

There – Not There

Dorothea Breick

Lerab Ling / Dharma Mati 2018–2026



Goldmohn, 2024

to non-dual wisdom empathy within all beings



early spring, 2019

Ein Sammler hat das Privileg, zu seinen Bildern ein Verhältnis zu entwickeln, das intimer Vertrautheit mit geliebten Menschen nahe kommt. Ich möchte deshalb in Form einer kleinen Führung im Blick auf einige meiner Bilder erklären, was ich als deren inneres Leben wahrnehme. Ich beginne mit *Te me* (S. 15), vor dem ich nahezu jeden Abend sitze, oft beim Hören von Musik, oft aber auch in unabgelenkter Konzentration auf das, was mir dort entgegen kommt. Der Titel entstammt der buddhistischen Philosophie und umschreibt „Freiheit von jeder einschränkenden Beziehung auf Anderes“. Obwohl das Bild den Teil einer Landschaft in der Umgebung von Lerab Ling zeigt, wäre es als Landschaftsbild nur vordergründig charakterisiert. In Wirklichkeit sehen wir eine Komposition aus Farbe und Form, wobei das Bild seine Form allein aus dem Spiel der Farben gewinnt. Farben wiederum sind auf allen Bildern Dorothea Breicks im Sinne Goethes „Taten des Lichts, Taten und Leiden“ (Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil. Vorwort, *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, 3. Aufl. 1960, Bd. XIII, S. 315). Die Zone des Himmels, die sich als deutlich größerer Teil über der terrestrischen Zone erhebt, ist eine Welt des Lichts, der Ort eines subtil austarierten Spiels zartester Farbigkeit, das in seiner mittleren Zone zwischen Gelb und Blau so lebendig changiert, dass die Farben, musikalisch gesprochen, enharmonisch ineinander übergehen. *Reines* Licht erscheint nur als minimaler Streifen frei gelassener Leinwand auf der Grenze zwischen Himmel und Erde. Vielleicht ein Durchblick in eine für uns ungreifbare Wirklichkeit jenseits farblicher Vielfalt. Bei ungenauem Hinschauen, was auch manchmal nützlich ist, kann das Auge diesen Streifen rhythmisch so pulsieren lassen, dass seine Helligkeit nach oben wie nach unten ausstrahlt und dadurch große Teile der Bildfläche in seinem Licht atmen lässt. Das Grün der Wiesen, das helle Braun und Gelb der Ackerfurchen – ein Gruß der Malerin an van Gogh – oder das subtile Spiel zwischen Weiß, Gelb, Grün, Braun und Blau am linken Rand der terrestrischen Zone, alles das ist durchdrungen und zusammengehalten von der sanften, unwiderstehlichen Macht des Lichts. In der Brechung, die es durch die Farbe *erleidet*, bleibt es auf der gesamten Bildfläche *Tat*, auch wenn sich dunklere Zonen von seiner Helligkeit durchaus entfernen. Die Malerin hat einen bestimmten Landschaftseindruck, der ihr beim Malen vor Augen stand, mit ihrem künstlerisch produktiven Auge in ein inneres Bild umgeschaffen und es so an ihre Hand weiter gegeben, dass im Auge der Betrachter eine gleichsam kosmogonische Landschaft aufscheint, die teilhaben lässt an ‚Taten und Leiden des Lichts‘, ohne die es eine sichtbare Welt nicht gäbe. Im Blick auf das Parallelbild (S. 39) und seine Verwandten *Absence* (S. 33), *Early Spring* (S. 5), aber auch *Garage Theron* (S. 67) oder *Yangsi* (S.69) wird deutlich, dass dieser Prozess nicht im Modus einmaliger Bestimmtheit, sondern wegen seiner unerschöpflichen Vielgestaltigkeit nur in einer potentiell unabschließbaren Serie gleichartiger Bilder zur Anschauung gebracht werden kann.

Dorothea Breicks Bilder halten sich mit ihrer Bindung an Gegenständliches von der Gattung abstrakter Bilder fern, die seit den Anfangsjahren des 20. Jahr-

hunderts die Geschichte der Malerei entscheidend vorangetrieben hat. Was aber bedeutet für sie das Festhalten an einer gegenständlichen Dimension? Es war nie die Absicht anspruchsvoller Malerei, durch Nachahmung zu verdoppeln, was wir in alltäglich-pragmatischer Erfahrung vor Augen haben. Das abstrakte Bild will die Welt der Gegenstände so weit wie möglich hinter sich lassen oder unter dem Einfluss surrealistisch aufgenommener Psychoanalyse zeigen, wie sie aus einer Traumwelt des Unbestimmten hervorgehen mag. Gegenständlich lesbar bleibende Malerei hingegen will das Dargestellte in einem Licht zeigen, das die Dinghaftigkeit des Gegenständlichen nicht verdrängt, aber doch die zweite Stelle rückt. Im Blick auf den alten Satz des Anaximander (ca. 610–545 v. Chr.), nach dem alle seienden Dinge aus unbegrenzt Unbestimmten hervorgehen und darin nach der Ordnung der Zeit zurückkehren (Frg. A 9, DK 12), kann sie zu einer meditativen Praxis anleiten, in der es darum geht, zu unserer alltäglichen Wirklichkeitserfahrung eine grundsätzliche Distanz zu gewinnen. Diese Relativierung ist jedoch keine Entwertung, sondern eher wie im Portrait, der Landschaftsmalerei oder im Stilleben eine besondere Rechtfertigung oder gar eine Verklärung des Gegenständlichen. Dorothea Breick folgt dem Weg eines Cezanne oder Monet, wenn sie Gegenständliches durch ein Spiel aus Farben und Formen so darstellt, dass es mit der Wirklichkeit reinen Lichts verbunden bleibt. Es geht um dessen ‚farbigen Abglanz‘, an dem wir nach den Worten Fausts am Beginn des zweiten Teils von Goethes Weltdrama allein „das Leben haben“ (II 4727).

Wie zauberhaft und vielfältig die Malerin dieser Maxime folgt, möchte ich an dem Bilderpaar *Wheat* (S. 16) und danach an dem in gewisser Weise singulären Bild *Imagine* (S. 19) erläutern. Im ersten Fall verweisen die identischen Bildtitel auf das leicht nachvollziehbar Gegenständliche eines Weizenfeldes. Aber was wird wirklich gezeigt? Wollte man nur sehen, was der Titel sagt, wären wir außen vor dem Bild stehen geblieben, hätten aber versäumt, sein Inneres zu betreten. Zunächst fällt auf, dass in beiden Fällen die erkennbare Partie des Weizenfeldes kaum geerdet ist. Vor allem auf der ersten Variante (S. 16) scheint es frei zwischen Himmel und Erde zu schweben. An Stelle des Erdgrundes dominiert im Vordergrund das reine Weiß der Leinwand, von leicht dahin getupften Nuancen der Grundfarben Gelb, Rot, Blau und ihrer Mischungen durchbrochen. Nichts verdichtet sich zu einer Bestimmtheit, das Anderes verdrängt oder ausschliesse. Ähnliches ist auf der Höhe der Ährenspitzen zu beobachten, also in der Himmelszone, die dadurch kräftig, aber nach dem Gesetz der Wechselwirkung in den Vordergrund hineinwirkt. Mit großem Schwung weist links ein überlanger Grashalm, von einer Aura aus Weiß umgeben, in die zwischen Weiß, Rosa und Blau changierende Himmelszone. Im Weizenfeld dominieren Gelb- und nach Rot hin aufgelichtete Brauntöne, durchbrochen vom Spiel mit dem Blau und Grün der quer liegenden Kornblumen, während die Ährenspitzen vor allem auf der linken Seite in gelbliche Wolkenformen überzugehen scheinen. Im zweiten Bild herrscht ein vergleichbares Darstellungsprinzip, nur sind

hier die Farben kräftiger gesetzt. Dafür ist die materielle Struktur des Malgrundes deutlicher erkennbar, was die Farbstreifen auflichtet und damit deren Kompaktheit verhindert. In völlig freier Verteilung findet das Auge immer wieder zauberhafte, fast ganz für sich selbst stehende Farbspiele. Also auch hier: Ein Weizenfeld, aber vollständig eingebunden in ein unausschöpfbares Spiel aus und mit vielfachen, jedoch immer zum Weiß hin transparenten Farbformen. Im zweiten Bild wird das Kornfeld in der Senkrechten durch einen freien Wechsel von Verdichtung und Auflichtung strukturiert, wobei die hellen Partien zurück und die dunkleren nach vorn zu treten scheinen.

Was ist das Singuläre an *Imagine*? Schon der Titel appelliert an unsere Imaginationskraft und verweist zugleich auf seinen Entstehungsgrund in derjenigen der Malerin. Zu sehen ist ein freies Flöten von Farbformen ohne jede Bindung an eine räumlich identifizierbare Umgebung. Hier ist es besonders wichtig, auf die Grundierungsschicht zu achten, die mit zarten Farbflächen in Gelb und Rosa die gesamte Bildfläche unterfängt. Noch weiter zurück in die Welt des Unbestimmten führt das Weiß der Leinwand, das die floralen Formen des Bildes wie eine Aura umspielt. Vor dieser Zone des weitgehend Unbestimmten scheinen Zweige und Blütengebilde wie im Tanz frei zu schweben. Alles Bestimmte bleibt transparent für das Unbestimmte, von dem es sich absetzt, ohne es auszulöschen. An manchen Stellen lässt sich gar nicht entscheiden, ob eine Blüte, ein Blatt oder ein Zweig sich in dieses Unbestimmte „nach der Ordnung der Zeit“ auflöst oder daraus hervorgeht. Ich sehe in diesem Bild die Darstellung einer Traumerscheinung, das Aufscheinen einer Welt absoluter Freiheit, in der alle Formen ein Spiel inszenieren, das zwar an die gegenständliche Welt erinnert, aber nicht von dieser Welt ist. Wir sind Zuschauer eines Spiels, von dem das Bild nur einen kleinen Ausschnitt zeigen kann, wobei die Gestaltung der Bildränder nahe legt, dass dieses Spiel eben auch jenseits davon ohne Grenze weiter geht. Die wenigen und deshalb besonders kostbaren floralen Formen, in denen die Farbe Blau dominiert, sind Einsprengsel von besonderer Schönheit. Dem antwortet das Ineinander der frei sich überkreuzenden Zweige, die abgeschnitten von Stamm und Wurzel daran erinnern, dass das Spiel, in das wir Einblick gewinnen, nur in der Welt des Traums auf Dauer zu stellen ist. Wie viele Abstufungen hat dort die Farbe Braun! Ihr antwortet ein Tanz goldgelber Blüten, die vielleicht nicht nur mich wie Grüße aus einer paradiesischen Welt verzaubern.

Es gibt im auch andere Akzente im Œuvre von Dorothea Breick. So ist *Silver Sky Walk* (S. 62f) in der Mittelzone von heftigen Bewegungen gegen einander gesetzter Farbstriche geprägt, hellgrün akzentuiert nach oben rechts, dunkel zum Rotbraun abgetönt nach unten links. Das auch hier wieder grandiose Spiel der Farben wird überformt von einer wild bewegten Himmelspartie, geradezu das Gegenteil ist zu derjenigen von *Te me*. Einen zusätzlichen Akzent erhält die Bildfläche durch Bäume, vor allem durch den in die Mitte gesetzten kahlen

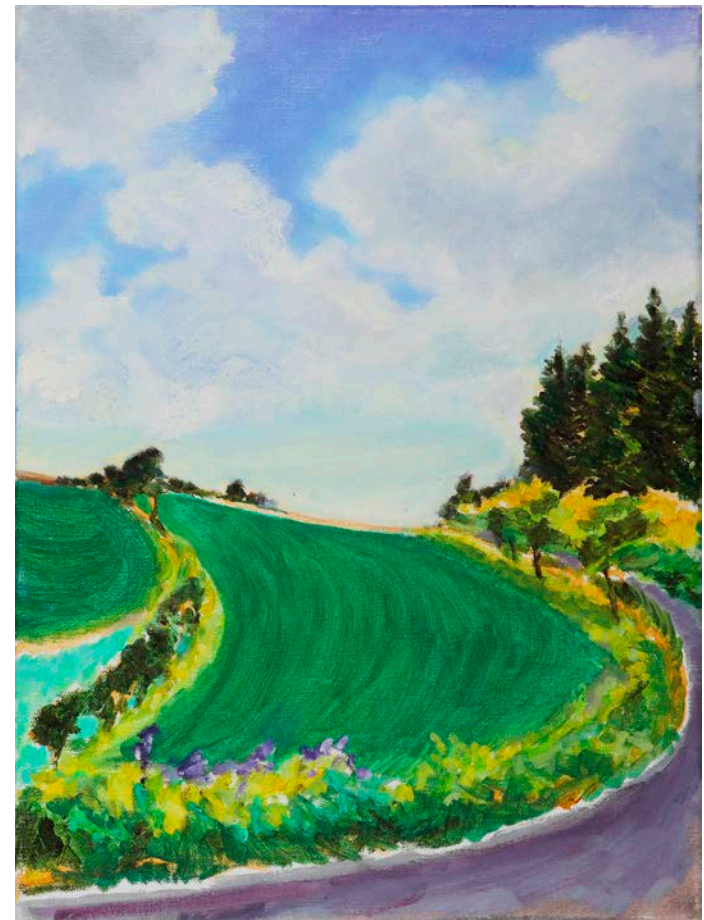


Come with me to Bodhgaya, 2018

Baum, der seine Äste und Zweige so in die graue Himmelszone ausstreckt, dass einige ihrer Spitzen sich in einer Aureole aus Gelb und Weiß nahezu auflösen scheinen. Ich sehe in der Mittelzone des Bildes eine Hommage an den späten van Gogh. Auch der unregelmäßig in Pink dahingegossene Weg im Vordergrund, der sich in einer S-Kurve nach hinten biegt und nach einer weiteren steilen Drehung auf zwei isoliert stehende Bäume zuläuft, unterstützt die bedrohliche Unruhe, die in diesem Bild spürbar ist. Gesteigert wird diese Ausdrucksdimension vor allem im Mittelbild des Triptychons *Men, Torma, Rak*, (S. 64f). Es konfrontiert uns offensichtlich mit einer Todeszone, die sich auf beiden Seitenbildern, vor allem aber auf dem rechten fortsetzt. Auf dem linken sind einige hellere Partien zu erkennen, die aufnehmen, was im Hintergrund des Mittelbildes angedeutet ist. Aber das ändert nichts daran, dass hier die im Sinne Nietzsches dionysischen Potenzen der Natur zur Darstellung kommen, die allem entgegenwirken, was in irgendeiner Weise als stabile oder gar apollinisch aufglichtete Form erscheinen könnte. Zugelassen ist die dunkle Ausdrucksdimension erneut in dem grandiosen *Hill Top View* (S. 44f). Über dem Weiß des Vordergrundes baut sich eine wilde Mittelgebirgslandschaft auf, zusammengefügt aus Taleinschnitten, durch die sogar wasserfallähnlich eine Straße verläuft, sowie aus Wald- und Wiesenpartien, die in lebhaftem Wechsel ineinander übergehenden. Überragt wird der Kosmos wild ineinander spielender Farbformen von den höher aufsteigenden Gebirgszügen der Cevennen und einer diese noch einmal überragenden Himmelspartie. Zum oberen Rand des Bildes hin wird die farbliche Dynamik der Mittelzone zwar stufenweise zurückgenommen, aber diese behält ihre Ausdruckskraft dadurch, dass sie als eigene Welt zu schweben scheint zwischen dem farbfrei gelassenen unteren und dem oberen Rand des Bildes, der die Farbe chromatisch abgestuft in reine Helligkeit überführt.

Einen letzten Blick möchte ich auf das Diptychon *Chöyng dzö* (S. 34f) werfen. Mich fasziniert immer wieder, wie hier Himmel und Erde in scharfem Kontrast einander gegenüber gestellt sind und sich doch wechselseitig durchdringen. „There – not There“, das könnte auch ein Titel für dieses Bild sein. Alle Farben, in welcher Nuancierung sie auch auftreten, sind ‚Taten und Leiden‘ des Lichts. Das Bild ist partiell zwar auch Abbild, indem es zeigt, wie der buddhistische Tempel von Lerab Ling in seine landschaftliche Umgebung eingefügt ist. Ich sehe darin aber vor allem eine Darstellung dessen, was man sich als den Kern der Wirklichkeit vorstellen kann, in der wir leben. Vielleicht wird im geduldig abtastenden Blick auf dieses Doppelbild ein Klang wahrnehmbar, der dem nahe kommt, was man sich als den absolut überkomplexen Grundklang der Welt vorstellen mag. Die Malerin, so scheint mir, hat ihn lange in sich nachklingen lassen und das so Wahrgenommene aus sich herausgestellt in Farbe und Form.

ALFONS RECKERMANN



Chamcham may, 2015



Hua hin, 2019



Breakfast, April 2022



Te me, June 2019



Wheat 1, July 2020



Wheat, July 2020



Imagine, 2019

The paintings evoke half-remembered memories, which we do not want to lose,
and luminous dreams, just beyond our grasp, which we do not want to fade.

CHAGDUD KHADRO



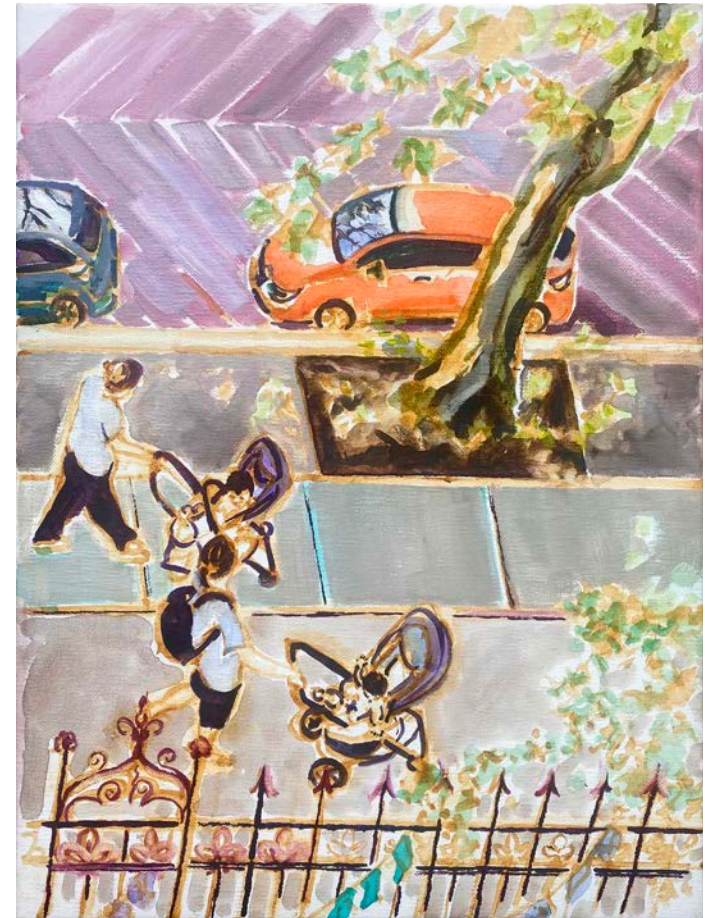
Königin Elisabeth, 2024



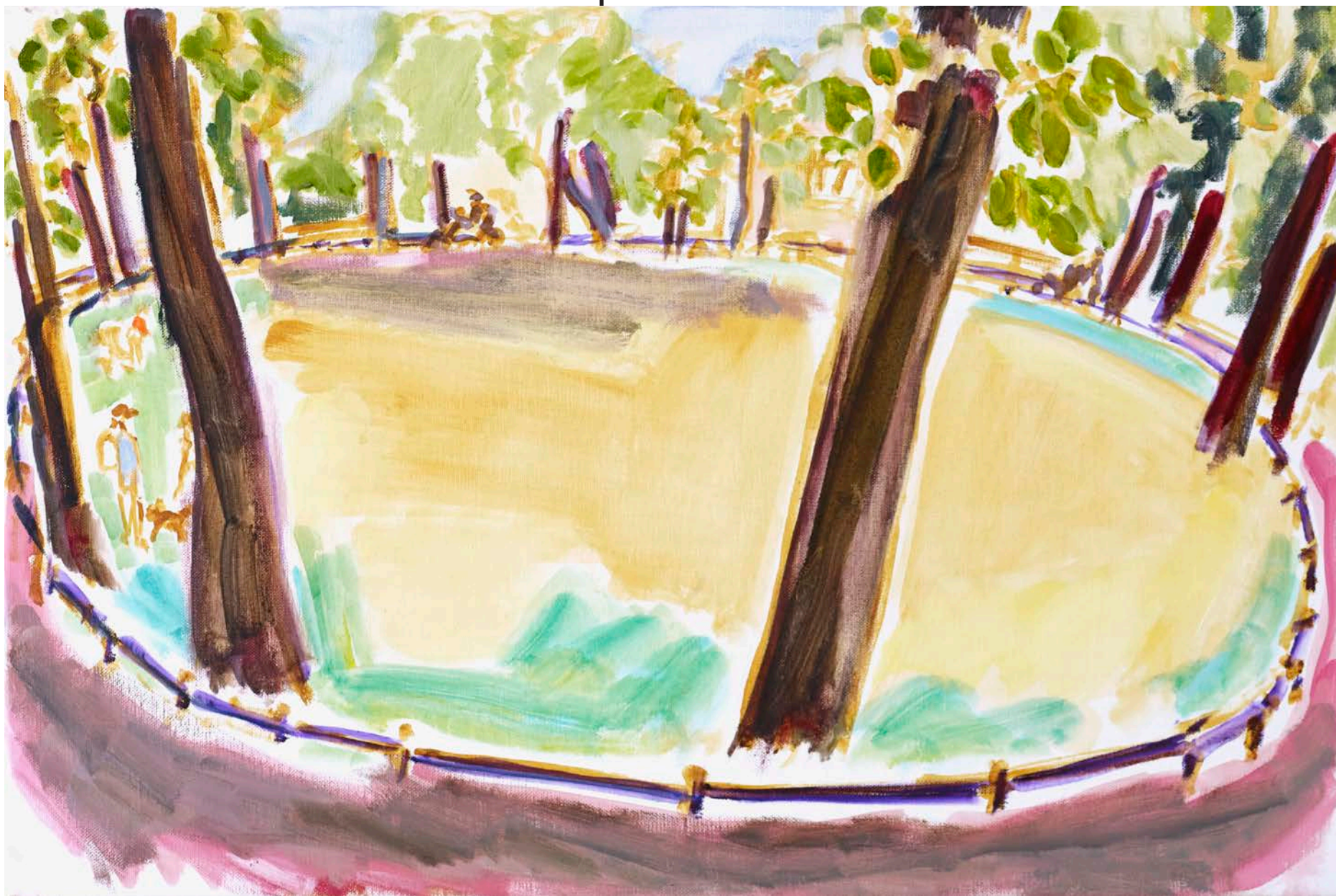
There – not there, 2025



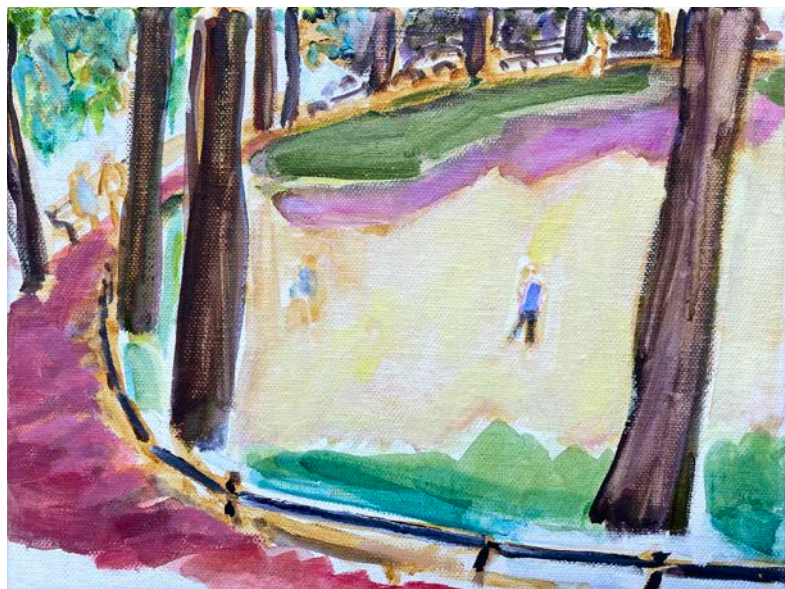
Soorstraße, July 2025



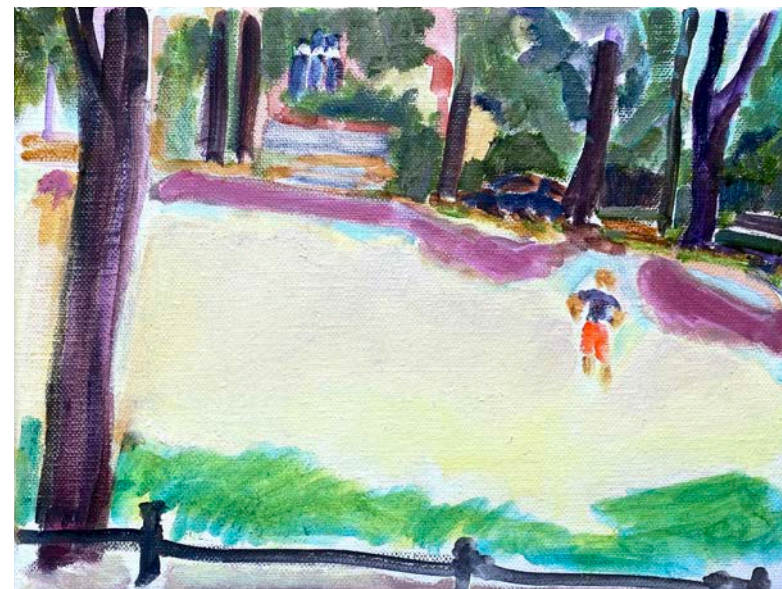
Soorstraße, July 2025



Branitzer, Juni 2023



Brani, June 2024



Brani, 2024



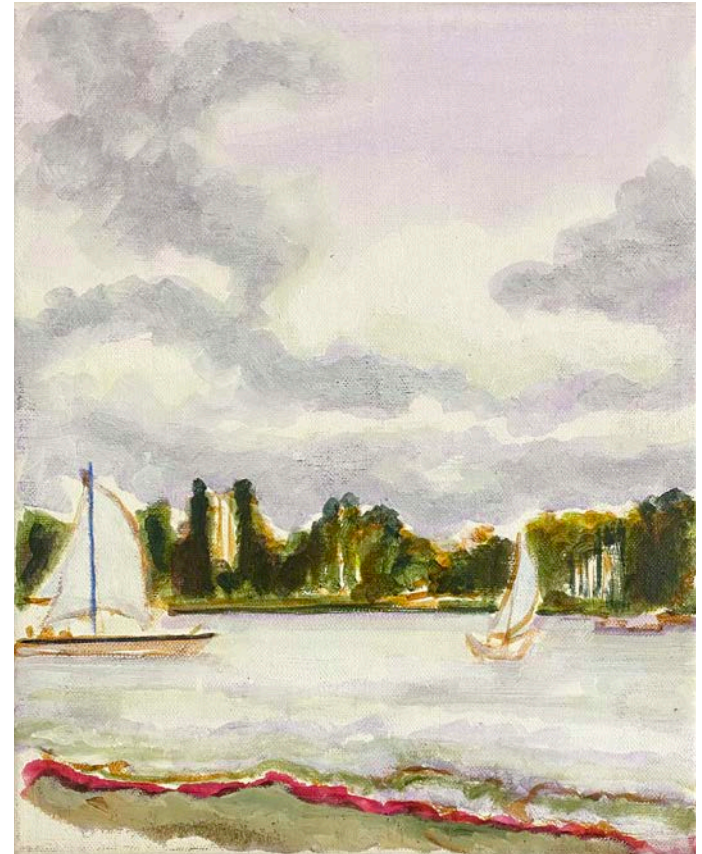
Absence, 2016



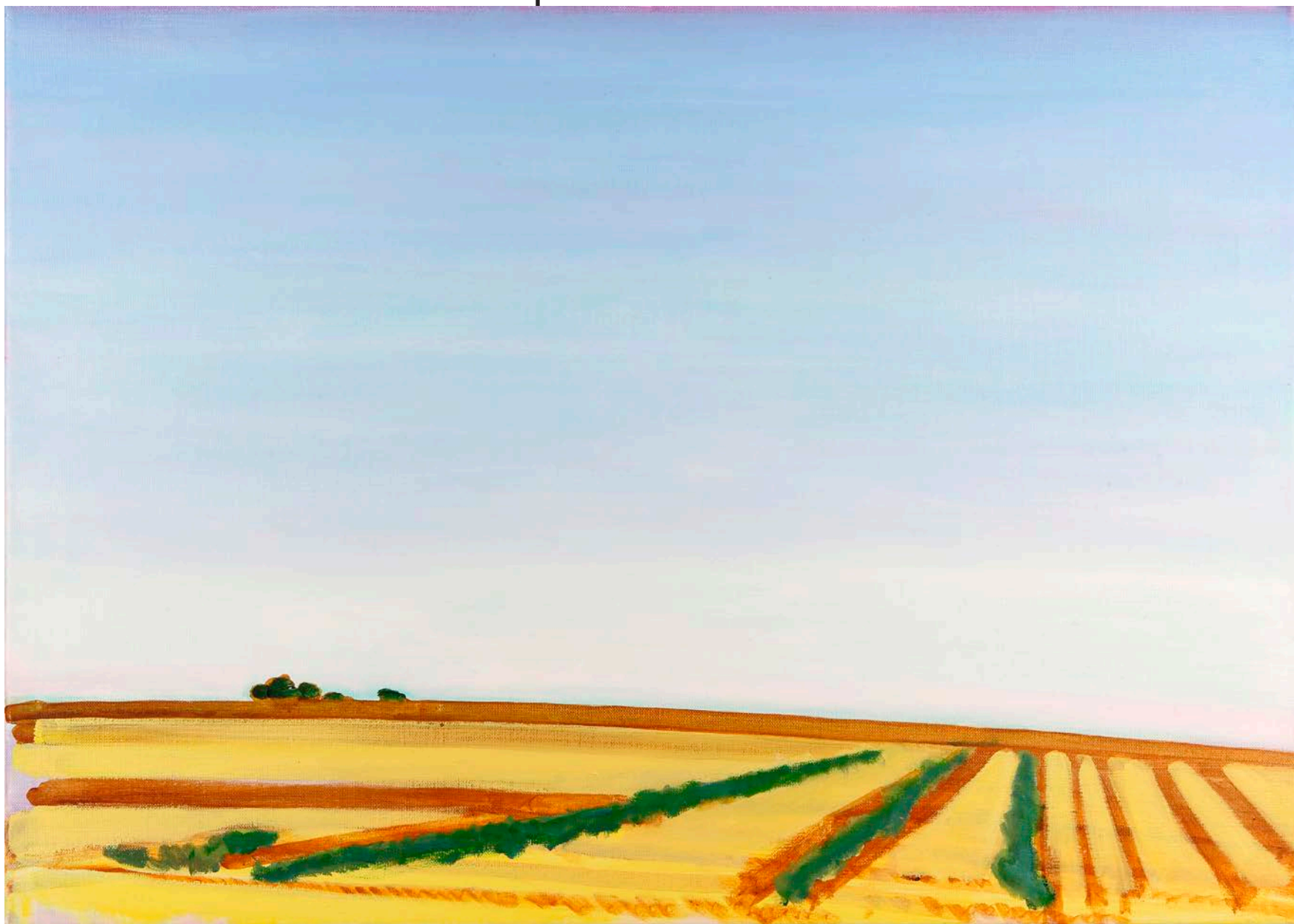
Chöying dzö, 2019



Chöying dzö, 2019



Wannsee, 2024



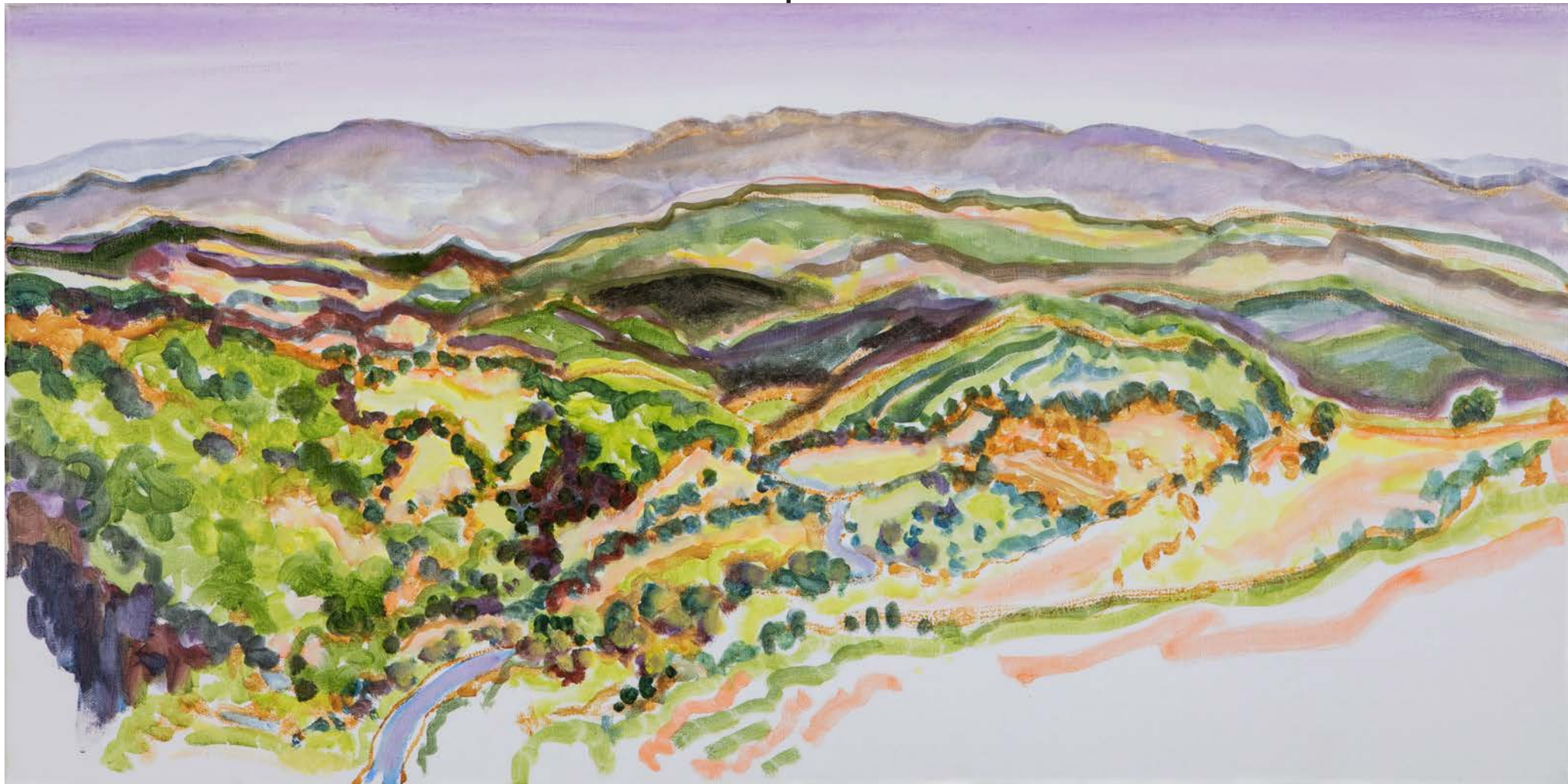
Te me, September 2019



Rang nang, 2020



Rig tsal, September 2022



Hill top view, September 2021



Zimmer 23, December 2022



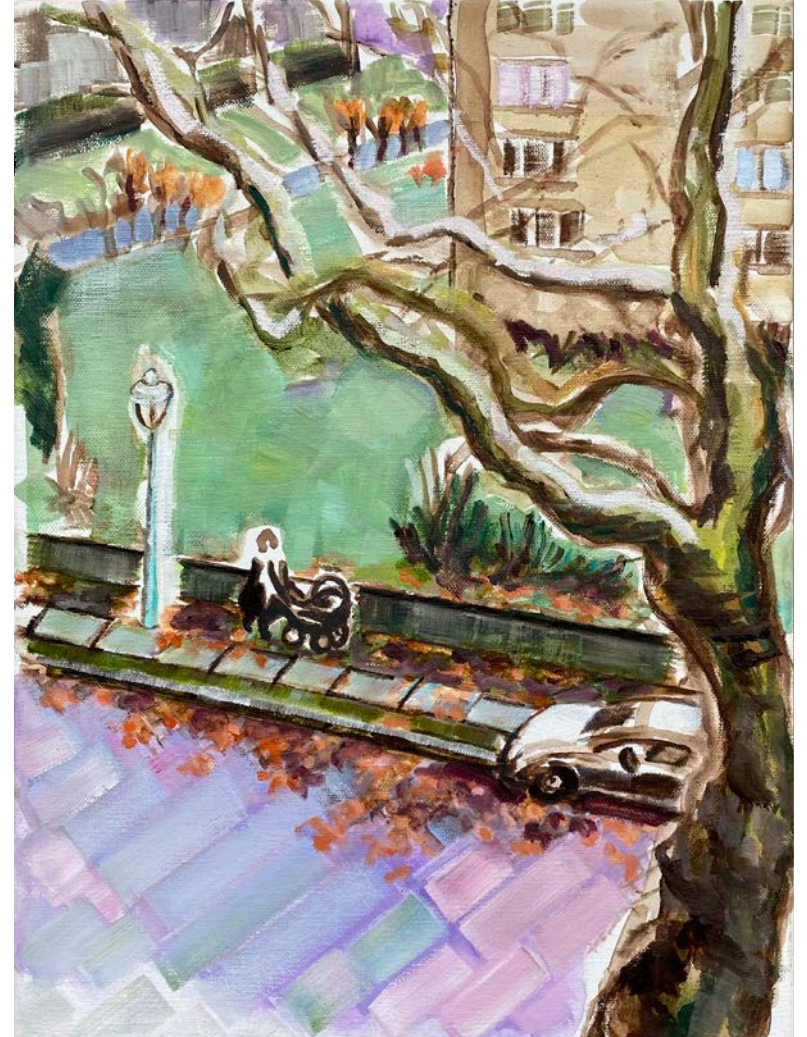
Westend, March 2023



Lolo, January 2023



Soorstraße 85, December 2022



Soorstraße 85, December 2024



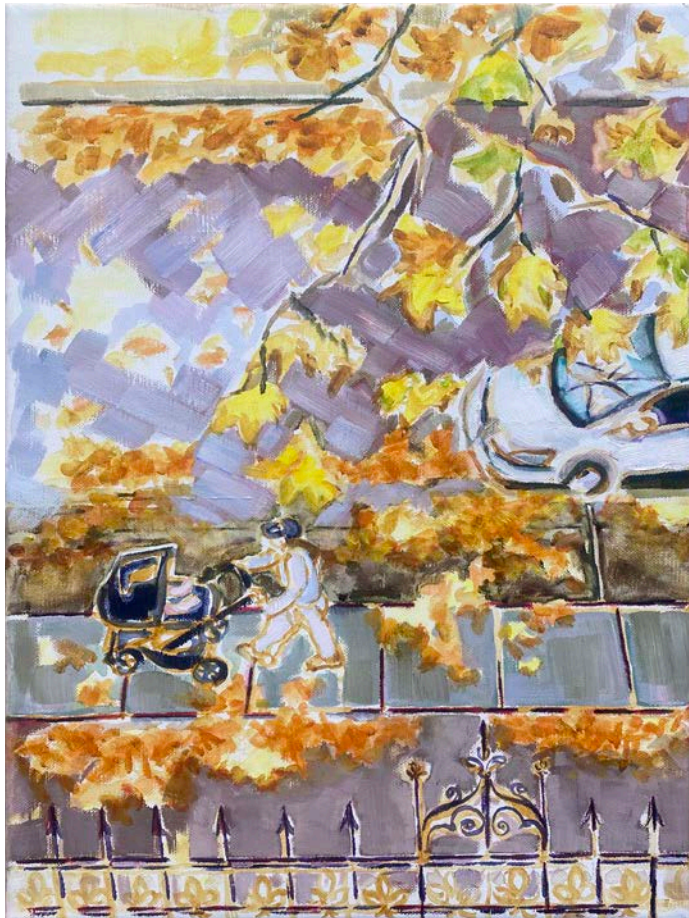
Küchenfenster, 2024



Soorstraße, January 2025



Solstice, 21 December 2025



Soorstraße, October 2025

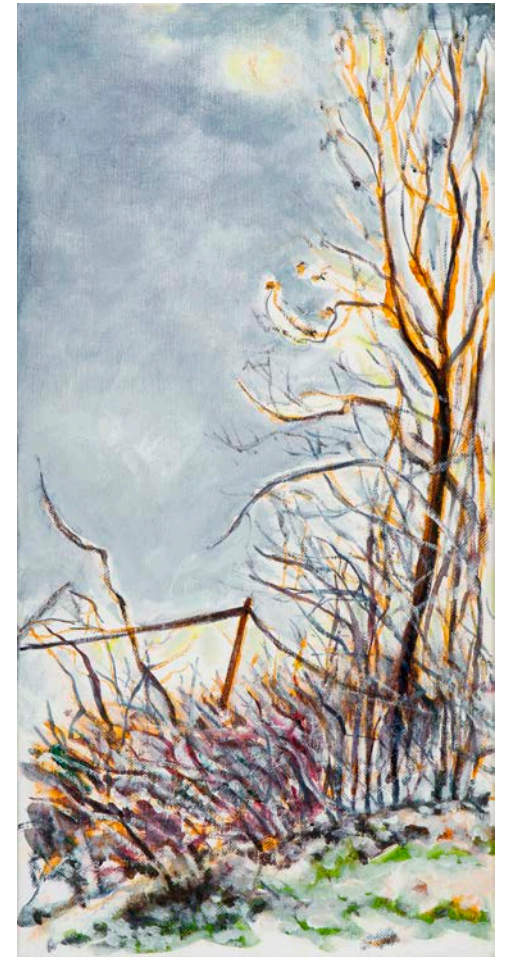
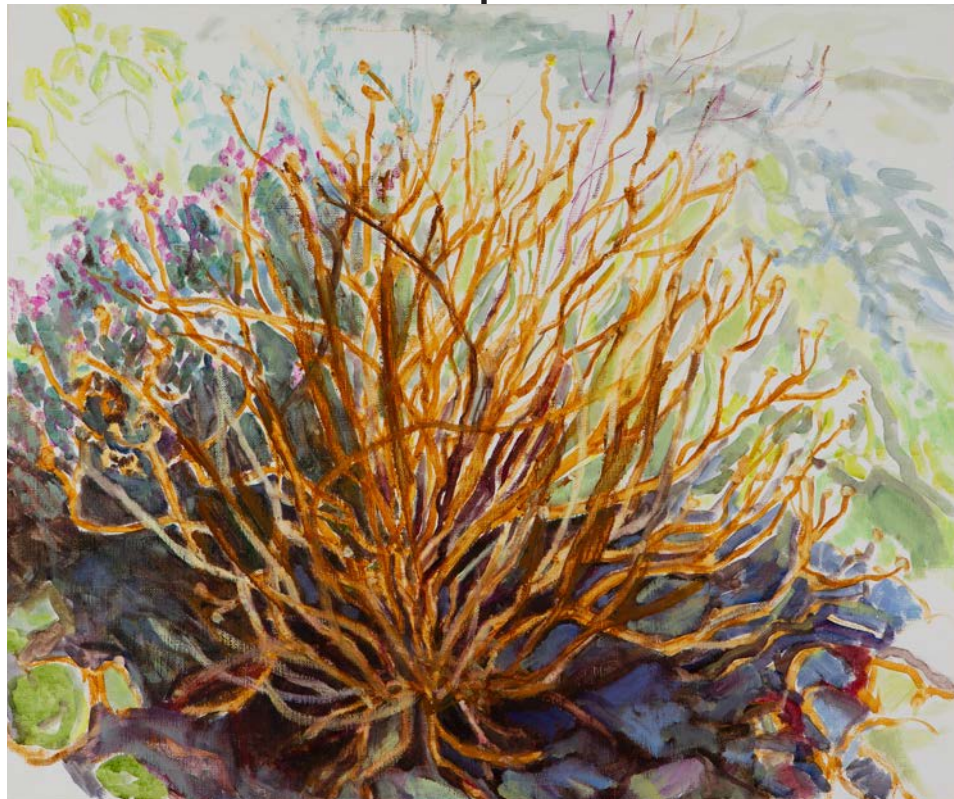


Soorstraße, October 2025



Rikjema, 2025





Men, 2021 · Torma, 2021 · Rak, 2021



Garage Theron, 2024

In den Bildern von Dorothea Breick waren die Szenarien schon immer dynamisch und zugleich explizit vor dem Betrachter ausgebreitet. Sie destillieren das, was vorübergehend ist, die Tageszeiten, die zufälligen Anordnungen lapidarer Dinge oder die zügigen Bewegungen der Menschen und in den Porträts das Einzigartige und Tiefgründige, das in den Gesichtern und Gesten aufscheint. Dazu initiiert die perspektivische Wiedergabe in vielen ihrer urbanen Schilderungen Verschiebungen und Verrückungen. In ihrer Abweichung von der Gewohnheit sensibilisiert sie für das Wesentliche als Momente, die sich „dazwischen“ ereignen. Zugleich äußert sich Empathie im Einklang mit dem Zuständlichen, das Befindlichkeiten und Temperierungen herausschält. Häufig definiert erst eine Kontur als faserige Strichfolge die Personen und Sachverhalte. Der Auftrag der Ölfarbe selbst ist leichthin, lichthell und transparent. Meist bleibt der Pinselstrich in fließenden Tupfen erhalten, dann wieder sitzt die Farbe in expressiven kurzen Strichen auf dem freien Bildgrund, auch dann wie bei einem Aquarell, bei dem jede Setzung irreversibel ist.

Dorothea Breicks Interesse für das Vorübergehende spiegelt sich bereits in der Auswahl urbaner Szenen wider, die sie in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre in Düsseldorf gemalt hat, etwa eine Großbaustelle, auf der die Lastwagen, nun abgestellt, Bauschutt und Erde abtransportieren, und die Kirmes am Rhein, die hier kaum über zwei Wochen stattfindet. In der überschauenden Distanz findet bei diesen queroblongen Bildern die Suche nach dem inneren „Verstehen“ (der Konstruktion, dem formalen und architektonischen Zusammenhalt der Teile, ihrer Ordnung und Anordnung) als analytisches Erfassen statt.

Zu anderen Sujets hat Dorothea Breick umfassende Serien entwickelt, die dem Vorübergehenden von einem Augenblick auf den nächsten folgen. Eine zentrale Rolle spielt die spürbare, gleichwohl nicht-sichtbare Anwesenheit der malenden Künstlerin: Ihr Sichtfeld wird zum Maß für die Sujets; der Winkel ihrer Ansicht wechselt. Immer wieder geht der Blick auf den Boden, auch des Balkons, von dem aus Dorothea Breick ihre Umwelt registriert und notiert.

Aus relativ geringer Höhe ist die frühe Serie der „Gartenbilder“ erfasst (um 1989–90), in der tatsächlich einige Aspekte der heutigen, ganz aktuellen Bilder aus Berlin angelegt und vielleicht sogar vorweggenommen sind. Der Garten ist impressionistisch sonnendurchflutet und verschattet. Mit seiner Idylle steigert er die Privatheit des Unbeobachteten. Von einer Dachterrasse, die allenfalls im Anschnitt zu sehen ist, sind einzelne Personen in ihren Verkürzungen mehr verdeckt als gesehen und dadurch wie traumwandlerisch empfunden. Steil von oben blicken wir in die flirrenden Blätter eines großen alten Baumes, auch auf Gebüsch, herab bis zur Wiese. Unter dem Baum ruht eine Frau im Bikini auf einem Liegestuhl. Mit dem perspektivischen Zusammenziehen aber tritt die zeichnerische Organisation an Stelle der malerischen Erfassung. Mit jedem dieser Gemälde justiert sich der Blick neu, treten andere Aspekte der Szenerie in den Vordergrund und zeigt sich die vielschichtige Konstruktion des vermeintlich Stillgelegten: Es ist ja gerade die Feinheit der

Beobachtung, welche die Komplexität des Lebens – hier im Zusammenspiel von Mensch und Natur – veranschaulicht. Und es handelt sich bei all dem um den gleichen Ort, der nun von verschiedenen Seiten und aus unterschiedlichen Perspektiven ausgeleuchtet und erfahren wird.

Einer anderen Ansichtigkeit folgen mehrere großformatige Bilder, die Dorothea Breick in den Jahren um 1999–2000 in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft am Fürstenplatz in Düsseldorf gemalt hat. Malerei schließt hier erst recht die Zeichnung ein, vorgetragen als dynamisch bewegte, dabei unterbrochene Kontur, einmal forsch-robust, einmal als nervös-sensible Strichfolge: als unmittelbarstes Mal-mittel, das die Grenze zwischen Innen und Außen, Stillstand und Handlung fließend lässt. Hinter einem Drahtzaun – im expliziten Nicht-Dazugehören – hat sie den Straßenbasketball mit seinen jugendlichen Akteuren aus unterschiedlichen Ländern und mit verschiedenen Biographien festgehalten. Im Gegenüber leicht von unten und entsprechend zur Ballrichtung erfasst, scheint sich das Spielfeld zentri-fugal zu drehen, alles ist Teil des spielerisch-sportlichen Geschehens, das in der Geschwindigkeit die Körper dehnt und biegt. Das synästhetische Erleben aus Rufen, Rennen und Dribbeln begleitet vom Straßenverkehr wird in der kippenden Perspektive unterstützt. Hier sind die spielenden Jungs die Protagonisten, zusammenge-rückt und eingebunden in eine lichtdurchflutete Theatralik, die die reine Andeu-tung der konkreten Ausformulierung vorzieht. – Es ist konsequent, dass Dorothea Breick sich schon bald danach dem Menschen in Ausschließlichkeit zuwendet und Porträts von Bekannten und Freunden unterschiedlicher Generationen – im gegen-seitigen Vertrauen – widmet. In ihrem Projekt „Eins zu eins“ (seit 2003) meist als Büste im Gegenüber erfasst, vervollkommnet sie den Dialog in großer Ruhe. Auch hier arbeitet Breick mit Aussparungen und Verknappungen, aber nun wird bei ein-zelnen Kleidungsstücken die Farbe zur Sensation. Der Hintergrund selbst ist leer und meist chamoisfarben; die Figur befindet sich im Mittelgrund, teils mit Blick zur Malerin, teils frei auf den Raum ausgerichtet oder in sich versunken. Die Dar-stellung der Personen führt direkt in ihr Inneres: das Wesen des Menschen. Sowieso war es nie eine Frage, dass Dorothea Breick in ihrem gesamten Werk den Menschen und sein sich-zurecht-Finden in der Welt als zentrales Thema und Anliegen gewählt hat. Hier nun, in „Eins zu Eins“ wird diese Würde direkt ansichtig. Lakonismus und Opulenz, Schweigen und fein gestrickte Erzählungen bilden dabei eine Einheit.

Zumal aus dieser Stille heraus ist die Hinwendung zur unspektakulären Landschaft zu verstehen, die wenig später, mit dem Wechsel nach Lerab Ling 2006 einsetzt. Seit mittlerweile zwei Jahrzehnten widmet sich Dorothea Breick in ihrem Leben und ihrer Kunst nahezu ausschließlich der Atmosphäre und landschaftlichen Gestimmt-heit auf dem rauen Plateau von Larzac mit der sakralen Aura der dortigen Tempel-anlagen. Eingeleitet durch ein dreijähriges Retreat, in dem sie lediglich kleinforma-tige Aquarelle gemalt hat, erweist sich die dortige Vegetation und die Einrichtung in ihrer Wohnung mit dem Blick durch die geöffnete Gartentür nach draußen als plötzlich doch so reicher Fundus unruhig bewegter Sachverhalte, in die beim

Betrachten Beruhigung einkehrt. Lerab Ling ist Ort des Rückzugs, der Erfahrung und des Widerhalls, der Selbsterkenntnis und des Loslassens, um dann um so klarer zu sehen. Der Blick der Malerin schweift sanft, bedächtig und anspruchslos über die Landschaft als Bescheidenheit gegenüber den elementaren Zuständen und Ereignis-sen der Natur. Der Horizont ist nach unten geschoben, der Bildausschnitt folgt in das Tal hinab und, entlang der Straße, auf die Anhöhe empor. Er folgt den gelben Bahnen der Weizenfelder und den Ackerfurchen bergauf; die gleichzeitig überschau-ende und fokussierende Sensibilität geht mit der Wahrhaftigkeit der Vereinfachung einher, etwa wenn sie eine geschlossene Schneedecke erfasst. Und dann konzentriert sich die Sicht auf einzelne Beobachtungen in der Natur: den Zweig und das Gestrüpp oder einzelnen Blüten, die nun stellvertretend die ganze Welt in sich tragen ...

Unterbrochen wurden diese Jahre des Rückzugs und der Introspektion mit der Hinwendung zu den unspektakulären Dingen lediglich von kürzeren Aufenthalten bei der Familie, bei Freunden, darunter nach Valencia zu ihrer Schwester. Aus deren Wohnung in einem Hochhaus blickt sie auf die belebte Straße. Mehrere, über die Jahre entstandene Bleistift-Zeichnungen fangen diese Ansicht von oben ein. Die zeichnerische Notation skizziert das Geschehen als ein Auseinanderfallen oder schichtendes Verdichten. In der Wiederkehr des Motivs als Topos handelt es sich um die Betrachtung eines Ortes als Langzeitprojekt, das auf einer tieferen Ebene soziologische Verfasstheiten und Ordnungssysteme zu erkennen gibt: Wie verhält sich der Mensch, zumal in dieser funktionalen urbanen Szenerie, gibt es bestimmte favorisierte Laufwege, wie sehr bleibt die Individualität in der Menge erhalten, ist der Passant hier als einzelner unterwegs oder zu mehreren? Nicht, dass Dorothea Breick dies selbst darstellen und analysieren würde, aber doch werden derartige Fragen im vergleichenden Sehen dieser Bilder aufgeworfen.

Zu diesen Orten des Erfassens mit Abstand aus einer zunächst erstaunlichen Per-spektive ist in jüngster Zeit, schwerpunktmäßig eigentlich erst seit letztem Jahr, ein weiterer gekommen, an dem einige der früheren Erfahrungen – aus dem frühen Werk, später in Lerab Ling und Valencia – gleichsam transzendiert werden und ihren angemessenen Ausdruck finden: die Sicht aus dem Zimmer ihres neuen Auf-enthaltortes auf die Soorstraße in Berlin-Charlottenburg. Trotz ihrer Nähe zum Kaiserdamm und zur Stadtautobahn ist die Straße verhältnismäßig ruhig. Das Fenster unter dem Dach, aus dem sie (neben anderen Orten in Berlin) zeichnet und malt, zeigt auf die Straße, der Bürgersteig ist von oben gerade noch – im Anschnitt – zu sehen. Zugleich relativieren sich die Größenverhältnisse. Die Straße wirkt riesig, der Bordstein scheint sehr hoch, dadurch und in ihrer Kastenartigkeit wirken die Autos häufig klein. Was wir auf Leinwand und Papier sehen, bleibt indes selbst unspektakulär: das Gatter des Grundstücks und die farbigen Fahnen, die hier aufge-hängt sind und auf den tibetischen Buddhismus weisen; die Autos am Straßenrand, die Fahrbahn in schrägen violetten Balken, mitunter der Bürgersteig der gegenüber-liegenden Seite und einzelne Passanten. Diese tragen einen Rucksack oder schieben einen Kinderwagen, lässig mit einer Hand oder forsch und eilig an beiden Händen,

jedenfalls aber so, dass das Ensemble aus Eltern bzw. Elternteil und Kind im Wagen wie selbstverständlich im Bildfeld auftaucht und gleich wieder nach rechts oder links zu verschwinden scheint. Dorothea Breick hat die perspektivischen Verzerrungen aus der grafischen Bewegung heraus konzentrierend und abstrahierend entwickelt. Mit dieser schließen sie an ihre früheren zeichnerischen Verfahren an, in denen sie in gegenläufiger Linienziehung die Glieder der Körperhaltungen betont und die Strukturen des Körpers geklärt hat. Wie zur Orientierung und als Maß für den Realraum enthalten die Darstellungen einen Baumstamm, der vom Bürgersteig aufwächst. Er tauchte bereits 2022 auf, dort mit kahlen Ästen, während andere Bilder ihn mit seinem knorrigen, expressiv gewundenen Geäst oder dem sommerlichen Blattwerk erfassen, ja, dieses selbst vor das Geschehen unten auf die Straße legen. Auch zur Rückseite des Hauses hin, in den Garten der Soorstraße hat Dorothea Breick von oben gemalt; die Blätter verhängen nun die Sicht auf die Tische und Stühle, die unbesetzt sind. Bei all diesen Bildern aus Berlin werden die Wirkweisen von öffentlichem und privatem Raum im Verhältnis zur Natur anschaulich.

Weiter verdeutlicht hat sie das beim Malen im benachbarten Park. Weist ein Bild wie *Branitzer* (2023, S. 28/29), wie der Platz im Westend heißt, nicht direkt auf die Gemälde zum Fürstenplatz? Grandios, wie mit wenigen faserig aufragenden Stämmen und der niedrigen Einzäunung der Ort sofort wiedererkennbar ist. Allmählich werden die Menschen sichtbar, die sich hier in der überstrahlten Helligkeit aufhalten, einen Hund bei sich führen oder wieder einen Kinderwagen schieben – so tief ins urbane Leben anhand der Natur taucht Dorothea Breick sonst selten ein. Auch jetzt ist der Blick erhöht und initiiert geradezu die zentrifugale Dynamik eines Karussells. Kein Wunder also, dass Dorothea Breick den Ort im darauffolgenden Jahr wieder aufgegriffen hat. Im Insistieren auf dem Alltäglichen und Lapidaren, im konzentrierten und leidenschaftlichen Blick zeigt sich hier ein weiteres Mal die Demut und der Respekt, den sie empfindet und mit ihrer Abstand-Nahme, dem Schritt zurück zusätzlich vermittelt: die eigene Kleinheit, die sich zur Weite der Landschaft und Größe selbst winziger Dinge öffnet. Dorothea Breick liefert Zeugnisse vom Leben, seiner verborgenen Schönheit und aufscheinenden Transzendenz und der Verantwortung in ihm, hier und jetzt.

THOMAS HIRSCH



Yangsi, 2026



Deng, 2018



Les Barasquettes, 2018



Dorothea Breick, June 2023

ACKNOWLEDGEMENTS

Since completing the three-year retreat at Lerab Ling in 2009, this is the third publication of my drawings and paintings.

With *There – Not There* I am sharing paintings created between 2018 and 2026 with the wish to honour two Dharma centres: the remote, traditional Rigpa centre Lerab Ling in southern France, and the more contemporary Rigpa city centre Dharma Mati in Berlin. My aim is to convey their inherent beauty and meaning without resorting to specifically dharmic language.

As an artist I have always felt deeply supported by my beloved late dharma teacher Sogyal Rinpoche, more recently by Chagdud Khadro and by Dzongsar Khyentse's approach to bringing the Dharma—especially the tantric teachings and practices—to the West. This book is both a testimony and an expression of gratitude for their vision, dedication and tireless work in revealing non-dual wisdom and compassion within all beings—and my gratitude extends to all who follow in their footsteps and especially to those who keep Rigpa's dharma centres alive.

I would like to thank, from the bottom of my heart, Prof. Dr. Alfons Reckermann. I dedicate this book to him, his long life and continued good health. Many of the paintings arise from a deep sense of gratitude for his constant support, encouragement, appreciation and friendship. They form part of his collection, which he displays in his beautiful home near Munich.

He was my philosophy teacher at secondary school when I was 17, and he opened my mind to previously unknown dimensions of Western philosophy, music, art, and literature. Since then, our exchanges, his brilliantly open mind, and his interest in my path and my paintings have been, and continue to be, of the greatest inspiration and value to me.

This book would not exist without the invaluable advice of Dr. Thomas Hirsch over many decades and the gentle, clear touch of Lena Mozer, the designer of all my publications.

My heartfelt gratitude also extends to my family and friends who have supported me so generously and faithfully over many years:

Tui Schrijver, with his love and friendship, being a catalyst and support in so many ways, my dear sisters Anne Breick and Nadi Breick, as well as Marion Cieplik, Emilio Gallego, Karl-Heinz Breick, Dr. Uli and Lotta Sappok, Emilio Maura, Ulla Woltering, Dr. Ele Niehues, Michael Selent, Katia Neuville, Götz Wenmakers, Michael Kirsch, Elke Hoffmann, Eva-Marie Hohnholt, Dr. Jutta Hoxdege, Dr. Reinhild Ziegler, Barbara Beuting, Antonius Schlenker, Kirsten Czechor, Gabriele Maas, Desirée Pfeilsticker, Ori Avital, Isabel Haber, Holger Sieler, Clara Lopez, Jan Zscheile, Klaus and Julius Hillmann, Dorette Engi, Severin Sutter, Edda Scholz, Jacki Lee, Fiona Löhr, Sophie McLaren, Stefanie Heck, Brian Sykes, David Olynick, Pablo Dornhege, Eva-Maria Braunschweiger-Brixel, Florence and Yvan Daumin, Martine Lhuillier, Regine Gauthronet, and Johanna Löffler.

Dorothea Breick, June 2026

DOROTHEA BREICK

Dorothea Breick studied painting at the Academy of Arts in Düsseldorf as a master-class student under Norbert Tadeusz und Gerhard Richter and currently lives in the south of France and Berlin.

Since 1997 Dorothea Breick has created her paintings deliberately avoiding the use of any photographic aids. Thus they arise as a direct impression of her field of perception, since 2011 mainly as oil on canvas.

It is the obvious, the mundane, which fascinate her—the view from a window, a table, a street, a blossom, a branch...

The painting—as a mirror, seemingly incidentally, almost randomly, sensually, vibrantly; one to one in silent dialogue with it's counterpart, before the forming of any concept—arises by itself.

For many years it has primarily been the rough, vast, luminescent landscape of the plateau de Larzac in southern France, in which the traditional Tibetan Buddhist monastery of Lerab Ling came into being.

In this place she completed a Three-Year-Retreat under the guidance of Sogyal Rinpoche and has since spent a large part of her time with the study and practice of the Buddhist wisdom- teachings.

Since 2020 she has as well been painting the urban landscapes related to the surroundings of the modern Buddhist City Center Dharma Mati in Berlin.

Exhibitions (selection)

2024–25	Berlin	2013	Valencia, Spanien
2023	Berlin	2012	Berlin
2021	Berlin	1999	Museum Folkwang Essen
2020	Berlin	1998	Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf
2016	Lodève, Frankreich		
2015	Frankfurt		

since 2010	Study visits at the Rigpa Centre of Lerab Ling, on the Plateau de Larzac in southern France
2006–09	Participation in the three-year retreat
2005	Lectureship at Düsseldorf Technical College
2000–01	Advancement grant from Kunstfonds e.V., Bonn
1999	Grant from the Kunst und Kultur Foundation of the state of North Rhine-Westphalia
1995	Student of Sogyal Rinpoche
1994–95	Lectureship for painting at Academy of Fine Arts, Karlsruhe
1990	Advancement Award of the City of Düsseldorf
1980–87	Studied at the Art Academy of Düsseldorf as a masterclass student of Norbert Tadeusz and Gerhard Richter

LIST OF WORKS

COVER	<i>Rikjema</i> , 2025, oil on canvas, 50 × 40 cm
P. 2	<i>Goldmohn</i> , 2024, oil on canvas, 40 × 30 cm
P. 5	<i>early spring</i> , 2019, oil on canvas, 40 × 50 cm
P. 9	<i>Come with me to Bodhgaya</i> , 2018, oil on canvas, 30 × 40 cm
P. 11	<i>Chamcham may</i> , 2015, oil on canvas, 40 × 30 cm
P. 12	<i>Hua hin</i> , 2019, oil on canvas, 50 × 70 cm
P. 13	<i>Breakfast</i> , April 2022, oil on canvas, 40 × 60 cm
PP. 14/15	<i>Te me</i> , June 2019, oil on canvas, 50 × 70 cm
P. 16	<i>Wheat 1</i> , July 2020, oil on canvas, 40 × 60 cm
P. 17	<i>Wheat</i> , July 2020, oil on canvas, 40 × 60 cm
P. 19	<i>Imagine</i> , 2019, oil on canvas, 40 × 50 cm
P. 23	<i>Königin Elisabeth</i> , 2024, oil on canvas, 30 × 24 cm
PP. 24/25	<i>There – not there</i> , 2025, oil on canvas, 40 × 60 cm
P. 26	<i>Soorstraße</i> , July 2025, oil on canvas, 40 × 30 cm
P. 27	<i>Soorstraße</i> , July, oil on canvas, 40 × 30 cm
PP. 28/29	<i>Branitzer</i> , Juni 2023, oil on canvas, 40 × 60 cm
P. 30	<i>Brani</i> , June 2024, oil on canvas, 18 × 24 cm
P. 31	<i>Brani</i> , 2024, oil on canvas, 18 × 24 cm
PP. 32/33	<i>Absence</i> , 2016, oil on canvas, 40 × 60 cm
P. 34	<i>Chöying dzö</i> , 2019, oil on canvas, 50 × 40 cm
P. 35	<i>Chöying dzö</i> , 2019, oil on canvas, 50 × 40 cm
P. 37	<i>Wannsee</i> , 2024, oil on canvas, 30 × 24 cm
PP. 38/39	<i>Te me</i> , September 2019, oil on canvas, 50 × 70 cm
P. 41	<i>Rang nang</i> , 2020, oil on canvas, 46 × 61 cm
P. 42/43	<i>Rig tsal</i> , September 2022, 70 × 50 cm
PP. 44/45	<i>Hill top view</i> , September 2021, oil on canvas, 40 × 80 cm
PP. 46/47	<i>Zimmer 23</i> , December 2022, oil on canvas, 50 × 70 cm
P. 48	<i>Westend</i> , March 2023, oil on canvas, 70 × 50 cm
P. 49	<i>Lolo</i> , January 2023, oil on canvas, 70 × 50 cm
PP. 50/51	<i>Soorstraße 85</i> , December 2022, oil on canvas, 50 × 70 cm
P. 53	<i>Soorstraße 85</i> , December 2024, oil on canvas, 40 × 30 cm
P. 54	<i>Küchenfenster</i> , 2024, oil on canvas, 30 × 40 cm
P. 55	<i>Soorstraße</i> , January 2025, oil on canvas, 60 × 40 cm
P. 57	<i>Solstice</i> , 21 December 2025, oil on canvas, 60 × 40 cm
P. 58	<i>Soorstraße</i> , October 2025, oil on canvas, 40 × 30 cm
P. 59	<i>Soorstraße</i> , October 2025, oil on canvas, 40 × 30 cm
P. 61	<i>Rikjema</i> , 2025, oil on canvas, 50 × 40 cm
PP. 62/63	<i>Silver sky walk</i> , 2014, oil on canvas, 30 × 60 cm
P. 64	<i>Rak</i> , 2021, oil on canvas, 60 × 30 cm
PP. 64/65	<i>Torma</i> , 2021, oil on canvas, 50 × 60 cm
P. 65	<i>Men</i> , 2021, oil on canvas, 60 × 30 cm
P. 66	<i>Garage Theron</i> , 2024, oil on canvas, 30 × 40 cm
P. 71	<i>Yangsi</i> , 2026, oil on canvas, 33 × 41 cm
PP. 72/73	<i>Deng</i> , 2018, oil on canvas, 20 × 40 cm
P. 75	<i>Les Barasquettes</i> , 2018, oil on canvas, 18 × 24 cm
P. 80	<i>Prana</i> , 2025, oil on canvas, 30 × 24 cm



Prana, 2025