



Holger

O.

Blunck

# Inhaltsverzeichnis

## ABBILDUNGEN TEIL I · WERKE VON 1995 - 2004

„konzentrische Farbflächen“ (Vogel)	1995 / 96
Aquarelle auf Chinapapier (Delfin)	1997 / 98
Aquarelle auf Chinapapier (o. T. / Tier)	1997 / 99
Aquarelle auf Chinapapier (Frosch)	1997 - 00
„konzentrische Farbflächen“ (Stier / Lamm)	1998 - 01
Köpfe	2002 - 04
Stürzende	2002 - 04

## TEXT · PERSON UND DATEN 1961 - 2005

Person	2005
Daten	1961 - 05

## ABBILDUNGEN TEIL 2 · WERKE VON 1984 - 1995

Landschaften, Bäume, Schnee und Gletscher	1983 - 85
rote Bilder, „vier Bollen“, Putten und Figur in Landschaft	1986 - 89
„Paare“ und Vögel und Vögel mit Figur	1990 - 93
(Farbflächen und Linien) Vögel und Tiere	1993 / 94
(Farbflächen und Linien) Tiere und Knaben/Vogelmann	1994 - 96
„konzentrische Farbflächen“ (Eisbär)	1995

## TEXT · ZU LEBEN UND WERK 1961 - 2004

zu: Jugend – Landschaften und Bäume – Schnee	1961 - 85
zu: rote Bilder – vier Bollen – Putten – Figuren in Landschaft	1986 - 90
zu: Paare – Vögel1 – Vögel mit Figur	1990 - 93
zu: Vögel mit Figur – Farbflächen und Linien – Knaben	1993 - 95
zu: Knaben – konzentrische Farbflächen	1995 - 97
zu: konzentrische Farbflächen	1998 - 03

*„Es ist nicht so, dass immer wenn auf dem Bild ein Tier oder sonst ein Motiv dargestellt ist, ich von diesem ausgegangen bin, oder wenn nichts Erkennbares drauf ist, ich ursprünglich auch ohne Vorlage gearbeitet habe. Das vermischt sich viel eher. Oft kann sich die Linie, das Bild, vollkommen vom Tier wegbewegen und seine eigene Dynamik zum Motivlosen entwickeln. Oder ich entdecke, dass sich da in den Farbflächen und der Linie irgendein Lebewesen artikulieren möchte, dann kann da halt auch plötzlich irgendetwas Erkennbares draus werden.“*



Vogel 1995  
Öl auf Leinwand  
110 cm x 100 cm

weitere Ölbilder auf Leinwand



1996  
-98

Aquarelle auf Chinapapier



Delfin 1998  
Aquarelle auf Chinapapier  
ca.: 33 cm x 30 cm

Aquarelle auf Chinapapier

1997  
/99



o.T. 1998  
Aquarell a. Chinap.  
ca.: 33 cm x 30 cm

weitere Aquarelle auf Chinapapier 1997/98  
meist ca.: 33 cm x 30 cm



weitere Aquarelle auf Chinapapier 97 - 99  
je, ca.: 33 cm x 30 cm



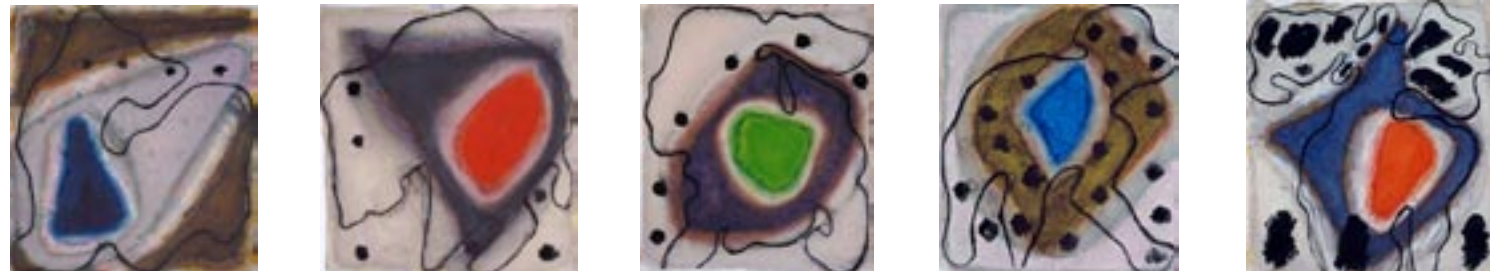
1997  
-00

Aquarelle auf Chinapapier



Frosch 1999  
Aquarell a. Chinap.  
ca.: 33 cm x 30 cm

weitere Aquarelle auf Chinapapier je ca.:33cm x 30cm



„konzentrische Farbflächen“

1998  
-01



Stier 1999/01  
Öl auf Leinwand  
66 cm x 60 cm



Vögel 1998/99 Öl auf Leinwand  
je, 66 cm x 60 cm



Lamm 1999  
Öl auf Leinwand  
66 cm x 60 cm

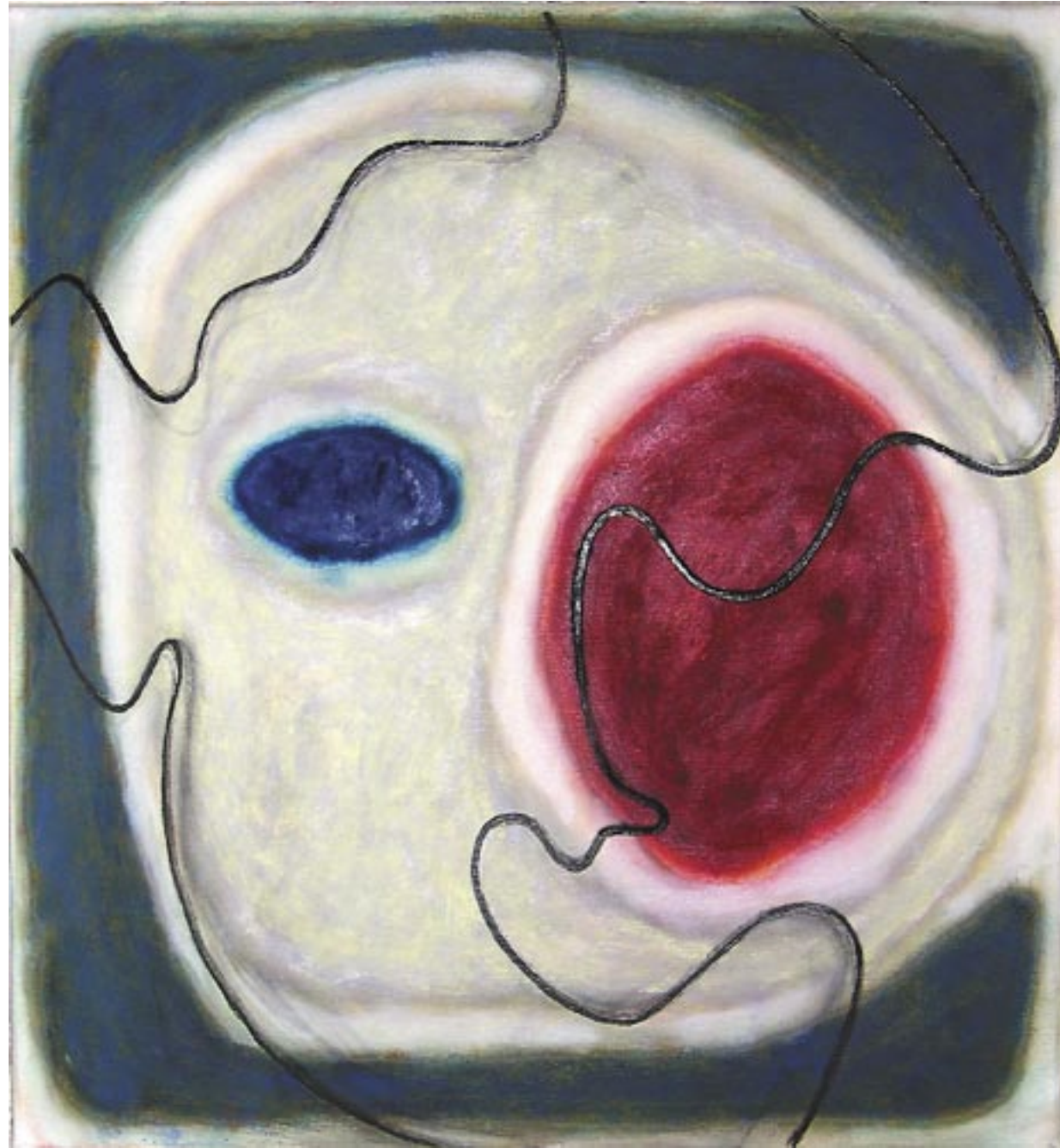


weitere Bilder  
1999 - 2001 :



2002  
-04

# Köpfe, Gesichter



Gesicht 2003  
Öl auf Leinwand  
66cm x 60cm

# Stürzende

2002  
-04



Stürzender 2003  
Aquarell a. Chinapapier  
ca.: 33 cm x 30 cm

weitere Ölbilder und Aquarelle:



weitere Ölbilder und Aquarelle:





Im südwestlichsten Zipfel von Deutschland im Dreiländereck um Basel wurde Holger Blunck am 26. Mai 1961 geboren.

Bald wächst ein ungewöhnlich starkes Interesse an Kunst, angeregt durch das reichhaltige, kulturelle Leben der Umgebung und durch Reisen mit den Eltern, beginnt früh mit Selbststudium und einer intensiven Auseinandersetzung mit der klassisch europäischen Kunst. Der Wunsch Maler zu werden ist unumstößlich.

Zieht sofort nach dem Abitur 1981 nach Berlin, kommt dort mit aktuellster Malerei und Künstlern in Kontakt, wahrt aber stets Abstand, sucht vielmehr, seinem Naturell entsprechend, auf ganz eigenen Wegen eine individuelle Bildsprache zu entwickeln.

In den folgenden Jahren, bis ca. 1988, zwingt seine äußerst selbstkritische Haltung, auf der Suche nach eigenen Bildlösungen, zu einer raschen Abfolge von eher expressionistischen Bilderserien. Sobald das Konzept einer Reihe einigermaßen gelöst ist, wird die Arbeit daran abgebrochen und es treibt ihn die Angst vor Routine weiter.

1986 entsteht, nach den von Weiß dominierten Winterbildern, eine Reihe von Werken, die vornehmlich in einer roten Farbigkeit gehalten sind.

1986/87 kommt es in den „roten Bildern“ zu einer Aufladung mit Thematik, vornehmlich mit religiösem Inhalt.

1987 teilen vier große „Bollen“ das Geviert der Grundfläche, in einer kleinen Reihe von mittelalterlich anmutenden Bildern.

1987/88 entstehen durch Übermalung unfertiger Bilder eine Reihe von Putten. - Erste eindeutige Trennung von Farbe und Zeichnung

Ab 1988 kommt es, ausgelöst durch die Beschäftigung mit H. v. Marées, zu Versuchen zum Thema Figur in Landschaft. Darüber dann, ab 1989, zu der sehr aufwändig gemalten Serie der „Paare“ und ab 1992 zur Teilung der Bildfläche.

1993 -95 entstehen eine Reihe von Tier- und Vogel-Darstellungen, in denen mit der Trennung von Farbe und Zeichnung experimentiert wird.

1995 Vogelmann und Knabenserie

1995 Erscheinen immer öfter Bilder mit einer geschlossenen Linienzeichnung auf mehr oder weniger konzentrisch angelegten Farbflächen.

Ab 1996 wird Aquarellfarbe auf Chinapapier zum bevorzugten Material. Tierdarstellungen wechseln mit abstrakten Arbeiten ohne Motiv.

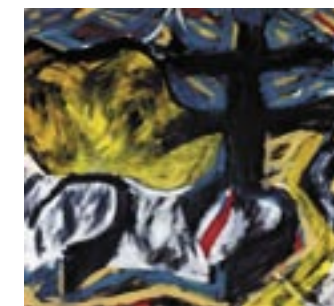
1998 – 01 Entstehen Serien mit stark pigmentierte Ölfarbe und dünnen Lasuren.

Seit 2002 tauchen wieder vermehrt menschlichen Formen in den Bildern auf, meist als Figuren (Stürzende) und in der Auseinandersetzung mit Gesichtern und Portraits.

„DIESE BILDER UND DARSTELLUNGEN HABEN ETWAS UNGEHEUER  
ZEITLOSES; ES FÄLLT SCHWER, SIE IRGENDWO EINZUORDNEN. WÜRDEN  
SIE IRGENDWO GEFUNDEN, KÖNNTE MAN MEINEN, SIE WÄREN RELIKTE  
IRGENDEINER VERGANGENEN HOCHKULTUR. UND WIRKLICH ERINNERT  
NICHT DAS EINE ODER ANDERE TIER, MIT SEINEN ORNAMENTAL  
GESCHWUNGENEN LINIEN, EIN WENIG AN MAYAS ODER SKYTEN O. Ä.“

Werke von 1984 - 1995





weitere Arbeiten  
dieser Serien



o. T. (Baum) 1984  
Tempera auf Leinwand  
140 cm x 120 cm



Gletscher 1985  
Tempera auf Leinwand  
100 cm x 200 cm

*„Das Malen ist hier ein Kampf gegen die eigenen Gefühle und Gedanken, die immer wieder, allzuschnell, Bilder und Assoziationen entstehen lassen. Die Fantasie muss hier solange geprügelt werden, bis sich die Bildfindungen auf einer höheren Ebene einstellen.“*

1986 rote Bilder „vier Bollen“, „Putten“, Figur in Landschaft  
-89



Madonna 1987  
Tempera auf Leinwand  
100 cm x 110 cm



weitere Arbeiten  
dieser Serien



Stefanus 1987  
Tempera auf Lw.  
110cm x 100cm



o. T. 1990  
Tempera auf Leinwand  
110 cm x 100 cm



Jäger 2 1987  
Tempera a. Lw.  
110cm x 100cm



o. T. (Putto 3) 1988  
Tempera auf Leinwand 100cm x 110cm



„Paare“, Vögel und Vögel mit Figur

1990  
-93



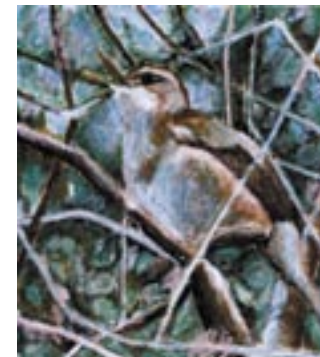
o. T. (Paare 7) 1991  
Tempera auf Leinwand  
110 cm x 100 cm



weitere Arbeiten  
dieser Serien



Vögel-Figur (Ibikus) 1992/93  
Tempera auf Leinwand  
120 cm x 095 cm



o. T. (Vogel) 1992/93  
Tempera auf Leinwand  
je ca.:  
110 cm x 100 cm



1993  
/94

(Farbflächen und Linien) Vögel und Tiere



q.T. (Vogel) 1993  
Öl auf Leinwand  
110cm x 100cm



weitere Arbeiten  
dieser Serie



Vogel 1994  
Öl auf Leinwand  
110 cm x 100 cm



Fisch 1994  
Öl auf Leinwand  
110cm x 100cm



(Farbflächen und Linien) Tiere und Knaben/Vogelmann 1994  
-96



Hund 1994/95  
Öl auf Leinwand  
110 cm x 100 cm



Hase 1994/95  
Öl auf Leinwand  
110 cm x 100 cm



weitere Arbeiten  
dieser Serie



Knabe 2 1995/96  
Öl auf Leinwand  
150 cm x 100 cm





Eisbär 1995  
Öl auf Leinwand  
110 cm x 100 cm

Gouachen 1995 je ca.: 50 cm x 70 cm



„Neben einer großen Liebe, die ich als Kind für Comics hatte, habe ich aber auch schon sehr früh die Gelegenheit gehabt, mit der klassischen europäischen Kunst in Kontakt zu kommen. In irgendeinem dieser Uffizien, Louvres und National Galleries, die meine Eltern mit uns Kindern so oft besuchten, war ich, vor irgendeinem, dieser Leonardos oder Rembrandts, wie von einem Blitz getroffen. Vor diesen blöden alten Meistern hat es mich, aus welchem Grund auch immer umgehauen, irgendetwas hatte mich da getroffen, und ich hatte den unbedingten Wunsch, ebenso etwas zu machen, wie das, was diese Maler, auf diesen Bildern gemacht hatten. ... „

„... habe ich mich dann immer mehr reingearbeitet, alles gelesen, was ich über diese Künstler finden konnte, richtig nach ihnen gearbeitet, über Bilder und Zeichnungen gebrütet und immer wieder alles abgemalt, gezeichnet, kopiert und studiert. Und dann will man ja auch alles Weitere wissen, auf wen sich denn dieser bezogen hat, wer dessen Vorbild war, gegen was jener rebelliert hat und wie es weiterführt etc ... Und so kam ich dann über die Renaissance, die so etwas wie meine „erste große Liebe“ war, auch recht bald zur Antike und zum Mittelalter, und danach, nach und nach zu allem Anderen bis ins 18./19.Jh. Mit außereuropäischer Kunst kam ich durch das Interesse meiner Eltern in Kontakt, und das 19. und 20. Jh. konnte ich in der Galerie Beyeler und im Basler Kunstmuseum entdecken. Und so wurde dann, aus einer zugegeben eher ungewöhnlichen kindlichen Marotte, nach und nach eine immergrößere Leidenschaft und eine Obsession, bis es einfach klar war, dass es für mich keine Alternative mehr gab.“



1884

1984/85 LANDSCHAFTEN UND BÄUME

1983 und 84 entstehen Bilder, in denen die Malerei in, voneinander unabhängige Elemente aufgebrochen und in jeweils eigene selbständige Ebenen übereinander gelegt wird. Meist gibt die erste Schicht, mit einem ersten Raster oder Muster, einen Grundakkord, eine Grundmelodie im Hintergrund. Nicht immer kann man diese „Ouvertüre“ am Ende noch erkennen, oft haben die darüber gelegten Elemente, Farbflächen und Zeichen diese fast gänzlich zum Verschwinden gebracht. Nun wird mit reduzierter Palette „darübergeschrubbt“, bis alles eine gewisse Reife erreicht hat, dann tritt an einem bestimmten Punkt, um das chaotische Wuchern von Farben und Formen zu bändigen und eine Richtung zu geben, die schwarze Linie, als das grafischste Element in den Bildern auf. Als



Landschaften, Bäume 1984/85

„Zuchtmeister“ und „Taktgeber“, dirigiert sie und ordnet die wildgewordenen Elemente, zieht schneidende Linien und setzt Mauern, Inseln und Punkte, gibt Takt und Richtung. Aber auch andere Elemente des Bildes können eine Art von Bedeutungsträger sein. Man kann Bäume, Wolken, Netze, Tropfen, Zellen, Amöben etc. finden, auch Leitern, Gitter, Dornen, Mäander, Vögel, Wirbel; in der letzten, grauen Reihe von 1984 treten vermehrt „religiöse“ Symbole wie Kreuz, Schiff, Anker, Bischoffstab auf. In diesem Wechsel von malerischen und grafischen Elementen bekommt diese Malerei einen ausgesprochen musikalischen Aspekt.

Anfang 1985 entstehen nun immer öfter Landschaften. Das Interesse an Darstellbarem scheint wieder Oberhand zu bekommen. Auch die Malweiße ändert sich, die grafischen Elemente werden malerischer, die vormalig bewusst getrennten Ebenen verschmelzen immer mehr ineinander, und das so wichtige Schwarz verliert das aggressiv Schneidende, es bleibt aber das sinngebende Element; meist in Form von kahlen Bäumen, dunklen Wäldern und Gehölz macht es das Bild als Landschaft erkennbar.

1985 SCHNEELANDSCHAFTEN

In den ersten Bildern erkennen wir noch die Berglein zwischen den Bäumen, mit Felsabbrüchen als markante Linien, die noch an die schwarzen „Zeichensetzungen“ der Bilder von 84/85 erinnern, aber bald werden, die als Landschaft erkennbaren Merkmale, verschwinden. Auch die kahlen, alten Bäume tauchen hier nochmals auf; nun aber gerne mit bollig, wattigweichem Schnee bedeckt, alles wird weicher, heller und stärker ineinander verwoben. Die schwarzen Zeichen binden sich immer mehr in die Landschaft ein und werden vereinzelt zu dunklen, schwarzen Schneefeldern und Gletschern; zur Landschaft selbst. Es ist hier offensichtlich eine Verwandlung im Gange, weg von einer darstellenden, ein wenig an den Expressionismus erinnernden Malerei, hin zu einer ganz anderen, moderner erscheinenden Auffassung.



Graue Bilder 1984/85

Mit dem dominanter werdenden Weiß, das, fast wie ein Leichentuch, immer wieder die farbigen Versuche einer Malerei überdecken und auslöschen will, tritt auch die Thematik des Gletschers immer mehr in den Vordergrund. Waren diese eisigen Landschaften anfangs allenfalls mit Bäumen bevölkert, erscheinen nun öfters einzelne Menschen. Als Wanderer und Skifahrer durchstreifen sie als die „ins Leere „geworfene“ Existenz“ die weiße Wüste des dennoch farbigen, „schmutzigen“ Schnees. Aber auch sie verschwinden am Ende, werden zu Kringle und Bollen; vom Menschen zeugen nur noch die Spuren (der Ski) im Schnee, als schwarze und farbige Linien im Weiß. Der hohe Horizont gibt keine Aussicht und Perspektive mehr, alles scheint geschluckt von Schnee und Weiß; Stille.

1986/87 „ROTE BILDER“

Doch nun, Welch ein Wechsel. Von nördlichen, kalten Berg- und Schneeregionen scheint es uns in eine afrikanische- oder australische Wüste oder Steppe verschlagen zu haben, aus der weißen Übermalung ist eine rote Untermalung, ein Orange-Ocker- Grund geworden. Und man kann sich, besonders wenn man an die religiösen Themen der späteren und letzten roten Bilder denkt, fast schon an einen mittelalterlichen Goldgrund erinnern fühlen.

Auf dieser Szenerie, aus warmen Erdfarben entfalten die schwarzen, grafischen Zeichen nun ihr Spiel. Erkennbar tauchen Vögel und Fische auf, aber auch Zeichen, die an Höhlenmalereien erinnern: Wasserstellen, Lagerplatz, Herden, Flammen, Wege und Pfade etc. Man erwartet schon fast ein paar herumhüpfende Antilopen und meint, neben dem Geruch von trockener Tonerde auch noch Musik von Buschleuten, afrikanische Trommeln oder aboriginales Holzgeklacke, nordafrikanische Geschichtensänger und schrilles Getriller von Beduinenfrauen zu hören.

Wie archäologische Überreste tauchen aus dem Ockergrund braune Balken auf. Immer rechtwinklig angeordnet, bilden sie einen seltsamen Gegensatz, zu den organisch gewachsenen, erdigen Farbflecken, wie verwitterte Relikte menschlichen Ordnungswillens, dazwischen, zuweilen blaue Wasserstellen.

Bald verliert sich aber diese lyrische Leichtigkeit, und etwas Schweres, Schmerzhaftes kommt herein. Die schwarzen Zeichen und Linien werden zusehends zu Folter und Tötungsinstrumenten, zu Nägeln, Spießern, zu Beil und Sichel. Die Mauerreste werden zu Richtblock, Kreuz und Gefängnis, die blauen Wasserpfützen wandeln sich zu Köpfen und Händen, zu Körperteilen der Gemarterten und der Marternden.

Mit einer eigentlich nur geringen Änderung in der Malweise wird eine eminente Veränderung in der Bildwirkung, -Aufbau und im Bildraum bewirkt. Die Grundfläche wird zunehmend von Ocker dominiert. Es wird nicht mehr so sehr auf die Farbe als Fläche wert gelegt, sondern, mit einem Geflecht und Gewusel von Pinselstrichen, ein räumliches Volumen und eine Tiefe erzeugt, die Raum für Assoziationen und Inspirationen geben. Eine andere Behandlung der schwarzen Elemente und der zusätzliche Einsatz von Grün verändert die Perspektive: Nicht mehr die Übersicht von oben, sondern ein horizontaler Blick lässt Räumlichkeit und Perspektive entstehen. Aus den schwarzen Piktogrammen und Zeichen sind malerisch eingebundene Flächen geworden. Immer noch themagebend bezeichnen sie die Figuration, aber nicht direkt, sondern im Zusammenspiel mit dem „Nichtgemalten“, „Nichtgezeichneten“, dem „Dazwischen“. Dies erinnert ein wenig an fotografische Negative.



Schneebilder 1985/86



Rote Bilder 1986/87

1987 - 90 „VIER BOLLEN“, PUTTEN UND FIGUREN IN LANDSCHAFT

1987 entsteht eine kleine Reihe von recht seltsamen Bildern: Vier große, nicht ganz rechteckige, nicht ganz runde Bollen, teilen das Bild, vertikal und horizontal in vier Viertel. Diese in sandigem Farbton gehaltenen Brocken erinnern am ehesten an Felsen oder Steinblöcke. Diese Brocken sollen als Piktogramme, wie Schriftzeichen die Landschaft bezeichnen: „hier ist Landschaft“

Es steigert noch den surrealen, absurden Charakter der Bilder, dass die vier Bollen, leicht plastisch, gegen einen betont flächigen Hintergrund gesetzt sind. Dies lässt, zusammen mit der zum Teil eingezogenen Horizontlinie, die Brocken davor wie schwebend erscheinen. Das Bild ist wie mit vier Nägeln abgesteckt, und so festgelegt, bildet dies, den Grundakkord, der die Fantasie zur Inspiration des Themas anregt, und schließlich, durch das Einsetzen einer Figur, bezeichnet wird. Diese Figur, bleibt transparent, meist sogar nur als Linie gezeichnet, so dass, der Untergrund dominant, das Bild Malerei bleibt, um es nicht zu literarisch werden zu lassen. Das ganze scheint sehr, vom mittelalterlicher Buch und Ikonenmalerei inspiriert.

Recht bald merkt Blunck, dass hier der Rahmen sprichwörtlich sehr eng gesetzt ist und die Gefahr von Erstarrung droht. Er wehrt sich dagegen mit einem Wutausbruch: Auf eine furiose, willkürliche Übermalung unfertiger Bilder, in Weiß, Rosa und Hellblau, werden frech die drallen Rundungen von Babys, Kindern und Putten mit einer in Schwarz gezeichneten Linie gesetzt. Die Gestaltung des Putto folgt der willkürlich aus der Stimmung entstandenen Vorgabe der Farbflächen. Danach werden die Farben aber wieder an die Zeichnung angepasst und beides so verwoben. Dieses In-Beziehung-Setzen der voneinander getrennten Farbe und Zeichnung erinnert schon stark an die Linienbilder ab den späten 90ern. Diese „herzigen“ Kinder auf den Bildern haben doch eine gewisse ambivalente Ausstrahlung, man ist geneigt, in ihnen nicht nur die lieben, unschuldigen Kindlein zu sehen, man traut diesen Geschöpfen schon auch einiges an Abgründigem zu. Dennoch findet keine Festlegung statt, alles bleibt offen; wie beim realen Kind, hat hier sein Abbild beide Möglichkeiten offen.

Ausgelöst durch die Beschäftigung mit H. v. Marées, tauchen nun arkadische Szenen mit „Figuren in der Landschaft“ auf, sicher findet hier auch eine Auseinandersetzung mit der Malerei der Antike statt. Auffällig ist, wie stark die Zeichnung zurückgedrängt wird und wie sich die Körperformen und Volumen aus den Farbflächen und



Vier-Bollen-Bilder 1987

deren Verteilung entwickeln. Die Körper bleiben so bewusst grob und unformuliert, um, von den Gewichtungen und der Architektur im Bild nicht abzulenken.

1990 -93 „PAARE“

Aus den Figuren in Landschaft, Ende der 80er, entwickelt sich eine ausgesprochen seltsame Reihe von Bildern. Vom Maler selbst sind sie unter dem Begriff „Paare“ zusammengefasst, tatsächlich ist auf den meisten, aber nicht auf allen Bildern, dieser Serie ein Personenpaar dargestellt. Auf den anderen scheint aber auch, auf die eine oder andere Weise, auf die Thematik des Paares eingegangen worden zu sein, sei es durch den Ausschluss, die Abwesenheit des Gegenübers oder als Spiegelung des Selbst, o. Ä.

Das auffälligste kompositorische Merkmal dieser Serie scheint mir diese Art von konzentrischen Kreiskompositionen zu sein, mit der der Hinter- oder besser Untergrund gestaltet ist. In diese, an Zielscheiben erinnernde Komposition, werden dann die Figuren gesetzt. Das ganze erinnert nebenbei doch schon sehr an die kreisförmig angeordneten Farbflecken ab 95.

Des Weiteren muss sich in einigen Bildern die Komposition zusätzlich Diagonalen, Kreuzchen und Zickzackmustern unterordnen.

Dadurch kommt es unweigerlich zu Verformungen. Die Figuren und Formen scheinen oft seltsam ausgedellt und verformt, meist tauchen diese Grobheiten aber erst an einem bestimmten Punkt in der Bildfindung auf. So findet man auf Bildern im Anfangsstadium eine weitaus „feinere“ Behandlung, auch bei Skizzen und Aquarellen zu dieser Serie finden sich recht „genaue“, eher schon an anatomische Vorstudien erinnernde Arbeiten. Als ob er sich zuerst vergewissern wollte, um dann beim Malen alles wieder vergessen zu können.

„... zuerst habe ich mit Kohle das Bild festgelegt, die Figuren und die Komposition; mehr oder weniger. Dann konnte ich das Dargestellte beim Malen vollkommen vergessen. Ich habe mich dann nur noch auf die Farbe, auf die Verteilung von Licht und Dunkel, das Einpassen, oder besser Einkneten der Volumen in die Komposition ... konzentriert. Dabei kam es oft zu recht lustigen Verzerrungen und „Unbeholfenheiten“, ...“



Figuren in Landschaft 1989/90

Die sehr aufwändige und langsame Malweise trägt ihrerseits, zu dieser besonderen und eigenwilligen Wirkung dieser Bilder bei. Mit einem recht großen und groben, sehr flach aufgesetzten Pinsel, wird die Temperafarbe schimmernd aufgetragen. So dass die Farbe nur an einigen wenigen, erhöhten Stellen der Leinwand haften bleibt. Dieses, Schicht auf Schicht, meist mit den reinen Farben, in kontrastierenden und entgegengesetzten Tönen,

ergibt einen schwer fassbaren, gräulichen und perlmuttartigen Farbton. Durch den unruhigen, sehr materialreichen, fast schon reliefartigen Auftrag, entsteht oft ein Effekt, der die Farben, durch die Bewegung des Lichtes oder des Betrachters vor dem Bild, die Farben zu verändern scheint.

Ein sehr schönes Beispiel für die Verwendung der eigenwilligen Kreiskomposition, ist das Bild einer Frau mit einem Paar von Vögeln, vermutlich Raben. Fast wie eine Zielscheibe sind die Kreisscheiben mittig zentriert, mit einem Diagonalkreuz, deutlich erkennbar durch die Kante des Sitzpodestes und durch die Figur, und, die andere Diagonale, durch den Schnabel und die Innenseite eines Flügels. Obwohl durch die gleichbleibende Behandlung der Farbflächen, die abstrakte Form der Kreisscheiben betont ist, bleibt die begriffliche Zuordnung, die Bedeutung als Sitzpodest, Wiese - Landschaft und Himmel erhalten. Interessant ist auch, wie sich der rote Körper der Frau durch die Gleichbehandlung mit der grünen Umgebung im Licht, auflöst. Diese Verwendung des Komplementärkontrastes zur Darstellung der Plastizität erinnert stark an Michelangelos Sixtinische Deckenfresken.

1992/93 VÖGEL UND VÖGEL-FIGUR

In einer ganz ähnlichen Malweise, aber bei weitem nicht so inhalts- und bedeutungsgeladen, weitaus neutraler, entstand eine Reihe von Vogelbildern. Hier kommt Blunck wieder zu einer größeren Natürlichkeit und Leichtigkeit zurück, auch die Lust an der Deformation verschwindet fast ganz. Besonders in den Aquarellen scheint er alle kompositorischen und bildgestalterischen Probleme vergessend, sich ganz der Lust und Freude an der „realistischen“ und rein darstellenden Malerei hinzugeben. Dagegen bleiben, bei aller Darstellungsnähe, die Bilder sehr abstrakt, der Malerei verpflichtet, so z.B. bei der Blaumeise, die mit ihrer wunderschönen, flächigen, homogenen Malweise schon ein wenig an Richter erinnert. Die neutrale Gestaltung lässt fast die Darstellung des Vogels über die malerische Architektur der Farbflächen, vergessen.



Paare 1990 - 93

„... von diesen blöden Figuren und fetten Weibern hatte ich die Nase voll, das Malen der Vögel war dann richtig eine Erleichterung...“

„... das zwitschernde Vögelchen im Gestrüpp, finde ich, hat irgendwie etwas von einem Selbstportrait, ... . Alle Linien, sowohl die Umrisse des Vogels als auch das Geäst, beziehen sich mehr oder weniger genau auf eine achtel Teilung des Bildes. Solche blödsinnigen und willkürlichen Vorgaben erleichtern es mir beim Malen, das Motiv zu vergessen und mich auf die Malerei zu konzentrieren.“

Noch leichter und luftiger, wird es in der folgenden Serie: Einer Reihe von Bildern, deren Motiv vertikal

in zwei Teile aufgeteilt ist. Immer auf der einen Seite, eine Gruppe von Vögeln, die in ihrer Gestaltung gerne etwas rhythmisches, ornamentales, musterhaftes haben, auf der anderen Seite eine Figur, die inhaltlich, mit dem „Vogelmuster“ verbunden wird. Es ist auffällig, wie dünn diese Bilder gemalt sind, besonders wenn man an die „Schwarten“ zuvor denkt. Nach Aussage von Blunck sind diese oft nach ein paar flüchtigen Skizzen jeweils in nur wenigen Stunden entstanden; was für ein Gegensatz zu den Jahren, die er zuvor an einem Bild verbrachte.



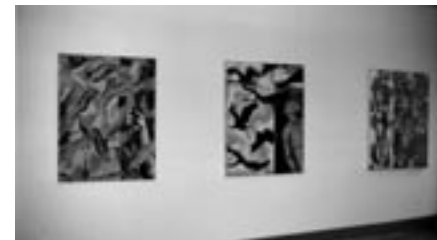
„Eines Tages stand ich am Fenster, und blickte versonnen in den Himmel, und als ich so den Vögeln beim Fliegen zusah, dachte ich mir, was doch dieses Geschwirre und Geflatter für hübsche Rhythmen und Ornamente abgäbe. Als Bild fand ich das alleine aber noch zu fade, und überlegte mir was man da noch dazumachen, dagegensetzen könnte. Weiter, so halb träumend den Himmel und die Bäume betrachtend, kam in mir das Bild einer Frau, die im Geäst eines Baumes sitzt, ... Beim Malen fand ich dann, dass das Ganze am besten mit einer Bildtrennung funktioniert, das Absurde und Surreale, der ganzen Sache steigert, ...“

Aus einem der in Vögel und Figur getrennten Bilder wird aus einer, einem weiblichen Rückenakt beigegebenen, Vogelgruppe ein Ausschnitt als Einzelbild isoliert, und in einer kleinen Reihe von Bildern, auf die malerischen Möglichkeiten untersucht und weiterentwickelt. An diesem quasi gezoomten Ausschnitt, aus einem Vogelschwarm war wohl vor allem die Wirkung eines Allover interessant, die Möglichkeiten eines abstrakten, fast popartigen Rhythmus.

Vogel 1992

1993 TRENNUNG VON ZEICHNUNG UND FARBE, TIERDARSTELLUNGEN

Nun wird aber weitergezoomt, von der Gruppe zum Einzelnen. In einer großen Reihe werden, an der Form eines einzelnen Vogels, die Möglichkeiten der Linie und der Farbflecken und deren Spiel miteinander durchexperimentiert. Es ist ein eher wildes und ungestümes, ungerichtetes Experimentieren, so dass es neben eher gerichtetem Suchen wilde, anarchische, expressionistische Ausreißer und bizarre Sprünge gibt. Etwas gerichtet geht es auf den Papierarbeiten voran. Hier entstehen ganze Reihen zu einzelnen gestalterischen Problemen. In einigen der frühen Aquarelle, erinnern die Formen an Miro, während darunter eine weitere, unerwartete Inspiration versteckt ist. Blunck meinte selbst, dass er an einen, aus den Fugen geratenen Mondrian dachte. Das scheint weit hergebracht, aber abgesehen von einer auffälligen Häufung der Primärfarben und schwarzen Linien und weiß, scheint mir dies ein Hinweis zu sein, der auf die Wichtigkeit, von Komposition und Spannung zwischen den Elementen hinweisen will; wenn auch in ganz anderer Erscheinung, könnte hier eine größere Verwandtschaft vorliegen, als es auf den ersten Blick erscheinen mag.



Vogel - Figur 1992/93

Und plötzlich kommt es, begleitet von einer Reihe schöner Tusch-Pinselzeichnungen, zu einer Dominanz des Weiß, das, mehr und mehr an Raum gewonnen hat und die Farben zu immer kleineren Fleckchen reduziert, bis sie nur noch wie kleine farbige Smaragde aus der weißen Ödnis strahlen. Und dann findet sich die Farbe, nur noch in den Linien. Das Weiß ist allerdings nicht frei gelassen, sondern gemalt, so dass die farbigen Linien und die kleinen dunklen Fleckchen wie eine letzte Spur von farbigem Leben unter einer Schneedecke von Weiß hervorlugen. (vgl. Schneebilder von 85). Durch die Präzision der Linien aber entstehen zwischen diesen Relikten einer Malerei, wie aus dem Nichts, Volumen und Formen, die dann auch wieder zuweilen an Vögel erinnern.

Wie wenn ihn eine große Lust am Animalischen gepackt hätte, entstehen nun, mit viel Wärme und großer Liebe zum und Verständnis für das Kreatürliche, unzählige Tierbilder. Die Mal- und Vorgehensweise wird nun den etwas anderen Bedürfnissen, des neuen Sujets angepasst und weiterentwickelt; es scheint sich auch, eine größere Freiheit, Plastizität, Atmosphäre und Lebendigkeit einzustellen. Eine verblüffende Lebendigkeit und Präsenz, bei all der Zurückgenommenheit im Darstellenden, wo das einzige, illustrierende Element, eine eher monotone Umrisszeichnung ist. So glaubt man zuweilen, bei dem einen oder anderen Bild, im Vorbeigehen, zu meinen, dass sich das darauf dargestellte Lebewesen gerade bewegt hätte. Dieser Effekt entsteht, durch ein ausgeklügeltes und kalkuliertes, ins Verhältnis



Vogel 1993 / 94

setzen der einzelnen Teile und der Präzision der Linie im Bild.

Auf der anderen Seite entstehen Bilder, die sich zum „Abstrakten“ hin entwickeln. Hier ergibt er sich ganz der Malerei und dem Bild. Immer freier, bis nahezu zur Unkenntlichkeit entfernen sich die Linien und Farbflächen vom Sujet. Sie scheinen in ihrer Vereinfachung und Bildwucht, mit einer kolossalen, ungeheuren malerischer Kraft hingehauen. Großartige Bilder, mit einer zeitlosen, archaischen Energie entstehen.

1995 VOGELMANN UND KNABENSERIE

An einigen der Vogel- und Vogelgruppenbilder wird noch bis 95/96 weitergearbeitet, und plötzlich taucht da eine Figur zw. den Vögeln auf, ein Knabe, wie ein Dompteur, scheint er das ornamentale Vogelgewusel ordnen

zu wollen. Dieses Motiv war ursprünglich auf drei große Bilder (200cm x 180cm) angelegt, als Triptychon. Der Knabe, in dem einzig vollendeten Mittelteil z.B., unterscheidet sich in seiner Gestaltungsweise kaum von den ihn umgebenden Vögeln, seine ausgestreckten und angewinkelten Arme bilden, das Bild in der Wagerechten teilend, mit der Körperlínie ein leicht versetztes Kreuz.

Die schwarze Linie selbst ist hier betont neutral gehalten, kein An- und Abschwellen, kein Duktus, nichts Persönliches, kein Charakter, auch die absolut neutralen Augen- und Ohrenpunkte zeigen, dass hier einzig und allein die Lage und Komposition der Linie entscheidend sein soll. Alles ist sehr zurückgenommen, um die Wirkung des Allover zu steigern und so, mit dem Schwirren der Flecken und Linien beim Betrachter einen Schwindel zu erzeugen.

Im Umfeld zu diesem Triptychon entstehen eine Reihe von Menschendarstellungen. Einigen dieser Knaben scheinen Photographien, wie jene von W. v. Gloeden als Vorlage gedient zu haben. Aber hier sind sie aus ihrem Zusammenhang herausgelöst, isoliert, dafür sind ihnen, ein Tier oder Blumen o. Ä. quasi als, meist titelgebendes Attribut zugeordnet.



Knaben 1995 / 96

Interessant ist, wenn man einmal die Tiere wegdenkt und die Figur allein betrachtet. Es fällt nun auf, wie sehr das beige stellte Wesen den Charakter der Person verändert, wie, dadurch plötzlich eine Geschichte im Bild entsteht. Dennoch bleibt alles uneindeutig und schwebend, fast schon in einer michelangelesken, inhaltlichen Ambivalenz.

Es besteht eine Art Verbindung zwischen der Figur und dem Tier, ist hier den Jünglingen je ein Bote in eine andere Dimension beigegeben. Man erinnere sich daran, welche Bedeutung bei schamanistischen Ritualen, dem Tier als Bote und Vermittler gegeben wird, oder an das Totem der NA. Indianer. Der Vogelmann z.B. hat schon etwas von einem Zauberer oder Schamanen. Auch in unserem Kulturkreis zwitschern die Vögel dem Helden einiges zu, und man sollte auch die, den Propheten, Heiligen und Evangelisten beigegebenen Tiere nicht vergessen. Und die Jungens selbst erinnern diese in ihrer antikischen Androgynität nicht selbst an so etwas wie Engel.

1996 KONZENTRISCH ANGEORDNETE FARBFÄCHEN

Die Trennung von Farbe und Zeichnung wird beibehalten, aber in einer konzentrierten Form. Es werden



Fisch 1994 / Aquarelle 1996

nun immer nur noch drei Farbflächen verwendet, meist in den Primär- oder Sekundärfarben. Wie in einer Zielscheibe, konzentrisch angeordnet, ist immer in der Mitte ein Klecks aus reiner, ungetrübter Farbe, die beiden anderen, als Kreisscheiben, leicht ins Grau abgemischten Farben außenherum, hell und dunkel abwechselnd. Durch das transparente Übereinanderlegen entgegengesetzter Farbschichten entstehen auf der Leinwand schwebende Farbwolken, deren Farbwert sich aus der Summe und dem Zusammenspiel aller Farbschichten ergibt. Die Zeichnung nun ist zu einer, gegebenenfalls durch den Bildrand angeschnittenen, aber immer durchgezogenen gedachten, geschlossenen Linie geworden. Mit ihren geschlossenen Formen und der, sich wie eine Pupille, gegen die abgemischten, umgebenden Farbkreise, absetzenden, zentralen Fläche, in reiner Farbe, wirken diese Bilder immer ein wenig wie Augen; auf den Betrachter gerichtete Blicke.

Ganz bewusst (gezielt), wird nun immer mehr zw. darstellenden Motiven und Bildern ohne thematische Vorgabe gewechselt. Hier wird etwas von zwei Seiten eingekreist, das Ziel, eine vollkommen leere und abstrakte Form für etwas zu finden, die aber dennoch einen erkennbaren Inhalt darzustellen vermag. Das ganze hat etwas asiatisches, etwas zen-buddhistisches, man kann hier doch an japanische, oder chinesische Tusmalereien denken. Durch das Nebeneinandersetzen eines motivlosen Bildes und eins, das, in derselben Malweise, ein erkennbares Tier darstellt, wird dem Betrachter geholfen, die Aufmerksamkeit vom Dargestellten weg zur Malerei zu lenken. So ist ein für die europ. Malerei so wichtiges „zerstörerisches“ Element hier nicht unbedingt im Bild, sondern neben das respektive zw. die Bilder gesetzt.

Die Mal- und Farbfläche wird plastischer, materialreicher und strukturierter. Die Arbeitspuren werden immer sichtbarer: die überarbeiteten Flächen, die korrigierte Linie, als übermalte schwarze Striche und das tastende Suchen der Kohlezeichnung.

Zwischen den wachsenden Farbhügeln entsteht ein immer breiter werdendes Tal als helle Freifläche. Die Farben haben Luft bekommen und beginnen zu schweben. Es entsteht eine gewisse Unschärfe, alles wird wackliger und scheinbar unvollendeter, was aber die Lebendigkeit und Kraft der Bilder steigert.

Mit dieser neugewonnenen Freiheit entsteht eine Reihe, äußerst charmanter Tiere (-darstellungen). Die ihnen als neues Element, neben der Linie, zugeordneten, schwarzen Pünktchen verleihen ihnen einen gewissen ironischen Ausdruck, als wäre hier ein Schmunzeln und Grinsen, ein leises Gelächter unter der Malfläche zu hören. Diese Pünktchen bezeichnen Augen, Ohren, Krallen, o. Ä., aber sie beginnen auch schon sich auf der Bildfläche zu verselbstständigen, über Kotknöllchen und Luftbläschen emanzipieren sie sich von der Umrisslinie der Tiere und



Bilder und Gouachen 1996 / 97

1998

-03

## zu Leben und Werk

erobert ornamental den Hintergrund des Bildes.

Mit diesem neuen Element ist es gelungen, wieder eine Art illusionistische Räumlichkeit einzuführen, - nicht zu verwechseln mit der ganz eigenen Räumlichkeit, die die Farbflächen erzeugen -, man könnte dies eine Bedeutungsperspektive nennen: dadurch, dass man die der Binnenform des Tieres zugeordneten Punkte, als Augen, Ohren oder Schnauze identifiziert, weisen diese, so zugeordnet, der Fantasie den Weg, in den ornamentalen Pünktchen im Umfeld, der, das Tier bezeichnenden Linie, die Bedeutung eines Köttels, einer Fliege, Geäst, Gras usw. zu geben, und in diesem Augenblick Räumlichkeit zu erzeugen. Ein wunderschönes Beispiel hierfür ist der Hund, der sich umwendend nach einer Fliege schnappt. Alle vier Punkte sind mehr oder weniger auf einer Reihe, die drei innerhalb der Körperlinie des Tieres (Hundes), weisen mit ihrer Bedeutung, Ohr, Auge, Nase, auf den außerhalb liegenden Fleck, und die Sache wird klar. Die doppelte Dreiecksform der Farbflächen unterstützt noch aufs Trefflichste die Haltung und Bewegung des Tieres.



*Aquarelle 1999 - 2000*

Holger O. Blunck

Schleiermacherstr. 15  
10961 Berlin

Tel + 49 30 692 39 01  
Fax + 49 30 695 04 570  
hblunck@yahoo.com