

**THOMAS BLASE**

*querfeld*



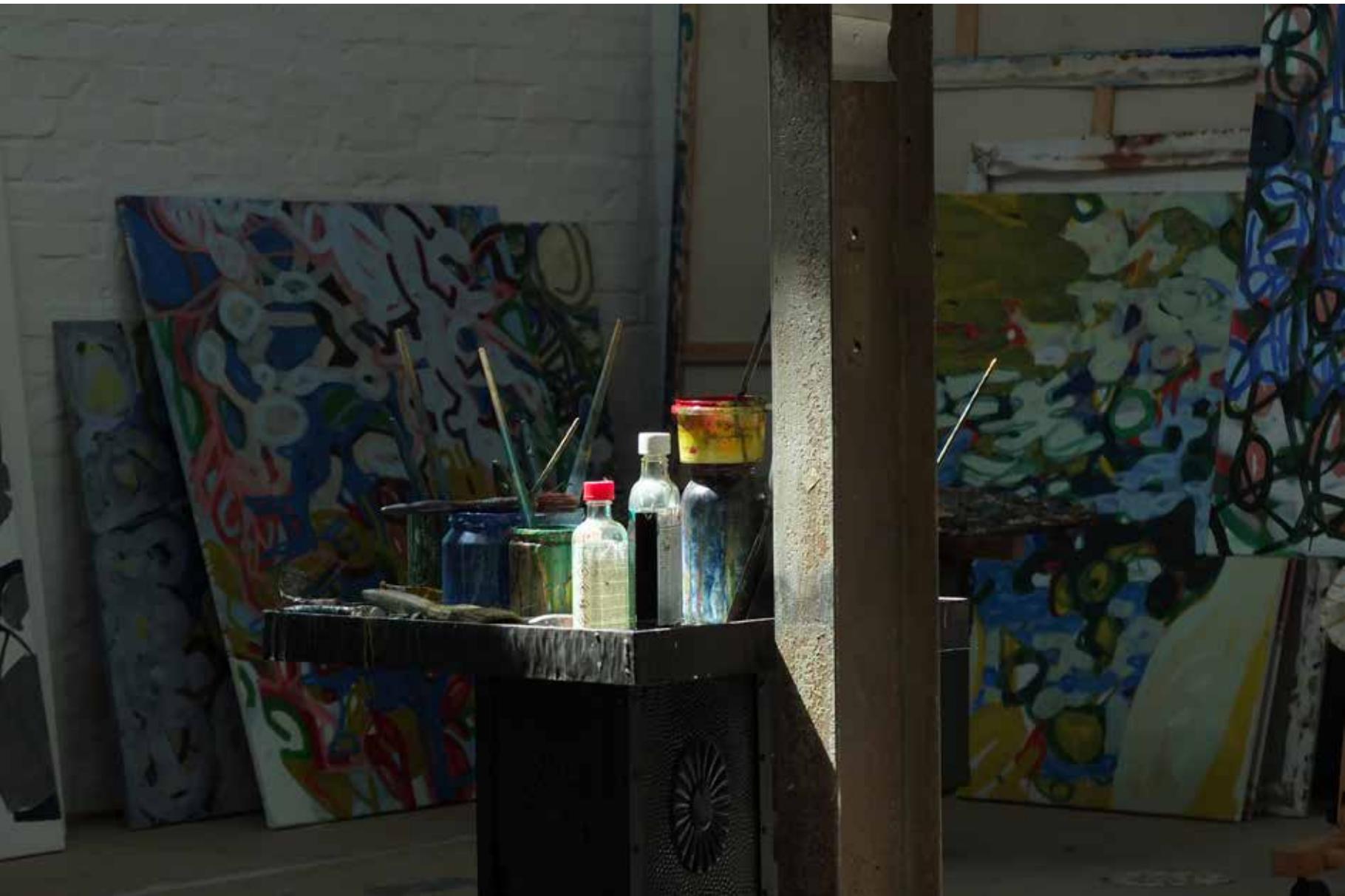
# **THOMAS BLASE**

*querfeld*

Bilder zwischen 2007 und 2024

mit Texten von Norbert Eisold und Uwe Gellner

mitteldeutscher verlag



Norbert Eisold

# Auf dem Malerweg

Eine Verwanderung. Für Thomas Blase

## I *Am letzten Tag*

Auf der Startseite der Internetpräsenz von Thomas Blase findet sich neuerdings ein Foto. Als Autorin wird Maylin Ratz genannt, die ich nicht kenne, auch im Netz existieren offenbar keine Daten. Was ist auf dem Foto zu sehen? Rechts ein Baumtorso, wohl von einem Kirschbaum, der Ort scheint ein alter Wegrain zu sein. Schon weitgehend rindenlos, lassen sich die Spuren von Fäulnis und Insektenfraß ausmachen. Die unbeholfen an den Stamm genagelten Leistenstücke führten einmal als Leiter in eine mächtige, reich fruchtttragende Krone. Wie alt mögen die Kinder jetzt sein, die dort hinaufgeklettert sind und sich den Bauch mit Kirschen vollschlugen? Wann habe ich das letzte Mal Kinder auf Kirschbäumen gesehen? Ich weiß es nicht, wirklich. Ich weiß nur, dass ich selber auf so einem Baum gesessen habe, jedes Jahr im Frühsommer, wenn die ersten Kirschen, die Glaskirschen, zur Reife kamen, später wechselten wir zu den roten, den schwarzen. Wir griffen danach und hatten die Hände, aus denen wir aßen, voller Kirschen, der Saft rann uns durch die Finger, über die Arme, aus dem Mund.

Ganz links, dem Betrachter etwas näher als der Baumtorso, ist ein Spaten in den Rasen getreten. Mir fällt sofort Caspar David Friedrich ein – und die Friedhofsspaten auf seinen Bildern. Warum Friedrich und warum im Plural? Stante pede könnte ich ein konkretes Bild nicht nennen. Die Gestalt des Malers erscheint zwischen Spaten und Baumtorso, genauer zwischen Spaten und einer schon abgedorrten Distel, ein zweites Exemplar davon hinter ihm, weiter im Hintergrund. Nach vorn gebückt, etwas in die Knie gebrochen, gießt er aus einem schwarzen Maurereimer Wasser auf ein wohl eben gepflanztes Eichenbäumchen. Wir sehen die Finger seiner Hände, die rechte am Boden des Eimers, die linke am oberen Rand, den silbrigen Wasserschwall. Sein Gesicht ist aber vom strähnig herabfallenden Haar verdeckt. Ver- bzw. bedeckt auch der Himmel hinter und über ihm, es ist Herbst. Die Sonne erscheint nur als heller, matt ausstrahlender Kreisfleck im grau wabernden Gedunst, welches die Atmosphäre über der Erde erfüllt, eine Stimmung wie an einem letzten Tag.

Aber warum beschreibe ich das? Wohinaus soll das führen? Man sieht eben nicht nur, was man weiß, wie Goethe meinte, und man beschreibt oder malt es auch nicht. Was bildende Kunst betrifft, war Goethe wohl weitgehend blind. Weiß man etwas über die Bilder, wenn man sie beschreibt? Vielleicht, etwas. Ich bin mir nicht sicher. Es gibt einen Unterschied zwischen Wissen und Gewissheit, oder? Der betrifft ihre körperliche Präsenz.

## II *Im Uttewalder Grund*

Das bekannteste Spatenbild Friedrichs ist wahrscheinlich „Friedhof im Schnee“, ich finde es in der Monografie von Geismeyer<sup>1</sup>. Gleich mit zwei Exemplaren dieser Werkzeuge, doch spielen die eine andere Rolle als auf dem oben beschriebenen Foto. Bei Friedrich sind es immer Verlassene, nirgendwo einer ihrer Benutzer.

Doch gibt es noch einen anderen Link zum berühmten Greifswalder, und wahrscheinlich war das der Grund, weswegen sich mir sein Name einstellte: den Uttewalder Grund. Seitdem Thomas Blase während eines Telefongesprächs, das wir vor ein paar Wochen führten, eher beiläufig erwähnte, dass er vor Kurzem in der Sächsischen Schweiz auf dem sogenannten Malerweg in den Uttewalder Grund hinabgewandert sei, und mir noch seine Telefonstimme den tiefen Eindruck zu suggerieren schien, den das auf ihn gemacht hatte, sah ich seine Gestalt vor allem grunddurchwandernd zwischen aufgestapelten Felsentürmen. Es ist, dachte ich, dann nur ein Schritt in seine Bilder, die er ebenso durchwandert, freilich unsichtbar.

<sup>1</sup> Willi Geismeyer, Caspar David Friedrich, Leipzig 1994, S. 78.

<sup>2</sup> Nach Frank Richter, Die Sächsisch-Böhmische Schweiz wie sie Maler sahen, Dresden 2013, S. 41 u. 87.

Friedrich hatte im Sommer 1800 eine ganze Woche dort zugebracht und am 28. August als Erster das Uttewalder Tor gezeichnet. Er soll in dieser Woche keinem einzigen Menschen begegnet sein.<sup>2</sup> Eine im Jahr darauf entstandene Sepiamalerei wird heute im Museum

Folkwang<sup>3</sup> aufbewahrt. Mühelos, so scheint mir, lässt sich eine kompositorische Verwandtschaft mit einem der Gemälde von Thomas Blase aus dem Jahr 2017 entdecken (Seite 11). Es spricht eine nüchterne und zugleich grundgehende Unmittelbarkeit der Anschauung aus dem Friedrich-Blatt, die man in dieser Zeit unter den Schweiz-Malern ohnehin nur bei Friedrich findet, vor ihm bei Adrian Zingg (1734–1816) auch bei seinem Malerfreund, dem durch seine Porträts berühmten Anton Graff (1736–1813), später vielleicht bei Ernst Erwin Oehme (1831–1907). Unmittelbarkeit meint hier: ohne das Dazwischentreten einer Idee oder Ideologie oder anderen äußeren Anforderungen, gleichsam mit nacktem Auge. Der Stein erscheint vor dem Auge des Künstlers, mehr als dass er diesen nur sieht, ein Resonanz-Verhältnis<sup>4</sup>. Nur die beiden merkwürdig grotesken Figürchen, die Friedrich in das Felsentor skizzierte, irritieren diesen Eindruck. Das Phänomen einer solchen Irritation findet sich auch bei Zingg, dem eigentlichen malerischen Erstbegeher und – gemeinsam mit Graff – Namensgeber der Sächsischen Schweiz. Gerade in seinen Nahaufnahmen interessiert der sich doch eigentlich nur für das Leben der Steine oder das Wirbeln des Wassers. Schon die Pflanzenwelt scheint eher geflissentlich aufzisiert, die Figurage zuweilen wie eine spätere Zutat, geradezu ein Zugeständnis, wie das „Und nun mache man sich auf große und hohe Empfindungen gefaßt“, das der in Lohmen auf einer Pfarrstelle sitzende Carl Heinrich Nicolai 1801 der dann durchaus sachlichen Beschreibung eines Abstiegs in den Uttewalder Grund voranstellt.<sup>5</sup> Wodurch sich die Frage auftut, ob nicht viele der einsam vor Landschaften postierten Figuren Friedrichs ebenfalls derartige Erhabenheitswegweiser sind, also auch ohne diese vorstellbar? Ich erspare mir das Nachlesen und sage ja, denn es gibt sie ja, die Friedrich-Bilder, die ohne Menschen auskommen, viele Zeichnungen zum Beispiel, wie die von einem Steinbruch bei Krippen. Auch sein berühmtes Kreidelfelsenbild beruht auf einer Zeichnung, die ohne die vordergründigen Betrachter auskommt, die einer gewissen biedermeierlichen Komik ja nicht entbehren. „Das große Gehege“, für mich das faszinierendste Gemälde Friedrichs überhaupt, kommt mit einem kleinen Segelschiff in der Ferne als Signal menschlicher Anwesenheit aus. Da wird nicht gegafft und gewundert. Das Schiff erscheint als winziger Moment einfach ebenso wie alles Umliegende, ein Bild am diamantenen Grat zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit. Thomas Blase, so unterstelle ich jetzt, muss es gesehen haben, als er in Dresden studiert hat.

### III *Einen Maler erfinden*

Wenn ein Autor ein Werk erfindet, ist es dann nicht mehr als legitim, zu einem existierenden Werk einen Autor zu erfinden? Man weiß von den diversen Konflikten, die sich dem aus ihrem Werk abgeleiteten, nicht erwartungsgemäßen Verhalten von Autoren ergeben. Die gibt es in diesem Fall nicht, denn der Autor ist eine fiktive Person, wenngleich mit tatsächlich existierendem Namen, einem Ausweis und einer Meldeadresse. Ich stelle mir für die Bilder von Thomas Blase eine Art Entdeckung des Malens beim Gehen<sup>6</sup> vor, einen „Lenz durchs Gebirg“<sup>7</sup>, aber auf der lichten, der hellen Seite. Kopfüber sozusagen ginge der Maler dann am Abend die Wege auf Otto von Odelebens Karten<sup>8</sup>, die er am Tag zu Fuß durch das wirkliche Gebirge gegangen war, noch einmal, bis in die Phase, in der Wachsein und Schlaf/Traum sich übereinanderschoben. Obwohl die Karten von Odelebens die Topografie der Gegend um Hohnstein und Schandau so präzise und genau wie nie zuvor darstellten und damit höchsten wissenschaftlichen Standards entsprachen, ist es für den angehenden, von der Kunst infizierten, Maler eine Art von Phantasmagorie, durch die er hier nächtlich mit den Fingern marschiert. Es ist irgendwie schon eine Kunstwelt, von geradezu berückender Sinnlichkeit, in der der Finger das Auge führt.

Zweite Frage (nur, um sicher zu gehen): Ist es möglich, in Dresden Kunst zu studieren, ohne die Sächsische Schweiz zu bewandern? Offenbar ja.

„Nein“, war die Antwort, weil die Frage mit einem anderen Vorzeichen gestellt war, „nie“. Und dann, nach einer kurzen Pause: „Das wundert mich selber.“

Mich erst. Nach dem „Großen Gehege“, dachte ich, fragst du jetzt lieber nicht, sonst macht der dir die ganze schöne Geschichte kaputt.

<sup>3</sup> Nach Frank Richter, Die Sächsisch-Böhmische Schweiz wie sie Maler sahen, Dresden 2013, S. 7.

<sup>4</sup> Der Autor denkt hier an die Theorie von Hartmut Rosa, die grundlegend dargelegt wird in: Hartmut Rosa, Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, Berlin 2019.

<sup>5</sup> Nach Manfred Schober, Malerweg-Wanderführer, Dresden 2007, S. 62. Schober zitiert aus: Carl Heinrich Nicolai, Wegweiser durch die Sächsische Schweiz, Pirna 1801.

<sup>6</sup> Adaptiert einen Buchtitel von Thomas Rosenlöcher: Die Wiederentdeckung des Gehens beim Wandern. Rosenlöcher beschreibt dort allerdings eine Harzreise.

<sup>7</sup> „Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg.“ ist der erste Satz aus Georg Büchners posthum veröffentlichter Novelle „Lenz“.

<sup>8</sup> Otto von Odeleben (Autor), Ferdinand Julius Reyher (Kupferstecher), Topographische Karte der Gegend von Schandau und Hohnstein oder des besuchtesten Teiles der sächsischen Schweiz, Dresden 1830.

Dafür aber, so Thomas Blase, habe er bestimmt alle der Dresdner Billardkneipen gekannt. Er hatte damals schon Familie in Halle, pendelte montags von dort in die Hochschule ein, am Wochenende wieder aus, weil er oft auch da schlief, dazwischen Kunst und Billard. Eigentlich, so meinte er, hat er nicht in der Stadt gelebt während des Studiums. Er befand sich in Dresden also tatsächlich in einer Art von innerem Raum, in einem Kunst- und Spielraum, wobei auch Städte, Landschaften, Gebirge ohnehin innere Räume besitzen, indem sie sich deutlich aus ihrem Umland sondern. Man spricht nicht von einem inneren Deutschland, England, Schweden, wohl aber von einer Innerschweiz, von einer Inneren Mongolei und natürlich besitzt fast jede Stadt eine Innenstadt, ein Dorf hat in aller Regel jedoch kein inneres Dorf.

Während sich die Sächsische Schweiz durch ihre natürliche Gestalt sichtbar vom Umland abgrenzt, ist es beim Mansfelder Land – eine der Kindheitslandschaften von Thomas Blase – seine rabiate künstliche Formung. Es ist „eine um- und umgewendete“, wie der Lyriker Heinz Czechowski schrieb, das Unterste nach oben gekehrt, das Innerste nach draußen. Zwischen den Spitzkegelhalden dieser raubgebauten Landschaft lebt man in gewisser Weise im pyramidal aufgeschütteten Erdinneren, die höchste bei Volkstedt misst 153 Meter. Mit 70 Metern sind die Türme des Doms in Naumburg, wo das Kind Thomas vorher lebte, nicht einmal halb so hoch, situiert zudem in dem von einer tausendjährigen Hochkultur geprägten, gern als lieblich charakterisierten Unstruttal. Die Innenräume dort sind Schatzkästen, der mir wundervollste Schatz die Blattkapitelle am Westlettner des Doms, Blätterwesen aus Stein, wie ich sie bis heute nirgendwo sonst auf der Welt gesehen habe. Auch ihr Schöpfer balanciert, wie Friedrich in seinem Gehege-Bild, auf einem Grat, auf einem Blattgrat, wenn man so will. Auch die innersten Innenräume des Mansfelder Landes sind bzw. waren einmal Schatzkammern, ehe man die Schätze durch Schächte ausräumte und verkaufte. Was vor Ort blieb, war taubes Gestein, es hatte nicht die Eigenschaften, die sich der Mensch in Gestalt des Bergmanns von ihm erwartet hatte. Es hörte nicht auf ihn, er verwarf es. Wer nicht hört, muss fühlen. Verworfen sein.

#### *IV Billardkneipe*

Der Begriff Billardkneipe verschludert die adlige Abkunft dieses ins Innere (schon wieder), auf einen Tisch transferierten Rasenspiels, das man heute zu den sogenannten Präzisionssportarten zählt. Aus den königlichen Gärten, in denen man es einst spielte, hat begrifflich merkwürdigerweise die Pomeranze diesen Transfer mitgemacht. Ihre goldenen Früchte sollten den Schein ewiger Schönheit ins begrenzte, irdisch fragile Dasein bringen. Im Zusammenhang mit dem Billardspiel bezeichnet das Wort nun die kleine, ein- oder mehrlagige schweinslederne Auflage an der Spitze des Queues, mit der die Spielkugel angestoßen wird. Ihr Kreiden zwischen den Stößen dient der Dosierung ihrer Klebekraft, ohne die zum Beispiel kein Effet gespielt werden kann, zugleich aber der Beruhigung des Spiels, die das Überdenken und Planen des Spielverlaufs möglich macht, ähnlich etwa dem Zurücktreten des Malers vom Bild, dem Aufstehen des Autors vom Schreibtisch. Eigentlich geschieht in diesen Pausen das Entscheidende, oder? Eben zum Beispiel, bei einem Espresso, die Ordnung des eben Geschriebenen und die weitere gedankliche Vorbereitung der folgenden Sätze.

Bevor der Kunststudent Thomas Blase nächtelang durch Dresden zog und mit den Bewegungsprofilen der auch Bälle genannten Spielkugeln ein zaubrisches Liniengespinnt auf den Billardtischen der Stadt entwarf, die Pomeranze k Reidete, auf den sanften Anstoß lauschte, das helle Klacken erwartend, sie mit den Augen verfolgend, dem dumpfen Rollen der Kugel nachging, hatte man ihn in Halle an der Saale, an der Hochschule für industrielle Formgestaltung, rausgeworfen, exmatrikuliert. Das Haus, in dem sich sein Atelier befand, war abgebrannt und man unterstellte Brandstiftung, was es, wie später in Akten nachzulesen, wirklich war, allerdings vom MfS,

Brandrodung sozusagen. Er entsprach damit auch offiziell nicht mehr den Vorstellungen, die sich die dortige Exekutive von einem Kunststudenten machte. Er schade dem Ansehen der Hochschule. Künstler sind keine Brandstifter. Erst daraufhin hatte der so Verworfen die Chuzpe, sich in Dresden zu bewerben und auch noch die Eignungsprüfung zu bestehen. Dass man

ihm zunächst trotzdem, diesmal ohne Nennung von Gründen, eine Absage erteilte, zeugt wohl von funktionierenden Verbindungen. Als Thomas Blase sich endlich entschlossen hatte, nach Dresden zu fahren, um die Gründe für die erhaltene Absage in Erfahrung zu bringen, rannte er jedoch plötzlich die sprichwörtlichen offenen Türen ein. Der frisch als neuer Rektor der Akademie berufene Johannes Heisig war, auf der Höhe der Zeit, nicht zugleich in die bestehende Seilschaft eingetreten.

#### V *Pessoa lesen!*

Als ich lese, dass Fernando Pessoa der Lieblingsdichter von Thomas Blase ist, fällt mir nur ein, das Cover war stark farbig und dass ich kaum darin gelesen hatte. Es war einer der üblichen Vorratskäufe, die man in der DDR regelmäßig tätigte. Ich glaube, ich kaufte es hauptsächlich wegen seines Titels, „Ich legte die Maske ab“, weil ich meine Maske wohl auch ablegen wollte, war dann aber irgendwie enttäuscht, weil ich meinte, er verfolge eine einer solchen Offenbarung entgegengesetzte poetische Strategie. Dass er mit den Masken, die er sich wechselnd aufsetzte wie ein Clown, vielleicht sichtbarer sein konnte als ohne sie, dieser Gedanke war mit damals, 1978, noch nicht zugänglich.

Ich lese einfach mal ziellos, ohne auf die verschiedenen Namen zu achten, unter denen er schreibt:

„Es ist nicht genug, das Fenster zu öffnen, / um Felder und Fluß zu sehen. / Es ist nicht genug, nicht blind zu sein, / um Bäume und Blumen zu sehen. / Man darf auch keiner Philosophie folgen. / Mit Philosophie gibt es keine Bäume: nur Ideen. / Es gibt nur ein geschlossenes Fenster und draußen die ganze Welt; / man träumt nur von dem, was man sähe, wenn sich das Fenster öffnete, / und das entspricht niemals dem, was man sieht, wenn man das Fenster öffnet.“

Oder:

„... / Ist Bewußtsein haben mehr wert als Farbe haben? / Kann sein und kann nicht sein. / Ich weiß, daß es nur etwas anderes ist. / Niemand vermag zu beweisen, daß es mehr als nur anders ist.“

Oder:

„Mein Traum von einem endlosen Hafen durchdringt diese Landschaft, / die Farbe der Blumen wird durchsichtig wie die Segel der großen Schiffe, / die vom Kai ablegen und in den Wassern als Schatten / die sonnendurchglühten Silhouetten uralter Bäume mit sich führen ...“<sup>9</sup>

Aufgabe: Pessoa lesen!!!

#### VI *Glas, Theater, Landschaft, und doch noch mal Goethe*

Glas ist ein heikles Material. Man kann nicht machen, was man will mit ihm. Es zerbricht schnell, auch gefährlich werden kann es. Wer nicht auf das Glas hört, wird es möglicherweise schmerzhaft zu spüren bekommen. Man muss sich mit ihm ins Benehmen setzen. Thomas Blase hat, bevor er an der Burg in Halle zunächst Glasgestaltung studierte und dann in die freie Kunst wechselte, eine Ausbildung als Bleiverglaser in Quedlinburg gemacht. Da hätten wir uns fast über den Weg laufen können, denn 1983 schmiss ich dort meinen Dramaturgenjob und 85 fing ich in der noch vor ihrer Eröffnung stehenden Feininger-Galerie an, die ich allerdings 88 wieder verließ, verlassen musste, weil ich nebenher, meint extern, Kunstgeschichte studieren wollte. Natürlich fällt mir da das berühmte Glasscherben-Bild Feiningers ein, aber da Thomas Blase, wie ich heute weiß, ja auch als Bühnenbildner arbeitet, sehe ich zugleich die zueinander arrangierten Kulissen, die Gänge der Schauspieler über die Bühne, Bewegungsprofile, die was

<sup>9</sup> Die Verse wurden entnommen: Fernando Pessoa, *Ich legte die Maske ab*, Leipzig 1978.

ergeben? Ein Bild? Schauspieler als von der Dramaturgie eines Stückes in Bewegung gebrachte Billardkugeln, die das Stück ja erst sichtbar machen? In Bildern? Denen sie Halt geben wie weichen Bleiruten dem harten Glas? Der Schauspieler ist der Horizont und die Grenze des Theaters, die Bleirute Horizont und Grenze des umschlossenen Glases, Horizont in jeder Richtung, geteilt mit den angrenzenden Gläsern, Schauspielern. So entsteht eine Glaslandschaft, die Landschaft eines Stückes, eine Landschaft aus lauter Horizonten.

Den Begriff Landschaft hat Thomas Blase uns als Schlüssel für seine Bilder selbst auf den Tisch gelegt. Da liegt er nun und wird gern und dankbar in Anspruch genommen. Den dann rhetorisch meist vorweggenommenen Einspruch, dass da auf den Bildern keine wirklichen Landschaften erkennbar seien, schlägt man mit Paul Cézanne aus dem Feld, der 1896 den Gedanken festhielt, dass „die Kunst [...] eine Harmonie parallel zur Natur“ sei. Manche folgern daraus sogar, sie arbeite mit den gleichen Gesetzen. Ich frage mich aber, warum „parallel zur Natur“? Ist das wirklich notwendig? Zumal, wenn man sich unbedingt auf Cézanne berufen möchte, der hat, wenn ihm der Tag lang war, sehr viele bedenkenswerte Dinge gesagt. So pflegte er die Vorstellung von einem denkenden Auge, hielt hingegen das begriffliche Denken während des Malprozesses für schädlich. Allgemein ging er davon aus, dass „die Natur [...] nicht an der Oberfläche [existiert], sie geht in die Tiefe. Die Farben“ hielt er schließlich für den „Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche. Sie steigen aus den Wurzeln der Welt auf. Sie sind ihr Leben, das Leben der Ideen.“ Da ist er ziemlich nah bei Goethe.

Faust II ist die Geschichte eines Mannes, der im ersten Bild des ersten Aktes (Anmutige Gegend) erkenntnistheoretisch eine 180-Grad-Wende vollzieht. Er geht der Sonne nicht mehr entgegen, um das Wesen der Welt zu enträtseln, sondern kehrt ihr den Rücken. Jetzt blendet die Sonne nicht mehr, aber der Mann, der ihr im Weg steht, wirft einen Schatten. Es ist fortan die Geschichte eines Mannes, der permanent in seinen eigenen Schatten tritt, das unlösbare Problem, es ist sein Schatten. Doch das kommt später. Was er jetzt sieht, ist ein im Licht von der Höhe herabstürzender Bergbach, wie er ihn in seiner zaubrischen Wechselgestalt noch nie gesehen hat. Er erkennt in diesem „Wassersturz“ einen Spiegel menschlichen Bemühens, eigentlich eine deprimierende Erkenntnis, weiß er, was er sagt? Und fordert sich selbst auf, über das Gesehene nachzudenken. Das Ergebnis ist insofern erstaunlich, als es sich nicht auf die zwar phantastisch schöne, doch eigentlich wohl hoffnungslos prekäre Verfasstheit menschlicher Anstrengung bezieht, sondern prinzipieller, erkenntnistheoretischer Natur ist. „Am farbigen Abglanz“, so wird das Denkresultat in nur einem Satz komprimiert, „haben wir das Leben.“ Was für eine Bescheidung, ja Demut, gegenüber dem hysterischen Weltformel-Verlangen des ersten Teils. Auch diesbezüglich haben wir einen Link zu Cézanne, der Bescheidenheit für eine Eigenschaft hielt, „die vom Bewusstsein der eigenen Macht herrührt“, die bekanntlich ja auch eine Ohn-Macht sein kann.

Also Abglanz, nicht nur äußerer, sondern auch innerer Erscheinungen, eine Wieder- und Wiederentdeckung der Farbe beim Malen, mir scheint, auf diesem Malerweg ist Thomas Blase unterwegs. Ohne Fahrplan. Und wenn tatsächlich einmal ein paar Zeitangaben durchschimmern, gibt es keine Angabe von Tag und Jahr. Der Gegenstand selbst spielt dabei tatsächlich nur eine sekundäre Rolle, aber er ist immer anwesend, auch unsichtbar, er ist existentieller Natur. Die Entdeckung der Malerei beim Malen.<sup>10</sup> Das Entfernen jeglichen Vorurteils. Die Erscheinung als Glücksfall. Verwunderung, Verwunderung, Enttäuschung, es kann in jede Richtung gehen. Es ist eine nachsorgende, vorsorgende Malerei, die in ihrer grundsätzlichen Haltung viel mit der Art und Weise zu tun hat, wie Thomas Blase auch Bäume pflanzt und angießt, ganz im Bewusstsein der eigenen Macht.

<sup>10</sup> Siehe Anm. 6.



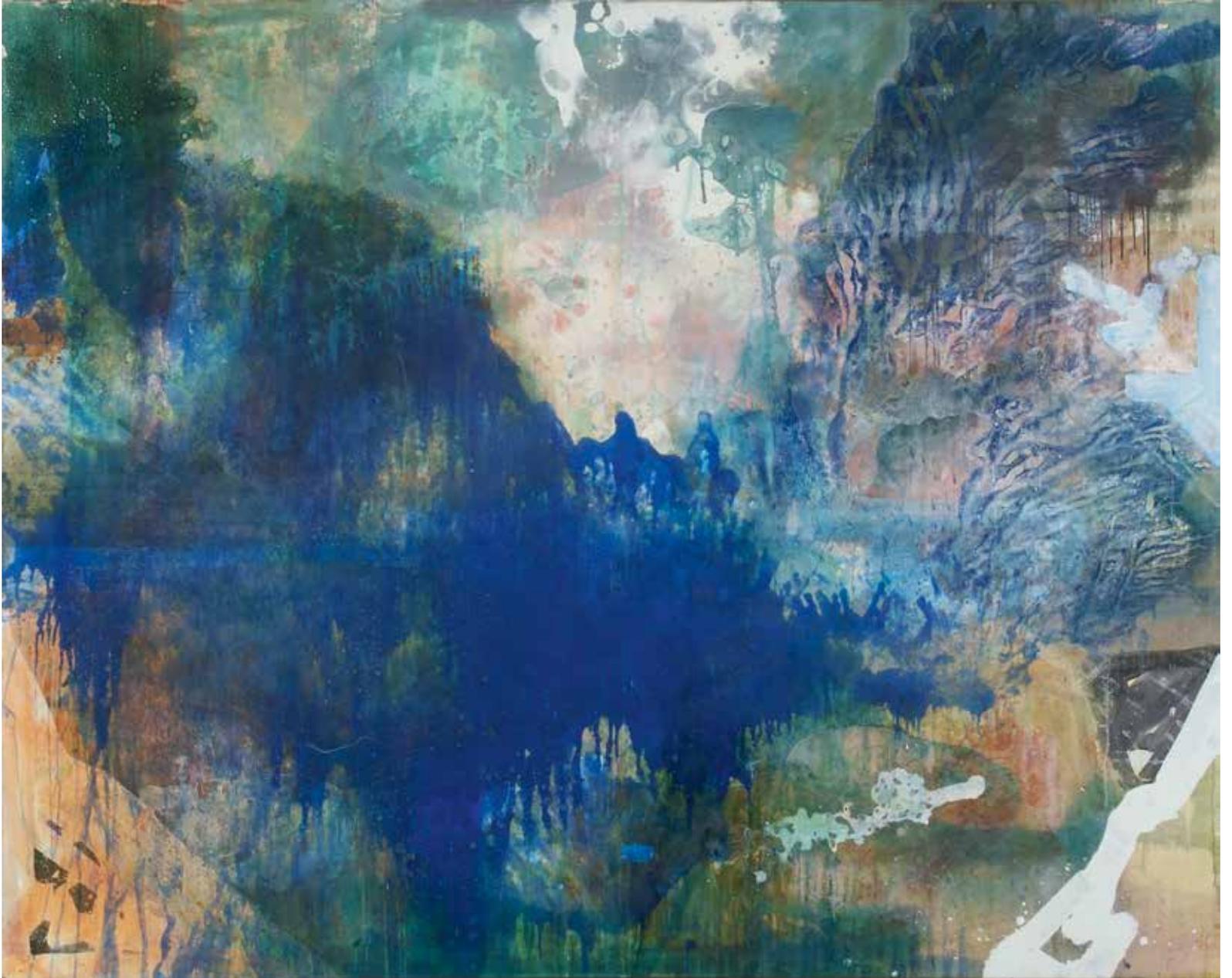








o. T., 120 x 80 cm, Öl auf Leinwand, 2008



o. T., 160 x 200 cm, Öl auf Leinwand, 2007

o. T., 120 x 150 cm, Öl auf Leinwand, 2009

folgende Seiten:

o. T., 150 x 120 cm, Öl auf Leinwand, 2008

o. T., 150 x 120 cm, Öl auf Leinwand, 2009









o. T., 21 x 42 cm, Öl auf Holz, 2013



o. T., 140 x 170 cm, Öl auf Leinwand, 2015



o. T., 55 x 75 cm, Öl auf Leinwand, 2009



o. T., 60,5 x 80,5 cm, Öl auf Leinwand, 2012



o. T., 24 x 30 cm, Öl auf Leinwand, 2013



o. T., 45 x 70 cm, Öl auf Leinwand, 2014















o. T., 15 x 21 cm, Mischtechnik auf Papier, 2021



o. T., 42 x 59,5 cm, Mischtechnik auf Papier, 2021



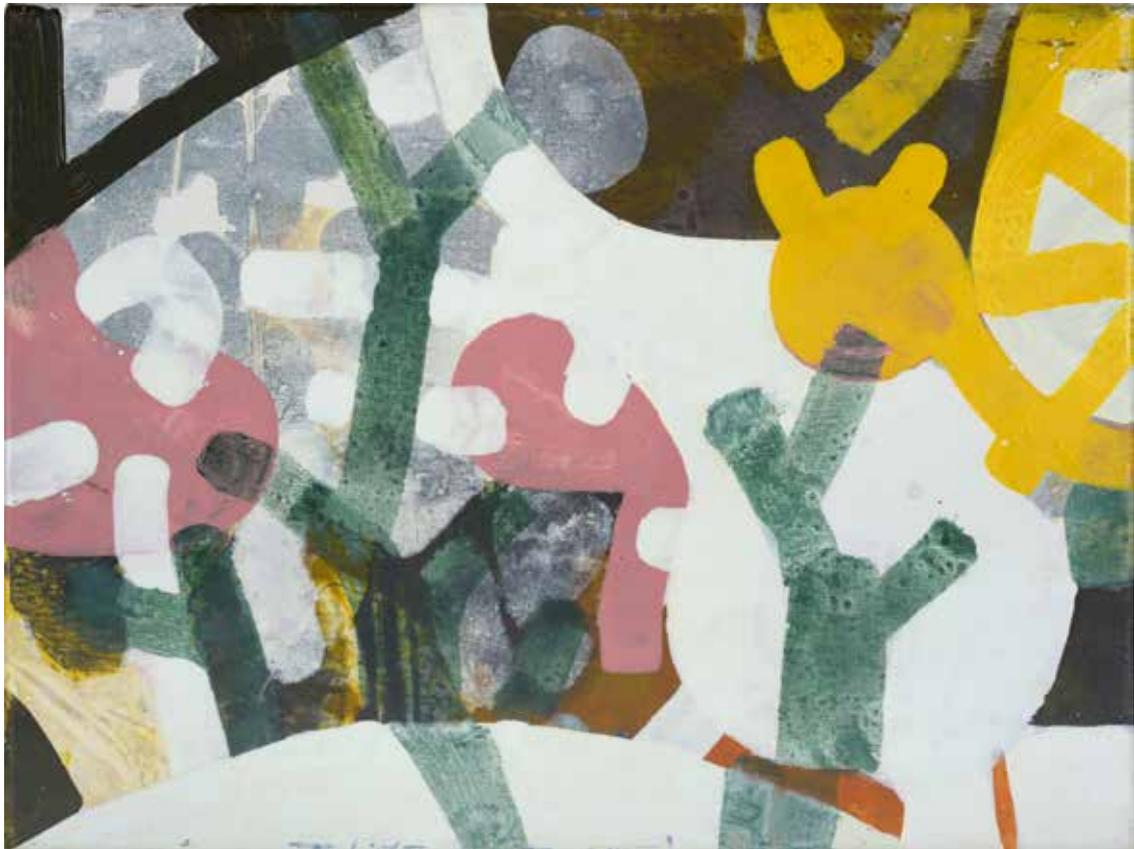
o. T., 63,5 x 44 cm, Mischtechnik auf Papier, 2020



o. T., 64 x 44 cm, Ölfarben, Kohlestift auf Papier, 2020

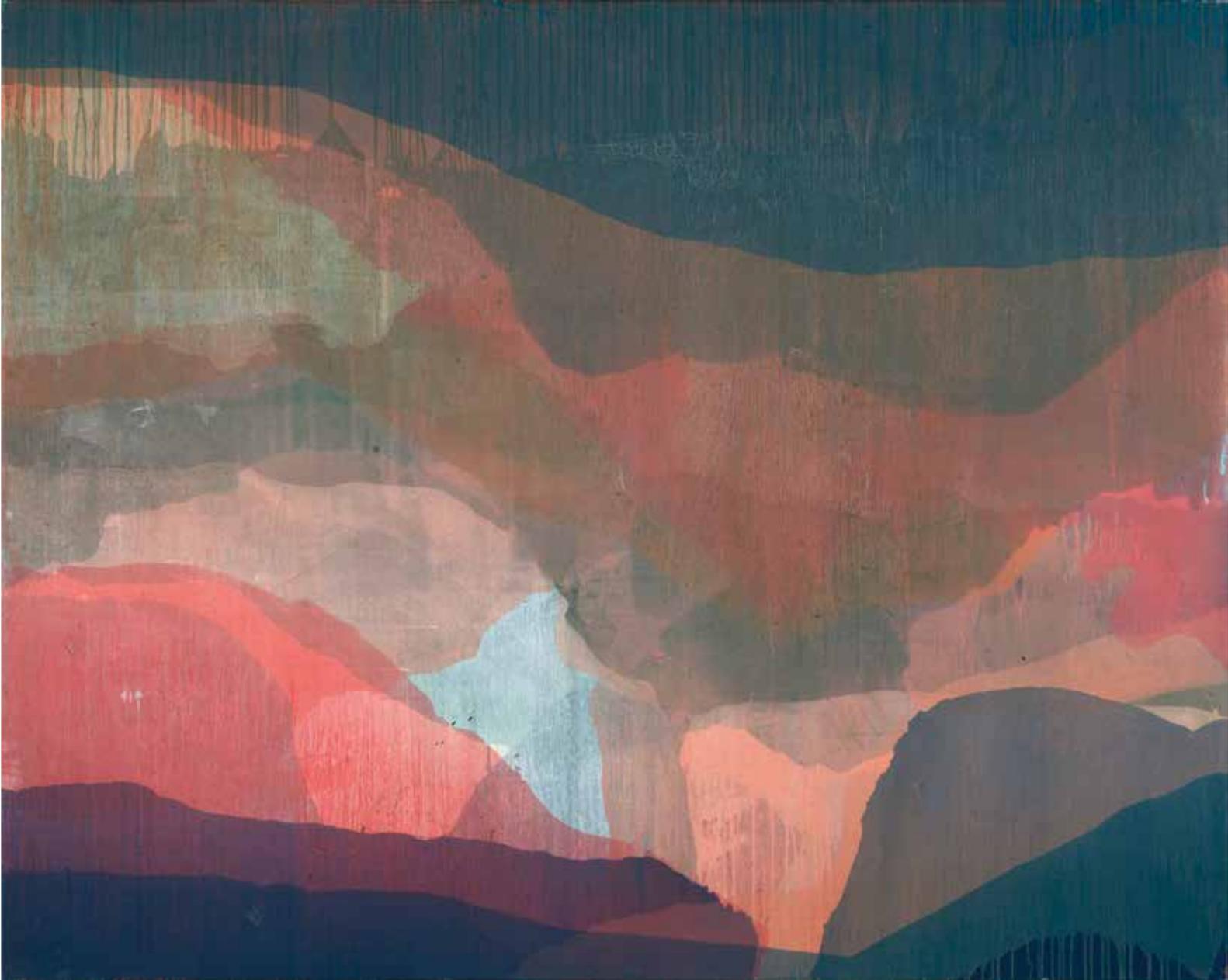


o. T., 30 x 40 cm, Öl auf Leinwand, 2015



o. T., 30 x 40 cm, Öl auf Leinwand, 2015







**Horizonte\_05**, 50 x 70 cm, Öl auf Leinwand, 2014



o. T., 165 x 200 cm, Öl auf Leinwand, 2016















o. T., 60 x 80 cm, Öl auf Leinwand, 2018



o. T., 100 x 80 cm, Öl auf Leinwand, 2020















o. T., 120 x 145 cm, Öl auf Leinwand, 2016



Große Landschaft, 140 x 175 cm, Öl auf Leinwand, 2019















o. T., 26 x 20 cm, Mischtechnik auf Papier, 2019













o. T., 155 x 130 cm, Öl auf Leinwand, 2020



o. T., 120 x 155 cm, Öl auf Leinwand, 2020



o. T., 44 x 56 cm, Öl auf Leinwand, 2020



o. T., 44 x 56 cm, Öl auf Leinwand, 2020



o. T., 60 x 80 cm, Öl auf Leinwand, 2020



o. T., 100 x 115 cm, Öl auf Leinwand, 2020





## Im Vorgang der Malerei

Gesetzt ist die Bildebene, dazu kommen die Farben. Thomas Blase ist kein Maler, dem es darum geht, Dinge auf der Leinwand abzubilden. Es hilft der Betrachtung, den ersten Eindruck verstreichen zu lassen und einen Blick dafür zu gewinnen, was den Maler einnahm, als er Farbe um Farbe, Schicht um Schicht die Bilder malte, kaum eines der Bilder in einem Zuge durch. Malerei entsteht nicht im Handumdrehen.

Gestrichen, gekratzt, gespachtelt, verströmt, seit Jahren spielen die Farben auf den Leinwänden die Rolle hereinbrechender Elemente. Licht und Dunkelheit, Trockenheit und Nässe, wenn dann noch der Wind die Farben im Bild durchkämmt, können wir das auf der Haut spüren. Die Bilder zeigen keine wirklichen Landschaften, sondern atmosphärische Farbverbindungen in emotionaler Verdichtung. Thomas Blase verwendet keine Titel, wodurch sich Orte festmachen könnten. Die Zuweisung unter der Bezeichnung Landschaft ist nur eine im Bildgeschehen vermutete, aus dessen Stimmungslage empfangene Idee und sie ist optional.

Bei der Betrachtung von Bildern sich in den Malvorgang einzusehen, einzufühlen und abzuwarten, was die darauf versammelten Bildelemente auf den zweiten Blick sichtbar machen, ist schon allein deshalb sinnvoll, weil uns die Gewohnheiten des alltäglichen Bildgebrauchs heute kaum auf Malerei vorbereiten. Viktor Schklowskij war es, der meinte, es sei die Technik der Kunst, die „Wahrnehmungsdauer zu verlängern“, oder die Zeit zu verlangsamen. Wie viel mehr muss das heute gelten, über hundert Jahre später und nach all der Beschleunigung, welche die Menschen immerfort zu verspüren glauben.

Thomas Blase ist ein bedächtiger Sprecher und ein ruhiger, genauer Beobachter. Man bemerkt in der Begegnung mit ihm die manchen Künstlern eigene Zurückhaltung oder innere Fassung, die es mit sich bringt, sich nicht auf eine Weise den äußerlichen Abläufen im Alltag auszusetzen, wie es die meisten Menschen mit sich geschehen lassen. Malerei bindet sich nicht an irgendwelche Dinge von außerhalb, sie erlangt die Unverwechselbarkeit im Spiegel ihrer Handhabung zumeist in langwierigen Abläufen im Atelier und begründet sich naturgemäß individuell.

Seit Jahren ist es die Technik seiner Bilder, uns vom Ort unserer Betrachtung ins Geflecht der Farbtöne auf der Bildfläche hineinzuziehen. Gern wechselt Thomas Blase mit den Farben auch die Methode des Farbauftrags, die Textur. Zumeist lenkt das Licht den Blick auf seinem Weg zwischen den übereinander verlaufenden farbigen Zeichensetzungen, Vorhängen und Wänden in die Tiefe. Diese Wanderung der Augen ins Bild schafft sich den Raum, wir unterliegen der Imagination, und wer sich hineinversenkt, den umgibt die Tiefe greifbar.

Man muss es nicht aus seinem Mund hören: Thomas Blase ist Romantiker. Ob sich jemand in Künstlerromantik ergeht oder ob es darum geht, die Malerei ernst zu nehmen – ein Romantiker folgt im Herzen immer einer ethischen, nicht einer strategischen Idee: worauf sich die Aufmerksamkeit seiner Betrachtungen richtet, was er riskiert, woran er sich bindet und der Grad der Beunruhigung angesichts all dessen. Ein solcher Maler folgt seinem Verlangen mit Konsequenz und akzeptiert die Folgen. Sein Naturell hat C. D. Friedrich einmal beschrieben, indem er warnend meinte: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.“ Manchmal vergehen Wochen wartender Selbstbefragung, in denen Thomas Blase den nächsten Schritt auf der Leinwand vor sich herschiebt. Der Maler scheut den Zwang, er will sich das Abenteuer erhalten, das ihn immer wieder zur Staffelei zieht, und er will den Ausdruck des Bildes nicht im Automatismus von Gewohnheiten oder Effekten ersticken.

Bilder entstehen in die Leere hinein. Mit welchem Recht tritt eine Farbe auf die Bildfläche, wo es all die anderen Töne gibt? Die Antwort könnte sein, weil sie auf der Palette war und einzutrocknen drohte, oder simpel: weil sie eine Farbe ist. Nominell bedarf es mindestens einer Farbe, um sie auf der Leinwand zu verteilen, wie viele es sein werden, zeigt sich, wenn der Maler damit aufhört, dies zu tun.

Der Ausgangspunkt verändert sich, indem etwas abreißt und der Weg zurück plötzlich versperrt wird. In früheren Bildern brachte die partielle Übermalung oft eine Befreiung im laufenden

Malprozess, gern auch das farbige Übergießen der Bildfläche, das die Voraussicht einschränkt, was sich danach überdeckt, vermischt, addiert, verwischt. Seine Fähigkeit, von der Leinwand zurückzutreten, Farbverläufe geschehen zu lassen, ist eine wesentliche Erfahrung, die Thomas Blase aus diesen Bildern gelernt hat. Aktuell überziehen die Bewegungsvorgänge der Farben die Bilder seltener in großen Schwüngen und Flächen, sondern in zahllosen schmalen Wegen und kleinen Flächen, verteilt in einer Art durchlässiger Struktur.

Wir entdecken in den neueren Bildern von Thomas Blase einen gewandelten Maler. Doch wie formbar oder flexibel ist eine Persönlichkeit? Der Maler bearbeitet die Leinwand mit Farben, und die daraus hervorgegangenen Bilder bearbeiten den Maler, lenken seinen weiteren Weg. Wir können auch sagen, die aktuellen Bilder können erst gemalt werden, nachdem die vorherigen gemalt wurden. Malerei, wenn Thomas Blase sie praktiziert, heißt nicht abzuspuhlen, was er denkt oder weiß. Die Bilder verlangen Entscheidungen, die immer wieder auf das Wechselspiel von Intuition und Entropie hinauslaufen, mal von der einen oder der anderen Seite dirigiert. Zug um Zug verdichtet sich ein Bild, das war der Plan schon immer, aber in den letzten Jahren, etwa seit 2015, erzwingen es die Malbewegungen der Hand, ihren Weg über die Bildleinwand zu bezeugen. Die Pinselspuren lassen die Farben auf-, neben- oder ineinander treffen, dies unverkennbar mit Courage.

Thomas Blase möchte, und wir berühren hier eine Prämisse seines Bildverständnisses, jeder seiner Handlungen auf der Bildfläche, jeder Farbe, jeder Pinselspur die Legitimität für den Bildzusammenhang belassen. Klar ergeben sich unvermeidlich Überlagerungen, aber nie akzeptiert der Maler farbige Vermischungen, in denen die ausgewählten Farben aufgegeben werden und verloren gehen müssen. Immer die nächste Farbe, womöglich ein grelles Gelb-Orange, überrennt den vorhandenen Stand mit Bändern und Schlaufen, legt sich in das immer dichter werdende Maschengeflecht des gesamten Bildes, lässt die Malfläche pulsieren. Vor Jahren undenkbar, können neuerdings Aktivität und Lärm das Bild in Besitz nehmen, was die Assoziationen weg von Landschaft oder Stillleben und hin zu Menschengruppen oder Stadträumen zieht. Diese Kompositionen unterliegen anhaltenden Vibrationen, und die von den Rändern aufziehende Bedrängnis in Bildraum und Farbklang gewährt unserer Betrachtung deutlich weniger Abstand. Handelt es sich nur um eine Übergangsphase?

Die neuen Bilder scheinen eine Zone von Erfahrung und Empfindungen in der Person von Thomas Blase zu berühren, die erst jetzt schrittweise zugänglich wurde, von der vermutlich auch der Maler selbst wenig wissen wollte, solange er sich im Prozess seiner Malerei nicht darauf zu besinnen wagte. Wir erleben eine in Form, Methode und Temperament gereifte Haltung des Malers, die ohne Scheu auch äußere Konflikte ins Bild lässt. Uns begegnet eine Sprache der Malerei, die sich nicht in illustrativen Abhandlungen verzettelt, sondern sich in ihrer Gesamtkonstellation visuell direkt, pur und unmittelbar mitteilt. Der frühere Blick in die Tiefe wird nun an der Oberfläche abgefangen, Zurückgezogenheit hat sich ins Dialogische gedreht, die neuen Bilder sind oft größer im Format, aber dennoch ausschnitthafter.

Welche Erzählung sollte ein Bild enthalten, wenn nicht den Vorgang der Malerei, aus dem es hervorging und in den es folglich verwickelt bleibt? Malerei ist die Grundmotivation, die Thomas Blase nicht loslässt, ihr seine Sprache zu geben, demzufolge die Aufgabe. Damit liegt er vielleicht aktuell nicht im Trend, aber trifft auf das Grundverständnis des Bildmediums. Wir durchlaufen ein dicht gewachsenes Werk, sehen kaum, was es bedeutet haben muss, die Jahre des bohrenden Selbstzweifels und der tastenden Suche nach dem eigenen Weg zu durchleben, bis sich Gewissheit allein aus dem Prozess herausbilden konnte, der der Richtung fortan einen Weg weisen konnte und heute alle Bildrealitäten zulässt. Wenn das Bild plaudern will, dann bitte, wenn es schweigen will, dann auch das. Farbige Unmittelbarkeit sichert ihr die emotionale Schrankenlosigkeit. Nichts steht dazwischen. Zeigt sich eine Komposition verschränkt, dann um unsere Aufmerksamkeit zu fordern, unsere eigenen Bezugspunkte aufzutun, um hinter dem Schleier des Offensichtlichen bis zu den sensiblen Untertönen und Harmonien im Bild vorzudringen. Wir sprechen nicht über Sicherheiten in der Malerei. Dazu kann die Öffentlichkeit auch wenig beitragen. Sie kann, was mehr bedeutet, aufmerksam Anteil nehmen.





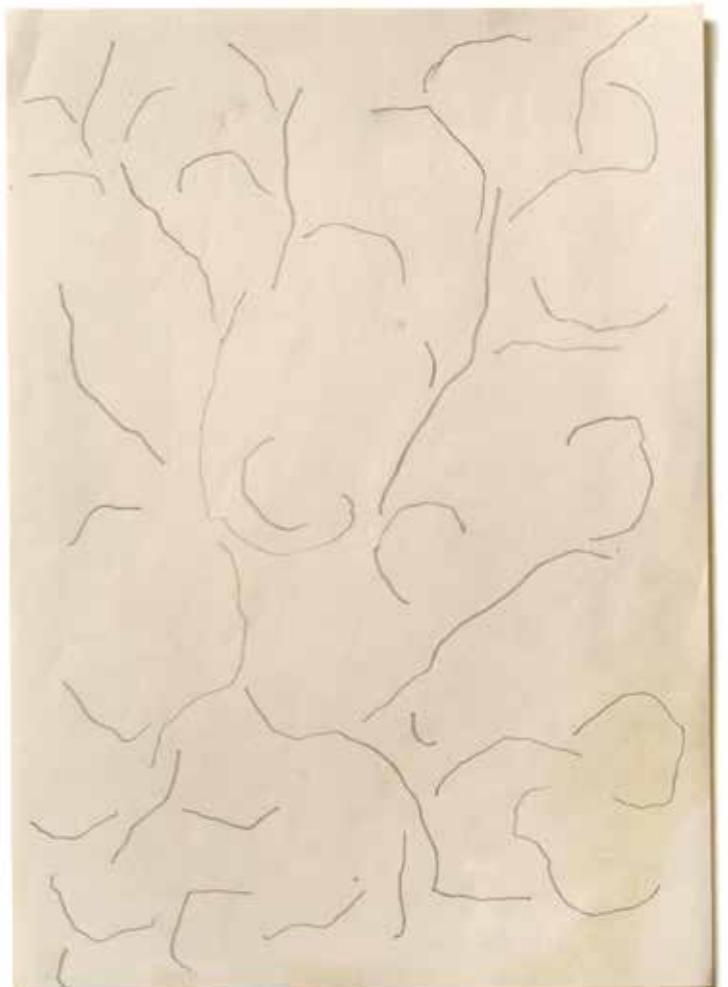
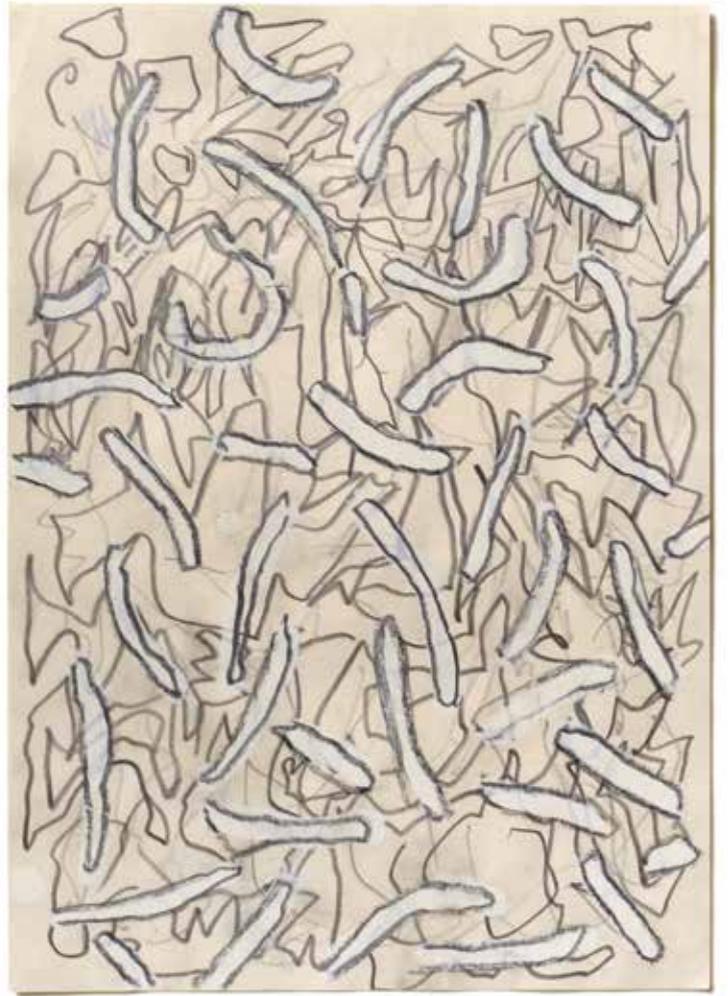


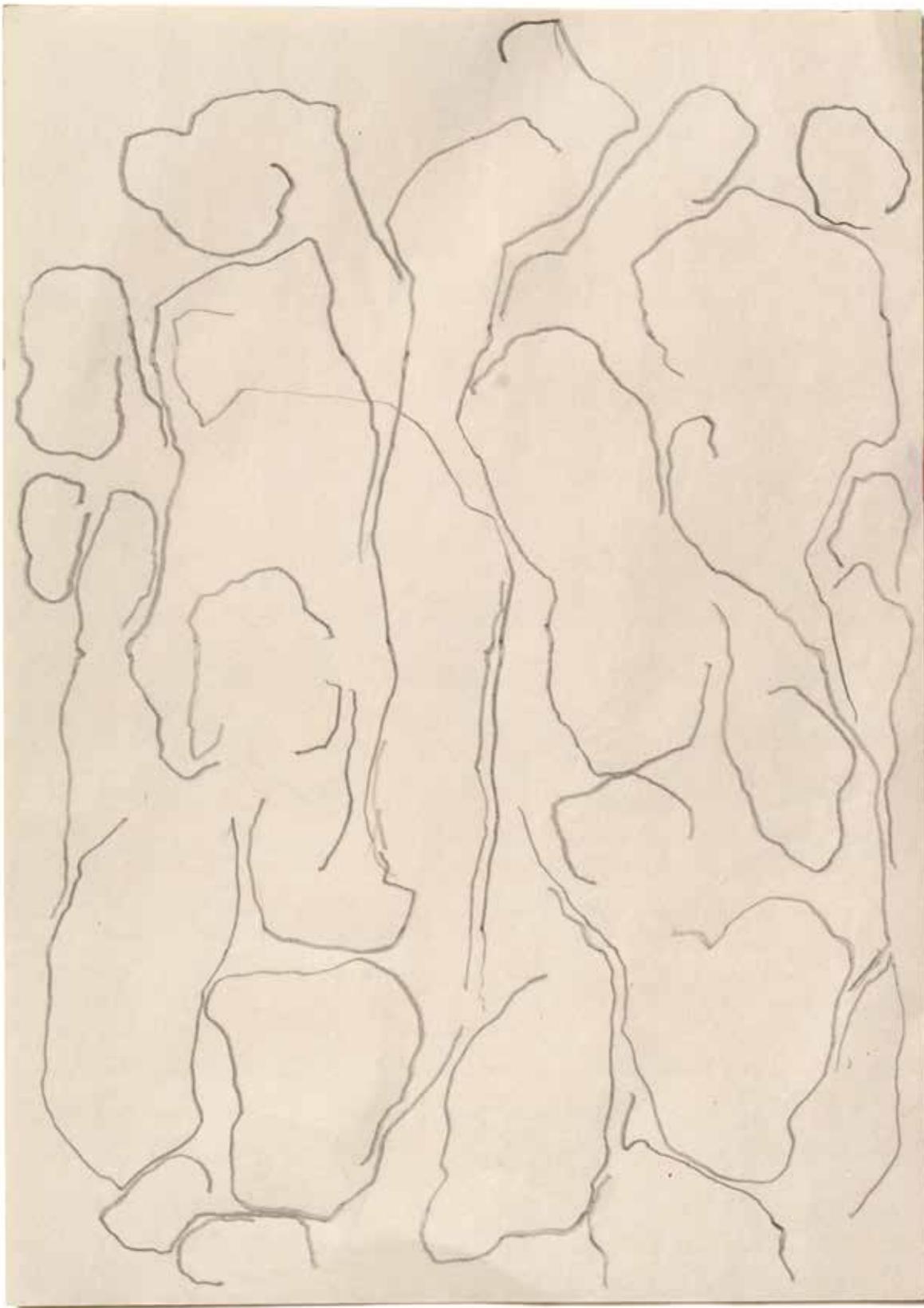
o. T., 120 x 105 cm, Öl auf Leinwand, 2020



o. T., 130 x 100 cm, Öl auf Leinwand, 2020

o. T., 30 x 21 cm, Bleistift auf Papier, 2020  
o. T., 30 x 21 cm, Bleistift, Deckweiß auf Papier, 2020  
o. T., 30 x 21 cm, Tusche, Bleistift auf Papier, 2020  
o. T., 30 x 21 cm, Bleistift auf Papier, 2020





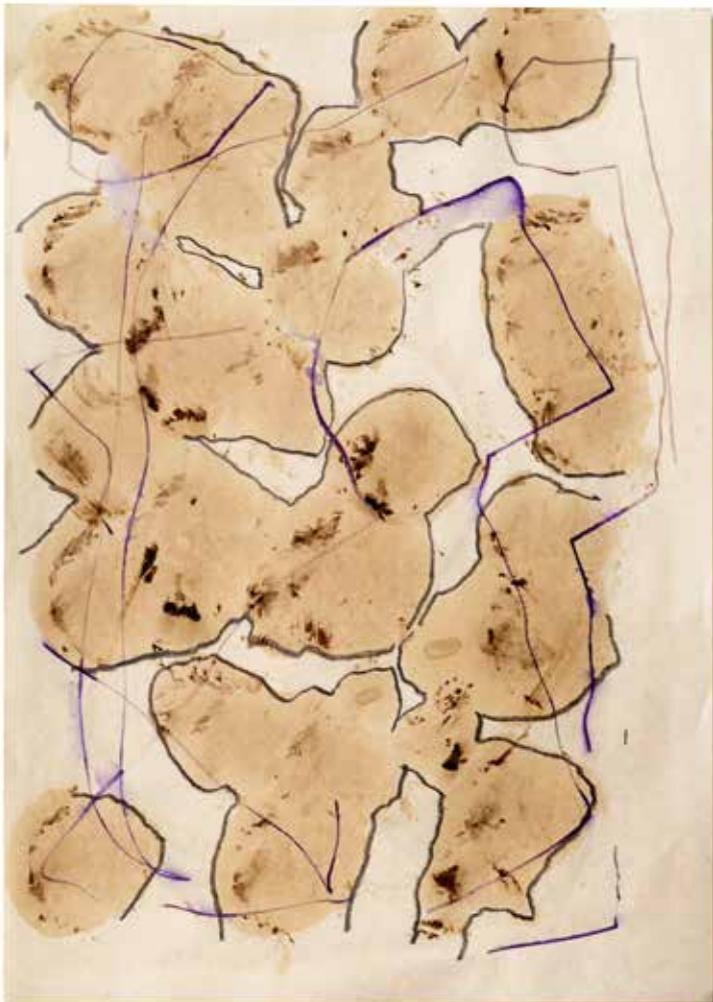
o. T., 30 x 21 cm, Bleistift auf Papier, 2020

o. T., 30 x 21 cm, Tusche auf Papier, 2020

o. T., 30 x 21 cm, Tusche, Deckweiß auf Papier, 2020

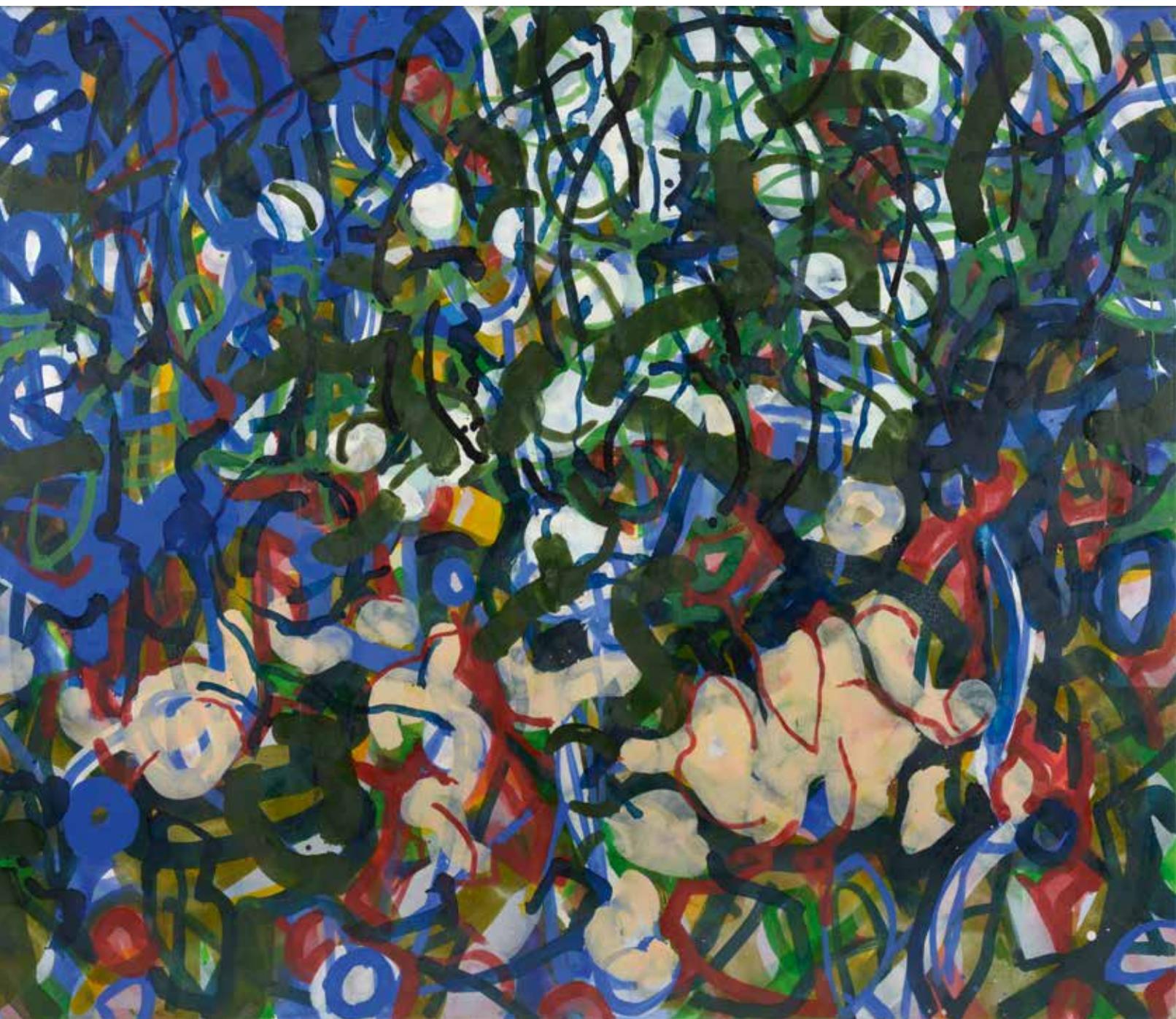
o. T., 30 x 21 cm, Bleistift, Kopierstift, Tee auf Papier, 2020

o. T., 30 x 21 cm, Bleistift, Farbstifte, Deckweiß auf Papier, 2020





o. T., 90 x 70 cm, Öl auf Leinwand, 2020



o. T., 130 x 155 cm, Öl auf Leinwand, 2020



oben: o. T., 70 x 90 cm, Öl auf Leinwand, 2023  
rechts: o. T., 155 x 130 cm, Öl auf Leinwand, 2020





o. T., 75 x 120 cm, Öl auf Leinwand, 2021



o. T., 50 x 40 cm, Öl auf Leinwand, 2021

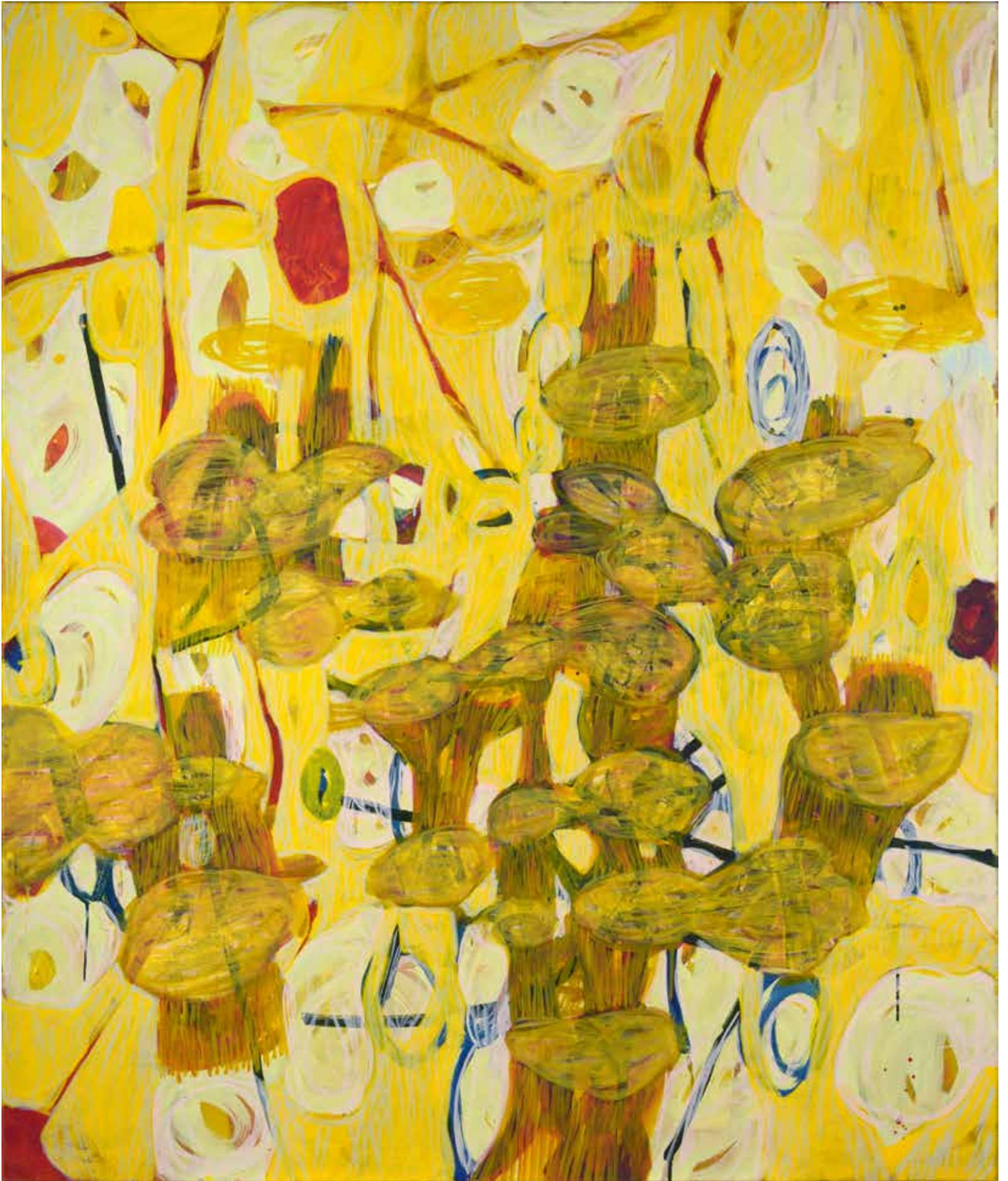




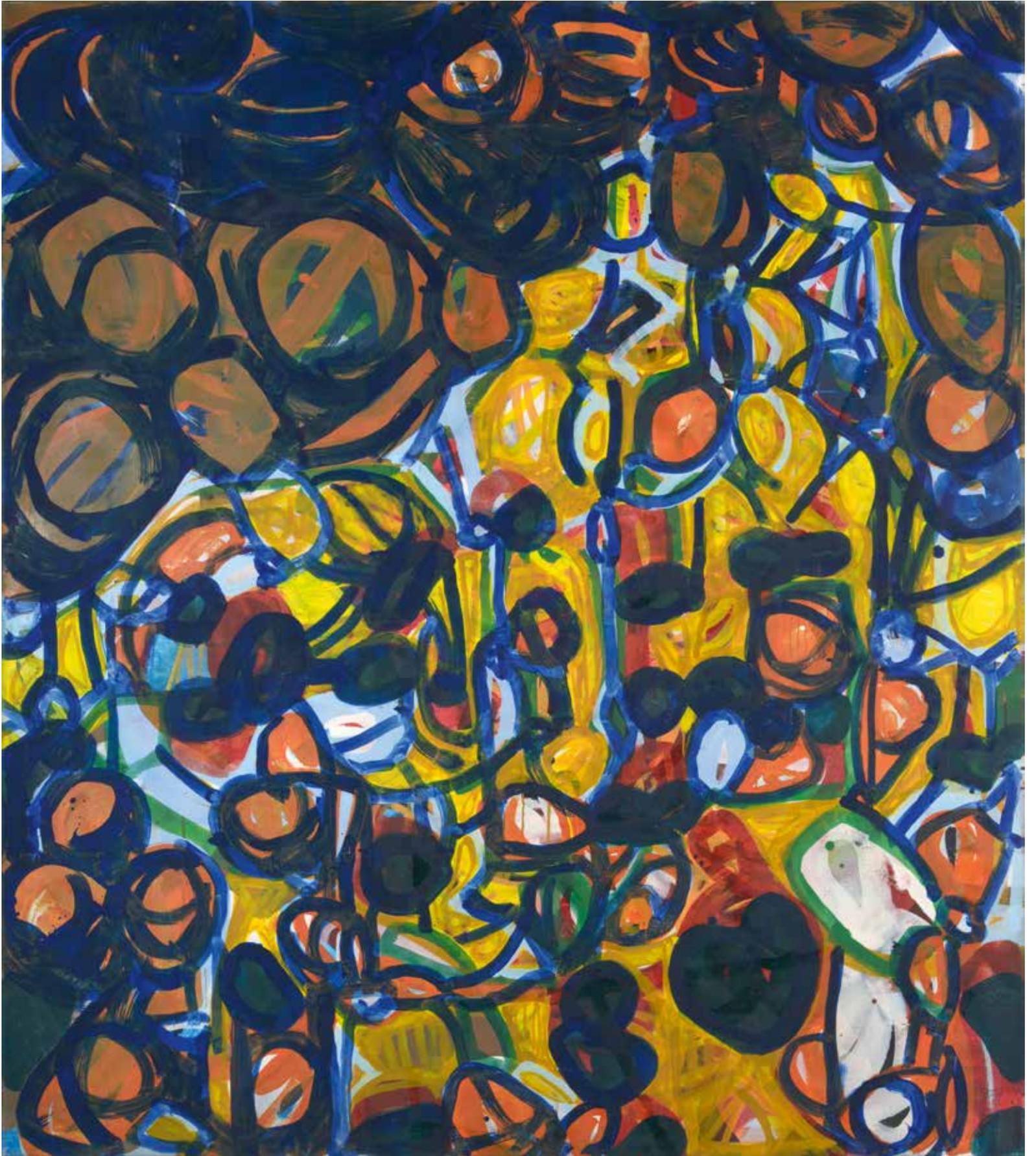


























o. T., 31,5 x 44 cm, Mischtechnik auf Papier, 2020



o. T., 30 x 37,5 cm, Tusche, Deckweiß auf Papier, 2020







o. T., 29,5 x 42 cm, Tusche, Bleistift auf Papier, 2022





o. T., 44 x 63,5 cm, Mischtechnik auf Papier, 2021



o. T., 35,5 x 31,5 cm, Bleistift, Tusche, Deckweiß auf Papier, 2022



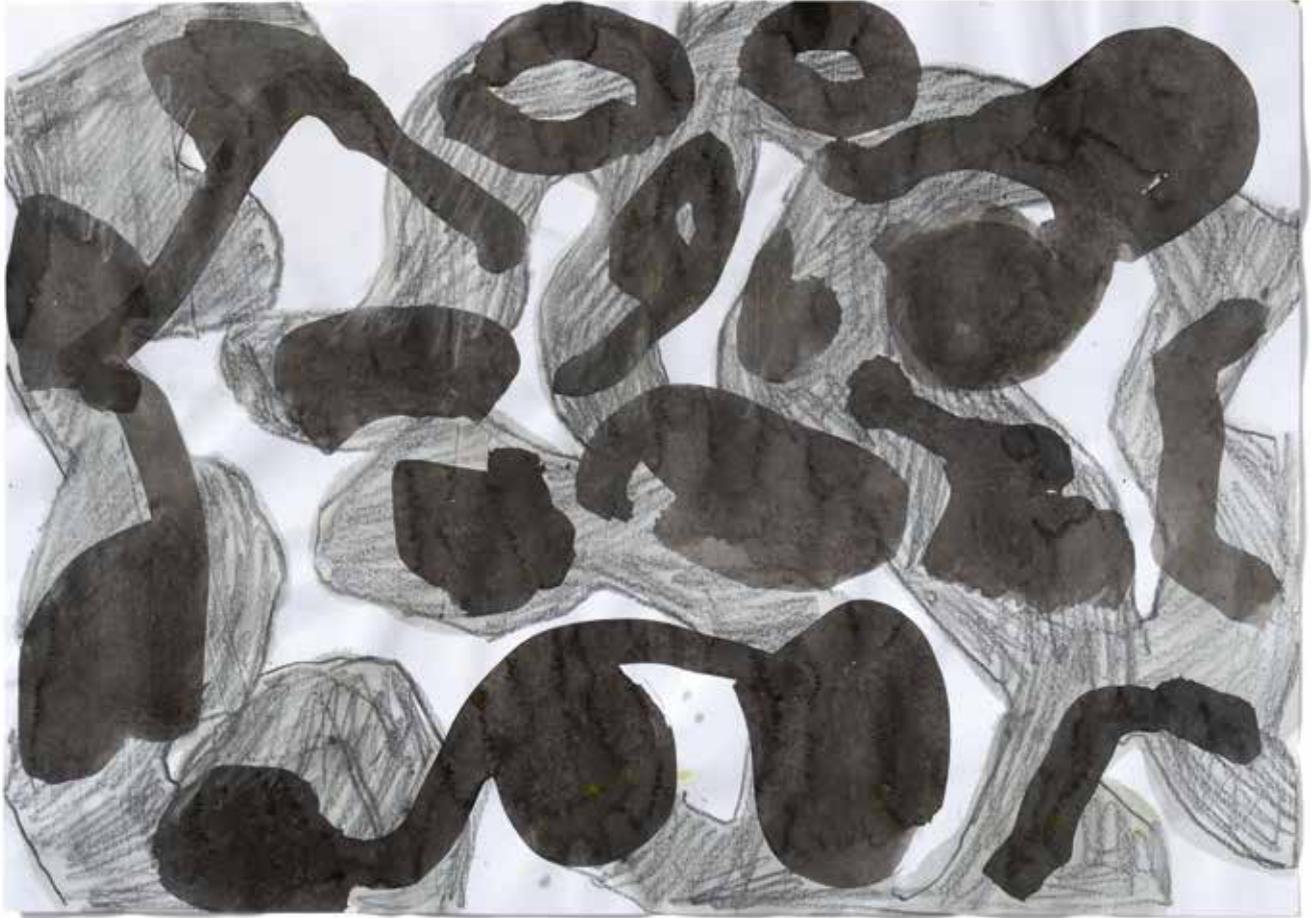


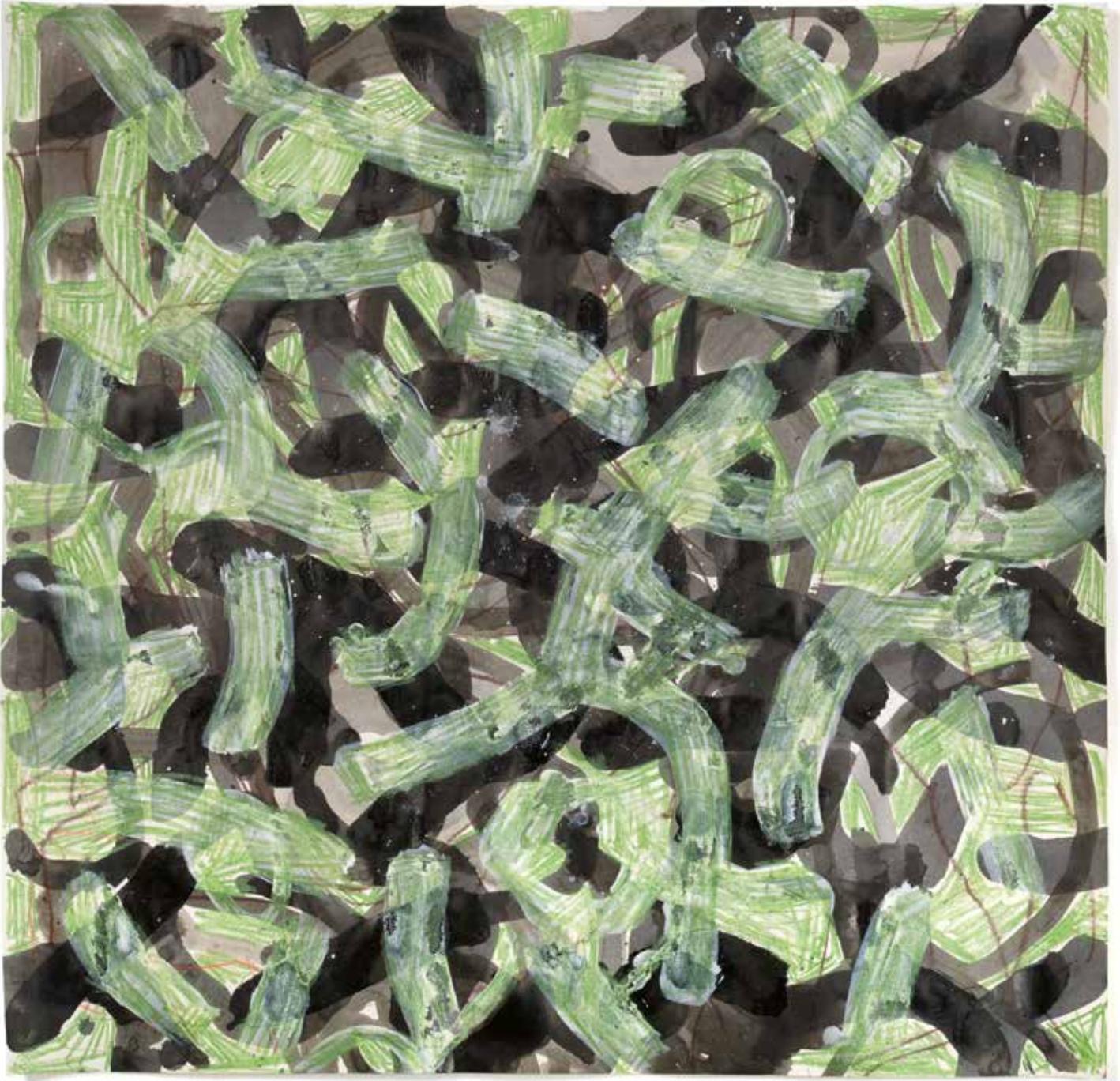






o. T., 29,5 x 41,5 cm, Bleistift, Tusche auf Papier, 2022





o. T., 67,5 x 69,5 cm, Mischtechnik auf Papier, 2021



o. T., 67,5 x 69,5 cm, Mischtechnik auf Papier, 2021











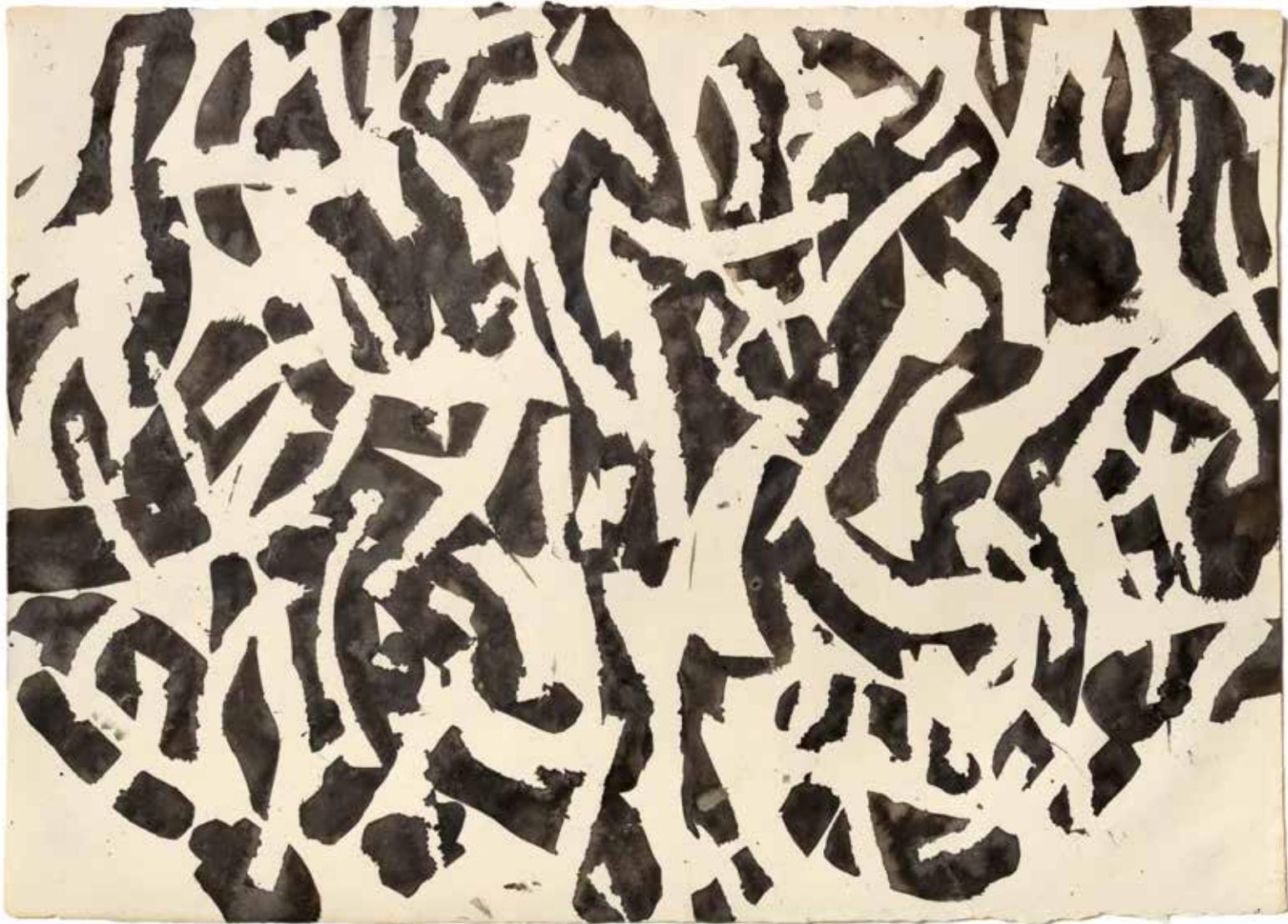










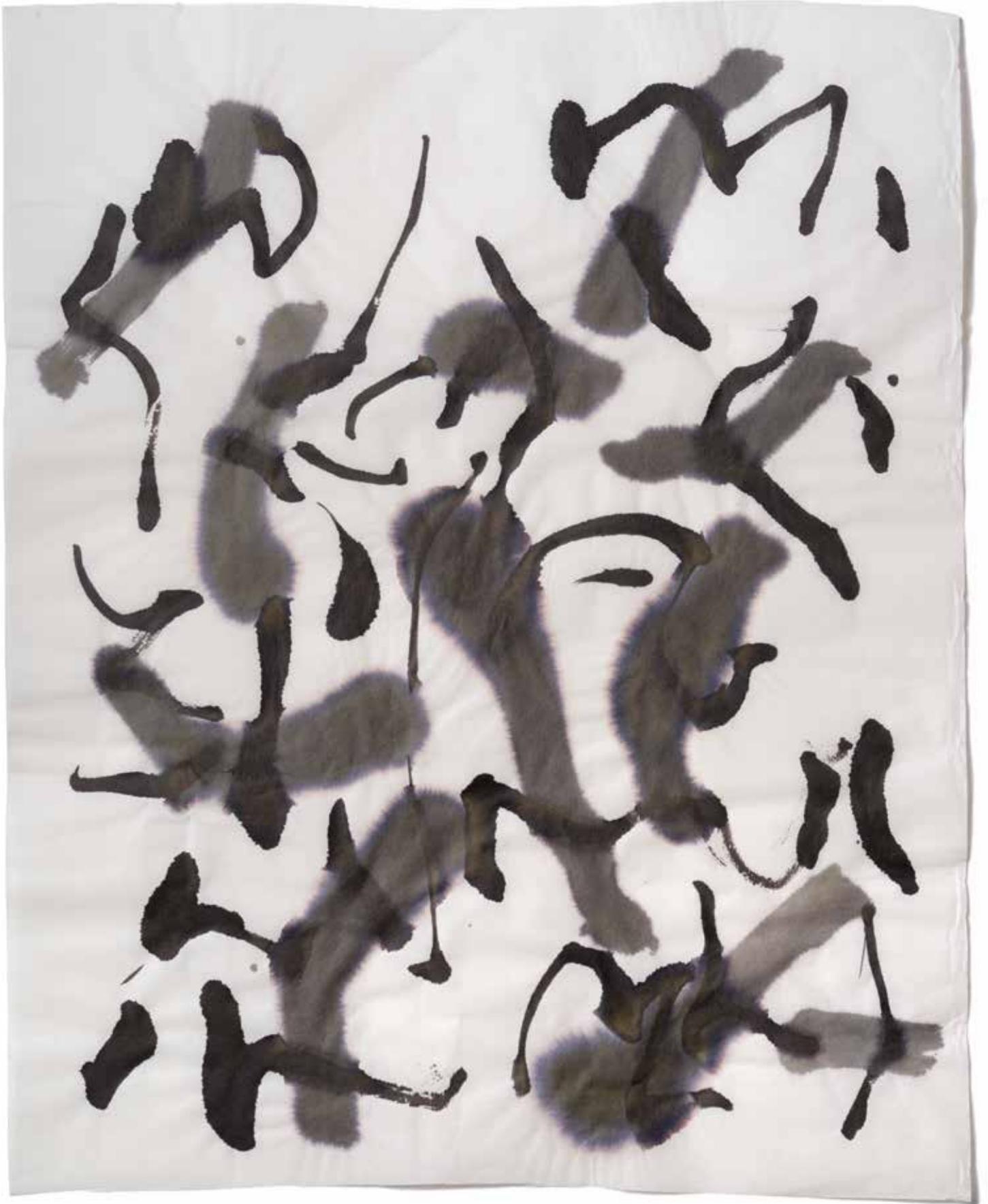


o. T., 40,5 x 58,5 cm, Tusche auf Papier, 2023



o. T., 40,5 x 58,5 cm, Tusche auf Papier, 2023

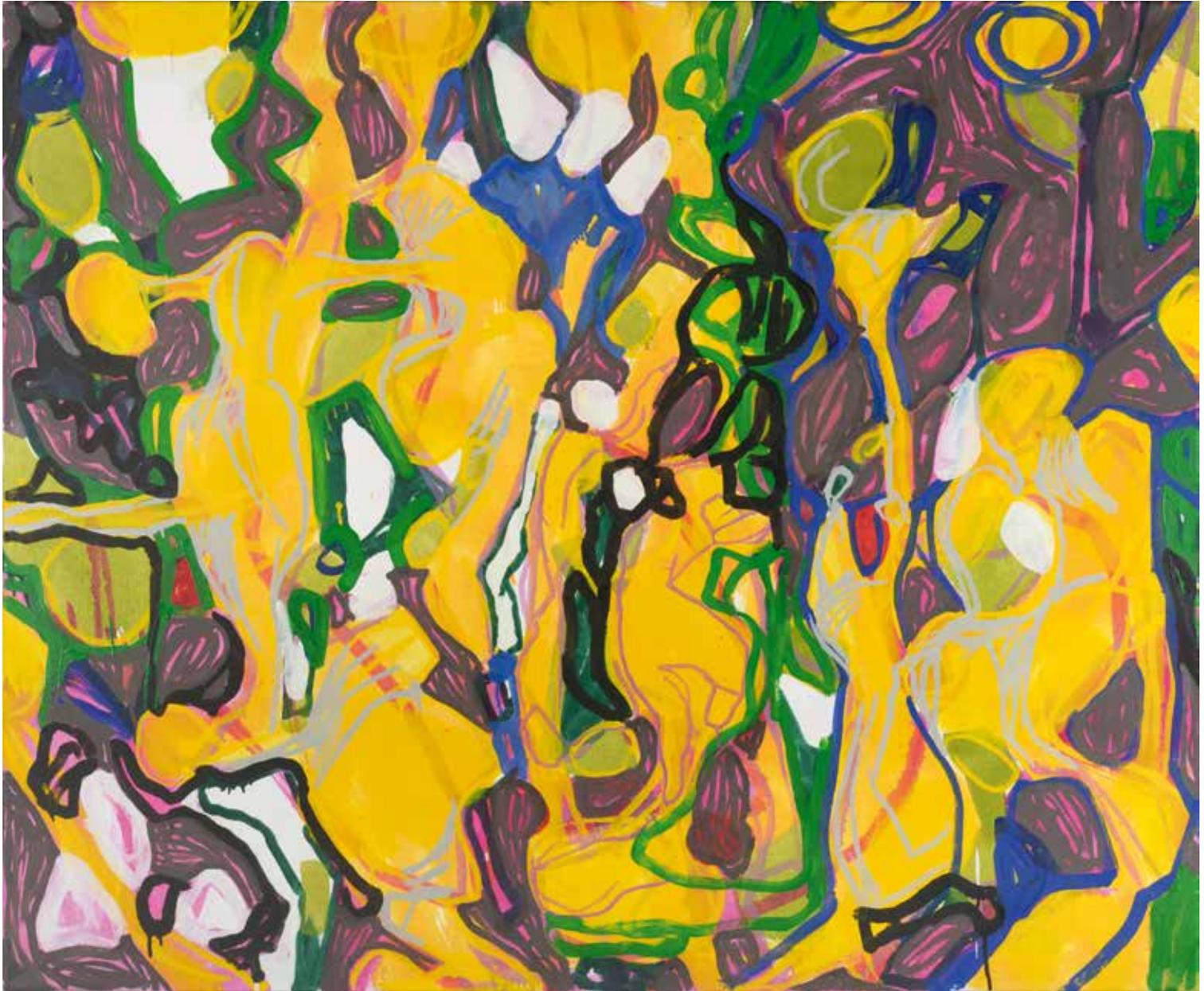




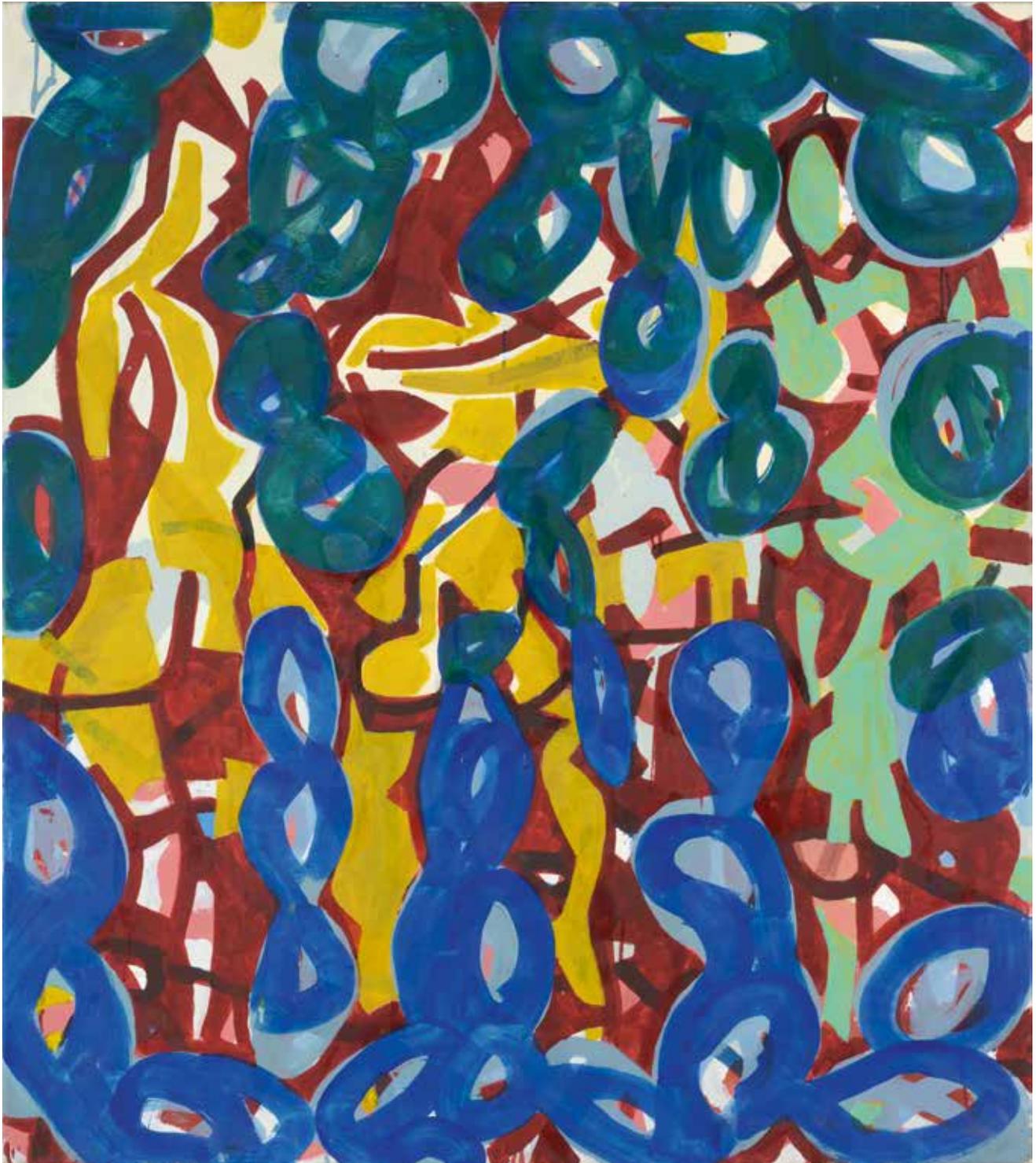


o. T., 105 x 120 cm, Öl auf Leinwand, 2022





o. T., 100 x 120 cm, Öl auf Leinwand, 2022



o. T., 120 x 105 cm, Öl auf Leinwand, 2022



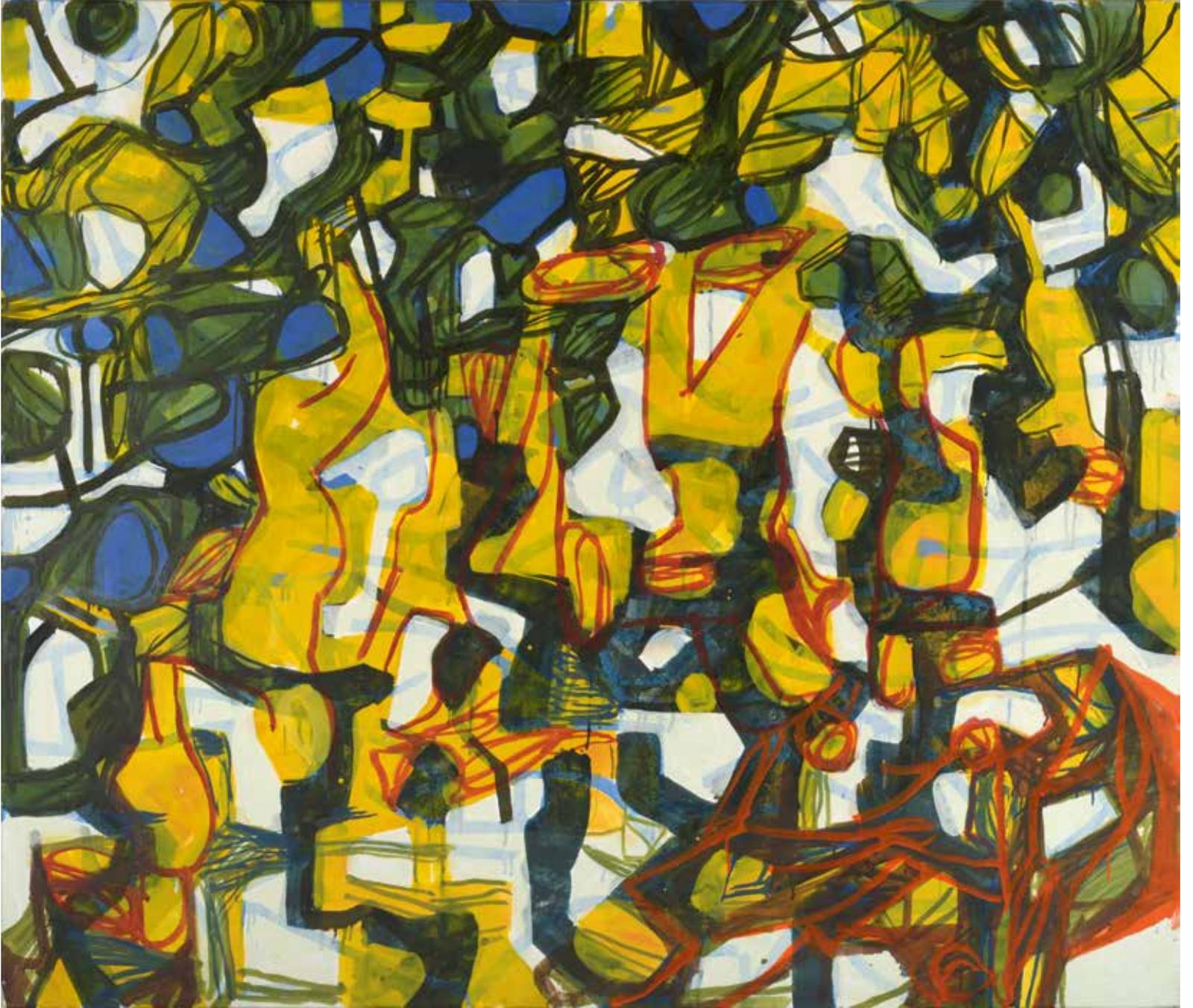
o. T., 120 x 100 cm, Öl auf Leinwand, 2022



o. T., 100 x 120 cm, Öl auf Leinwand, 2022



o. T., 80 x 80 cm, Öl auf Leinwand, 2022



o. T., 120 x 140 cm, Öl auf Leinwand, 2022







o. T., 40 x 50 cm, Öl auf Leinwand, 2019



o. T., 60 x 80 cm, Öl auf Leinwand, 2022

- o. T., 18 x 25 cm, Mischtechnik auf Papier, 2017
- o. T., 18 x 25 cm, Mischtechnik auf Papier, 2017
- o. T., 18 x 25 cm, Mischtechnik auf Papier, 2016





o. T., 39,5 x 29 cm, Mischtechnik auf Papier, 2017



o. T., 39,5 x 29 cm, Mischtechnik auf Papier, 2017











o. T., 60 x 80 cm, Öl auf Leinwand, 2023



o. T., 70 x 80 cm, Öl auf Leinwand, 2023



o. T., 100 x 120 cm, Öl auf Leinwand, 2023



o. T., 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, 2024















## THOMAS BLASE

geboren am 15. Januar 1962 in Jena

1978 bis 1981 Lehre als Baufacharbeiter (mit Abitur) in Halle,  
während dieser Zeit Zeichenunterricht bei Ludwiga Kammerer

1983 bis 1984 Ausbildung als Bleiverglaser in Quedlinburg

1984 bis 1986 Studium an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle,  
Burg Giebichenstein

1988 bis 1993 Studium an der Hochschule für Bildende Künste Dresden bei Elke Hopfe und  
Claus Weidensdorfer, Diplom im Fach Malerei

seit 1993 freischaffend tätig als Maler, Grafiker und Bühnenbildner

2001 Arbeitsstipendium der Stiftung Kulturfonds

2002 Stipendium und Arbeitsaufenthalt im Kunstverein Röderhof

2003 Arbeitsstipendium der Stiftung Kulturfonds

seit 2011 eigene druckgrafische Werkstatt auf Schloss Kannawurf

2015 Gründungsmitglied der Akademie der Künste Sachsen-Anhalt

Ausstellungen im In- und Ausland,  
Arbeiten befinden sich in privaten und öffentlichen Sammlungen.

## PUBLIKATIONEN

Katalog, Thomas Blase, Malerei auf Papier, 2000

Thomas Blase, Malerei, 2002

Reihe Signifikante Signaturen, Herausgeber Ostdeutsche Sparkassenstiftung  
ISBN 3-930382-76-8

Katalog

Kunst\_Sachsen\_Anhalt 2, Landschaft(en), Wildflecken und Gartenreich  
ISBN 3-86105-122-2



Gefördert durch das Land Sachsen-Anhalt



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten.

Der Verlag behält sich die Verwertung der urheberrechtlich geschützten Inhalte dieses Werks insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen auch für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen und strafbar.

1. Auflage

© 2025 mdv Mitteldeutscher Verlag GmbH, Halle (Saale)

[www.mitteldeutscherverlag.de](http://www.mitteldeutscherverlag.de)

© Thomas Blase, 2024 (VG Bild-Kunst)

Texte: Norbert Eisold, Uwe Gellner

Fotos: Wieland Krause

außer: Buchumschlag und Seite 23: Jürgen Liedtke,

Seite 5, 20, 24, 32, 144, 155: Thomas Blase,

Seite 163: Claudia Schildknecht

Gestaltung und Satz: Thomas Blase

Druck: Grafisches Centrum Cuno GmbH & Co. KG

ISBN 978-3-68948-005-9



EUR 30,00 [D]

ISBN 978-3-68948-005-9



9 783689 480059