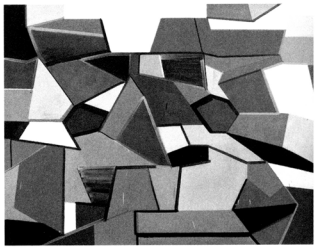
Ansicht und Plan von Toledo

Ihren Titel hat diese Ausstellung von einem Gemälde El Grecos erhalten. Thomas Scheibitz gibt so mit einer emphatischen Geste zu verstehen, in welcher Tradition er seine Arbeit ansiedelt. Weder hüllt er sich in ein historisches Kleid, noch versteckt er sich hinter einem großen Namen, denn er zitiert damit nicht bloß aus der Geschichte der Malerei, sondern zielt präzise auf eine bestimmte Disposition seiner Arbeiten, die sich in dem so betitelten Bild erkennen läßt. Daß Ansicht und Plan, zwei einander ausschließende Darstellungsweisen, nebeneinander in einem Bild auftreten sollen, überrascht. Möglich ist dies nur, wenn eine einzige Art der Darstellung aufgegeben wird und das Bild eine Synthese anstrebt, in der verschiedenartige Bildelemente zusammengesetzt und mit den malerischen Mitteln von Form, Farbe, Faktur verbunden werden. Was dann von der Ansicht noch bleibt, ist nicht mehr das Bild als Fenster, das sich auf die Welt öffnet, also die sinnbildliche Verdichtung der Wirklichkeit. Die Ansicht geht dann über in den Plan, ein Nebeneinander von Formen und Figuren, projiziert auf eine Fläche, die im syntaktischen Zusammenhang lesbar werden. Scheibitz' Bilder, die in der vorliegenden Ausstellung von diesem programmatischen Titel begleitet werden, führen den Blick zwar scheinbar nach wie vor auf die traditionelle Fenstersituation zu, doch dahinter öffnet sich eine undurchdringliche, splitterhafte Wirklichkeit, sicher verankert nur in der Bildfläche. Gemeinsam ist Ansicht und Plan das Bestehen auf der Visualität, von der nichts Erzählerisches ablenkt.

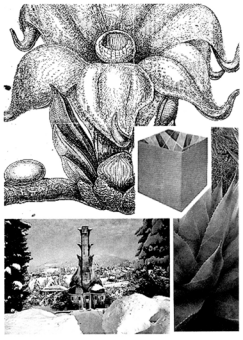
Im Gegensatz zu der Vorstellung, die der Titel suggeriert, leitet sich der Aufbau des Bildes, das Thomas Scheibitz im Sommer 2000 gemalt und so benannt hat (S. 35), nicht von einem älteren Gemälde, sondern von einem zeitgenössischen japanischen Comic ab. Die Bildvorlage ist nicht eine der einfach lesbaren Figurenszenen, aus denen die Bilderzählungen gebaut sind. Scheibitz hat eine der eingeschobenen, ganzseitigen Darstellungen einer beinahe abstrakt wirkenden Szenerie ausgewählt, um einen Ausgangspunkt für seine Arbeit zu finden. Daß der Comic schwarzweiß ist, ist für die Malerei nicht von Nachteil. Die Freiheit, das Liniengefüge in eine Darstellung zu übersetzen, die gänzlich aus bunten Flächen und ein paar wenigen graffitiartigen Markierungen gebildet ist, wird dadurch noch gesteigert, und es wird bald einmal offensichtlich, daß das gemalte Bild mit der Comic-Vorlage so wenig zu tun hat wie El Grecos Toledo mit einem historischen Stadtplan. Was sich daran ablesen läßt, ist nicht im Bereich von Information und Erzählung angesiedelt, sondern strikt in Ansicht und Plan –

Frontalität der Erscheinung und zeichenhafter Disposition. Ein festes räumliches Gefüge wird in dieser von horror vacui geprägten, gedrängten Ensemble vermieden, indem die Teilflächen aufgrund von verwandter wie kontrastierender Farbe und Form in wechselnde Beziehungen zueinander treten. Was in der Vorlage gleichförmig addiert war, ein Gefüge aus gesteinsartigen unregelmäßigen Formen, wird oberhalb der Bildmitte von einer Art Horizontlinie geteilt, die Vordergrund und Hintergrund, planartige Ebene und Gebäudefronten, absteckt. Ein solcher Eingriff fehlt in den vorbereitenden Werken *Wandbild VI*, 1998, und *Dubai*, 1999, die ihrerseits von einer splitter- oder schachbrettartigen, die Tektonik auflösenden Musterung bestimmt sind. Die Diagonale, die durch den Plan läuft, der Durchblick auf wolkenartige Gebilde zwischen den Gebäuden, greifen in die Kleinteiligkeit ein und machen sie faßbar, wozu die schwarz ausgefüllten Zwischenräume ein weiteres beitragen. Sie verbinden die unendlich differenzierten Teile, die in Gestalt und Farbigkeit ihre Individualität behaupten, und bringen sie als Ansicht und Plan zur Anschauung.



Wandbild VI, 1998

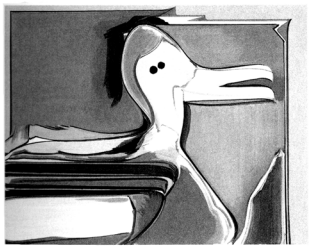
Mit El Greco und *Manga*-Comics sind die Extreme abgesteckt, zwischen denen sich Thomas Scheibitz' Malerei bewegt, wobei weder das eine noch das andere allzu wörtlich zu nehmen ist. Diese Referenzen geben zwar etwas von der Welt preis, in welcher der Maler lebt und mit welcher er sich beschäftigt, doch wäre die Synthese mißlungen, wenn einzelne Bildfetzen so deutlich isoliert aus dem Bild heraustreten würden. Tatsächlich besteht Scheibitz' Arbeit darin, seine Materialien nicht als Zitate in das Bild einzubringen, sondern sich von ihrem Kontext abzuwenden und an ihnen zu entdecken, was sie an Bilderfindungen enthalten, die sich für den Einbau in seine anderswo situierte Vorstellung eignen. Es soll in diesen Bildern keine leeren, vernachlässigten Orte geben, jeder Bereich wird in den stets neu ansetzenden Malvorgängen bearbeitet und aktiviert. Dies geschieht nicht im Sinne einer modernistischen All-over-Komposition, denn meist zielt die Komposition auf ein Motiv; eher in der traditionellen Art, daß zu einem zentralen Motiv die bildlichen Nebenhandlungen erfunden werden müssen, die ihm seine Verankerung verleihen. Seit Jahren sammelt Scheibitz dafür Bildmaterial jeder Art – aus Zeitschriften, Magazinen, Anzeigen und Reportagen, Comics und Bildbänden mit älterer Kunst. Diese Ausschnitte verschiedenen Formats werden einigermaßen wahllos in Klarsichttüten eingelegt und in Ordnern aufbewahrt. Die Menge an Material hat dieses simple System inzwischen bereits überfordert: im Atelier finden sich in Umschlägen und Schubladen zahllose weitere Ausschnitte aus jüngster Zeit, die auf der Suche nach Bildmöglichkeiten immer wieder durchgeblättert werden. Aus dieser Beschreibung wird verständlich, daß diese Sammlung nicht mit dem berühmten *Atlas* Gerhard Richters verwandt ist, wo Ausschnitte, Photographien, Collagen und Zeichnungen, thematisch oder chronologisch geordnet, ihren Platz finden und unwillkürlich einen biographischen Bogen spannen.



Archivseite

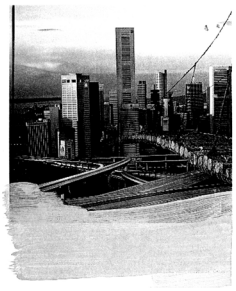
An Scheibitz' Bildersammlung läßt sich nichts Persönliches ablesen, außer man betrachtet sie als Auszug aus der kollektiven Bild- und Designwelt, der westliche Menschen im Jahre 2000 ausgesetzt sind. Doch das könnte zu soziologischen Annahmen

und Wertungen führen, um die es hier in keiner Weise geht. Bei der Durchsicht der Ausschnitte ist Scheibitz nicht auf inhaltliche Qualitäten aus, denn sie besitzen diese höchstens im Sinne eines gleichmäßigen Zeitgeist-Rauschens, eines narrativen white noise. Es sind auch nicht gestalterische Lösungen und gelungene Erfindungen von Graphikern und Designern, die ihn beschäftigen, denn er übernimmt kaum ein gefundenes Bild, ohne es zugunsten seiner eigenen Bedürfnisse grundsätzlich umzuarbeiten – man betrachte als extreme Beispiele nur einmal *Toy* oder *Greeting Card* (S. 31), wo der depravierte Gegenstand in der malerischen Abarbeitung zu einer bildhaften Gültigkeit erhoben wird, die ihn der kokettierenden Annäherung an triviale Modelle entzieht. Was Scheibitz zu entdecken hofft, ist eine Anmutung, die sich in einem gotischen Andachtsbild ebenso wie im Styling einer Anzeige finden kann, eine mit anderen als visuellen Instrumenten nicht zu formulierende Qualität, die den gefundenen Ausschnitt auf unerklärliche Weise zur packenden Erscheinung werden läßt, und dies läßt sich nicht anders als in dem ›hohen‹ Medium der Malerei lösen.



Toy, 2000

Wenn die Verwendung der Comic-Vorlage Bekenntnis zur Zeitgenossenschaft ist, der sich Scheibitz aussetzt, ohne dabei in begeisterten Überschwang noch in Kulturkritik zu verfallen, dann bedeutet die Nennung El Grecos Programm und Praxis. Allerdings verbindet sich mit diesem Namen vorerst eine bestimmte Vorstellungswelt und nicht eine eigentliche Rezeption, denn erst vor wenigen Jahren hatte Scheibitz Gelegenheit, Werke des bewunderten Künstlers in Chicago und New York im Original zu sehen. Enthalten ist in diesem Programm die Absicht, einen malerischen Ausdruck zu entwickeln, der sich die zeitgenössische Bildwelt zunutze macht, um paradoxerweise auf diese Weise den Naturalismus abzuwerfen und inneres Erleben gesteigert darzustellen. Die im gefundenen Detail entdeckte Stilisierung teilt sich dem Bildganzen mit und führt zu höchst artifiziellen Konstruktionen. Vertieft werden diese durch die durchwegs mit Weiß abgemischten Farben, die im Bilde ein gleichmäßiges, schneidend kühles Licht verbreiten. Diese weißliche, zu ekstatischem Ausdruck zugespitzte Helligkeit ruft, wie Max Dvořák anhand von El Greco bemerkte, »den Eindruck unbegrenzter Weiten« hervor. Am deutlichsten ist dies wohl in dem in mehreren Anläufen ›leergemalten‹ *Heaven* (S. 59), wo die aufgrund der Untermalung differenzierten, sich auftürmenden weißen Flächen die Bewegtheit barocker Deckengemälde annehmen; doch vorsichtig stützt Scheibitz die Figuration in der Vertikalen ab. In solchen Gemälden gibt er sich als Maler zu erkennen, der sich in manieristischer Weise von der objektiven Projektion der Realität auf die Bildfläche abwendet, um der Malerei höchste Selbständigkeit zu verleihen. Dabei halten ihn Wahl der Motivwelt und malerische Virtuosität von rein subjektiver Entäußerung fern.



Archivseite

Doch Programm und Praxis lassen sich nicht so unmittelbar aus einer bestimmten Herkunft erklären. Thomas Scheibitz ist in den siebziger und achtziger Jahren in Radeberg bei Dresden aufgewachsen. Er stammt aus einer Familie, die über Generationen die Grabbildhauerei betrieben hat, und es lag deshalb nahe, einen künstlerischen Beruf zu ergreifen. Nach dem Abschluß von Schule und Schlosserlehre belegte er

Abendkurse für künstlerische Techniken und begann erst 1991 das Studium der Malerei. Dresden hatte in der deutschen Kunstgeschichte immer wieder eine führende Rolle gespielt – vom Romantikerkreis um Friedrich, den Nazarenern, der späten Romantik um Adrian Ludwig Richter, den Realisten Gille und Rayski über die *Brücke*-Maler und Dix bis hin zu Gerhard Richter –, doch zu Beginn der neunziger Jahre waren es in dieser vom künstlerischen Zeitgeschehen isolierten Stadt vor allem das solide Handwerk, das an der Akademie gelehrt wurde, die Auffassung von Malerei als einer brauchbaren Praxis, die sich fortführen lässt, und die Präsenz der kurfürstlichen Kunstsammlungen, die einem angehenden Maler eine Basis boten. Gerade das Fehlen einer bestimmten stilistischen Schule, das im Gegensatz zu Leipzig die Dresdner Akademie kennzeichnete, war eine gute Voraussetzung dafür, daß sich jüngere Künstler entwickeln konnten. Um so mehr Gewicht wurde in der Ausbildung auf explizit malerische Probleme gelegt, und es wurden unter den Studenten unermüdlich technische Fragen diskutiert wie etwa die relative Helligkeit einer bestimmten Farbe innerhalb der Bildfläche. Daß von der zitierten Dresdner Malereitradition, die für sich genommen weder stilistisch noch historisch eine Einheit bildet, in Scheibitz' Bildern kaum Spuren zu erkennen sind, ist deshalb nicht weiter erstaunlich. Auch der Zugang zur klassischen Moderne, zu der es in Dresden kaum Anschauungsmaterial gab, war erschwert, denn nur bruchstückhaft wurden durch einzelne Professoren Elemente der neueren Kunstgeschichte vermittelt. Wesentlicher ist, daß Scheibitz Rückgriffe auf die Malerei des 19. Jahrhunderts überhaupt vermeidet und daß ihm die ältere Kunst stets näher stand als die Dresdner Romantik. Während des Studiums, berichtet er, habe nicht die Galerie der Neuen Meister ihn angezogen, sondern der Zwinger mit den Alten Meistern.

Von der Schulung an der Akademie leitet sich Scheibitz' Auffassung ab, daß das Gemälde das Ziel der Arbeit sei, während Skizze und freie Zeichnung ihre eigene, doch relativierte Bedeutung haben. Die Bilder werden erst mit Bleistift oder Markierstift vorgezeichnet, wofür in vielen Fällen Skizzen als Ausgangspunkt dienen. Daneben ist aber ein zeichnerisches Werk entstanden, das hier nur schon aufgrund seines enormen Umfangs nicht adäquat besprochen werden kann. Von freier Zeichnung kann man zu Recht sprechen, denn es gibt hier keine Begrenzung der Motive, Mittel und Ausdrucksweisen. Gemeinsam ist der Mehrzahl der Zeichnungen nur, daß sie auf Blättern im Format DIN A4 ausgeführt sind. Innerhalb von Scheibitz' Arbeit haben diese Zeichnungen die Aufgabe, tagebuchartig Gedanken festzuhalten, gesichtete Motive zu prüfen und damit zu spielen. An diesen Blättern läßt sich manche Einzelheit in ihrer Entstehung studieren, die im Gemälde zugunsten des größeren Ganzen verknappt und strenger formuliert wurde, so beispielsweise die Pflanzenformen, die hier noch ihre Abstammung von Naturformen sichtbar werden lassen, zugleich aber die Bearbeitung zur konstruierten Form, zur Arabeske, die ihnen Zug um Zug dieses Abbildhafte wegnimmt.

Diese knappen Hinweise beleuchten den biographischen Hintergrund des Malers, doch die vorliegende Präsentation hat nicht zum Ziel, dieses noch junge Werk chronologisch darzustellen. Im Sommer und Herbst 2000 hat Scheibitz für die Ausstellungen in

Winterthur und Leipzig um die fünfundzwanzig Bilder gemalt, die in der Art einer mehrteiligen Momentaufnahme eine Übersicht über das Gebiet vermitteln, das er inzwischen malerisch besetzt hat. Dieses Gebiet ließe sich etwa anhand der malerischen Gattungen beschreiben, denn obwohl Scheibitz' Bilder von zeitgenössischem Bildmaterial durchwirkt sind, bewegen sie sich bewußt innerhalb der traditionellen Gattungsordnung, als seien diese Bildthemen vorgegeben, um sie abzuarbeiten und seine Vorstellungen in bezug auf sie zu formulieren. Landschaften ohne Figuren dominierten vorerst, und noch in der vorliegenden Auswahl sind sie in der Mehrzahl. Intérieurs folgten – man darf die Schaufensterbilder von 1998 bereits dazu zählen –, hier am deutlichsten vertreten durch *Anlage* und *Designbild* (S. 41 und 46), welches an das bisher eher vermiedene Stilleben angrenzt. Dieses findet nun mit *Stilleben* (S. 36) eine explizite Formulierung. Mit *St. Johann, Ohne Titel (Nr. 274*) bzw. (*Nr. 275)* und *Paar* (S. 53, 48, 47, und 43) geht Scheibitz das Figurenbild an, das seiner Arbeitsweise vermutlich den stärksten Widerstand entgegensetzt.

Die Gattungen entwerfen jedoch nur ein grobes Gerüst, denn die Malerei widersetzt sich unablässig einer naturalistischen Annäherung an die Motive, so besonders in *Paar*, dessen Figuration in mehreren Anläufen reduziert und geklärt wurde, um jede Bildnishaftigkeit zu vermeiden. Obwohl die Kopfformen gerade noch erkennbar sind, wirken sie wie isolierte, dekorative Vasen, die auf die flächigen, satt gemalten Rumpfformen in der unteren Bildhälfte gestellt sind. Die beiden Punkte in der linken Antlitzfläche sind so weit auseinandergespreizt, daß sie nicht mehr notwendig als Augenpaar gelesen werden, ähnlich wie die äußeren Begrenzungslinien der Antlitze bemüht sind, sowohl mimetische Effekte wie zu starke Anlehnung an die rechteckigen Formen zu vermeiden. Die ruhige Skala von grauen und braunen Tönen wird durch den Kontrast von Violett zu hellem Rosa links und rechts der Köpfe aufgebrochen. Die Komposition bewegt sich um die leicht nach rechts verschobene Bildachse, die zur Folge hat, daß die zur vertikalen Achse ansteigende Linie und die helleren Farbtöne die verschiedenen Teile der schmaleren rechten Figur zusammenfassen und unterstützen. Dabei spielen der rote Streifen, der sich zwischen die beiden Rumpfformen schiebt, und die darüberliegende, das Bildzentrum besetzende dreieckige Binnenform eine wichtige Rolle als geheime Leitmotive.

Daß Zwischenräume und andere vermittelnde Formen sich zu selbständiger Darstellung erheben, wird in *Rahmenbild* (S. 2) ersichtlich, wo ein zentrales Motiv durch eine Abfolge von ineinandergreifenden Rahmenformen ersetzt wird, welche die Binnenform wechselseitig aus der Mittelachse zu verschieben scheinen. Daraus macht Scheibitz indes kein formales Grundmuster, das sich in irgend einer Weise mit einer geometrisierenden dekorativen Malerei verbünden würde. Das Bild ist der eine Endpunkt einer Arbeit, die in der Formenvielfalt von *Rise* (S. 55) ihr Gegenstück findet. Daraus spricht auch der Ausdruck eines Gefühls malerischer Freiheit und Unbedingtheit, wie sie in der jüngeren Vergangenheit in Deutschland vielleicht nur bei Palermo hervorgetreten ist. Verwandt damit sind allerdings auch die beiden Bilder, in denen aus einer zugemalten Fläche Figuren treten, nämlich *Ring* und *Funny Game I* (S. 42 und 56).

Sie machen gerade in Bezug auf *Rahmenbild* deutlich, wie eine vorerst monochrom erscheinende, von älteren Malschichten belebte Fläche mitspricht, um einer bestimmten Form ihre Position zu sichern, die aus dem Grund geklappt erscheint oder anders sich als Öffnung auf eine architektonische Situation darstellt. Auch *St. Johann* steht dem *Rahmenbild* näher als man auf den ersten Blick annehmen würde, denn in der Formulierung dieser Figur, die Scheibitz im Südtiroler Volksbrauchtum gesehen und in sein Skizzenbuch gezeichnet hatte, ist jedes Glied mit dem Gedanken gemalt, wie es noch als solches erkennbar und zugleich in einen nicht anthropomorphen Rhythmus eingebracht werden könnte. Man denkt dabei an eine extreme Figurendarstellung, wie sie etwa Pontormo mit seinem *Heiligen Quintinus* zustandegebracht hat, der, von einem langen Nagel diagonal durchbohrt, in ein Holzgerüst eingespannt ist, dessen Beschläge die Darstellung versiegeln. Man mag einwenden, dieser Vergleich sei zu gesucht, doch ähnlich wie Scheibitz' Greco-Zitat soll er über den formalen Bezug hinausgehend das Selbstverständnis dieser Malerei nachzeichnen, die hierzu eher als zu den gängigen Modellen der Kunstgeschichte ein Gefühl der Verwandtschaft empfindet.

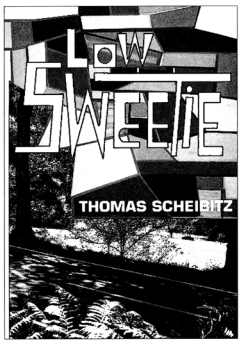
An dieser Beschreibung erkennt man den antinaturalistischen Impetus, der Scheibitz' Malerei bestimmt und die vorgefundenen, collagierten Bildelemente unterläuft. Die Herkunft dieser Figuren ist nun gänzlich verwischt, denn sie sagt zum Bild nichts mehr aus, und selbst in *Designbild*, wo die Beschäftigung mit einer anonym zurechtgemachten Welt thematisiert wird, geht die Bearbeitung darauf hin, alles aufzuheben, was die Darstellung in die Nähe der Pop Art rücken könnte. Die Aktualisierung der Beziehung zwischen der Bildvorlage und ihrer Übertragung in ein Bild, die Kombination von heterogenem Bildmaterial nach Prinzipien, die sich in naiver Weise des surrealistischen Choc und des Verfremdungseffekts bedienen, fällt weg, wenn das Material nicht für sich belassen, sondern wie hier einer malerischen Behandlung unterworfen wird. Im genannten *Designbild* ist dieses Problem besonders prägnant gelöst, da es ausnahmsweise von einer beinahe vollständig übernommenen Anzeigenvorlage ausgeht, die den Bild-im-Bild-Charakter der Darstellung, eine Art Bühnenraum, schon vorbereitet. Selbst die rote Rahmenform, die das innere Bild umgibt und stark zur Unwirklichkeit des Raums beiträgt, war darin schon enthalten. In die von den beiden Pfeilern getragene Bildordnung, die in kubische Formen gegliedert ist, dringen Elemente ein, die ausgesprochen malerische Zeichen setzen – von der herabtropfenden Farbe zu den flüchtigen Markierungen im grauen Hintergrund zur Rechten, vom Stillebenarrangement an der unteren Bildkante zu der skulptural gesockelten Figur zur Linken. Umgebung und Hintergrund, wenn man sie überhaupt so nennen will, sind auf vielfältige Weise mit dem inneren Bereich in Beziehung gesetzt, in der Fortführung von Flächenteilungen, in Annäherung und Kontrast von Farbtönen ebenso wie im Spiel mit der Illusion hervor- und zurücktretender Elemente.

Der Umgang mit Design bedeutet für Scheibitz aber nicht bloß die zeitgemäße Gestaltung von Gegenständen, deren funktionelle Aspekte für die Darstellung im Bilde nicht von Belang sind. Es geht ihm hier um etwas Fundamentales, das in untergründiger

Weise mit der Ausübung der Malerei verknüpft ist. Den Schlüssel dazu findet man in den Bildern, die Schriftformen und Zierbuchstaben zu ihrem Thema haben. Griffen bereits 1998 schlanke dekorative Lettern in *Schaufenster* ein, so traten sie 1999 explizit in *Zierbuchstabe* auf, kurz danach in *Schriftbild*, wo sie den eigenartigen, zweifach geklappten Raum durchqueren. Dazwischen hatte sich Scheibitz insgeheim immer wieder mit Schriftgestaltung auseinandergesetzt, indem er die Umschläge seiner Ausstellungskataloge und seine Einladungskarten gestaltete und dafür Buchstabenformen entwarf, die sich an CD-Covern, Party-Flyern und Desktop-Werbegraphik orientierten, und zugleich dieses populäre Vokabular zu eigenen Floskeln konvertierte. Dahinter stand die Absicht, aus diesem vielfältigen Letternmaterial eine Schrift zu konstruieren, die nicht allgemeinverbindlich sein sollte, sondern an der Grenze zur abstrakten Figur sowohl innerhalb eines Bildes wie in Drucksachen als Informationsträger funktionieren könnte. Würde sie diese Art von Selbstverständlichkeit und formaler Selbständigkeit erreichen, erinnerte sie in gewissem Sinne an die gemeißelte Schrift und an die Steinmetzzeichen, die Scheibitz aus familiärer Tradition vertraut sind. Sie sprechen zum Leser und erhalten in der funktionalen Knappheit und Stilisierung, die sie als Zeichen erkennbar macht, emblematische Funktion. Zu solchen Emblemen schließen sich manche der lakonischen Bilder, etwa *Ohne Titel (Nr. 274)*, (S.48), was Scheibitz dadurch unterstützt, daß er die Figur vor einen neutralen Hintergrund setzt. Sie erhält in ihrer formalen Gerafftheit eine monumentale Präsenz, die sich von ihrer aus einem Schweizer Kinderbuch über gefaltete Papierfiguren stammenden Vorlage absetzt und ein eigenartiges Pathos entwickelt.

Einladungskarte
Surrogate, Dresden 2000

Die Disposition von *Schriftbild* hat Scheibitz noch im selben Jahr in *Schriftbild II* (S. 44/45) fortentwickelt, welches die Teilung der Bildfläche in übereinander liegende Bahnen durch ein nahezu symmetrisches Pendant, also durch eine äußerst weit gespannte, horizontale Bezugsfläche erweitert: ausgehend von einem schmaleren Querformat als im ersten Bild sind vier Ebenen angelegt, wobei der schwere dunkelgrüne Streifen am unteren Bildrand eine stabile Bodenfläche suggeriert. Die drei darüberliegenden Streifen heben eine solche Orientierung wieder auf, da sie keinen eindeutigen Horizont erkennen lassen. Strebenartig verlaufen weiße Stäbe, wie sie für Zierlettern verwendet werden, zwischen dem oberen und unteren Bildrand; sie wenden sich gegen die von links in das Bild eintretende Lesebewegung des Auges, das nach dem Überwinden der Spiegelachse an der gewichtigen rhombischen Form hängenbleibt, bevor es der spitzen Form zum rechten Rand folgt. Von da führt die dem Buchstaben Z nachgebildete flächige Figur wieder zurück in das sich gegen die Bildmitte verdichtende Geschehen. Obwohl die Streifen gleichfarbig über die ganze Breite des Doppelbildes laufen, verändert sich die Farbigkeit im rechten Bereich, der als Antwort auf die linke Hälfte gemalt wurde. Dafür wurde eine dunkelblau grundierte Leinwand verwendet, auf welcher die Farben etwas satter sitzen, was den weniger zahlreichen, dafür kompakteren Formen besser entspricht.

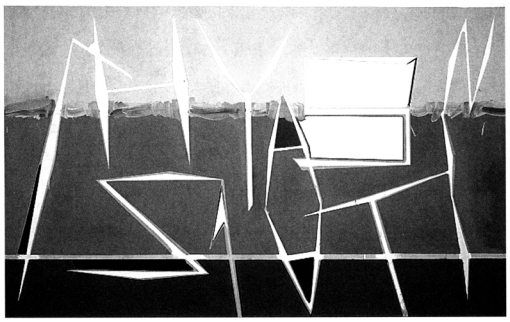


Cover ICA Katalog, London 1999

In gewisser Hinsicht läßt sich jedoch die überwiegende Zahl von Scheibitz' Bildern im Bereich der Landschaft ansiedeln, wenn man diese als die geeignete Bühne ansieht,

auf der sich verschiedenartigste Erscheinungen ansiedeln lassen. Zwar wiederholen sich darin manche Figuren – Pflanze, Zaun, Haus – in ihrer zivilisatorischen Gestalt, doch reichen die Stimmungen dieser Landschaften von strenger Schichtung wie etwa in *Haus I* und *II* (S. 37 und 49) bis zu durchaus lyrischem Ausdruck wie in den sanft aufsteigenden, geschwungenen Silhouetten von *Ohne Titel (Nr. 276),* (S. 39). Nirgends wird, wie in den Landschaften, so deutlich, wie Scheibitz scheinbar Unvereinbares zusammenführt, dabei vorerst bewußt die Befremdung kalkulierend, danach Formulierungen suchend, um die einzelnen Elemente zu verbinden. Diese Landschaften sind bühnenartig, da sie flach wirken, und selbst wenn illusionistische räumliche Wirkung angedeutet wird, schafft die Darstellung untiefe Raumschichten, die sich unmittelbar hinter der Oberfläche zu situieren scheinen. So kann es geschehen, daß, wie in *Funny Game II* (S. 57), Kreis- und Quadratflächen die Bildecken besetzen, verbunden durch weiße Linien, die mit der Zeichnung des Hauses verwandt sind. Hinterfangen wird dieser verdichtete Vordergrund durch die mit Markerstift gezogenen Schraffierungen, die anders als die flächige Darstellung des Hintergrunds die Formen hervortreten lassen. In den abstrakten Kreis- und Quadratflächen, die unvermittelt neben die Figur plaziert sind, könnte man erneut einen Effekt erblicken, wie ihn die manieristische Tradition kennt. So malt Thomas Scheibitz in seinem Friedrichshainer Atelier, begleitet von dröhnenden Techno-Rhythmen, Bilder, die sich in der Fülle von malerischen Offenbarungen und ihrer konzisen Formulierung entschieden von der Reproduktion eines Life-Style wie von romantisierender Überhöhung der Großstadt entfernen. Vielmehr kommen sie auf unerwartete Weise und aus gänzlich andersartigen Umständen heraus dem nahe, was Max Dvořák in seinem El Greco-Aufsatz von 1920 beschrieb als »traumhaft unwirkliches Sein, welches nur der inneren Inspiration des Künstlers folgt, nicht nur in dem Aufbau, sondern auch in den Formen und Farben, die sich über die Beobachtung hinwegsetzen und nicht eine Niederschrift des Augenscheines sein wollen«.

Dieter Schwarz



Schriftbild, 2000