Barry Schwabsky

THOMAS SCHEIBITZ, MALER

Was mich schlagartig beim Anschauen der Werke von Thomas Scheibitz überkam, war die Erkenntnis: hier arbeitet ein Maler - Verzeihung, augenscheinlich ohne System, ohne Methode, ohne Programm.

Wohlgemerkt, nicht daß da etwa wilde, irritierende Divergenzen zwischen einer Arbeit und der nächsten auftreten würden. Ich sage ausdrücklich nicht, Scheibitz sei ein Eklektizist. (Eklektizismus ist im übrigen ein System, eine Methode, ein Programm wie alle anderen.) Oder daß es seinem Werk an innerer Homogenität mangele. Aber es handelt sich hier eben um ein besonderes Gleichmaß der Sensibilität, des Geschmacks.

In einer kulturellen Situation, die gestaltspezifisch nicht all zu viel anzubieten hat, in der es unerläßlich für jeden Künstler ist, Gegenständlichkeit immer wieder selbst zu bestimmen, stellen Maler häufig fest, daß die Bedeutung eines gegebenen Gegenstandes, oder vielmehr der potentielle Spielraum jener an Gegenstände geknüpften Bedeutung nur durch permanente Wiederholung seiner Dinghaftigkeit erkennbar wird. Wiederholung klärt die Intention des Künstlers, zum Nutzen nicht nur des Publikums, sondern auch seiner selbst. Aus Beharrlichkeit wird Überzeugung.

Doch wird der Künstler so weniger zum Maler als vielmehr zum Ingenieur seiner Bilder.

Aber die Basis, von der aus Scheibitz arbeitet, ist das nicht. Er lehnt es ab, zum Spezialisten zu werden, und er hat sein Credo nicht an einen einzigen Kanon gekettet. Das Motiv, das er malt, mag aus der Architektur, Landschaft, einem Körperbezug oder durchaus auch aus der Abstraktion kommen (und Scheibitz erkennt klar, daß Abstraktion jetzt eher ein Motivvorat als ein Glaubenssystem oder auch nur eine Methode ist), denn es ist nicht das Sichselbstgenügen des Motivs, auf das es ankommt. Eher versucht Scheibitz, daß das Motiv zugänglich für etwas wird, was man vielleicht, als handele es sich um eine Art mathematische Operation, »Scheibitz'sche Analysis« nennen könnte.

Damit beziehe ich mich nicht auf eine formale Motivanalyse in der Tradition Cézannes und der Kubisten, obwohl es so scheinen könnte, als ob bestimmte Bilder dieses Grades formaler Abstraktion mit Motiven zu tun hätten, wie sie uns aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts vertraut sind (ich denke in diesem Zusammenhang zum Beispiel an Scheibitz' »Tikky«, 1999, einen abstrahierten Kopf). Der Unterschied ist, daß Scheibitz nicht hinter einer fundamentalen visuellen Wahrheit her zu sein scheint. Stattdessen entsteht der Eindruck, jedes seiner Gemälde strebe eine Synthese widerstreitender Fiktionen an - und die Imagination eines Motivs, das aus der Welt von irgendwo da draußen kommen könnte, sei nur eine dieser Fiktionen.

Vielleicht also ist seine Methode gerade das, was ich eben beschrieben habe, und die zuvor von mir geäußerte Vermutung, Scheibitz arbeite methoden-

frei, ist nicht mehr als meine eigene Fiktion.

Nach wie vor schätze ich an Scheibitz' indirekter Methode, daß sie ihm ermöglicht, den Eindruck zu erwecken, man könne letztlich ohne Methode auskommen.

All seiner Unmittelbarkeit zum Trotz führt uns sein Werk zu etwas Grundlegendem in der Malerei: nämlich der Art und Weise, mit der die Sprachform der Farbe Festlegungen entregelt, aus denen dann ihre eigene Autonomie resultiert, deren Gesetz-

mäßigkeiten in dem Moment bereits mutiert sind, in dem sie gerade beginnen, diese nachzuvollziehen.

Normalerweise ist Scheibitz' Farbpalette blaß und samtig, während gewisse Kombinationen subtile Dissonanzen erzeugen. Sehen Sie sich doch einmal den appellativen Tonfall eines Gemäldes wie »Heimat« (1998) an! Zusammenhangstiftend ist hier weniger ein bestimmter Selbstausdruck der Farbe als vielmehr ein spezifischer Effekt: Jede Farbfläche scheint immer beides zugleich zu sein, undurchsichtiges Farbfeld wie lichtdurchlässige, atmosphäre Bildtönung, sodaß ein Himmel immer gerade so undurchlässig wirkt wie eine Wand (»Haus«, 1998), die visuelle Wirklichkeit eines Baumstumpfs eben so durchscheinend formuliert wird wie sein Blattwerk.

Ich denke, das ist der Grund, weshalb diese Bilder formal dicht und räumlich fluktuierend zugleich sind. Ihre Wirkung kann einen Moment lang ausgesprochen komplex sein und einem dann wieder sichtlich geklärt und fast physisch direkt vorkommen.

Scheibitz' Arbeiten haben eine unübersehbar komplexe Struktur. Wenn Sie sich anschauen, wie jedes Segment einen vollständig eigenen Raum eröffnet, sodaß ein Bild eben nie mit der Abbildung etwas Einzelnen, sondern eher eines ganzen Gestalt-Dutzends liebäugelt, das sich in einunddieselbe Leinwand gedrängt sieht, werden Sie erleben, wie spannend es ist, den Blick von einem Keilrahmen zum anderen schweifen zu lassen. Doch sind die Bilder in dem Moment simpel, in dem die Trennung all dieser Räume sich wie in einer Überblendung auflöst und jede Fläche als so etwas wie die Facette eines einzigen massiven Farbzusammenhangs erscheint.

Es mag einige Zeit dauern, sich an den feinen Unterschied zu gewöhnen oder ihn sich ins Gedächtnis zu rufen: Thomas Scheibitz ist als Künstler kein Manufakturarbeiter, sondern ein Maler.

Übersetzung: Christoph Tannert

Barry Schwabsky ist Autor von *The Widening Circle: Consequences of Modernism in Contem-porary Art* (Cambridge University Press, 1997). Er schreibt regelmäßig für *Artforum, Art in America, Art/Text*, und andere Publikationen.