

THOMAS SCHEIBITZ oder  
die ALLEGORESE DER MALEREI

[Das Glossar bitte überspringen]

A wie ANAGRAMM, AMBIVALENZ  
 B wie BILD  
 C wie CUT-UP, CEREBRAL  
 D wie DIAMONDPAPER  
 E wie ELEMENT, ENIGMA  
 F wie FIKTIVE FORM, FILTER  
 G wie GEODÄSIE  
 H wie HISTORIE, HECKENAUSDRUCK  
 I wie ICH, I-PUNKT  
 J wie JOKER  
 K wie KORRESPONDENZEN  
 L wie LISTE  
 M wie MULTIPERSPEKTIVE  
 N wie NEUROÄSTHETIK, NACHBILD  
 O wie OSTWEST, OPTOZEICHEN  
 P wie PIGMENTMARKER, PARATAXIS  
 Q wie QUELLCODE  
 R wie RELIEF  
 S wie STANDARDLOGIE, SAMMLUNG  
 T wie TRESOR, TOLEDO  
 U wie UNDERGROUND  
 V wie VOKABULAR, VINYL  
 W wie WERKSTOFFKUNDE, WÖRTERBUCH  
 X wie X  
 Y wie YTONG  
 Z wie ZWILLING, ZUCKERKRISTALL

Daß es die Namen der Maler sind, die uns zuerst etwas mitteilen, das über das Werk hinausgeht, wird niemand in Abrede stellen. Magie der Malernamen: Sie sind wie der Code, der das Portal zur Wahrnehmung der Bilder öffnet, von dem wir doch wissen, das er für ihre strukturelle Ästhetik bedeutungslos ist. Namen sind Sesamöffner, aber die Kunstwerke sträuben sich dagegen, einfach nur Sesam zu sein, der sich öffnen ließe. Der Name des Künstlers ist etwas, das seine Werke gleichsam initialisiert, den Diskurs über sie wie mit unsichtbarer Hand lenkt und, nicht zu vergessen, auch ihren Marktwert bestimmt. Da hieß einer **Bosch**: sein Stoff waren Visionen wie aus dem brennenden Dornbusch, ein anderer **Arcimboldo** (auch **Arcimbaldo**), und man hörte im Italienischen den Bogen und die Kühnheit heraus, Synonym einer Virtuosität im Grotesken. Einer hieß **Rosso Fiorentino**, ein Rotschopf aus Florenz, mit einer Vorliebe für ein bestimmtes Rot und einen streng tektonischen Bildaufbau, Summe der tausendfach wiederholten, biblischen Erzählmalerei seiner Zeit. Und ein gewisser **Cambiaso**, da klingt der Wechsel schon an, auch er ein Meister der formalisierten Komposition, verblüfft die Nachwelt mit seinen Zeichnungen aus dem Spätwerk, Skizzen in kubischer Manier, mit Figuren, die auf den künftigen Roboter, den Maschinenmenschen, vorausweisen.

Wieder ein anderer hieß »Der Grieche« (**El Greco**), ganz lapidar, seiner Herkunft aus Kreta wegen: Er verkörperte im Barock alle nur denkbaren Techniken zwischen der Ikonenmalerei aus Byzanz und dem spanischen Westen der Welteroberer, als einer der ersten betonte er das autonom Malerische der Malerei.

Und so weiter bis in die Moderne, die erst den Pinsel befreite, das Thema und das Motiv, schließlich die Komposition. Die den Rahmen sprengte und alle Parameter des Malens durcheinanderwirbelte.

**De Chirico**, der die Leinwand als Traumbühne aufspannt, die Stadt als metaphysischen Innenraum zeigt. **Mondrian**, Konstrukteur reiner Farbflächen, mondäner Stilist, **Malewitsch**, Hüter der kleinsten Größe in Form eines Quadrats, als Suprematist der einzige echte Bolschewist. **Matisse**, lässiger Pastetenbäcker von Stilleben aus wohltemperierten Farben und Formen. **Warhol**, der böhmische Ur-Amerikaner, der den Ruhm, über alle Bildqualitäten hinaus, als Allheilmittel

erfand. Und dann, nach so vielen Revolutionen, die deutschen Vertreter einer Moderne nach der Moderne: Richter, Palermo, Penck, um nur die drei zu nennen. Strenger Bildjustiziar der eine, Exorzist der Phototautologie, Desperado eines Ad-hoc-Minimalismus der andere, ein cooler Überflieger, der als Jungverstorbener zum Mythos wurde (wie in all den anderen Genres, in Literatur, Film und Lebenskunst die Helden der Stunde), und der Systembildmaler aus Sachsen, ein primitiver Kybernetiker, getarnt unter dem Pseudonym des Eiszeitforschers.

Eigennamen aber sind keine gewöhnlichen Zeichen, sie stehen für etwa Singuläres. Sie sind, semiotisch gesprochen, ein Index, der unmittelbar auf einen spezifischen Menschen verweist. Sie gleichen den Chiffren einer Geheimschrift, die das ganze Leben ihres Trägers umfassen und es verkürzt als Synonym repräsentieren.

Alles fing damit an, daß Picasso sich eines Tages PICASSO nannte (und nicht mehr Ruiz, in nomine patris). Er wechselt zur Mutter, läuft zu den Frauen über. Man stelle sich vor: das berühmte Fetischbild der Moderne, »Le Demoiselles d' Avignon«, von einem gewissen Pablo Ruiz gemalt – es wäre nicht dasselbe gewesen.

Und nun Scheibitz: ein sächsischer Ortsname, könnte man meinen, Region Erzgebirge, Oberlausitz? Aber dann klingt darin sofort auch das Technoide an, die Siliziumscheibe des digitalen Zeitalters, der Datenspeicher, und verweist auf Beschichtung, das Prinzip der Schichtung, die Partition.

»Auf meiner Liste steht El Greco ganz oben«, hat Scheibitz einmal zu Protokoll gegeben. Der zeitreisende Maler, von dem gesagt wurde, er habe die Welt auf dem Schiff der Mehrdeutigkeit durchquert. Die Beschreibung paßt wie ein Schlüssel auch auf die Arbeitsweise des Malers Scheibitz. Die Namen verweisen in seinem Fall ~~ohnehin~~ nur auf ein Arbeitsprinzip. Insofern kommt die Begegnung mit einem wie Picasso gerade recht.

## VERSCHLÜSSELUNG

Thomas Scheibitz spielt mit den Möglichkeiten der Kryptographie. »Rastlose Anagramme«, heißt es in einem der spärlichen Schlüsseltexte, die der Versteckspieler gern bewußt am Rand seiner Kataloge verbirgt,

»also die vollständige Überführung einer bestimmten Menge an Elementen in einen neuen Zusammenhang, sind besonders schwer als solche zu erkennen, wenn sie ihrerseits wieder Zusammenhänge ergeben.« (Zitat aus »Masterplan / Kino«) Alles klar?

Halten wir fest: der Künstler gibt Hinweise, die er sofort wieder verschlüsselt. Es muß unnütz sein, aber sinnvoll. Der Schlüssel wird fortgeworfen, das Rätsel bleibt. Soviel ist sicher: Es gibt keine gültige Dechiffrieranleitung für ein Scheibitz-Bild. Jedes seiner Artefakte ist im Idealfall ein »One-Time-Pad«. Wer außer Scheibitz unter den gegenwärtigen Trickkünstlern der Leinwand wäre auf die Idee gekommen, diesen Begriff aus der Praxis der Geheimdienste zum Titel nicht nur eines seiner (Schlüssel)-Bilder, sondern einer ganzen Ausstellung zu machen? Die Einmalverschlüsselung, erfahre ich erst durch ihn, ist ein symmetrisches Kryptosystem zur geheimen Nachrichtenvermittlung. Das paßt: der verwendete Schlüssel ist genau so lang wie die mitgeteilte Nachricht selbst und rekuriert nur in einer in sich geschlossenen Schleife. Anders gesagt: ein Scheibitz-Bild ist nur entzifferbar in den eigenen Rahmenbedingungen, von begrenzter Deutbarkeit. *Watch it and leave the room. Lock the door behind you.*

Das Rote Telefon als einzige Verbindung zwischen Amerika und der Sowjetunion im Kalten Krieg der Atomkräfte funktionierte so, über die Häupter von Millionen potentieller Opfer, die Bevölkerungen der verfeindeten, hochgerüsteten Systeme hinweg. Hier mag auch die Herkunft des Künstlers eine gewisse Rolle gespielt haben – 1968 im Osten Deutschlands geboren, seit Ende der 90er Jahre im Westen zum Durchbruch gekommen. Scheibitz hat die Abgrenzung der politischen Systeme erlebt, mitsamt ihren Projektionen und Doppelbildern, er ist über den Graben gesprungen, der verspiegelte Blick auf die Lager ist ihm vertraut, das Schauspiel an den Grenzflächen. Aber was sagt uns das im Zusammenhang der Deutung von Kunstwerken und ihres Ausdrucksgehalts? Für manche Museumsbesucher mag die bewußte Verrätselung bei gleichzeitiger Verweigerung eines epischen Ansatzes frustrierend sein. Die Rezeption wird gestört, aber genau darauf hat dieser seltsame Vogel der Malerei es angelegt.

Die Kunsthistoriker arbeiten sich am intrinsischen Verfahren des Künstlers ab. Sie besuchen ihn in seinem Studio und stellen Bezüglichkeiten fest. Die besonders

Akribischen stoßen auf die sogenannten *storyboards*, in denen Scheibitz, nach eigener Aussage, die Quellen zu seinen Bildern zusammenstellt. Er bekennt sich als Sammler, der Indizien zu künftigen Bildern (oder Skulpturen) zusammenträgt. Der Maler in der Rolle als heimlicher Filmemacher, Bühnenbildner, als »Erzähler« dann doch (wobei die Erzählerinstanz immer darauf achtet, einigermaßen unfaßbar zu bleiben). Der Maler als Produzent verschlüsselter Narrative, nur an den *stills* interessiert, an den markanten, wie eingefroren wirkenden Momenten seiner fortgesetzten Bildforschung, die nur er so arrangieren kann und will.

Wie jeder ernsthafte Arrangeur bedient er sich dazu eines eigenen Formenkataloges. Akribische, archivalische Arbeit. Skizzenbücher sind das eine, etwas ganz anderes ist der Zettelkasten des Malers (mit dem er nicht umsonst gern auf Arno Schmidt verweist, einen fachfremden Kauz, der ihm den Weg durch die Literatur bahnte). Ein systematisches Vorgehen also, mit Arbeitsbüchern und Alben, in denen Zeitungsbilder, Comics, Werbephotos, schriftliche und bildliche Fundstücke aller Art gesammelt und ausgewertet werden. Dazu fällt auch dem Laien sogleich Aby Warburg ein, sein für die neuere, spekulative Kunstgeschichte wegweisender »Mnemosyne-Atlas«, der zum ersten Mal intuitiv (und damit auch für Künstler verwertbar) eine Schneise schlug durch die Masse der Kunstwerke der Menschheit, indem er sie nach Modellen der Expressivität ordnete, von der Antike bis in die Neuzeit, unter dem Stichwort der Pathosformel. Thomas Scheibitz spricht gern von seinen *storyboards*, sie sind ihm die Schnittmusterbögen für seine künftigen Bilder. Das Auswahlprinzip scheint dabei vollkommen arbiträr, darauf kommt es ihm an. Es folgt dem Zufall, der dem Idioten der Gegenwart die Vorlagen liefert, aus denen im Idealfall Ikonen werden. Aber wie in den schwarzen Klebe-Alben des Aby Warburg lassen sich, auch auf den ersten Blick, dann doch Muster ausmachen – bildliche Sensationen der Stunde, die zu neuen Modellen der Expressivität werden können, menschlicher und tierischer Gestik, Seltsamkeiten, die auf ihre Weise ein Ecosystem bilden, einen Formenvorrat für unsere Zeit.

Wie daraus ein Inspirationsquellenarchiv wird, quer durch die Genres, in der medialen Balance von E und U, weiß nur der Künstler allein. Filmisch gesprochen, ergibt das Material einen Autorenfilm, den der Künstler

in seinem Kopf allein dreht, der aber wundersamerweise in den Augen vieler Betrachter einen allgemeinen Orbis pictus ergibt, vertraut zugleich und zum Teil auch unvertraut. Im Unvertrauten, im Widerstand gegen die leichte Entschlüsselung zeigt sich die Stärke des bildnerischen Kosmos, der mit dem Namen Scheibitz verbunden ist.

Das ist nicht wenig, es ergibt am Ende wohl eine DNA seines Denkens in Bildern, es erklärt aber noch nicht die persönliche Konstellation. Bleibt also nur der detektivische Blick auf das Verfahren. Hier ist immer wieder von Schichtung die Rede, von einer Addition der prozesshaft auftauchenden Bildelemente, die in längeren Entwicklungsstufen (der Prozeß wird in Einzelphotos dokumentiert) das vorläufige Endbild ergeben, als Resultat eines eigenen *Quod erat demonstrandum* (Was zu beweisen war). Ein Scheibitz-Werk setzt sich aus vielen disparaten Elementen zusammen, es hat seine eigene chemische Formel, und es kann einige Zeit dauern, bis die Erkenntnis-Explosion im Betrachter erfolgt. Bei den Dichtern spricht man in ähnlichem Fall vom Poeta doctus (und weiß nicht viel damit anzufangen), das Pendant in der bildenden Kunst wäre der Pictor doctus. Ist Thomas Scheibitz ein solcher?

Verzögerung der Rezeption bis hin zur gezielten Irritation ist unter den Absichten des Künstlers jedenfalls nicht die geringste. Und noch etwas ist seinen Arbeiten eigentümlich: Sie halten sich gern an den Genregrenzen auf, streifen frei durch das Gelände der Populärkultur auf oder bringen den allgemeinen Bilderfundus zum Tanzen. Bilder aller Herkunft, aus Comics und Naturwissenschaftsmagazinen, Modejournalen und Lehrbüchern. Ein Bild ist ein Bild, wie ein Literaturzitat im Text nur einer von vielen Gewebeteilen ist. Bilder können im Fundus des Malers Scheibitz alles mögliche sein. Bilder erweisen sich als Objekte oder umgekehrt, Skulpturen als Architekturformen, Buchstaben als Skulpturen, Reliefs als Objekte usw. Es gibt die Bildskulpturen und die Skulpturbilder. Die Formen wandern bei ihm, die Zeichen, und wie auf jeder Wanderung gibt es Rastplätze, Zwischenstationen. Bei den ganz großen Kletterpartien wie im Himalaya-Gebirge geht alles von einem Basislager aus. Auch Scheibitz hat so ein Basislager. Eine der Kammern seines Ateliers in einer ehemaligen Maschinenhalle in Berlin-Tegel ist ein Depot, in dem die Modelle und Großskulturen auf wundersame Weise in einandergeschachtelt auf die

kommende Retrospektive warten – er nennt es sein »Schaulager«, das er Besuchern gern zeigt, ohne von seinen Skrupeln vor einer endgültigen Präsentation abzulassen.

Daß seine Arbeiten zwischen den Genres changieren, von der Zwei- in die Dreidimensionalität springen und umgekehrt oder wie Amphibien in einem Zwischenstadium verharren, ist bewußt intendiert. Generell überwiegt ein gewisser Modellcharakter, der seine Arbeiten untereinander vergleichbar macht und sie in Werkgruppen zusammenbindet. Man könnte auch von Modulen sprechen, geschlossenen Funktionseinheiten, hier und da einsetzbar quer durch alle Genres, in Skulptur, Tafelbild, Zeichnung, architekturhaften Modellen sich transformierend. Kulmination dieser Entwicklung war vor kurzem die mehrteilige Monumentalskulptur »Plateau mit Halbfigur« (2019), einmalig vorgezeigt im Kesselhaus des KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, eine vorläufige Summe, ein Opus Magnum.

Auch das gern angewandte Bild-im-Bild-Verfahren, oder das Raum-im-Raum-Prinzip, vorgeführt in einem Gemälde wie »Kammer« (2018), das Zitieren eigener Formen und Formeln im wechselnden Bildraum arbeiten an dieser Vielschichtigkeit, Vielpoligkeit seiner Ausdruckswelt. Daß hier bei aller Autonomie seiner Bildvariablen ein Fenster zur Welt aufgetan wird, steht außer Frage. Scheibitz arbeitet, auf seine Weise, an einem kollektiven Bildgedächtnisspeicher und nutzt dabei alle Möglichkeiten der Figuration wie der Abstraktion. In letzter Zeit hat sich das Repertoire noch einmal erweitert, in Collagen, die Archivbilder mit eigenen Bildelementen kombinieren, Collagen in sogenannter »Painting Version« im Modus von Trompe l'œil-Malerei.

All die medialen Transformationen dienen dem Künstler vor allem dazu, auf Abstand zur eigenen Sache zu gehen. Aber nicht nur Kontrolle, Selbstüberwachung der Arbeitsprozesse – siehe das seltsam paranoisch-kritische, an Szenenbilder erinnernde Gemälde »Der Verdacht« (2019), sondern eine Sichtbarmachung aus möglichst vielen Blickwinkeln scheint hier das Ziel.

Durchgängig findet sich in seinen Arbeiten Wahrnehmung selbst thematisiert: Perzeption als Problem. Das ist hier nur anzudeuten und wäre eine eigene Studie wert. Nicht von ungefähr tauchen unter den dauerhaften Gesprächspartnern Namen wie William James und Hermann von Helmholtz auf, Pioniere der Psychophysik

beide, pragmatisch spekulativ der eine, experimentell naturwissenschaftlich verfahren der andere.

Mit wachsenden Werkverzeichnis hat sich beim Künstler so eigene Form- und Bildsprache herausgeschält, ein ungewohnt neuer Aggregatzustand aus Sprache und Bild, ein persönliches Dispositiv, wie die Franzosen sagen. Ich darf nicht ironisch klingen. Denn Scheibitz ist einer, der bislang jede Ironie konterkarierte, gerade weil er um die White-Cube-Inszenierungsmachenschaften dieser Zeit weiß und sich nichts vormacht. Wie jedem der Zeitgenossen ist ihm klar, daß am Ende alles auf dem Scheiterhaufen der Ironie landet.

Er aber arbeitet beharrlich an der Undurchschaubarkeit seiner Kunst, auch darin Picasso verwandt. So finden nicht alle seiner Werke sofort einen Titel, manche wie die frühen Reliefs mußten sich mit Nummern begnügen, manche Gemälde mit ominösen Buchstabenkürzeln wie »GP 140«. Es gibt die sprechenden und die schweigsamen Titel, darunter auch lapidar komische wie etwa »Möbel im Tal«, (2016). Und dann gibt es die Eigennamen – sind es Idole? »Gypsy Rose Lee« (2007), und man schlägt nach: Aha, die Burlesque-Tänzerin, schön und gut. Aber wer zum Teufel ist dieser »Hal Groves« (2012)? Wer heute anfängt, vor allem die Maler abstrakter Manier (zu denen Scheibitz nie gehört hat), nummeriert seine Bilder nach alter Sitte oder verlegt sich auf das beliebte O. T. – unter dieser Rufnummer nicht erreichbar. Sobald das Projekt aber Fahrt aufnimmt, werden Titel fällig, sonst tritt alles auf der Stelle.

Selbst Picasso mußte diese Lektion lernen: Es wird gesagt, sein vielleicht berühmtestes Gemälde habe lange keinen Titel gehabt bis auf den einer neutralen Zeitungsmeldung, als sein Dichterfreund Paul Éluard im Atelier erschien und auf die Idee kam, das ganze »Guernica« zu nennen.

## METAMALEREI

Es gibt in der Malerei, vereinfacht gesprochen, die Nachbildner (Mimetiker, Illusionisten) und die Erfinder (Methodiker, Konstruktivisten) im Sinne der Bildwissenschaft. Der Kubismus hat hier, im Gefolge des Einzelgängers Cézanne, eine erste klare Trennungslinie gezogen. Insofern ist es nur konsequent, einen Gegenwartskünstler, der dem Diktat zum autonomen

Bildaufbau gehorcht, einen der Wegbereiter des Kubismus gegenüberzustellen. Picasso selbst, der geborene Provokateur und Feind aller Schönrednerei, sprach übrigens niemals von Aufbau (Daniel Henry-Kahnweiler) oder auch von Erfindung, er nannte das Ergebnis seiner Umgestaltungen einen »Haufen von Zerstörungen«.

Thomas Scheibitz gehört wohl nicht zu den Zerstörern, aber mit Sicherheit zu den Erfindern. Diese Spezies kommt im Reich der Malerei weitaus seltener vor. Scheibitz betreibt Grundlagenforschung, er versteht sich als Konstrukteur von Realitäten. Es geht ihm darum, die Bedingungen für das Bildermachen neu auszuhandeln. Seine Malerei versucht sich an einer Linguistik des Visuellen, des bildlich Sagbaren unter einem inneren Vorbehalt, ohne jemals geschwätzig zu werden. Sie schöpft dabei aus dem Fundus aller bisher Geformten und Gestalteten. Als methodischer Skeptiker interessiert ihn das Paradoxon, die Erscheinung des Bekannten, die dem allgemein Erwarteten zuwiderläuft.

Ein Bild wie »Grammatik« (2019) illustriert den jüngsten Stand seiner Versuche auf diesem Feld. Hier ergeben Linien, Farbfelder, Hand- und Druckschrift, Raster, Geometrie und Körperform eine Konstellation, die einen Kommentar über die Malerei als solche darstellt. Oder, um es mit einer Formel des Philosophen Hegel, die Objekt und Subjekt der Anschauung dialektisch verklammert, auszusprechen: über die Malerei »an und für sich«.

Man könnte auch sagen: seine Malerei scheint auf der Suche nach gültigen Deformationen. Sie positioniert sich am Ufer der Kunstgeschichte, vor sich den Ozean aller je Bildgewordenen. Ich vermute, selbst die Archive sind ihm nur Anhaltspunkte, Stunden der partiellen Enttäuschung, wenn ihm das Depot der überlieferten Bildsensationen als zu dürrig erscheint in Erwartung der nächsten Erfindung. Bis dahin muß er sich damit begnügen, den Atlas der Reproduktionen in seine Bestandteile zu zerlegen. Er thematisiert die Probleme der bekannten Malerei so lange, bis eine Neukombination ihm für einige unverhoffte Momente Beruhigung verschafft. Ohne das große Wort selbst zu verwenden, beteiligt er sich damit an einem Projekt, das mit ihm und nach ihm noch viele betreiben werden, die sich im Feld der Malerei nach der Krise der Malerei zukünftig neu orientieren müssen. Seltene Maler wie Scheibitz arbeiten, an Sprache, Denken, Abbildung und Wirklichkeit gleichzeitig interessiert, an einer Metalinguistik der Malerei.

Der Begriff »Metalinguistik« wird hier ausnahmsweise in übertragenem Sinne gebraucht. Er verdankt sich dem begnadeten amerikanischen Sprachforscher Benjamin Lee Whorf, der in seiner einzigartig zurückhaltenden Art zu bedenken gab: »Meine eigenen Forschungen lassen mich annehmen, Sprache sei, so königlich auch ihre Rolle ist, gewissermaßen nur ein oberflächliches Muster tieferer Bewußtseinsprozesse, welche die Bedingung aller Kommunikation, alles Signalisierens und aller Symbolisierungen sind und nötigenfalls auch ohne Sprache und Symbolismen in Kommunikation treten (wenngleich keine Übereinkunft erreichen) können. Ich verstehe hier *oberflächlich* in dem Sinne, in dem zum Beispiel alle chemischen Prozesse als oberflächlich gegenüber jenen tieferen physikalischen betrachtet werden können, die sich auf den Ebenen der Atome, der Elektronen oder noch darunter abspielen. Niemand würde wohl aus dieser Aussage herauslesen, die Chemie sei UNWICHTIG. Die Pointe liegt in der Tat vielmehr darin, daß das Oberflächlichere zugleich in einem bestimmten operativen Sinn das Wichtigere sein kann. Vielleicht gibt es sogar so etwas wie »die Sprache« gar nicht!«

Daß die Bilder herstellungsgemäß chemische Oberflächen sind und visuelle Kommunikation nur ein Glücksfall der wirkenden physikalischen Vorstellungen ist (Euklid und die Folgen), selten gelingend, von den Mitteln und Weisen ihrer Darstellung und Herstellung bereits abstrahiert, scheint die bescheidene Grundvoraussetzung im malerischen Unternehmen des Thomas Scheibitz. Bildhaftes Verstehen ist, Bildlichkeit als Verständigungsmittel, bei aller Liebe zum Metier, eher der Ausnahmefall und sicher die verschwiegenste Form biologischer Kommunikation.

Man darf sich also fragen: Worum geht es diesem Maler am vorläufigen Ende der Malereigeschichte? Dieselbe Frage hätte man aber jederzeit auch Picasso stellen können. Von ihm aber stammt die Antwort: »Gespräche mit dem Piloten sind verboten.«

## KUBISMUS

Auch der Kubismus war eine Erfindung. Wie die Zwölftontechnik in der Kompositionslehre oder die Relativitätstheorie in der Physik. Carl Einstein, als Kunsttheo-

retiker selbst auf dem Weg zu einer Art Relativitätslehre der Künste, sprach von der Qualität des neuen Sehens. »Der Künstler will sich nicht im Gegebenen ausdrücken, er fordert Gestalt, abgetrennt von den mannigfachen Deutungen überkommenen Gegenstandes. Man entdeckt, daß der Gegenstand Knotenstation von Funktionen ist... /...aus einer Kadenz tektonischer Flächenformen aufgebaut«. Das ist Erfindung nicht als *creatio ex nihilo*, sondern eine völlige Neufundierung visueller Wahrnehmung, Durchbruch zu einem neuen Raumbild, Anschauung in Richtung Transzendenz.

Im Fall des Kubismus hießen die Patentingenieure Georges Braque und Pablo Picasso. Erinnern wir uns, der Kubismus war, nach der Definition Henry-Kahnweilers, eines seiner ersten Händler und Propagandisten, »das Streben, die dreidimensionale Mannigfaltigkeit der Außenwelt zu fassen in der Einheit des Gemäldes«. Dazu brauchte es die Begrenzung des Bildraums, die Übersetzung realer Körper in geometrische Grundformen (Würfel, Kugel, Kegel, Zylinder), die Befreiung der Farben vom Zweck der illusionistischen Lichtführung sowie die Rhythmisierung der so gewonnenen Bildelemente. Der Künstler stellt dem Publikum die Aufgabe, durch simultanes Vorstellen der Volumina zur dauerhaften Form zu gelangen.

Es ist gesagt worden, daß ein kubistisches Gemälde auf beschreibende Titel angewiesen ist, um dem Betrachter die Aneignung zu erleichtern. Es braucht die markanten Objekte (Flasche, Gitarre, Tabakspfeife) ebenso wie es die typischen Objektbezeichnungen kubistischer Stilleben braucht, wer immer sie beigefügt hat (nicht selten der Kunsthändler). Daher die etwas pedantischen, beinahe tautologisch anmutenden Titel wie »Violine« (1912) oder »Flasche, Absinthglas, Fächer, Pfeife, Geige, Klarinette auf einem Klavier« (1911 /1912). Der Maler Magritte wird später einen berühmten Kommentar dazu liefern mit seiner Darstellung einer Tabakspfeife auf dem Gemälde »Der Verrat der Bilder« (1929): *Ceci n'est pas une pipe*. (Dies ist keine Pfeife.) Zur Freude der Semiotiker mit ihrer Lehre von der Arbitrarität sprachlicher Zeichen, nach der das Bezeichnende zum Bezeichneten nur eine willkürliche Beziehung unterhält, so wie das Wort »Hund« leider nicht bellen kann (William James).

Auch für kubistische Portraits kann eine Sehanleitung von Nutzen sein: »Mann mit Hut« (1909/1910)

oder »Sitzende Frau mit Gitarre« (1912). Etwas komplexer fällt schon ein Titel aus wie »Der Dichter« (1911), eines der überwältigenden Großformate Picassos aus der sogenannten synthetischen Phase des Kubismus (Peggy Guggenheim Sammlung, Venedig). Die Synthese des Dargestellten wird hier wie in allen anderen Fällen von einer lexikalischen »Voreinstellung« gesteuert, das Übrige leisten ein paar konkrete gegenständliche Details, die als Anreiz oder Blickfänger funktionieren.

Nicht anders verfährt auch Scheibitz, wenn er ein Bild, das ganz offensichtlich Bruchstücke aus dem eigenen Formenkatalog enthält, »Splitterbild« (2019) nennt. Und manchmal muß auch die Allusion genügen, um den Prozeß der Dechiffrierung in Gang zu setzen. Ein Beispiel hierfür wäre das »Selbstportrait« von 2014, wo als Kürzel für eine Identität im Sinne des Selbst ein Buchstabe erhalten muß, in diesem Falle das T, Initiale für den Vornamen des Künstlers, der als Skeptiker seinem christlichen Namenspatron alle Ehre macht. Siehe Caravaggio, »Der ungläubige Thomas« (1601/1603).

Auch die ironische Anspielung auf Positionen der Kunstgeschichte ist Thomas Scheibitz geläufig. Wie gerufen für einen postumen Dialog mit dem großen Picasso kommt dabei ein Gemälde aus den Jahren 1997/1998: »Kubistische Figur«. Es zeigt, vor einem mondrianartigen Hintergrund aus Farbfeldern, ein Gebilde auf hoher Stange, eigentlich nur die Karikatur eines Polyeders, in dem man, mit dem Wissen oder Halbwissen um die angeblichen *petits cubes*, das Wahrzeichen der Revolutionäre von damals erkennen kann.

Was sich anbietet, sind also Analogien. Und hier setzt die Idee der Ausstellung ein: die Gegenüberstellung eines Maler-Denkens mit dem Werk eines kanonisierten Meisters der Moderne. Und zwar nicht irgendeines, sondern das des unumstritten größten, wandlungsfähigsten, der bislang auf den Plan trat: seine Majestät Pablo Picasso.

Interessant: Scheibitz, unser Zeitgenosse, hat nicht lange gezögert und ist beherzt auf die Herausforderung eingegangen wie einer, der das Märchen vom Hasen und dem Igel nachstellen will. Sein Arrangement schließt den Wettstreit aus und lenkt den Blick eher, in äußerster Sachlichkeit, auf das Problem selektiver Wahrnehmung. Der Betrachter kann sich ihm, beim Hin- und Herschweifen, getrost wie den Kippbildern, wie sie in

neurologischen Experimenten zur Illustration des Auge-Hirn-Paradoxons verwendet werden, überlassen. Ob da ein Hase oder eine Ente als erstes sichtbar werden, tut nichts zur Sache.

Keine Angst: die wahren Kunstwerke treten als Rätselbilder wie von selbst in Beziehung, kein Kritiker wird den wahren Dialog stören können.

PS: Das kunsthistorisch Akzeptierte ist ein Sonderfall der Geschichte. Wir wissen: der kritische Geist von damals ist mit den Kampfahnen untergegangen, hat endgültig Ruhe gegeben und sich auf die Aneignung des einstmaligen Unbekannten (sogar »Entarteten«) verlegt. In der Kunst laufen die Prozesse zyklisch ab, unbewußt folgen sie ihren eigenen Gezeiten und nicht den historischen Zeitläuften. Picasso, der viel Gescholtene, der Alles-Köner, ist heute eine Gottheit im Kunstbetrieb, nicht nur wegen der Millionenerlöse auf internationalen Auktionen. Die Sammlung Berggruen ist selbst ein Beweis für den richtigen Instinkt beim Ankauf durch alles Dick und Dünn der Geschichte hindurch. (Auf die Verfolgung des jüdischen Journalisten und späteren Sammlers durch die Nazi-Behörden, Exil und Wiederkehr sei hier nur hingewiesen.) Es hat sich ergeben, daß ein beharrlicher Sammler das einzig kulturell Wertvolle aus der Katastrophe des mörderischen zwanzigsten Jahrhunderts vor der Vernichtung bewahrt hat.

## STEINMETZ

Der Vater war Steinmetz wie der Großvater und der Urgroßvater. Seit den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts war die Bildhauerei Scheibitz in Betrieb, ein Familienunternehmen bei Dresden (Radeberg). Steintafeln, Kleinplastiken, Grabmonumente, Skulpturen der Trauer, der Tod hat immer Konjunktur. Auch der so plötzlich verstorbene Maler Erberhard Havekost (1967-2019), ein Dresdner Freund und Studienkollege des Malers (Klasse Ralf Kerbach), hatte zuerst eine Steinmetzlehre absolviert, bevor er ins Abenteuer der Malerei aufbrach.

»Während meiner Lehrzeit hatte ich das schöne Fach Werkstoffkunde«, sagt Scheibitz. Stellt sich sofort die Frage des Handwerks, wie beim Reklameschildermalen alter Schule, beim technischen Zeichnen im Architekturbüro. In der väterlichen Werkstatt lernt er die Zeichnung als »Bedeutungsperspektive« kennen, die

Ideenskizze als Vorstufe der Bildhauerei. Ganz im traditionellen Zunftsinne (die Malergilden in Renaissance und Barockzeitalter) kann er in der Werkstatt des Grabsteinmetzen sein Handwerk erlernen. Er wächst in einem »Umfeld von Figuren« auf. Wie nebenbei wird er so, von Kindesbeinen an, mit Formfragen konfrontiert, lernt Plan-Zeichnung, Aufriß und Anschnitt kennen, stößt auf die Regeln der Steinmetzgeometrie, wird aufmerksam auf die Ausdruckswerte der Typographie. Auf unerklärliche Weise fasziniert ihn die ästhetische Wirkung der gelagerten Steinformationen. Daß hier, mit Blick auf den Friedhof, gewissermaßen »für die Ewigkeit« gestaltet wird, streng im Auftrag der Hinterbliebenen, trägt zur Atmosphäre der Kontemplation bei, in deren Licht Kunst vor allem als Eingedenken erscheint, Materialisierung im Dienst der Toten. Bei allem Farbenfrohsinn, aller von Popart, Konstruktivismus, Farbfeldmalerei inspirierten Dynamik seiner späteren Werkreihen bleibt ein gewisser kühler Ernst unverlierbar, wie er sich in einem gesteigerten Sinn für die Statik der Dinge und der Volumina zeigt. Man könnte, mit einer weiteren *contradicto in adjecto*, von einer heiteren Melancholie der Hervorbringungen dieses Künstlers sprechen. Ein Werk wie »Via Appia Antica« (2012) bestätigt den Lebensfilm, der da abläuft auf seine unnachahmliche Weise.

## BILDBESCHREIBUNG

Jemand könnte, in gut literarischer Manier, seine Bilder beschreiben. Aber wie begegnet man einem Künstler, dem es in seiner Arbeit die ganze Zeit um das zusammenfassende Auge geht? Der einen immer wieder austrickst als systematischer Igel und intuitiver Hase. Wie ein Stop-Zeichen signalisiert ein Gemälde wie »Auge« (2017) die Vorfahrtsregeln von visuellen Reizen und ihrer Deutung. Was, wenn die Beschreibung nur eine Wiederholung des Sichtbaren im Medium der Sprache wäre, subjektiv wie eine der lächerlichen Interpretationen eines konkreten Gedichts? Wenn einer nur manchmal noch nachts ganz gern durch sein Atelier spaziert und im Bademantel eine neue Arbeit beginnt?