

Joachim Jäger

KONSTRUIERTE WELTEN

Über die Malerei von Thomas Scheibitz und Pablo Picasso



Thomas Scheibitz *Masterplan*, 2016

Ein offenes Areal. Grelle Farben. Zwei längliche Objekte spielen sich in den Vordergrund, ragen wie städtische Architekturen in den Himmel: ein spitz zulaufender Buchstabe „A“ und eine Art Stehlampe. Am Boden steht ein Wasserglas mit breitem Deckel. Darüber schweben, fast frei im Raum, ein Blatt eines Baumes, zwei sich kreuzende Balken, eine Kugel, diverse Tropfen und ein weißes Zickzack-Band. Die Rede ist von *Masterplan*, einem großen Bild von Thomas Scheibitz. Es bleibt unklar, ob sich das Bild so beschreiben lässt, denn der Künstler hat die Umrisslinien der Dinge manipuliert und markante Änderungen vorgenommen, statt der Leuchte am oberen Ende der Lampe zum Beispiel ein schwarzes Quadrat hingesezt. Kasimir Malewitsch lässt grüßen. Der Blick schweift somit von den Motiven wieder ab, hin zur Form. Drei

primäre Farben treten lauthals im Zentrum gegeneinander an. Der Hintergrund bleibt zurückhaltend, milchig grau. Lockere Schraffierungen und changierende Linien lenken die Aufmerksamkeit auf besondere Details. Nur wovon handelt das alles? Der Titel *Masterplan* gibt wenig Aufschluss. Eine übergreifende Ordnung oder Systematik ist nicht erkennbar. Das visuell einem so strahlend und einladend entgegentretende Bild bleibt seltsam verschlossen. Widersprüchlich an diesem „Masterplan“ erscheint insbesondere, dass das Bild an mehreren Partien recht vorläufig und scheinbar „unvollendet“ erscheint. Einzelne Pinselstriche laufen auf weiten Farbflächen aus, suggerieren eine „Baustelle“, einen offenen Prozess. Durch das ganze Bild zieht sich diese Mischung aus hoher Perfektion und einer eher skizzenhaften, brüchigen Ästhetik. Zweifelsfrei handelt es sich

um ein ganz klassisches Medium, um Malerei auf Leinwand. Doch vieles, was hier und in anderen Bildern von Thomas Scheibitz aufscheint, bleibt demonstrativ offen, vieldeutig, weicht jeder Festlegung aus.

Der Künstler selbst hat, gerade im Hinblick auf seine Malerei, von einer „Gratwanderung“ gesprochen, von einer Malerei, die sich mit den herkömmlichen Begriffen wie „abstrakt“ oder „figurativ“ nicht mehr fassen lässt.¹ Motive werden eingeführt, ergeben keine Erzählung mehr, sind immer zugleich beides, Figur und Form. Bildräume deuten Landschaften oder Interieurs an, bleiben aber unvollständig. Motive enden abrupt im Nirgendwo. Sogartige Perspektiven wiederum, die durch lange Fluchtlinien oder farbliche Staffelungen hervorgerufen werden, brechen ab, kippen zurück in die Fläche.

Unverkennbar nimmt gerade das Zweidimensionale einen breiten Raum im Denken von Thomas Scheibitz ein. Der Künstler fotografiert und zeichnet viel, übersetzt, wie er berichtet, gerne bereits im Geiste vorgefundene Motive oder Realitätsausschnitte in die Fläche.² Mit großem Interesse verfolgt er, wie andere vor ihm bestimmte Darstellungsfragen beschäftigt und möglicherweise gelöst haben. Thomas Scheibitz kann dabei auf ein großes Archiv zurückgreifen, das er bereits im Studium begonnen hat anzulegen. Fotos aller Art, Ausschnitte aus Zeitungen und Werbungen, Plaketten und Aufkleber, kuriose Schriften und Typografien, besondere Grafiken, Diagramme und Logos, Karikaturen, Drucke, Abbildungen Alter Meister – Thomas Scheibitz sammelt seit Jahren fast alles. In faszinierender Weise interessiert er sich für die geballte visuelle Kraft von Darstellungen und Formen aller Art. Vieles davon hat er in Aktenordnern zusammengeführt und sogar katalogisiert, nach Motiven oder malerischen Problemfällen geordnet. Das Atelier ist an vielen Stellen geradezu durchflutet von diesen Form- und Realitätsfragmenten, die mal direkt vor den Bildern liegen oder halb bearbeitet, beschnitten oder übermalt auf den Tischen. Es sind vor allem Details, die Thomas Scheibitz faszinieren und die für ihn den Ausschlag gaben, das jeweilige Fundstück aufzuheben. Das kann ein Strich, eine Geste, eine grafische „Zacke“ ebenso sein wie das Farbmuster eines Logos oder ein Faltenwurf bei Grünewald oder Dürer. Oft sind mit Filzstift oder Edding bestimmte Bildpartien markiert, bevor diese Elemente in die eigenen Werke wandern. Die Vielfalt der Vorlagen bleibt in den Gemälden am Ende noch stark spürbar. Das Offene und Uneindeutige seiner Bilder speist sich gerade aus dem disparaten Material, das Thomas Scheibitz einsetzt. Es ist hier, ganz auf der Ebene der Bildfindung, die bei ihm so sehr auf Widersprüchen, auf einer Zusammenführung ganz verschiedener Sichtweisen und Malstile beruht, dass man zwangsläufig an jenen großen Künstler denkt, der selbst so sehr für Pluralismus, für Variationen steht und dem wir in vielerlei Hinsicht eine Neudefinition von Malerei verdanken: Pablo Picasso.

Natürlich treffen beide, Thomas Scheibitz und Pablo Picasso, aus großer Distanz aufeinander. Der Mythos Picasso, seine eminente Rolle in der Kunst des 20. Jahrhunderts, seine vielschichtige Lebensgeschichte, in die sein Werk bis heute tief eingebettet ist – all das

bleibt einzigartig. Blickt man jedoch an Biografie und Nimbus vorbei auf konkrete Werke von Picasso, auf seine Vorstellungen von Malerei, wird deutlich, wie stark die Parallelen zwischen beiden Künstlern ausfallen.³ Picasso und Scheibitz verbindet ein sehr ähnliches Vorgehen, ein leidenschaftliches Ringen beispielsweise um die Relevanz von Malerei und Skulptur. Dessen Grundformen wollen beide Künstler nicht aushebeln oder aufgeben, sondern innerhalb ihrer eigenen Grenzen weiterentwickeln. Picasso, der die Malerei mit Montage und Collage bereits früh grundlegend erneuern konnte, äußerte trotz aller Experimente nie das Verlangen, aus dem Rahmen des Bildes wirklich auszubrechen. Im Gegenteil, Picassos künstlerisches Werk von den kubistischen Studien zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis in das Spätwerk der späten 1960er Jahre hinein ist tief davon geprägt, die Malerei innerhalb fester Spielregeln zu revolutionieren. Gerade der Malerei, diesem ältesten Medium der Kunst, das im 20. Jahrhundert mehrfach für tot und irrelevant erklärt wurde, hat Scheibitz wiederum mit einem eigenen, ebenfalls sehr vitalen, nun zwei Jahrzehnte umfassenden Gesamtwerk neue und sehr zeitgenössische Perspektiven eröffnen können. Alle Zweifel an der Tauglichkeit von Malerei sind Teil dieser Malerei, werden durch harte Brüche und Kurswechsel innerhalb der Bilder betont aufgerufen.

Thomas Scheibitz ist, wie viele Maler, ein präziser Beobachter. Es geht ihm, wie Picasso, nicht um emotionale oder visionäre Übersteigerungen, sondern um eine Übersetzung realer, visueller Erscheinungen. Er operiert viel mit Zeichen, mit semi-abstrakten Anspielungen, um damit Figuren, Gegenstände oder Szenen aufzurufen und gleichzeitig in ihrer Lesbarkeit offen zu halten. So verbindet er mit Picasso vor allem eine ähnliche Herangehensweise, die permanente Auslotung der Frage nämlich, was mit Bildern oder Skulpturen generell machbar oder erreichbar ist. Wie lassen sich neue Bildlösungen, neue Perspektiven, neue Sichtweisen erringen? Wie können Bilder oder Skulpturen entstehen, die etwas zeigen und die sich dennoch einer klaren Festlegung entziehen? Wie können die Grenzen der Bilder erweitert werden, wie neue Darstellungen erreicht werden? Ähnlich wie Picasso bearbeitet Thomas Scheibitz dabei immer wieder einen engeren Themenkreis, den er beständig weiterentwickelt und variiert.⁴

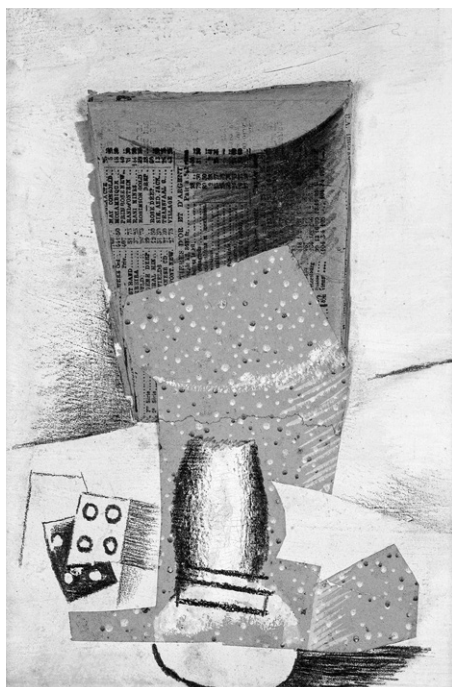
KUBISMUS

Insbesondere die Phase des Kubismus ist für Thomas Scheibitz prägend, wie diese Ausstellung zeigt. Erstmals mit der Kunst von Picasso kam Scheibitz in der Schulzeit in Radeberg (bei Dresden) in Berührung. Damals waren es vor allem die politischen Motive, die Friedenstaube, das Jahrhundertwerk *Guernica*, das Korea-Bild. Später im Studium, an der Akademie hat Scheibitz den Blick auf Picasso weiten können, vor allem auch durch vermehrte Museumsbesuche im In- und Ausland. Heute besitzt Thomas Scheibitz nicht nur selbst vier ganz unterschiedliche Druckgrafiken von Picasso. Es gibt auch verschiedentliche Studien, die sich direkt auf Motive oder Bilder von Picasso beziehen. Gerne geht er dabei von medi-

alen Übersetzungen aus. So stieß der Künstler auf ein Foto eines politischen Wandbildes in Madrid, das aus Motiven und Formen von *Guernica* komponiert war, und nahm es zum Ausgangspunkt für eine zeichnerisch freie Paraphrase, die nun beides verinnerlicht, die Sprache Picassos wie auch den Gestus eines anonymen Wandgestalters.

Der Kubismus wiederum, wie ihn Picasso und seine Zeitgenossen zu Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt haben, erlangt für Scheibitz gerade deshalb herausragende Bedeutung, weil damals eine Neudefinition des Bildes erreicht wurde, die bis heute produktiv und tragfähig ist. Statt weiterhin das Bild als illusionistischen Blick durch ein Fenster zu begreifen, haben die Kubisten die Leinwand demonstrativ als Fläche angelegt, auf der sich Realität in ganz anderer Weise darstellen lässt. Motive, Dinge und Lebenswelten erscheinen im kubistischen Bild nur noch als zersplitterte, multi-perspektivisch umkreiste Gebilde, die allein individuell, von den jeweiligen Betrachtern zu lesen und zu vollständigen Bildern zusammenzusetzen sind. An diese bis heute radikale Vorstellung von Malerei als Übersetzung, als Konstruktion von Realität, knüpft Thomas Scheibitz in höchst produktiver Weise an.

Von daher lohnt der Rückblick zum Beispiel auf die ereignisreichen Jahre 1911 und 1912, in denen Pablo Picasso und Georges Braque gemeinsam den Weg vom beschreibenden Bild zur Montage und Collage beschreiten. In dieser Zeit wird aus dem zerlegenden, zergliedernden Prinzip des „analytischen“ Kubismus eine umgekehrte Haltung, ein Zusammenfügen. Das große Blatt *Violine* von Picasso aus dem Jahr 1912 (aus der Sammlung



Pablo Picasso *Glas und Würfel*, 1914

Museum Berggruen) steht genau an dieser Schwelle. Es ist Teil einer langen Serie von monochromen Studien, mit denen Picasso sich von der Vorstellung eines Bildes als gesamtheitlichem Abbild bereits weit entfernt hat und eher eine Gleichzeitigkeit verschiedener Ansichten anstrebt. So wird die im Titel aufgerufene Violine im Blatt von 1912 nur noch in Abbildungssplintern vorgeführt. Die Abstraktion ist bereits weit fortgeschritten. Hoch aufragende, hellere und dunklere Rechteckfelder schweben im Blatt unverbunden nebeneinander, bilden in der Mitte gerade noch eine Art Körper aus. Es sind eine Reihe von Zeichen wie gerundete Konturen, einzelne, Räumlichkeit andeutende Schraffuren, eine Spirale und vor allem zwei Notenschlüssel, mit denen sich schließlich die Violine zu erkennen gibt. Diese Violine muss im Bild mehr rekonstruiert als „gesehen“ werden.

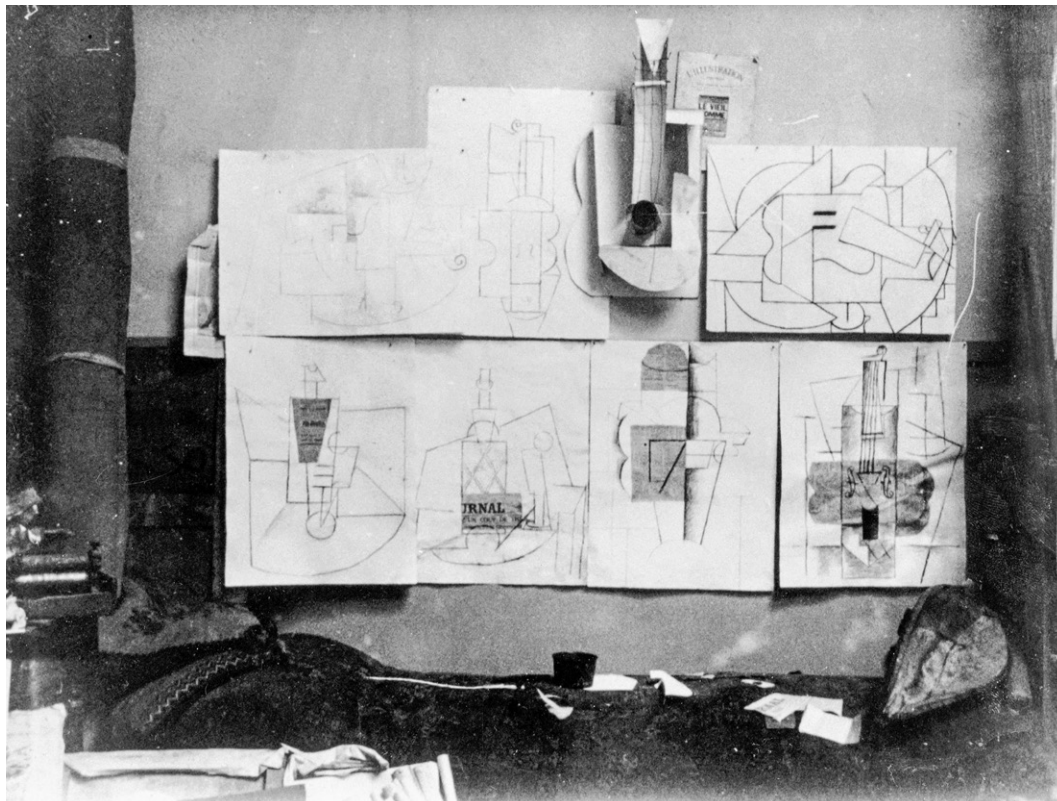
Bald betrachteten Picasso und Braque die von ihnen geschaffenen Kürzel und Formzeichen selbst als unveränderliche Elemente, aus denen sich nun eigene Bilder konstruieren ließen. *Glas und Würfel* (ebenfalls aus der Sammlung des Museum Berggruen) zeigt ein solches Prinzip der Montage in sehr puristischer Form. Zeitung und gepunktetes Papier sind in das Bild eingeklebt und erzeugen als flache und mit Schraffuren doch räumlich angelegte Formen eine Art doppelten „Schatten“ des weiter unten im Bild angedeuteten Wasserglases.⁵ „Form wird nicht mehr durch Dingzerlegung [...] gewonnen“, schrieb dazu Werner Haftmann, „Form ist, und mit ihr wird durch Aufbau und Synthese das Bild verwirklicht.“⁶ Mit diesem Fokus auf das „Form-Sein“ rückten Picasso und Braque endgültig von der illusionistischen Idee des Bildes ab. An die Stelle von Beschreibung traten nun die Erfindung und die „Konstruktion“ von Bildern. Ausschnitte aus Zeitungen, Tapeten, Briefen, Partituren rufen stichwortartig Kontexte auf, die weit über die gemalten Formen und Motive hinausgehen, das Bild als eine konzeptuelle Malerei erscheinen lassen. Es folgten räumliche Montagen wie die berühmten Gitarren-Skulpturen aus Papier, die Picasso und Braque nun ausdrücklich „constructions“ nannten.⁷ Fotos zeigen, wie diese Arbeiten besondere Raumwirkungen erlangten oder an großen Wänden eng nebeneinander hingen, wie architektonische Projektstudien oder Baupläne. Picasso etablierte für diese Konstruktionen den Spitznamen „Wilbur Wright“, weil der „Baugerüstcharakter“ dieser Papierskulpturen, wie er selbst erklärte, ihn an den Doppeldecker des Flugpioniers Wilbur Wright erinnerte, der ihm ebenfalls so zusammengebaut, so konstruiert erschien.⁸ Die Künstler als Konstrukteure – von dieser Idee waren Picasso und Braque in jenen Jahren so durchdrungen, dass schließlich selbst die Kleidung Ausdruck ihrer neuen künstlerischen Haltung wurde. Wie Zeitzeugen berichteten, trugen Picasso und Braque im Atelier demonstrativ blaue Overalls⁹ und unterstrichen damit ihren Anspruch, Welt nicht mehr abzumalen, sondern zusammenzubauen, zu konstruieren.



Pablo Picasso *Gitarre*, 1912

In vergleichbarem Sinne lässt sich auch Thomas Scheibitz als ein „Konstrukteur“ begreifen. Man kann auch hier, wenn man will, einen äußeren Lebensrahmen sehen. Denn zufällig befindet sich das heutige Berliner Atelier von Scheibitz in einem alten, weitläufigen Industriegebäude, das dem Charakter einer „Montagehalle“ nicht unähnlich ist. Dazu muss erwähnt werden, dass Thomas Scheibitz neben dem bereits genannten Archiv

von Bild-Formen und Bild-Motiven, auch ein ebenso großes Archiv an Gegenständen unterhält. Dieses ist sortiert nach Material und Form: nach Objekten, die den Künstler des Materials wegen oder eben wegen der besonderen Form interessieren. Gläser, Flaschen, Dosen, Papprollen, Metallbügel, Plastikstücke, Verpackungsreste, Schaumstoff, bemalt und unbemalt, amorph und geometrisch – Thomas Scheibitz versammelt diese Dinge gerne auf Tischen, die seit seiner Ausstellung *One Time Pad* (MMK, Frankfurt) auch immer wieder Teil seiner Ausstellungen werden, hin und wieder auch in Form von „Schaulagern“ auftauchen. Archiv, Schaulager, Speicher – die Malerei von Thomas



Pablo Picasso Wand in seinem Atelier 242 Boulevard Raspail, Paris, November/Dezember 1912

Scheibitz basiert gerade auf diesen Realitätssortimenten. Auch wenn vielen Gemälden von Thomas Scheibitz ein langer Findungsprozess mit Skizzen und Studien vorangeht, bleibt das Montageprinzip in den Bildern erhalten. Motive, Formen, Farben verbinden sich nicht, treffen wie Versatzstücke aufeinander. Anders als bei Picasso entstehen seine „Konstruktionen“ nicht nach einer direkten Anschauung, etwa nach unmittelbaren Zeichnungen von Instrumenten oder Interieurszenen. Realität erscheint bei Thomas Scheibitz immer mehrfach gefiltert, in der Übersetzung von bereits vorgefundenen Darstellungen, die der Künstler aufgreift und den jeweiligen Bildbedürfnissen nochmals anpasst. Gerade dieser letzte Schritt der Transformation ist dabei entscheidend.

Es geht Thomas Scheibitz nicht um das direkte, offenkundige Zitieren, wie etwa bei den Künstlern der Pop-Art oder der gesamten Generation der Postmoderne, um etwa auf Wirkung und Verfahren von Werbung und Massenmedien hinzuweisen. Von allem, was Thomas Scheibitz aufgreift, darunter auch gerne bestimmte Malweisen und Stilformen, bleiben nur noch Fragmente, Bruchstücke im Gemälde erhalten. Selten lassen sich seine Bildelemente daher auf konkrete Vorlagen zurückführen. Und doch kann man bei seinen Bildern von einem hohen Realitätsgehalt sprechen. Es sind vor allem die technischen, neonartigen Farben, die rasanten Kurswechsel und die eigenwillige Mischung von Lesbarkeit und Überzeichnung, von Direktheit und Verschlüsselung, die diese Malerei so stark in der Gegenwart verankern.

Wie sehr Thomas Scheibitz dabei die Idee des Kubismus radikalisiert hat, kann man gut bei *Festival* erleben, einer Art „Fest“ der Zeichen. Eine Herzform, ein Würfel, diverse Tropfen, ein architektonischer Bogen, eine Art Fächer – alles erscheint in diesem Bild neben- und übereinandergelegt wie in der Logik einer Collage: unverbunden, unkommentiert auf einer Fläche versammelt, lediglich ins Malerische übertragen. Das Bild lässt sich als raffinierte Konstruktion aus Anspielungen und Verweisen begreifen, die mal aufgerufen, mal wieder aufgelöst werden. Man mag bei den länglichen Rechtecken beispielsweise an Türme, gar an eine Stadtkulisse denken, doch diese Lesarten werden im Bild rasch konterkariert, laufen auf der monochromen Grundfläche sprichwörtlich ins Leere. Alles ist – erneut – betont flächig angelegt. Die Leinwand fungiert nicht mehr als Bild, eher wie eine Art Speicher, auf der sich ausgewählte Realitätsfragmente unter dem streng wachenden Auge des Künstlers scheinbar beständig neu mischen. Dabei lässt der Künstler ganz bewusst eine gewisse Unordnung, eine gewisse Anarchie zu, für die er selbst einmal den schönen Begriff des „ungefegten Raumes“ gefunden hat.¹⁰ Zu dieser Vorstellung von Bildern als „ungefegte Räume“ oder als Gedankenspiegel passt, was Leo Steinberg in den 1960er Jahren über die Collage geschrieben hatte. Er sprach von einem „flatbed picture plane“, einer puren Fläche, auf der sich jede Information versammeln könne, gleich welcher Art und welcher Herkunft. Steinberg sah in der gemalten Fläche nicht mehr länger eine Analogie zur visuellen Erfahrung der Natur als vielmehr eine Übersetzung von „operativen Prozessen“.¹¹

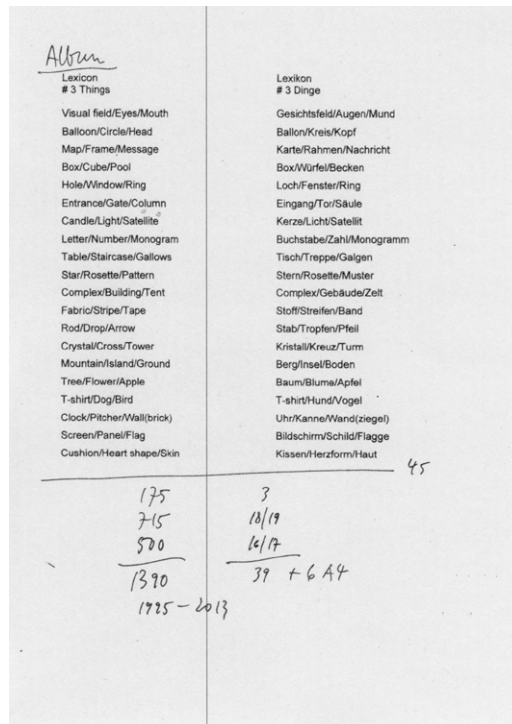
Vielleicht lässt genau dies die Bilder von Thomas Scheibitz eben so zeitgenössisch erscheinen: Sie reflektieren einen zeitgenössischen Wahrnehmungsprozess. Denn die Vielfalt der visuellen Angebote in den materiell und digital so überladenen Industriegesellschaften hat das Tempo und die Informationsmenge drastisch erhöht, mit der wir im Alltag umzugehen gewohnt sind. Die Dauerpräsenz der digitalen Medien hat uns geradezu konditioniert, viele Dinge gleichzeitig wahrzunehmen. In diesem Sinne lassen sich die Gemälde von Thomas Scheibitz wie blitzlichtartige Momentaufnahmen oder wie offen gelegte Arbeitsspeicher eines Computers verstehen, in denen zwar ganz bestimmte Informationen und Daten gerade aufgerufen sind, sich aber nicht mehr zu

größeren Geschichten oder Bildern zusammenfügen lassen. Einzelne Themen, Verweise, Vorlieben flackern auf, sind auf der Bildoberfläche gewissermaßen sichtbar. Es braucht jedoch einzelne Nutzer, um daraus Sinn oder Zusammenhänge zu generieren. In ganz aktuellen Arbeiten, die nicht zufällig im Kontext dieser Ausstellung entstanden sind, hat sich das Prinzip der Offenheit, der ausdrücklichen Heterogenität noch einmal gesteigert. In diesen Arbeiten geht der Künstler bereits von Fotomontagen aus: Statt einer einheitlichen Farbgrundierung hat Scheibitz diverse fotografische Motive direkt auf die Leinwand gedruckt, die dann im nächsten Schritt malerisch überarbeitet werden. Alles überlagert sich hier gegenseitig, bis in komplexe Rückkopplungen, die nicht mehr auflösbar oder interpretierbar sind. Eine Art Endstadium von Malerei.

LEXIKON UND ALPHABET

Zurück zu Picasso. Wie sehr bereits die Kunst des historischen Kubismus auf einer Zeichensprache beruht, hat im Lauf des 20. Jahrhunderts zu zahlreiche Reflexionen geführt – von frühen Zeitzeugenbeobachtungen bis hin zu hochkomplexen semiotischen Studien etwa von Rosalind Krauss.¹² Picassos Händler Daniel-Henry Kahnweiler war einer der ersten, der bei dieser Kunst von einer Schrift sprach. Er schrieb, der Verdienst der kubistischen Maler bestünde darin, „*Zeichen* zu erfinden, die ohne Nachahmung des Gegenstands dem Beschauer gestatten, diesen zu sehen. Die Kubisten erkannten so den wahren Sinn der bildenden Kunst: sie ist eine *Schrift*, die gelesen wird“¹³. Das angesichts der zersplitterten Motive dabei immer schwieriger werdende „Buchstabieren“ dieser malerischen Schrift erreicht im Kubismus eine besondere Verdopplung durch die Buchstaben, die Picasso und Braque wiederum real oder zeichnerisch samt ihrer vorliegenden Typografie in ihre Werke einfügten. Als feste „icons“ sind Buchstaben per se unveränderliche Zeichen und bestätigen formal die Flächigkeit des Bildes ähnlich wie Linien oder Schraffuren. Buchstabenketten – wie „CORT“ im großen *Stilleben auf einem Klavier* (Sammlung Museum Berggruen) – nähern sich Begriffen, Wörtern an, verweisen zugleich auf eine außerbildliche Realität (in diesem Fall auf den Pianisten Alfred Cortot).¹⁴ Bewusst vermeiden Picasso und Braque jedoch das direkte Zitat. Ihre Buchstaben bleiben, wie bei „CORT“, fragmentarisch, ergeben in der Verkürzung keinen Sinn mehr, erscheinen betont unverständlich und „fremd“.¹⁵

Gerade hier knüpft Thomas Scheibitz an. Schrift und Sprache spielt natürlich auch bei ihm eine erhebliche Rolle. An der Sprache interessiert den Künstler beides, Inhalt und Form. In einem kleinen Materialband, den er selbst herausgegeben hat, zeigt sich zum einen, wie sehr Begriffe und Bezeichnungen zu einem Teil des Kunstwerks werden.¹⁶ Zum anderen sind da die Buchstaben selbst. Das hoch aufragende „A“ zum Beispiel taucht nicht nur in *Masterplan*, sondern in vielen weiteren Werken auf. In *Lexikon* (2015), einer Zeich-



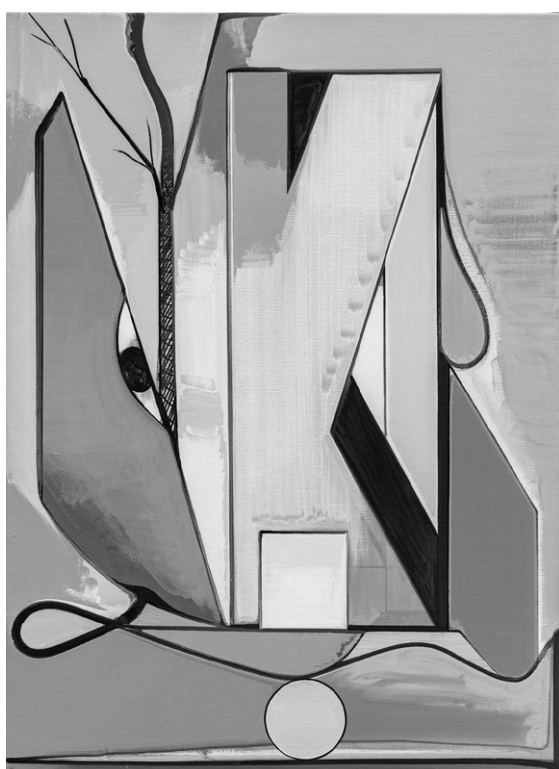
Thomas Scheibitz *Lexicon*, 2016

entdeckt hat, werden zu Ausgangspunkten flächiger oder räumlicher Konstruktionen, in die der jeweilige Buchstabe eingebunden und damit verändert wird. Ein aufstrebendes „A“ verwandelt sich hier scheinbar in den Eiffelturm, ein „S“ wird zum breiten Fragezeichen und durch wolkige Schraffuren in eine Bilderzählung eingespannt. Der Reiz der kleinen Studien besteht genau darin, diesen Transfer vom ursprünglichen Zeichen bis zu dem Punkt zu beobachten, an dem im Dialog mit anderen Formen eine neue Realität oder eine neue Bildlichkeit entsteht.¹⁷ Der Künstler spricht von „Elementarzeichen“¹⁸ (ein anderes Mal von „Prototypen“), die sich wie Zeichen eines Alphabets in den anderen Werken wiedereinssetzen lassen. Auch hier spielt, wie schon im Kubismus, das Fragmentarische eine besondere Rolle, erklärt Thomas Scheibitz im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist: „Heute geht man mit Schrift so um, dass es eben auch am Rande der Lesbarkeit sein kann oder dass man etwas als Logo wiedererkennt oder dass die Dinge zusammengenommen fast wieder bildnerisch verwendet werden. Wenn ich etwas nehme und das verdrehe oder entschlüssele und anders einsetze, das ist ja fast ein bildnerischer Vorgang und die Schrift ist als Zeichen natürlich...wie soll man sagen? Es ist quasi Neuerfindung der Schrift in einer extra Form“.¹⁹

In der Ausstellung sind diese lexikonartigen „Elementarzeichen“ zusammen mit einem bemerkenswerten Zeichnungsblatt von Picasso zu sehen. Wie sehr nämlich Picasso zu Beginn seiner Karriere ebenfalls mit Zeichenformen und ihrer Lesbarkeit beschäftigt

nung, erscheinen ein großes „A“ und eine umgedrehte Nummer „1“ im Kontext ganz verschiedener anderer Embleme und Kürzel, die mal architektonisch, mal skulptural, mal als flächige Signets, mal als pure Formstudien angelegt sind. Die Zusammenkunft macht deutlich, wie eng Text- und Bildsprache miteinander verwoben sind, wie sehr hier der Künstler auch auslotet, wie sich Wirklichkeitsbezüge entweder herstellen oder verlieren, je nachdem wie stark die Zeichen verdichtet oder überzeichnet sind. Noch deutlicher wird dieses Austesten von Sprachbildern in einer vom Künstler eher spielerisch angelegten Serie zu den 26 Buchstaben des Alphabets. Jedes Bild ist einem einzelnen Buchstaben gewidmet. Eigenwillige Typografien, die Scheibitz im heutigen Alltagsgewirr der Medien und der Produktwerbung

war, zeigt ein frühes, herausragendes Blatt aus der Studienzeit in Barcelona. Der damaligen Zeit entsprechend lag der Fokus auf Figurendarstellungen, auf Körperdetails wie Hände, Köpfe, Gesichter oder auf Mimik und Gestik. Man entdeckt auf dem dicht belegten Skizzenblatt unter anderem einen Soldaten im Zinnfiguren-Look, comicartige Affengesichter und diverse Ansichten eines Clowns. Gesichter und Figuren sind überzeichnet, als Karikaturen angelegt, erinnern an Darstellungen in populären Zeitschriften oder Bilderbüchern. Hier zeigt sich eine zeichnerische Zuspitzung, die bereits den enormen Gestaltungswillen ankündigt, mit dem Picasso später so berühmt werden sollte. Zugleich steht das Skizzenblatt eben auch für ein Arsenal an Formen, die in späteren größeren Kompositionen und Gemälden Verwendung finden können.



Thomas Scheibitz *Möbel im Tal*, 2016

Wohin solche zeichnerische Zuspitzungen im Fall von Thomas Scheibitz führen, zeigt sein Werk *Möbel im Tal*, das wie ein Kippbild ganz verschiedene Lesarten anbietet. Aus einem sehr flächig angelegten Buchstaben „K“ ist hier ein grober Rechteckblock geworden, der das Bild visuell beherrscht. Nebenan ist das Segment einer Scheibe zu sehen, das gleichfalls massiv erscheint – wie ein abgespaltenes Stück aus einem Steinbruch. Dieser Natur- und Landschaftsbezug verstärkt sich durch die Ansicht eines Baumes, der im Hintergrund klar zu erkennen ist, sowie durch den beschreibenden Titel *Möbel im Tal*. Weiter unten im Bild balancieren die großen Objekte jedoch frei schwebend auf einer Kugel, die wiederum auf einer grünen Ablage, einer Art schmaler Fensterbank, liegt. Wo sind

die Möbel und was genau ist eigentlich das Tal, von dem die Rede ist? So lässt sich fragen, ob das Bild nicht auch als Interieur zu verstehen ist, mit einem Ausblick auf einen Park oder eine landschaftliche Anlage. Diese Fragen erweitern sich, wenn man das Bild mit jenen Gemälden von Giorgio de Chirico vergleicht, die ursprünglich Thomas Scheibitz zu diesem Thema inspiriert hatten. Gemeint sind die gleichnamigen Werke des großen italienischen Malers, die in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren entstanden und tatsächlich möblierte Zimmerausschnitte oder auch frei stehende Gegenstände in der Landschaft zeigen. Von der realistischen Darstellung, die de Chirico oft mit starkem Tiefensog angelegt

hat und die gerade dadurch so groteske, surreale Züge trägt, hat sich Scheibitz natürlich weit entfernt. Die symbolisch aufgeladene Szenerie, bei der Möbelstücke wie Wanderer in der Landschaft stehen, hat Thomas Scheibitz in ein offenes Feld aus Zeichen und Formen überführt, das gegenständlich nicht mehr fassbar ist.



Giorgio de Chirico *Möbel im Tal*, 1928

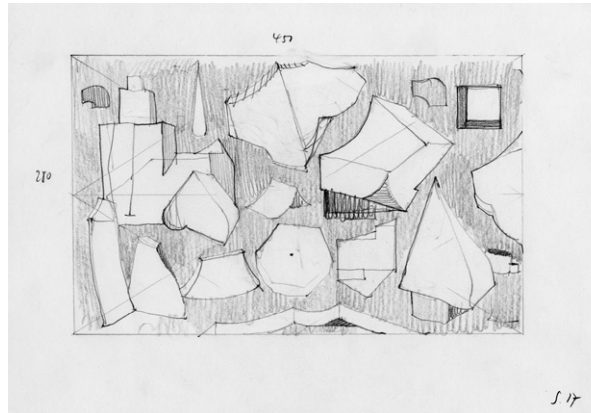
Vom Buchstaben zum Zeichen, von der Landschaft zu offenen Bühnen – dieser Prozess der Abstrahierung ist erneut sehr ähnlich dem Vorgehen von Picasso, erkennbar beispielsweise an *Piano (I)*, einem kleinen, wirkungsstarken Werk. Auch hier gibt es eine realistische Szene, das Pianospiele, von der die Abstraktion ausging. Graue, grüne, weiße und orange Flächen, die den räumlichen Dimensionen des Klaviers entsprechen, haben sich jedoch vom Gegenstand weit gelöst und schweben nun als auto-

nome Gebilde durch das Bild. In ihrem Formenspiel bilden sie eigene Themen aus, die am Ende kaum noch mit einem Klavier in Verbindung zu bringen sind. Die malerische Verdopplung des Rahmens, durch Farbbänder, die parallel zu den Bildrändern verlaufen, findet sich in ähnlicher Weise bei Thomas Scheibitz wieder. Beiden Künstlern ist es wichtig, Malerei ganz als Malerei vorzuführen, immer wieder zu betonen, wie sehr ihre Bilder konstruiert sind. Gleichzeitig dienen die malerischen Übersetzungen einer visuellen Klärung. Im freien Arrangement der Flächen zeigt sich bei Picasso seine Neugier, etwa wie sich eine räumliche komplexe Struktur virtuos in die Fläche klappen lässt. Dieser suchende, analytische Zug prägt gerade auch Thomas Scheibitz. Die schematische Verkürzung und der vereinfachte Bühnenraum schaffen in *Möbel im Tal* ebenfalls eine Klärung, zum Beispiel darüber, wie sich Buchstabe und Scheibe im Umraum zueinander verhalten, auch erneut wie weit sich ein Buchstabe gerade noch als Buchstabe lesen lässt. Die Autorin Anna Catherina Gebbers, die mit dem Werk des Künstlers gut vertraut ist, schreibt, es geht in der Malerei von Thomas Scheibitz immer auch um das Verstehen, „um eine Veränderung der Wahrnehmung der uns umgebenden Welt in der Interaktion mit ihr. [...] Im Transfer entsteht eine neue Welt mit eigener Existenz, die aus sich selbst heraus verstanden werden und für sich stehen kann.“²⁰ Malerei als eine betont konstruierte Welt, anhand derer sich das eigene Dasein besser und „klarer“ reflektieren und begreifen lässt – an den Erkenntnisgewinn einer solchen Malerei glauben beide: Picasso und Scheibitz.

VERSUCHSREIHEN

Man hat die zersplitterte Weltansicht des Kubismus mit Einsteins Relativitätstheorie, der Erfindung der Röntgenstrahlen und auch mit der menschlichen Introspektion, der Psychoanalyse, in Verbindung gebracht.²¹ Historisch begriff man die Abwendung vom einheitlichen, geschlossenen Abbild hin zu einem mehransichtigen, multiplen Bild als große Zeitenwende. Man sprach von einer zerfallenden, sich selbst zum Problem gewordenen Welt. Über 100 Jahre später hat sich diese Sicht der Dinge nicht geändert, nur verschärft. Funkwellen und Strahlung, Vielfalt und Unübersichtlichkeit, die Methoden der menschlichen Durchleuchtung, technisch wie psychologisch, haben ebenso zugenommen wie die Zweifel an der Glaubwürdigkeit von Bildern. Gerade im digitalen Zeitalter werden Bilder vermehrt mit Skepsis bedacht, richtet sich der Blick viel stärker auf die Fragen, woher bestimmte Ansichten kommen und wie sie gemacht sind, als auf die Frage, was genau dargestellt ist. „Analyse“ und „Deonstruktion“ – beides Kernthemen des Kubismus – sind im Zeitalter virtueller Welten aktueller und notwendiger denn je. Was ist wahr, was ist glaubhaft, was ist manipuliert, ergänzt, simuliert? Erst die Zerlegung und Befragung digitaler Bilder führt zu möglichen Belegen oder Originalen, zu verlässlichen Quellen, denen wir möglicherweise Glauben schenken können. Zur Bearbeitung und Untersuchung werden digitale Bilder gerne aufgezoozt, zerlegt, kopiert, in andere Medien übertragen – alles bekannte Techniken des Kubismus. Hinzu tritt heute ein extremer Überfluss des Dinglichen, nicht nur real als Teil der Überflussgesellschaft, sondern auch als Bilderfluten, die digital überall und jederzeit verfügbar sind. „Das Thema der Kunst ist, dass die Welt aus den Fugen ist“, schrieb Bert Brecht unter dem Eindruck der Kriegserfahrung 1940 und schuf damit ein geflügeltes Wort. Die Segmentierung und Zergliederung des Visuellen hat seitdem nur noch weiter zugenommen, ist zum Grundprinzip jeder Google-Suche, jeder Datenbank, jedes Foto-Zooms geworden. Das Disparate, das Unüberschaubare ist vielleicht das markanteste und prägendste Gestaltungsprinzip der Gegenwart.

Für einen Maler der Gegenwart ergeben sich aus dieser Lage besondere Herausforderungen. Wie lässt sich auf diese explodierende Welt des Visuellen künstlerisch reagieren? Wie kann man eine disparate Wirklichkeit in Bilder fassen? Das Bestreben, die Komplexität des modernen Lebens in stark verdichteten „Meisterwerken“ zu bündeln, wurde bereits Mitte des 20. Jahrhunderts als nicht mehr einlösbar aufgegeben²². In den 1960er Jahren entstand ganz aus dem industriellen Denken heraus die Idee der „seriellen Kunst“ oder einer Produktion, die nicht mehr eigenhändig, sondern von Assistenten oder ganz anderen Mitspielern ausgeführt wird. Thomas Scheibitz, der eine subjektive Sicht nicht aufgeben möchte, hat sich für den Weg der Variation entschieden, um auf die Instabilität des Visuellen in der Gegenwart zu reagieren. Im Grunde ist seine Kunst nur im Zusammenspiel mehrerer Werke zugleich verständlich und schlüssig. Kaum etwas, was Thomas Scheibitz beschäftigt, äußert sich bei ihm nur einmal. In ganzen Werkreihen, die mal gleichzeitig, mal nacheinander, mal im Abstand von mehreren Jahren beginnen oder enden, probiert der Künstler immer wieder neue Konstellationen von Themen und Sujets aus.



Thomas Scheibitz *ohne Titel*, 2017

Man kann geradezu von malerischen Versuchsreihen sprechen. In großen Papierarbeiten, die in der Ausstellung zu sehen sind, hat der Künstler beispielsweise eine Reihe abstrahierter Zeichen gestalterisch durchdekliniert. In immer neuen Konstellationen lässt er amorphe und geometrisch angelegte Zeichen auf monochromen Flächen aufeinandertreffen. Fern von erkennbaren Wirklichkeiten schweben

sie wie Meteoriten durch den Bildraum. In dem Gemälde *Figur* ragen ähnliche Objekte nun von einem festen Grund in die Höhe, deuten hier als aufragende Silhouetten eine Figurengruppe an. Im Schlussraum der Ausstellung wiederum, der am stärksten dem Thema Variation gewidmet ist, zeigen sich weitere solcher Raum- oder Bildzeichen – hier durch starke Farben energetisch aufgeladen und jeweils eingespannt in engen, bühnenartigen Kastenräumen, aus denen es scheinbar kein Entkommen gibt. René Zechlin hat von einer „Migration der Formen“ bei Thomas Scheibitz gesprochen: „In einem ständigen Prozess der Verkürzung, Vereinfachung und Verdeutlichung verselbständigen sich die Formen, lösen sich von den Vorbildern, bekommen ein Eigenleben, werden skulptural und kehren zurück in die Bilder.“²³ Diese Migration der Formen lässt sich über das gesamte Werk von Thomas Scheibitz hin beobachten, gerade auch in den vielen Skizzen und Zeichenheften, die parallel zu allen Gemälden oder Gouachen entstehen. Hier schließt sich der Kreis zu den erwähnten Archiven und Schaulagern des Künstlers. Sie sind ebenfalls Teil eines fast wissenschaftlich ausgerichteten Studios, einer Art „Labor“, in dem unablässig und auf vielfältigste Weise neue Darstellungsformen erprobt werden. Im Grunde lässt sich sein gesamtes Werk von den frühen 1990er Jahren bis heute als endloses Forschungsprojekt ansehen, mit dem Ziel, besonders tragfähige und für unsere heutige Zeit relevante Beschreibungen der sichtbaren Welt zu finden. Es ist eine mit weit geöffneten Augen und hellwachem Geist betriebene Suche, die Scheibitz verfolgt, und die auch deshalb so packend und tatsächlich relevant für unser Zeitgeschehen ist, weil sie ganz bewusst auf Fragen hin ausgerichtet ist. Lösungen sind nicht so interessant, führen für den Künstler nur zu neuen Fragen.

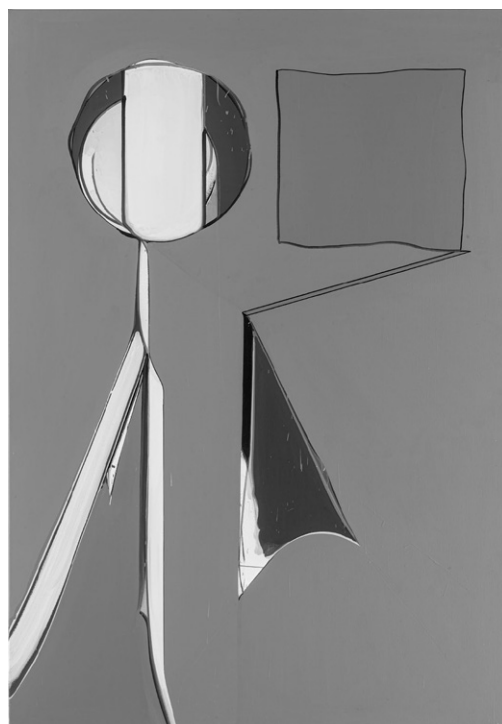
Bestes Beispiel: *Guernica*. Der Künstler ist sehr fasziniert von den verschiedenen Zuständen, die es von diesem Jahrhundertbild gegeben hat und die in den heute legendären Fotos von Dora Maar (Picassos damaliger Gefährtin) festgehalten wurden. Im Museum Reina Sofía in Madrid werden diese *Guernica*-Fotos seit Jahren der Endfassung gegenüber ausgestellt. Sie verdeutlichen nicht nur den weiten gestalterischen Weg, den Picasso genommen hat, wie er

die ursprüngliche Außenszene in eine Interieurszene transformierte, wie aus einer Sonne in der ersten Fassung eine leuchtende Glühbirne in einem eher bedrängten Innenraum wurde. Die Fotos belegen vor allem, wie auch frühere Stationen des Bildes „plausibel“ und tragfähig gewesen wären, wie sehr Picasso nicht eine einzelne Bildidee perfektioniert, sondern mit jeder neuen Variante grundsätzliche Fragen auslotet. Zahlreiche Autoren haben darauf hingewiesen, welche radikalen Wendungen und Neudeutungen sich mit jedem Motivaustausch im *Guernica*-Prozess ergeben haben.²⁴ Malerei erscheint hier nicht mehr als rein handwerklicher Prozess, sondern als eine stark konzeptuell ausgerichtete Disziplin, bei der jede Entscheidung folgenschwere Auswirkungen auf die Lesart des Geschehens nimmt.

Dieses Prinzip der Offenheit, der Variierung, der beständigen Veränderung prägt Picassos Arbeiten in der Zeit nach *Guernica* und ist Kennzeichen seines gesamten Spätwerks.²⁵ In den 1950er und 1960er Jahren, im hohen Alter von über 70 beziehungsweise 80 Jahren, begann Picasso, ausgehend von einem kleinen Motivkreis wie Porträt, Maler und Modell, Aktdarstellungen, Motive Alter Meister – zahllose malerische und zeichnerische Möglichkeiten durchzuspielen. Immer neue Paraphrasen der immer gleichen Szenen entstanden, manche skizzenhaft, manche malerisch voll ausformuliert, in ihren formalen Lösungen oft beeindruckend weit voneinander entfernt. Im Museum Berggruen ist dieses Denken in Varianten besonders gut an den verschiedenen Dora-Maar-Porträts erkennbar, die im Umfeld des *Guernica*-Bildes entstanden sind, manchmal nur als *Frau im Sessel* titulierte sind. Von Bild zu Bild wechseln die malerischen Parameter erheblich: die Umschreibungen, die Posen und Haltungen, auch die Linienführung, die Farbgebung, der Grad der Abstraktion.

Christoph Grunenberg schreibt anlässlich der etwas später, in den 1950er Jahren entstandenen Sylvette-Serie: „Picasso demonstriert in seiner Methode der ‚kalkulierten Improvisation‘ [...], dass er eigentlich alles kann: kubistisch und klassizistisch, gegenständlich und abstrakt, malerisch und grafisch, expressiv und subtil distanziert – oder jede mögliche Kombination davon.“²⁶ Für diesen Pluralismus hat man damals, in der von existenziellen Nöten und Leid geplagten, intellektuell stark vom französischen Existenzialismus geprägten Nachkriegszeit in Europa kein Verständnis gezeigt. Vielfach wurde das Spätwerk von Picasso der 1950er und 1960er Jahre als schwach und unbedeutend abgetan. Man sprach von einer „kreativen Krise“ des Künstlers.²⁷ Das stellt sich aus heutiger Sicht möglicherweise anders da. Denn man könnte in dieser vitalen Energie des Suchens und auch in der grundsätzlichen Haltung, Bilder als vorübergehende Lösungen, als temporär anzusehen, eine sehr zeitgenössische Haltung entdecken. Werner Spies, einer der besten Kenner seines Werkes, hat gerade diese Qualität bei Picasso immer wieder herausgearbeitet: „Picassos Werk ist in ständiger Progression. Jede Form lehnt sich gegen die frühere auf. Picasso widersetzt sich der Fixierung. Sein Werk ist beweglich, ein ‚offenes‘ Werk.“²⁸ Angesichts des so weiten, so vielschichtigen Spätwerks spricht Werner Spies auch hier von „Versuchsreihen“: „in ihnen entwirft er eine eigene Naturgeschichte – Formengeschichte.

Alles dreht sich mehr und mehr um die Totalität visueller Fakten, um eine möglichst komplette Sichtbarmachung von Körpern und Gegenständen. [...] Die Vorstellung von einer definitiven – und damit auch inhaltlich bewertbaren – Lösung wird aufgegeben.“



Thomas Scheibitz *Portrait Y.S.E.*, 2007

„Ständige Progression“ oder keinerlei Fixierungen – gerade dies gilt in hohem Maße ebenfalls für Thomas Scheibitz. Motive, Zeichen, Formen, Farbgebungen, Darstellungsweisen mäandern nicht nur von Bild zu Bild, sondern werden nach einem collageartigen Kompositionsprinzip malerisch immer wieder neu kombiniert. Damit negiert Scheibitz, vergleichbar dem späten Picasso, ein Festhalten an einem Stil, an einer Malweise, an einer Motivreihe zugunsten eines Auslotens des Spektrums der Malerei an sich. Das Arbeiten und Denken in Varianten schützen davor, etwas definitiv abzuschließen. Jede Darstellung wird durch die Weiternutzung im nächsten Werk sogleich wieder aufgehoben. Jedem Werk einer Reihe ist damit ihr eigener Widerruf mit eingeschrieben. So ergibt das monumentale, geheimnisvolle *Portrait Y.S.E.*, im vorletz-

ten Raum der Ausstellung, eben auch kein Porträt mehr, sondern ruft lediglich mögliche Facetten einer Persönlichkeit auf. Leerstellen in dem Bild betonen das Fragmentarische der Beschreibung, stehen für eine temporäre Grundhaltung. Das Bild könnte jederzeit auch anders ausfallen. Im selben Raum gegenüber hängt die große *Version L* von Picasso, aus der berühmten Serie der „Frauen von Algier“,²⁹ ebenfalls ein Bild mit radikalen Abstrahierungen und gewagten Leerstellen, das von Mut und großen Freiheiten zeugt. Aber wo bei Picasso die Flüchtigkeit der Malerei noch ganz aus dem schöpferischen Akt, aus der raschen Improvisation erklärt wird, herrscht bei Thomas Scheibitz eine selbstbewusste Ruhe und Präzision. Das Offene und das Nicht-mehr-Lesbare sind selbstverständlich geworden. Wir fühlen uns offenbar in der Welt der Unklarheiten längst zu Hause.

- 1 Im Gespräch mit dem Künstler. Vgl. auch einen Text des Künstlers wie „Farbe, Licht und Schatten“: „Zwischen der klassischen Einteilung Abstrakt oder Gegenständlich bewege ich mich auf ‚beiden‘ Seiten...“, in: Thomas Scheibitz, *Texte, Notizen, Szenarien*, Berlin 2016, S. 31, oder den Aufsatz von Stephan Berg, „Der Blade Runner“, in: *Thomas Scheibitz. Masterplan`kino*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn/Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 2018, Köln 2018, S. 37–43.
- 2 Im Gespräch mit dem Autor, November 2018.
- 3 Vgl. dazu auch den Text von Dirk Luckow, „Picasso. Eine Jahrhundert-Rezeption“, in: *Picasso in der Kunst der Gegenwart*, hrsg. von Dirk Luckow, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg 2015, Köln 2015, insbesondere S. 24.
- 4 Stephan Berg spricht bei Thomas Scheibitz von einem „Reservoir an plastisch oder bildlich verarbeiteten Formen, die wie Schauspieler ihrer selbst auf den drei- und zweidimensionalen Bühnen dieses Werks versammelt und immer wieder neu arrangiert werden“, in: Berg 2018 (wie Anm. 1), S. 38.
- 5 Vgl. Angela Schneider, „Glas und Würfel“, in: *Picasso und seine Zeit. Museum Berggruen*, Kat. Nationalgalerie Berlin 1996/2013, S. 80.
- 6 Werner Haftmann, zit. nach: Cornelia Plieger, „Picasso und das Figurenbild im Kubismus“, in: *Picasso, Figur und Porträt: Hauptwerke aus der Sammlung Bernard Picasso*, Tübingen 2000, S. 15.
- 7 Vgl. William Rubin, *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus*, München 1990, S. 26–28 bzw. S. 370–384 oder auch: *Kosmos Kubismus. Von Picasso bis Léger*, hrsg. von Brigitte Léal, Christian Briend, Ariane Coulondre, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel 2019, München 2019.
- 8 Ebd., S. 27.
- 9 Vgl. das Kapitel „Sorgues 1912“ in John Richardsons fulminanter Picasso-Biografie *Leben und Werk 2, 1907–1917*, München 1997, S. 247–267.
- 10 Eine Ausstellung von Thomas Scheibitz in Innsbruck 2010 hieß *Der ungefegte Raum*. Der Begriff ist abgeleitet von einem Mosaik aus der Antike, das den Titel trägt: *Der ungefegte Boden*, vgl. Beate Ermacora, „Der ungefegte Raum“, in: *Thomas Scheibitz. Der ungefegte Raum*, Ausst.-Kat. Galerie im Taxispalais Innsbruck 2010, Köln 2010, S. 6. Der Begriff des „ungefegten Raumes“ findet sich auch in einer Zeichnung, abgebildet in: Scheibitz 2016 (wie Anm. 1), S. 2.
- 11 Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with twentieth-century art*, New York, 1972, S. 61–98.
- 12 Zusammenfassungen zu der weitreichenden Kubismus-Literatur finden sich bei: Lynn Zevelansky (Hrsg.), *Picasso and Braque. A Symposium*, New York, 1992; *Le cubisme*, hrsg. von Brigitte Léal, Christian Briend, Ariane Coulondre, Ausst.-Kat. Centre Pompidou Paris 2018, bzw. Brigitte Léal (Hrsg.), *Dictionnaire du cubisme*, Paris 2018, oder Ausst.-Kat. Basel 2019 (wie Anm. 7), S. 298–304. Vgl. auch Susan Greenberg Fisher, *Picasso and the Allure of Language*, New Haven 2009.
- 13 Daniel-Henry Kahnweiler, „Nachwort 1970“, in: ders., *Der Gegenstand der Ästhetik* (1915), München 1971, S. 75.
- 14 Vgl. Ausst.-Kat. Basel 2019 (wie Anm. 7), S. 64.
- 15 Insbesondere Palau i Fabres hat hervorgehoben, dass in der Entfremdung bzw. in dem „Fremdsein“ ein wesentliches Element von Picassos Kunst – und der Moderne insgesamt – liegt. Vgl. dazu Angela Schneiders Beitrag zur *Violine*, in: Kat. Berlin 1996/2013 (wie Anm. 5), S. 76.
- 16 Scheibitz 2016 (wie Anm. 1).
- 17 „So schafft der Künstler sein eigenes System aus Formen und Farben, die immer wieder zu einer neuen Bildwelt zusammengesetzt werden“. René Zechlin, „Malerei als Möglichkeit“, in: Ausst.-Kat. Bonn/Ludwigshafen 2018 (wie Anm. 1), S. 228.
- 18 Thomas Scheibitz, „Tisch Ozean und Beispiel“, in: Scheibitz 2016 (wie Anm. 1), S. 45.
- 19 Thomas Scheibitz im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist: „Conversation“, in: *Thomas Scheibitz, about 90 elements/Tod im Dschungel*, Ausst.-Kat. Irish Museum of Modern Art Dublin 2007, Düsseldorf 2007, S. 125–127.
- 20 Anna-Catharina Gebbers, „Headbanging“, in: dies. (Hrsg.), *Thomas Scheibitz. ABC – I II III. Skulpturen 1998–2003*, Köln 2005, S. 118.
- 21 William Rubin schreibt, dass man die Einteilung in „analytischen“ und „synthetischen“ Kubismus möglicherweise gar Albert Einstein verdankt. Siehe Rubin 1990 (wie Anm. 7), S. 50, Anm. 23. Zur allgemeinen historischen Einordnung des Kubismus vgl. beispielsweise Joachim Büchner (Hrsg.), *Kubismus. Kunstrevolution, 1907–1914. Picasso, Gris, Léger und ihr Einfluss auf die europäische Kunst*, Düsseldorf 1972, oder Siegfried Gohr (Hrsg.), *Kubismus, Künstler, Themen, Werke. 1907–1920*, Köln 1982, oder Mark Antliff und Patricia Leighten, *Cubism and Culture*, London 2001.
- 22 Vgl. Hans Belting. *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.
- 23 Zechlin 2018 (wie Anm. 17), S. 227.
- 24 Vgl. dazu die ausführliche Darstellung von Werner Spies, „Guernica und die Weltausstellung Paris 1937“, in: ders., *Kontinent Picasso*, München 2003, S. 54–83.
- 25 Vgl. *Picasso: Die Zeit nach Guernica 1937–1973*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin/Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München/Hamburger Kunsthalle 1992/93, Stuttgart 1993.
- 26 Christoph Grunenberg, zit. nach: *Sylvette Sylvette. Picasso und das Modell*, hrsg. von Christoph Grunenberg und Astrid Becker, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen 2014, München 2014, S. 29.
- 27 Ebd., S. 30, oder John Berger, *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso*, Reinbek bei Hamburg 1973. Vgl. auch den hervorragenden Text von Armin Zweite: „Die Permanenz der Gegenwart. Picasso und seine Buchgrafik“, in: *Picasso Künstlerbücher*, hrsg. von Nina Schleif und Armin Zweite, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München/Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2010/2011, München 2011, S. 18–33.
- 28 Werner Spies stellt dies dar am Beispiel „Der Radierzyklus ‚Traum und Lüge Francos‘“ oder auch in seiner Beschreibung des Spätwerks unter dem Titel „Das Psychodrama im Atelier“, beides in: Spies 2003 (wie Anm. 24), S. 43 bzw. S. 84–93.
- 29 Vgl. z. B. *Picasso. Tradition and Avant-Garde*, hrsg. von Carmen Giménez und Francisco Calvo Serraller, Ausst.-Kat. Museo Nacional del Prado/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid 2006, S. 294–296, Madrid 2006.