

Künstliche Welten

„Ich bin immer der Annahme gewesen, dass ich das Bild nur machen kann, wenn ich es in eine künstliche Welt versetze.“ Dieses Statement von Thomas Scheibitz aus einem Interview, das in seinem Ausstellungskatalog des Stedelijk Museums 2001 in Amsterdam erschien, war die Erwiderung auf eine Frage, die sich auf diejenigen Bilder bezog, die er selbst als „Landschaften“ bezeichnet. Sein Interesse richtet sich, wie er sagt, auf das, was er „zweite Natur“ nennt, eine bereits gestaltete und „behandelte“ Umgebung, die er in seinen Arbeiten weiter transformiert.¹ Diese sehr persönliche künstliche Welt, von der die Rede war, schien damals eine zu sein, die innerhalb eines einzelnen Bildes evoziert und konstituiert wurde und sich innerhalb dieser Grenzen behauptete. In letzter Zeit jedoch spielt die Skulptur in seiner Arbeit eine zunehmend wichtige Rolle, und seine Einzelausstellungen haben die Form immer differenzierter ausgeführter Inszenierungen von Arbeiten in verschiedenen Medien angenommen, neben architektonischen Umgestaltungen primärer Gegebenheiten der Galerie- und Museumsräume. Im Lichte dieser Entwicklung betrachtet, mag sich die „künstliche Welt“ in Ausdehnung ihrer Bedeutung auch auf in sich geschlossene Umgebung beziehen, die sich aus einer makellos geplanten Ausstellungs-Installation als Ganzes ergibt. In Anbetracht der Wichtigkeit, die Scheibitz Ausstellungskatalogen beimisst - er gestaltet die meisten von ihnen in eigener Hand und gibt manche ausschließlich selbst heraus - könnte man noch einen Schritt weiter gehen und auch diese, sei es individuell oder insgesamt, als Konstituierung einer eigenständigen, sorgsam konstruierten Welt betrachten. (Er selbst nennt die Monografie recht trocken „die ideale Einzelausstellung“²) Ganz besondere Aufmerksamkeit gebührt schließlich der Präsentation seiner Arbeiten im Kontext ihrer Publikation, gelegentlich in Kombination mit externem Material, und den Einsichten, die eine solch bewusste Vermittlung auf die Beziehungen ermöglicht, die zwischen der Welt der Arbeiten und der größeren Welt, der sie entnommen sind, bestehen.

Der Titel seiner Ausstellung im Irish Museum of Modern Art und im Camden Arts Centre sowie des Begleitkatalogs, in dem auch dieses Essay erscheint, *about 90 elements / TOD IM DSCHUNGEL* ist zugleich brauchbarer Ausgangspunkt, um sich Scheibitz' künstlerischer Arbeit anzunähern. Dies erfordert einerseits ein Lesen des Werks von „außen nach innen“, andererseits eine Untersuchung der Mittel, derer er sich bedient, um seinen Kontext zu formulieren. Im Vergleich mit einigen seiner trickreichen, selbst erfundenen Schriften, die er in früherer Zeit verwendete, beides in gedruckten Publikationen und als wiederkehrende Motive in Malerei und Zeichnung, mutet der aktuell verwendete, serifenlose Font streng, fast vorbildlich klar an. Dennoch wirkt die Verschiedenheit der beiden Schriftschnitte (auf dem Titel) leicht irritierend, sogar in unserem Zeitalter typografischer Lässigkeit, ebenso wie das deutsche, ganz in Versalien gesetzte 'TOD IM DSCHUNGEL'. Die Schriftwahl vertieft den Eindruck der Disjunktion in Sprache, Bedeutung und Tonfall zwischen der englischen und der deutschen Hälfte dieses zusammengesetzten Titels. Konvention und Vernunft gebieten uns, den Titel, als hauptsächlich die Inhalte der Ausstellung betreffend, zu lesen, welche in der Tat ein auffälliges Bild im Querformat beinhaltet, nicht kleiner als 182 x 365 cm, genannt 90 Element (2007, FIG. 11). Dieses Gemälde zeigt eine Anhäufung (ineinander) verschachtelter Formen, wenn auch beträchtlich weniger als 90 an der Zahl, die in einem flächigem Bildraum mit scheinbar 'unfertigem' grauen Hintergrund angeordnet sind, und dies in einer Weise,

die die Wahrnehmung dieser mutmaßlichen dreidimensionalen Formen seitens des Betrachters untergräbt. Der Ausstellungstitel erscheint außerdem auf dem Einband des Katalogs, über ein Photo von Scheibitz' aktuellen Arbeiten gelegt, auf dem verschiedene Skulpturen und Gemälde in offensichtlich unfertigem Zustand in einer Ecke seines Ateliers zu sehen sind. Eine Erwähnung ist dies auf jeden Fall wert, denn die sorgsam arrangierte Unordnung, die die Fotografie ausstrahlt, unterscheidet sich nicht wesentlich von den disjunktiven, anti-hierarchischen, kompositionellen Strategien, die Scheibitz in der Ausführung seiner Einzelarbeiten verwendet - genauso wie bei der Einrichtung ganzer Ausstellungen. Rein wörtlich genommen, suggeriert der englische Satzteil 'about 90 elements', - simpel und etwas unscharf - eine große Anzahl verschiedener Bestandteile, die einem losen mechanistischem Kollektiv angehören, während das deutsche 'TOD IM DSCHUNGEL' das dramatischere Szenario eines fatalen Zusammenstoßes mit einer der Natur entwachsenen, verwirrenden Komplexität anmahnt. Scheibitz hat selbst einige Anmerkungen zu diesem Satz formuliert, auf die wir später zurückkommen werden. Der Schlüssel zum ersten Teil des Titels könnte in einer Zeichnung liegen, die auf einer der letzten Seiten des Katalogs abgebildet ist (S. 204) und die Standardtabelle des Periodensystems zeigt, die uns noch aus dem Chemieunterricht unserer Schulzeit bekannt ist. In dieser speziellen Version der Elementetabelle sind jedoch die Kästchen, in denen man die Abkürzungen der lateinischen Namen zu lesen erwarten würde, leer.

Diese idiosynkratisch aufgemachte Periodentabelle steht bildhaft für einen Aspekt in Scheibitz' Arbeit, der von Anfang an gegenwärtig war, nämlich der irreführende Anschein schematischer Repräsentation, die Andeutung systematischer Ordnung und deren nachträgliche Negation. Offenkundig wird dies in solchen Bildern, die sich deutlich von Karten, Plänen oder Schaubildern ableiten, deren ursprüngliche Funktion systematischer Klärung jedoch mittels Dehnung, Verzerrung und Auslassung mutwillig zunichte gemacht wurde, ähnlich der Art, in der auch die von Scheibitz erfundenen Schriften mit Absicht zur Unleserlichkeit tendieren. Titel seiner ersten Museumsschau im Kunstmuseum Winterthur in 2001 war 'Plan und Ansicht von Toledo' nach einem Gemälde El Grecos aus dem Jahre 1610, ein Titel, den er auch für eine seiner eigenen Arbeiten verwendet hatte. 'Ansicht und Plan' betont die unsichere Koexistenz zweier ansonsten einander ausschließender Repräsentationsmodi, dem Panorama und der Karte. Gleichzeitig wird die Aufmerksamkeit auf das Spiel zwischen Zwei- und Dreidimensionalität gelenkt, das typisch ist für Scheibitz' bildnerische wie skulpturale Arbeiten sowie deren Beziehungen untereinander. Seine Bilder erscheinen bemerkenswert flächig, beides hinsichtlich ihres Illusionismus' und ihrer Psychologie. Den wuchernden Formen und Zickzacklinien, den geräuschvollen Farbkollisionen seiner unverkennbaren Palette und den gelegentlichen Stellen mit deutlicher Pinselführung (in der Regel beschränkt auf klar eingegrenzte Bereiche einer Arbeit, meist in größeren Bildern) zum Trotz, bleibt seine Bildsymbolik der Fläche verhaftet. Die Figuration ist, wenn sie denn vorkommt, sehr stilisiert und jeglicher psychologischen Tiefe oder affektiven Echos entleert. Überhaupt ist seine Darstellung von Figuren nahezu heraldisch zu nennen. Ganz gleich wie komplex die jeweilige Komposition ist, die Farbe scheint wie eine dünne Haut über die Leinwand gezogen und erinnert an die Aufteilungen eines verzierten Schildes oder einer bemalten Maske. Trotz ihrer zunehmenden Größe und der beträchtlichen Volumina scheinen seine Skulpturen wenig Masse zu besitzen. Sie wirken hohl, sogar dann - was selten vorkommt - wenn sie es nicht sind, ein Umstand, der dazu führt, dass sie häufig mit Filmsets oder Theaterkulissen

verglichen werden. Es ist daher nicht weiter überraschend, dass Scheibitz, Sohn eines Steinmetzes, zu Beginn seiner Studien „einfache Sperrholzsulpturen und Reliefs“³ verfertigte. Seine Rückkehr zur Skulptur als reifer Künstler bringt erneut die Herstellung von Modellen mit sich, die, aus Papier, Karton, Sperrholz oder ähnlich laminaem Material bestehend, später von Assistenten maßstabsgetreu nachgebaut werden. Das Klappen, Falten und die Überlagerung flächiger Ebenen dienen als wichtige Strategien der Hervorbringung einer Topologie, die einiges mit der Kunst des Origami gemeinsam hat, aber auch mit gewissen Formen von Architektur und deren Detailausarbeitung. Ungeachtet der komplexen und lebendigen Farbzusammenstellungen vieler Stücke, muss ihre Bemalung als ausdrücklicher Zusatz gesehen werden und weist auf einen zweistufigen Prozess, in dem die vorgefertigte skulpturale Form als quasi ‘in Form gebogene’, dreidimensionale Leinwand behandelt wird.

Ist Scheibitz’ formale Erfindungsgabe auch außerordentlich, so entstammen seine skulpturalen und malerischen Motive fast immer bereits existierenden Gebilden, Formen und Ausschnitten, die er dem ungeheuren Kompendium von Bildmaterial entnimmt, das er über Jahre aus verschiedenen Quellen zusammengetragen hat. (Seine Farbgebung scheint übrigens gänzlich anderen Ursprungs zu sein.) Mit seiner Methode der Materialsammlung und -recherche stellt er unter seinen Zeitgenossen selbstredend keine Ausnahme dar, noch steht er allein in seiner Entscheidung, eine Auswahl dieser externen Bildwelten in seine Kataloge zu integrieren. Die Präsentation des Materials selbst ist dennoch aufschlussreich. Angesichts dieser Überfülle an heterogenem Bildmaterial, ist es vor allem die offensichtliche Sorgfalt, mit der die Bilder ausgewählt, eingesetzt und einander gegenüber gestellt werden, sowie die Wiederkehr bestimmter Bildtypen, die den Betrachter zu der Annahme verführt, dass diese einer untergründigen Logik oder topologischen Ordnung folgen könnten. Geht man allein von den Abbildungen dieses Katalogs aus, könnte man sich eine partielle Auflistung des zugrunde liegenden Bildmaterials aus Scheibitz’ umfangreichem Skizzenbuch in etwa so vorstellen:

- Das isolierte Fragment sowie die Streuung dieser Fragmente, die einem augenscheinlichen Zufall folgt und nie in einer Weise, die zu einer schnellen Rekombination einladen würde
- Der Zeitungsausschnitt oder der Buchauszug (mehr technischer oder diskursiver Natur denn erzählerisch)
- Das auffallende oder befremdende architektonische Detail, nur selten ein vollständiges Gebäude (ein ausgebombtes Haus ist nicht vollständig), und immer solche Gebäude, die mehr dem Komplexen zuneigen als dem Monolitischen
- Die Fassade, mit Betonung auf das Frontale und Flächige, sogar wenn sie hauptsächlich wie aus transparentem Glas komponiert erscheinen
- Die Ruine und das Wrack
- Das Muster, stets eher begrenzt als seine unendliche Fortsetzung suggerierend
- Das Mosaik
- Das gedrehte Bild (meist im 90 Grad-Winkel) und das Bild-Paar (meist in gebrochener Assoziation)
- Der Naturausschnitt / Das ‘Naturstück’, unweigerlich mit einem Kunstgriff / Trick versehen
- Die Typografie
- Das wissenschaftliche Schaubild

- Das Wappen, als Bild und als Anmutung
- Das Logo
- Das kunsthistorische Bild, in der Regel mit der Betonung auf den Elementen, die es aus seinem zeitlichen Rahmen herausheben, statt es darin zu belassen
- Das Studio als verlassene Theater-, Film- oder Fotokulisse, niemals als ein Ort aktiver Betätigung
- Die Liste, vor allem die 'Inhaltsangabe', stets unvollständig und/oder ihres Kontextes beraubt und in ihrer 'ordentlichen' Funktion gefährdet

Abgesehen von der offenkundigen Verlockung, diese Bildkategorien auf Scheibitz' seit längerem vollendete Arbeiten anzuwenden, könnte man für die neueren Bilder noch folgende grobe Liste von (wieder-)erkennbaren Dingen hinzufügen:

- Der Stern
- Das Herz oder umgekehrt, das Pik wie in einem Satz Spielkarten
- Der Großbuchstabe A
- Die Pflanze
- Die rudimentäre 'Stockfigur' mit rundem Kopf
- Der Großbuchstabe S
- Der Tisch
- Das runde, cartoonartige oder 'neo-kubistische' Gesicht
- Der Großbuchstabe Y
- Das Haus
- Das bilderische 'Skelett'

Wenn wir dieser Liste noch Blumen, Bäume, Palisaden und diverse Landschaftstypen hinzufügen - alles Motive aus früheren Bildern der letzten Jahre, die sich erhalten haben - kommt man zu der Einsicht, dass es sich bei dem, womit wir konfrontiert sind, sowohl in den Motiven, die in Einzelarbeiten auftauchen als auch in Bezug auf das riesige Bildarchiv, dem sie entnommen sind, um eine absichtsvolle, asystemische Typologie von Formen handelt, die aus den verschiedensten, wenn nicht einander entgegengesetzten, visuellen Bereichen stammen. Scheibitz' Kunst vergegenständlicht eine Art von verfälschter Semiologie, in der bestimmte Zeichen, statt ihren Platz in einem verständlichem Zeichensystem einzunehmen, ausnahmslos ihrer Zugehörigkeit beraubt und destabilisiert werden. So scheinen bestimmte Zeichen, ungeachtet ihres Vorkommens und ihrer an sich klaren Signifikanz, keine dauerhafte Bedeutung mehr zu haben. Doch das heißt nicht, dass diese Zeichen etwa keine Aufmerksamkeit mehr fordern oder bekommen, nicht einmal dann, wenn sie in die Unleserlichkeit abdriften. Thomas Scheibitz ist perfekt eingespielt auf eine Welt, in der die Enthüllung des künftigen Logos für die Londoner 2012-Olympiade einen nationalen Aufschrei verursachen kann - wie es in England auch zu Beginn dieses Jahres geschah. Er gibt aber, trotz seiner eher traditionellen Kunstausbildung, bereitwillig zu, dass er gern geneigt ist, die neueste Coca-Cola-Werbung mit der gleichen kriminaltechnisch anmutenden Aufmerksamkeit zu ihrer Form nach analysieren, die er auch einem Werk Michelangelos zukommen ließe.

Kommen wir wieder auf den Ausstellungstitel *about 90 elements / TOD IM DSCHUNGEL* zurück. Die heutige Version des Periodensystems verfügt über 118 Elemente. Eines davon ist allerdings bislang in seiner Existenz unbestätigt und daher

von zweifelhaftem Status, ein Versuchsobjekt der Kernphysiker, die in ihren Laboratorien immer wieder winzigste Mengen solcher 'neu entdeckten' Elemente synthetisieren. Unser Planet besteht jedoch grundsätzlich aus etwa 90 Elementen, von denen 25 zur Ausstattung des organischen Lebens gehören. Diese sind denn auch die Bausteine der natürlichen Welt, im Gegensatz zu den 'künstlichen Welten', wie sie Scheibitz' Werk heraufbeschwört. Wenn wir uns der zweiten Hälfte des Titels zuwenden, kommen wir allerdings zu dem überraschenden Schluss, dass *TOD IM DSCHUNGEL* sich eher auf die Welt der Kultur bezieht als auf die der Natur. Ursprünglich einem Zeitschriftentitel über ein misslungenes Projekt des exzentrischen deutschen Filmemachers Werner Herzog entliehen, ergab sich unversehens eine zweite Referenz. So stieß Scheibitz zu seiner Freude auf einen Ausspruch des deutschen Malers A.R. Penck, in welchem dieser erklärt: „Der Osten ist eine Wüste, der Westen ein Dschungel.“ Da passt es, dass Penck zu seiner Zeit die Aufnahme an der Dresdener Kunstakademie verweigert wurde, einige Generationen vor Scheibitz' Studium am gleichen Ort, und lange Zeit, bevor Penck endgültig in den Westen übersiedelte. Als einer der 'Neuen Wilden' gelangte er dort in den Achtzigern zu einigem Ruhm, nämlich in Fortführung seines Feldzuges für eine potentielle, 'universale Zeichensprache' namens Standart, ein scharfsinnig erdachtes idiosynkratisches System von Piktogrammen, das er seit den frühen Sechzigern immer weiter entwickelt hatte. Die politische Landschaft Europas hat sich in letzten Jahrzehnten stark verändert. Scheibitz' Umgang mit den Wucherungen von Zeichen und Dingen, die einst den Westen in den Augen des Ostens kennzeichnete, unterscheidet sich grundlegend von dem seines Vorgängers. Wir können das Bild *Kapital II* (2007, FIG. 6) als ein Beispiel für Scheibitz beharrliche Weiterverarbeitung dieses 'Zeichenschungels' heranziehen, welcher vor allem seit den späten Achtzigern als Metapher für eine fundamentale Krise der Repräsentation genommen wurde.⁴ Aber das war gestern, und heute liegen die Dinge anders. So, wie die Herrschaft der Zeichen sich im Zeichen der Herrschaft allmählich auflöst, wandelt sich das an marxistische Doktrin und Analyse erinnernde 'Kapital' des Bildtitels in ein Trugbild frei flottierender, verdinglichter Signifikanten: ein großes S, einige Ys, vielleicht ein paar As und eventuell noch ein umgedrehtes und gekipptes, versales L. Umhergeschüttelt wie bunte Scherben in einem unmöglich komplexen und verdrehtem Kaleidoskop, entzücken und faszinieren die Myriaden Elemente, aus denen Thomas Scheibitz' künstliche Welten zusammengesetzt sind, den Betrachter kraft jener momentanen Illusion von Ordnung, die sie immer wieder neu erschaffen, vernichten und wiedererschaffen.

Caoimhín Mac Giolla Léith, September 2007

1 Thomas Scheibitz, *Bannister Diamond*, Stedelijk Museum Amsterdam 2001, S. 20-22.

2 Alle Zitate sind, falls nicht anders angegeben, Telefongesprächen mit dem Künstler im September 2007 entnommen.

3 Thomas Scheibitz, *Bannister Diamond*, S.13.

4 Siehe: Ann Goldstein, Mary Jane Jacob, Anne Rorimer and Howard Singerman, *Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation*, Boston: MIT Press, 1989.

