

Der ungefegte Raum

Beate Ermacora

Wie bei allen seinen Publikationen stellt Thomas Scheibitz auch diesem Katalog und der Ausstellung, die er begleitet, einen Titel voran, der Einblick in die Ideengeschichte seines weitverzweigten Kunstsystems gibt. Mit dem Titel *Der ungefegte Raum* legt er einen Link zur Tradition antiker Trompe-l'œil Malerei und dem griechischen Mosaizisten Sosos von Pergamon aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Dessen Erfindung, Mosaikböden mit Essensresten zu ornamentieren, als wären sie von einem üppigen Mahl übrig geblieben, firmiert unter dem Motto „Der ungefegte Boden“ und fand über vierhundert Jahre Nachfolge. Scheibitz wandelt diesen Terminus um in „Der ungefegte Raum“. Durch den textlichen Austausch von Boden und Raum werden wir unmittelbar in die Denk- und Bildwelten von Scheibitz geführt. Indem er den Begriff des Bodens, der im Mosaik ein wortwörtlicher Boden ist, durch den Begriff Raum ersetzt, vollzieht er einen Sprung von der Fläche in den Raum, der wiederum vielfältig besetzt ist. Er definiert sich durch Weite, Ausdehnung, Länge, Breite und Tiefe, steht auch für verfügbaren Platz und die Möglichkeiten, darin etwas unterzubringen. Der Phänomenologe Hermann Schmitz umschreibt in seinen philosophischen Thesen die Übergänge vom Richtungsraum zum Ortsraum, die durch Drehung des Körpers bestimmt werden und durch die sich paarenden Verbindungen nach beiden Seiten ablesbar sind. Abstände, Entfernungen und Lagebeziehungen werden so erfahrbar. „Mit der Fläche beginnt die Entfremdung des Raumes vom Leib und damit die Chance einer Orientierung, sich von den Verstrickungen leiblicher Dynamik und leiblicher Kommunikation einschließlich des Ergriffenseins von Gefühlen so zu lösen und darüber hinwegzusetzen, dass alles im Raum, was die Vergegenständlichung übrig lässt, [...] hinsichtlich seiner räumlichen Anordnung gleichmäßig objektiviert und verfügbar gemacht werden kann.“¹ Mit der antiquiert anmutenden Terminologie „Leib“ meint er nicht nur den Körper, sondern er subsumiert darunter den Menschen mit seinen dynamischen Sensorien und Instinkten – Voraussetzungen für eine sensibilisierte Wahrnehmung und Deutung unterschiedlichster Raumkategorien, zwischen denen wir uns alltäglich bewegen.

Wie bei den Ausstellungen *Ansicht und Plan von Toledo* (2001) oder *about 90 elements / TOD IM DSCHUNGEL* (2007/2008) steht auch anlässlich der aktuellen Präsentation *Der ungefegte Raum* ein gleichnamiges Gemälde Pate. Im Katalog ist diesem leitmotivischen Bild – wie allen abgebildeten Gemälden, Skulpturen und Collagen – ein Schwarzweißfoto gegenübergestellt. Die Fotos fungieren als optische Doubles, sind Stellvertreter und

¹ Hermann Schmitz, *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Ostfildern vor Stuttgart 1998, S. 74. In dem Kapitel „Neue Phänomenologie“ hält er fest: „Unter der *Abstraktionsbasis* einer Kultur verstehe ich die zäh prägende Schicht vermeintlicher Selbstverständlichkeiten, die zwischen der unwillkürlichen Lebenserfahrung einerseits, den Begriffen, Theorien und Bewertungen andererseits den Filter bildet.“ (Ebd., S. 7).

Spiegelbilder, die von der realen Welt in die abstrahierte Zeichenwelt der Kunst führen und ihr zugleich gegenüberstehen. Scheibitz füllt seit Jahren seine visuelle Ideenkiste mit Fotos, Zeichnungen, Zeitungsausschnitten, Notizen, ausgerissenen Buchseiten, Alphabeten oder Gegenständen, die er wertfrei als Informationen behandelt und die, gefiltert und abstrahiert, irgendwann abgerufen werden, um Bausteine für die Strukturen seiner Gemälde oder Skulpturen zu bilden. Sie sind niemals Vorlagen, sondern dinghafte und bildhafte Anregungen für Konstruktionselemente der Werke, die Realität umschreiben, jedoch über gedankliche und formale Umwege einen Transformationsprozess durchlaufen. Mit ihnen wird ein bildnerischer Kosmos entworfen, der eigenen Regeln und einem eigenen Vokabular folgt. Stellt man einen Vergleich zwischen dem Mosaik, dem Fotodouble und dem Gemälde an, so sieht man jeweils dreidimensionale Formen lose auf einer Fläche verstreut, die miteinander ins Gespräch kommen. Trotz formaler Ähnlichkeiten thematisieren alle unterschiedliche Raum- und Wahrnehmungsbereiche und verdeutlichen entscheidende Differenzen: Das Mosaik besteht aus vielen Teilchen, die sich in einer Ebene zu einem illusionistischen Bild formen, das Foto zeigt reale Gegenstände verschiedener Kontexte, die auf einer Fläche nebeneinander positioniert sind, und das Gemälde wiederum kristallisiert sich zu einer Synthese, die Gesehenes in eine originäre Bildsprache übersetzt und räumliche mit flächigen Aspekten neu zusammenschließt. Sind es im Mosaik Essensreste, so formieren sich bei Scheibitz Ersatzteile, Details und Marginalien gesellschaftlichen Handelns und Denkens sowie deren Artefakte zu einer Gestaltungsidee. Er entwirft parallele Welten gesehener und erdachter Dinge und Formen, die er in die Sprache geometrischer Grundformen überführt und die in seinem Œuvre als Denkformen fungieren. „Es ist eben genau die Summe der Mittel, die ich brauche, um mich im Gegenständlichen oder Figürlichen aufhalten zu können, ohne realistisch sein zu müssen.“²

Die Assoziation zu einem Mosaik wählte Scheibitz nicht ohne Grund als Ausgangspunkt für das Gemälde und die Ausstellung, denn er verweist mit dem Begriff der Mosaiktechnik vielschichtig auf seine eigene künstlerische Strategie, seine Denkrichtung und Weltwahrnehmung. Die musivische Technik, wie sie beispielsweise der Schriftsteller Amo Schmidt in die Literatur einbrachte, besteht in der Darstellung von Gleichzeitigkeit, ohne einer stringenten Narration zu folgen. Linien, Flächen und Punkte werden zu Ausschnitten zusammengezogen, Entwicklungen gefrieren zu Splittern und Nuancen, Details zu Momenten. Erfahrungsbruchstücke, Augenblicksbilder, Natureindrücke, Metaphern, Sprach- und Wortspiele, Zustände und Denkweisen formen Bildgefüge wie statische, sequenzartige Fertigteile und begegnen sich auf einer gemeinsamen Folie.

Scheibitz' Werk entsteht aus einem bildhaften, intuitiven Denken, wobei er von einem Standpunkt der Zeitgenossenschaft aus agiert und sich mit aktuellen Orientierungssystemen oder wertvermittelnden Zeichen auseinandersetzt. Jede Anregung ist willkommen und kann in neue Zusammenhänge gestellt werden: seien es die symbolischen Streifen von Adidas, zeitgenössische Architekturen, Bilder der Kunstgeschichte, Typografien, Filme oder Comics. Sein Buch *Spielfilm, Musik und Roman*³ (2005) verweist darauf, dass er seine Ressourcen vor allem aus Dingen bezieht, die seinen Feldern Malerei und Skulptur genau gegenüberliegen. Ebenso steht die Figuration seinem abstrakten Ansatz gegensätzlich gegenüber, also ein Feld, das ihn beschäftigt und herausfordert. Diesem nähert er sich seit Längerem schon fragend an. „Mängel und

² Thomas Scheibitz im Artnet-Gespräch mit Sven Drühl, „Das Auge zuerst“, 01.08.2009, in: <http://www.artnet.de/magazine/thomas-scheibitz-im-artnetgesprach> (24.08.2010).

³ Das Buch *Spielfilm, Musik und Roman* wurde im Other Criteria Verlag des britischen Künstlers Damian Hirst herausgegeben, London 2005.

Überfülle/Inhaltliche Radikalität ist eine Frage der Form“,⁴ so Scheibitz' handschriftlicher Kommentar zu einer nicht näher bezeichneten Druckgrafik, die sich wie Bilder des manieristischen Malers Arcimboldo aus Tier-, Frauen- und Männerfragmenten zusammensetzt. Runde Smileygesichter mit großen Augen, wie wir sie aus japanischen Mangas kennen, die sich auch mal zu Fratzen verzerren können, sind in Malerei und Grafik mit Farbflächen, Linien und tektonisch gebauten Formen verspannt. Auch Titel, die Personennamen tragen oder einfach *Portrait* heißen, verweisen ab und an darauf, dass sich hinter den Bildgedanken Persönlichkeitsprofile verbergen könnten. Unter dem Begriff des Porträts gibt der Künstler Atmosphären wieder, die die Porträtierten multiperspektivisch umschreiben. Eine bemalte, von der Decke hängende Kugel, deren Form in der Bildwissenschaft hochgradig symbolisch besetzt ist und von Scheibitz immer wieder als Metapher zitiert wird, ist als *Selbstportrait* (2009/2010) ausgewiesen. Sie erinnert an einen Globus, blickt jedoch mit einem futuristischen Auge in den Ausstellungsraum. In dem Porträt spiegelt sich gleichsam der Porträtierende. Scheibitz entwirft seinen Kunstkanon sehr gezielt als einen, der nicht ins Illustrative abschweift, aber dennoch mit abstrakten Mitteln konzentriert über die Welt und ihre gesellschaftlichen Erscheinungen berichtet und nur visuell erfassbar ist.

War die Geschichte der abstrakten Kunst – nach dem Zweiten Weltkrieg aus guten Gründen – davon geprägt, alles Figürliche und Gegenständliche aufzulösen, um zu metaphorischen Deutungen der Welt zu kommen, so nähert sich Scheibitz der Frage umgekehrt an. Wie kann man mit den Mitteln der Abstraktion wieder die Darstellung des Menschen aufgreifen? „Die menschliche Figur ist immer noch eines der schwersten Themen überhaupt, ich kann mich dort auch nur über Umwege, mit Hilfe von Stellvertretern hinbewegen.“⁵ Aus neuer Perspektive setzt er sich – ganz anders als seine Kollegen und Kolleginnen der neuen figurativen Malerei – mit diesem Thema auseinander. Seine Überlegungen, die vor allem in die aktuellen Skulpturen einfließen, welche erstmals nicht mehr nach tektonischen, sondern nach menschlichen Maßstäben gebaut sind, gehen von einem Körperschema aus, das sich, wenn überhaupt, nur am äußersten Rande an der klassischen menschlichen Figur orientiert. Seine Formfindungen durchlaufen komplizierte, wohldurchdachte Nebenpfade und scheinen Maß an den Gestaltungsmöglichkeiten körperlichen Ausdrucks zu nehmen. Die österreichische Künstlerin Maria Lassnig beispielsweise thematisiert in ihren Selbstporträts Körpergefühle und Körperempfindungen, indem sie nüchterne, geometrische Abstraktionen mit einer biomorphen Haut überzieht. Es sind Arbeiten, die sich durch eine Art plastischen Witz auszeichnen, als karikierten sie Archaisches und Primitives.⁶ Vor allem in ihrem Frühwerk steht sie einem grotesken Formenvokabular nahe, das auch Scheibitz interessiert. Der Manierismus, der Kubismus und später der Surrealismus haben Körperformen auf den Prüfstein gestellt und aus verschiedenen Perspektiven visuell dekliniert. Dabei geht es um formale Verzerrungen, Überlängungen, Verkürzungen, absurde Körperdrehungen, Allegorien, Überzeichnungen, die stets damit einhergehen, den Menschen sowohl in seinem körperlichen Dasein als auch in seinen weltlichen oder geistigen Zusammenhängen zu orten und zu analysieren. Formen des Grotesken, Burlesken und Komischen orientieren sich am menschlichen Maß, verkürzen, verdoppeln oder überhöhen es, wobei immer etwas im Inneren des Körpers passiert. Wenn Figuren zu Schaufeln, Kobolden und Gnomen à la Goya oder zu Schlagschatten mutieren, sind sie präsent und absent zugleich.

Im Kontext von Scheibitz' Œuvre und seinen neuesten Skulpturen ist es vor allem

4 Ebd., o.S.

5 Thomas Scheibitz im Artnet-Gespräch mit Sven Drühl, 2009, a.a.O.

6 Vgl. Robert Storr, „Ave Maria“, in: *Maria Lassnig. Das neunte Jahrzehnt*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009, S. 61–68, S. 63.

aufschlussreich, seiner Äußerung zu folgen, dass „...immer etwas im Innenraum eines Körpers passiert“, und dass „die Annäherung an das Figürliche nur über ‚Avatare‘, über Hohlkörper und über eine symbolische, zeichenhafte Formensprache erfolgen kann. Die Form, die man findet oder einer Sache gibt, gibt Aufschluss über das abgebildete Objekt.“⁷ Seine Skulpturen sind dreidimensionale Hohlkörper, gefertigt aus leichten Kartonagen. Sie scheinen körperliche Bewegungen wie Stehen, Sitzen oder Liegen, die manchmal auch an verrenkte Yogastellungen oder mittelalterliche Figurenalphabete erinnern, in geometrische, formale Prinzipien zu übersetzen und verbinden sich mit piktogrammatischen Zeichen, wie dem Pfeil zeitgenössischer Orientierungslogistik, der zugleich an Paul Klee oder den fantastischen „Vogel Selbsterkenntnis“⁸ aus dem 18. Jahrhundert denken lässt. Im Gegensatz zu früheren Arbeiten, wie sie in dem Skulpturenfeld der Ausstellung *The Goldilocks Zone* (2008) zu sehen waren, gibt es keinen Referenzrahmen mehr, der Architektonisches oder Florales assoziieren ließe. Die farbigen, in grobem Duktus bemalten Oberflächen der Skulpturen sind in ähnlichen Temperaturlagen gehalten wie die Malereien und erlangen durch den Einsatz von Schattenfarben eine eigentümliche Präsenz. Die Farben sind ausschließlich der Palette von RAL-Tönen entnommen und steigern die Formen. Sie irritieren, vor allem wenn der Künstler metallene glänzende Lacke verwendet, wie wir sie aus der Autoindustrie kennen, stiften jedoch zugleich eine neue inhaltliche und visuelle Identität. Jede einzelne Skulptur entsteht auf der Grundlage eines dichten Verweissystems, mit dem Scheibitz indirekt auch die grundsätzliche Frage von Material und Wirkung diskutiert, wie sie etwa durch die Erkenntnis, dass antike Skulpturen farbig gefasst waren, aufgeworfen wird.⁹

Das Mosaik *Der ungefegte Boden* bildet den leitmotivischen Ansatz für die Ausstellung *Der ungefegte Raum* und beleuchtet metaphorisch das Fragenspektrum, in dem sich Scheibitz bewegt: Zwischen den Begriffsfeldern von Illusionismus, Mimesis und interpretativer Öffnung spitzt er unter Verwendung von sprachlichen oder bildhaften Versatzstücken und weitgreifenden Assoziationsrahmen seinen formal strengen Bilderkosmos zu, der künstlerische Regeln präzise hinterfragt und von Anna-Catharina Gebbers treffend mit einer coolen Stimmung gleichgesetzt wird.¹⁰

⁷ Atelierview mit Thomas Scheibitz, Berlin, 08.03.2010.

⁸ „Der Vogel Selbsterkenntnis“ ist eine rätselhafte, allegorische Darstellung, die einen Vogel zeigt, dessen Rumpf ein menschliches Gesicht darstellt und der sich gleichsam selber an der Nase fasst. Er verkörpert ein Sinnbild für Nachdenken und Grübeln. Ein Beispiel befindet sich im Tiroler Volkskunstmuseum, Innsbruck.

⁹ 2004 beschäftigte sich die Ausstellung *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulpturen* in den Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München ausführlich mit diesem Thema.

¹⁰ Vgl. Anna-Catharina Gebbers, „Headbanging“, in: dies. (Hg.), *Thomas Scheibitz. ABC – I II III. Skulpturen*, Köln 2005, S. 115–124, S. 123 f.