

Ein Gespräch mit Thomas Scheibitz  
von Isabelle Graw

## *The Pitfalls of Research-Painting*

ISABELLE GRAW: Anlässlich dieses Katalogbeitrags für deine Ausstellung im MMK Frankfurt würde ich zunächst gerne über die Bedeutung von Künstlerkatalogen generell in deiner Arbeit sprechen. Aus Katalogen werden bei dir zumeist sorgfältig gestaltete Künstlerbücher, die du oft in Eigenregie herausgegeben hast. Während der Katalog traditionell zu den sekundären Rahmungen eines Werks gehört, fungiert er bei dir als etwas Wesentliches, Primäres. Dein Projekt kommuniziert auf diese Weise mit der Tradition der Conceptual Art – schließlich hatte schon deren Gründungsfigur Marcel Duchamp seine Notizen zum *Großen Glas* zum integralen Bestandteil dieses Werkes erklärt. Erhebst du mit deiner privilegierten Behandlung des Katalogs einen konzeptuellen Anspruch für deine Arbeit, indem du eine Tradition aufrufst, für die das Bild nicht an seinem Rahmen endet?

THOMAS SCHEIBITZ: Ich habe einmal in einem Interview gesagt: „Das Künstlerbuch ist ein Beispiel für die perfekte Soloshow“. Dieses Beispiel hinkt natürlich, denn auch eine Ausstellung kann gelungen sein. Interessant am Buch ist jedoch sein gebundenes Format, die Möglichkeit, etwas durchzublättern, das einen Anfang und ein Ende hat und dadurch konkrete Vorgaben macht. Anders ist die Situation in einer Ausstellung – hier kann ich von der Betrachterin nicht verlangen,

dass sie bei der einen Sache anfängt und bei der anderen aufhört. Im Buch hingegen gibt man eine Methode vor, eine Abfolge, die die Rezeption in eine bestimmte Richtung weist und unterstützt.

IG: Demnach würde der Vorzug des Künstlerbuchs eher darin bestehen, dass es eine idealtypische Rezeption ermöglicht? Nur: In dem Moment, wo das Künstlerbuch zentral wird, hat man doch auch die Diskursähnlichkeit der eigenen Arbeit betont?

TS: So streng würde ich es gar nicht formulieren wollen. Vielleicht ruft meine Vorgehensweise eine solche Lesart zwangsläufig auf. Doch die Frage nach ihrer Diskursförmigkeit muss am Ende offen bleiben. Man könnte es nämlich auch umgekehrt formulieren und sagen: Je höher der Aufwand für eine solche Publikation, desto genauer will man verstanden werden. Aber auch das wäre im Sinne einer allgemeinen Regel verkehrt, denn dann wären ja die dicksten und aufwendigsten Bücher die wertvollsten, was so natürlich nicht stimmt.

IG: Von der typischen Avantgardepublikation unterscheiden sich deine Bücher allerdings in vielfältiger Hinsicht. So sucht man beispielsweise vergeblich nach einem programmatischen Künstlerstatement, wo du etwa deinen Kunstbegriff bekannt gibst und ihn von anderen abgrenzt.

Man bekommt zwar dein Interesse an bestimmten Phänomenen wie z.B. der illusionistischen Malerei mitgeteilt, etwa durch die Integration von faksimilierten wissenschaftlichen Texten zum Thema. Gleichwohl formulierst du mit deinen Künstlerbüchern keine dezidiert programmatischen Aussagen.

TS: Eine solche programmatische Aussage würde ich ja mit meiner Arbeit behaupten wollen. Diese Energie steckt, wenn man so will, im Bild. Wenn ich das, was ich mit dem Bild erreichen möchte, eins zu eins in Schriftform bringen könnte – was ich nicht kann, weil die Sprache nicht mein Medium ist, sondern die Dinge, die ich mit dem Bild machen kann –, dann würde ich mir die für die Postmoderne so typische wie gefährliche Situation der Illustration einhandeln. Für mich ist die Illustration eine Art doppeltes Gift.

IG: Weil dann das Bild nur eine Idee illustriert und sich in dieser erschöpft?

TS: Nein, umgekehrt, weil dann mein Statement nur die Arbeit illustriert. Diese Form von Illustration halte ich innerhalb des Bereichs bildende Kunst für fatal. Da wird ein regulierendes Element heraufbeschworen, das das Potenzial des Bildes einschränkt. Die Frage ist immer: Glaubt man dem Bild, oder traut man dem Text mehr zu? Es gibt ja die Auffassung, dass man nur das sieht, was man weiß. Ich würde dennoch behaupten wollen, dass man mit dem „erfundenen“ Bild, dem Bild, das man entwickelt hat, etwas zeigen kann, ohne es zu erzählen. Einen Film kann man nacherzählen – darin unterscheidet sich ja das Format Film vom Bildformat ...

IG: –Aber ein Historienbild kann man auch nacherzählen!

TS: Ja, aber mit Historienbildern haben wir es heute nicht mehr zu tun. Auch die Werkzeuge, die man für das Historienbild benötigte, brauchen wir

heute glücklicherweise nicht mehr. Denn die Aufgabe des Historienbildes – Übermittlung von Nachrichten – wird inzwischen von anderen Medien übernommen. Ich bin der Überzeugung, dass ein Bild verloren ist, sobald man es nacherzählen kann. Es braucht eine andere Qualität, die sich eben nicht in Worten fassen lässt.

IG: Ich würde zwar einerseits zustimmen, dass speziell die Malerei ein Moment des Irreduziblen für sich in Anspruch nimmt, das nicht wegzu-erklären ist, dennoch ist die Malerei auch ein Diskurs, woran deine Bilder mit ihren Remniszenzen an das Alphabet in Form von Quasibuchstaben auch erinnern. Diese Sprache funktioniert zwar anders als die gesprochene Sprache, ist aber dennoch durch und durch semiotisch.

TS: Ich könnte aber kein Manifest verfassen und denke auch nicht, dass ich ein Manifest brauche, damit das, was ich in meinem Atelier mache, stabiler für mich und die Betrachterin dasteht. Vielleicht hat das auch etwas mit unserer Zeit zu tun. Wir befinden uns ja immer noch in der Postmoderne oder in deren Endphase, wo parallele Wirkungswelten nebeneinander bestehen. Im Prinzip ist alles parallel zueinander machbar – es gibt Malerkollegen, die eher impressionistisch arbeiten, daneben expressive Bildsprachen, und es gibt auch immer noch konkrete Kunst. Früher gab es einen linearen Zeitstrahl, auf dem das eine avantgardistische Modell das andere ablöste. Doch jetzt haben wir es seit den 1920er-Jahren mit einer parallelen Strecke zu tun. Jedes Manifest wäre unter diesen Umständen nichts weiter als eine Ichbestätigung, die von der eigenen Zugehörigkeit zu bestimmten Künstlerkreisen, Freundschaften, Abhängigkeiten etc. erzählt und nur noch von der Notwendigkeit handelt, sich intellektuell abzugrenzen.

IG: Es stimmt, dass die Kunstwelt heute nicht mehr agonal verfasst ist und sich auch nicht mehr, wie noch bei den historischen Avantgarden, durch antagonistische Pole charakterisiert. Als soziales Universum hat sie sich stark ausdifferenziert, sie ist in hohem Grade segmentiert, wobei die unterschiedlichen Segmente scheinbar friedlich nebeneinanderher existieren, ohne sich öffentlich gegenseitig zu bekämpfen. Dies ist auch den Zwängen einer auf Kooperation basierenden vernetzten Gesellschaft geschuldet. Kaum jemand kann heute das Risiko eingehen, es sich mit einem potenziellen Kooperationspartner langfristig zu verderben.

TS: Das gilt für Künstler. Doch auf der theoretisch begleitenden Seite hat es in der Kunstwelt zahlreiche Versuche gegeben, die Dinge klar zu formulieren oder richtigzustellen, was ich auch total in Ordnung finde. Nur ist es unter Künstlern, wenn ich mich in meinem eigenen Umfeld umsehe, keineswegs üblich, dass sich alle Videokünstler etwa darüber unterhalten, dass die Malerei sinnlos sei oder umgekehrt die Maler das bewegte Bild prinzipiell ablehnen.

IG: Diese Toleranz ist auch Ausdruck der viel beschworenen *post-medium condition* (Rosalind Krauss), wo sich die Kunst nicht mehr über die vermeintliche Essenz ihres Mediums definiert. Auch deine Bilder haben mit einem restriktiven Malereibegriff schon dadurch gebrochen, dass sie eine Öffnung hin zur Lebenswelt vollziehen. Schließlich geht die eigentümlich konstruktiv-biomorphe Formensprache deiner Bilder auf dein gesammeltes Quellenmaterial zurück. In deinen Künstlerbüchern wird dies deutlich: Jede Bildform bezieht sich auf vielfältige externe Vorgaben – das kann ein architektonisches Detail, ein Pressefoto oder ein alter Stich sein. Nun hat sich schon ein nachmoderner Maler wie

Ellsworth Kelly darum bemüht, seine abstrakte Formensprache in der Lebenswelt zu verankern. Du scheinst jedoch dein Quellenmaterial im Vergleich zu Kelly stärker zu bearbeiten und zu verändern.

TS: Ja, und diese stärkere Veränderung der Vorlagen ist bei mir der wesentliche Punkt. Seit ein oder zwei Jahren beschäftigt mich die Unterscheidung zwischen „gegenständlich“ oder „figurativ“ und „abstrakt“ wie auch die „Abstraktion“ als Begriff. Ich frage mich, ob solche Unterscheidungen heute noch sinnvoll sind. In letzter Zeit bin ich häufiger zu Ausstellungen mit Titeln wie „Abstrakte Skulptur“ oder „Abstrakte Malerei“ eingeladen worden. Und was man da sieht, ist eine Katastrophe. Ich denke, dass man diese Begriffe, die im 20. Jahrhundert noch Sinn machten, im 21. Jahrhundert zugunsten eines neuen ikonografischen Verfahrens aufgeben müsste. Zu Ellsworth Kelly habe ich eigentlich keinen großen Bezug – wenn überhaupt, dann mehr zu seinen Zeichnungen als zu seinen Gemälden. Denn alles, was sich in meiner Materialsammlung befindet, ist eigentlich sehr unsystematisch und zielt nicht auf die einzelnen Vorlagen, die dann zu übernehmen wären. Denn ich benötige für jedes Bild immer drei oder vier Vorlagen – oder drei oder vier ähnliche Dinge, die dann zu einem fünften Ding oder zu einer sechsten Variante verknüpft werden.

IG: Aber zielt dein Rückgriff auf gefundenes Material nicht trotzdem darauf, deine abstrakte Bildsprache in der Lebenswelt zu verankern?

TS: Meine Arbeit muss am Rande einer Erfindung sein. Denn man kann im Grunde nichts erfinden. Deshalb bin ich am glücklichsten immer dann, wenn ich mich am Rande einer Erfindung befinde. Ich kann mir nichts ausdenken, was wirklich neu wäre – das ist unmöglich. Nur braucht man eben auch ein

Maß, das sich zwischen Anschauung und Erinnerung befindet. Die Idee entsteht immer in einem Zwischenraum der direkten Anschauung: Wenn ich jetzt hier etwa das Diktiergerät sehe, als Kiste – und vielleicht dazu den Kotflügel eines Autos, der womöglich eine ähnliche Form hat, an die ich mich in diesem Moment vergleichbar einem Déjà-vu-Effekt erinnere –, dann wird daraus eine Idee im Skizzenbuch entstehen, zu der mir vielleicht eine Skulptur einfällt.

IG: Wenn Kelly seine abstrakte Bildform aus bestimmten Strukturvorgaben, etwa dem Schattenwurf einer Treppe, gewinnt, dann läßt dies seine Arbeiten mit Lebenswirklichkeit auf. Wenn du dich von einem Zeitungs- bild, einem Plastikverschluss oder einem Plattencover anregen läßt, habe ich hingegen nicht den Eindruck, dass du eine Aussage über diese Lebenswirklichkeiten treffen möchtest.

TS: Das ist eine interessante Frage. Auf der einen Seite ist es wahrscheinlich problematisch, sich seiner Zeitgenossenschaft verpflichtet zu fühlen. Ebenso fragwürdig ist es aber auch, etwas absolut Zeitloses zu wollen. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich meine Arbeit, zwischen Sinn und Nichtsinn. Es gibt eine Verwandtschaft zur Wirklichkeit, einen Verdacht auf Realität. Denn ich denke mir ja nichts aus und habe Erlebnisse, die umgesetzt werden.

IG: In Frankfurt wirst du dein – nennen wir es jetzt mal Quellenmaterial ...

TS: ... Sekundärmaterial ...

IG: ... ok, Sekundärmaterial präsentieren, und zwar in Form von in Vitrinen gezeigten Objekten und auf Pinnwänden montierten Drucksachen (Fig. 1, S. 56). Man könnte sagen, dass auf diese Weise massiv Lebensbezug für deine abstrakten Arbeiten reklamiert wird.

TS: Nein. Es geht mir eher darum, mit bestimmten Bildvorlagen eine Wertung zu schaffen, indem ganz explizite Beispiele bejubelt oder angeklagt werden.

IG: Kannst du das genauer erklären?

TS: Ich kann nichts erfinden, und ich kann das, was ich vorfinde, nicht eins zu eins verwenden. Deshalb werde ich die Vorlage, die mich zu etwas inspiriert, nicht „abmalen“ oder „abfotografieren“. Ich muss sie mit einer Art zweitem Instinkt übersetzen, diesen zweiten Instinkt wie einen Sockel nutzen, um einen Anfang zu finden, der mich bei einem Bild oder einer Skulptur dann auch zufriedenstellt.

IG: Aber auch Ellsworth Kelly hat nicht eins zu eins abgemalt, sondern seine Vorlagen diagrammatisch übertragen und rekonstruiert. Er hat keinen Siebdruck gemacht, der ja den persönlichen Eingriff minimiert.

TS: Zwar muss ich wie die Pop-Art-Künstler einige Vorlagen vergrößern, die Technik des Siebdrucks lehne ich jedoch für meine Arbeitsweise ab.

IG: Warum?

TS: Das ist jetzt nicht wertend gemeint, aber im Ergebnis kommt es für mich beim Siebdruck zu einer allzu journalistischen Direktheit. Das Bild erhält eine zu allgemeine Sicht, die es nach meinem Dafürhalten verdient hätte, genauer betrachtet zu werden. Zwar hat Andy Warhol gesagt: „Nichts ist tiefer als die Oberfläche“. An diesem Punkt würde ich jedoch widersprechen wollen, denn ich glaube schon, dass es ein Stück mehr an geistiger Ebene braucht. Man könnte es Stilelement nennen oder das Teil oder Ding, dessen Benutzung mich interessiert.

IG: Ist es die mit dem seriellen Siebdruck verknüpfte Relativierung von Autorschaft, die dir Probleme bereitet?

Möchtest du mit deinem Bestehen auf der „geistigen Ebene“ auch eine Art Restaturschaft konservieren?

TS: Das könnte man so sagen.

IG: Warum legst du dann so großen Wert auf die Exponierung deines Sekundärmaterials?

TS: Ich habe in einem Katalog,<sup>1</sup> wahrscheinlich etwas zu didaktisch, genau diese Worksheets gezeigt, die zu einem bestimmten Bild gehören und darin verarbeitet wurden. Zwar macht diese Erklärung das Bild für die Betrachter nicht besser oder schlechter, den Eindruck habe ich jedenfalls. Nur werde ich eben auch häufig nach dem Vorbild zu einer Arbeit gefragt. Diesen Wunsch nehme ich zur Kenntnis – ich habe allerdings Probleme damit, wenn der Weg zu meinen Arbeiten plötzlich falsch nachvollziehbar erscheint.

IG: Ist dieser Wunsch nach der Offenlegung des Vorbilds nicht vor allem auch Ausdruck einer allgemein gestiegenen Sehnsucht nach Plausibilisierung? In dem Moment, wo eine biomorphe Form in deinem Bild etwa auf ein Flaschenetikett zurückzuführen ist, wirkt sie scheinbar plausibler.

TS: Am Anfang, in meinem Skizzenbuch ist noch nicht klar, ob sich eine Idee für etwas Dreidimensionales oder für etwas Zweidimensionales umsetzen lassen wird. Aber das regelt sich dann relativ schnell. Kommt sie besser zur Geltung, wenn ich ein Objekt mache, wo ich drum herumgehen kann, oder möchte ich sie lieber in einem zweidimensionalen Feld realisieren? Anders als die Bilder brauchen die Objekte eine größere Dinghaftigkeit. Wenn man dann beide Sachen gleichzeitig macht, besteht immer die große Gefahr, dass man am Ende, wenn man in seinem

Atelier steht, wo Skulptur und Bild mitunter als Vorder- und Hintergrund fungieren, beim Bühnenbild landet. Das wäre die größte Falle. Deshalb mache ich die sogenannte Atelierfotografie.

In dem Moment, wo ich meine Arbeiten fotografiere, kann ich überprüfen, ob die Skulptur nur die dreidimensionale Form dessen ist, was in einem Bild ist, oder umgekehrt. Dies gilt es zu vermeiden. Übrigens schätze ich die Skulpturen eher dann, wenn sie tektonischer oder monolithischer sind – das sind ja bei mir alles Hohlräume, Lufträume. Und als Hohlräume brauchen die Skulpturen den roten Faden zur Idee.

IG: In ihrer Formensprache erinnern mich deine Skulpturen an die konstruktivistischen Objekte von Antoine Pevsner und Naum Gabo, die sich ebenfalls auf Geometrie oder Architektur bezogen und Repräsentation vermieden haben. Zugleich wirkte schon deren piktoriales System eigen tümlich biomorph und anthropomorph, was bei dir ganz ähnlich ist. Wieso aktualisierst du diese konstruktivistische Formensprache? Oder liege ich völlig falsch, wenn ich dich mit dieser Tradition in Verbindung bringe?

TS: Eigentlich nicht, aber es ist keineswegs so, dass ich hier den Katalog von Pevsner und Gabo im Atelier hätte und mich unausgesetzt damit beschäftigen würde. Dennoch kann es natürlich sein, dass es im Ergebnis Parallelen gibt. In diesem Zusammenhang gibt es doch im Englischen den Begriff der *objecthood*. Diese Dinghaftigkeit, damals noch eine theoretische Qualität, scheint mir im Vergleich zu den 1920er-Jahren heute noch zugenommen zu haben. Heute bleibe ich sowohl in der Malerei wie auch in der Skulptur sehr oft bei einem dinghaften Erlebnis hängen. Es sind sehr viel haptische oder gestaltete Dinge, die uns umgeben und dem Auge erst einmal schmeicheln, die sozusagen den Anlass geben.

---

<sup>1</sup> Andreas Wester (Hg.), *Lineage One/Stilleben & Statistics*, Jarla Partilager, Berlin 2011.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

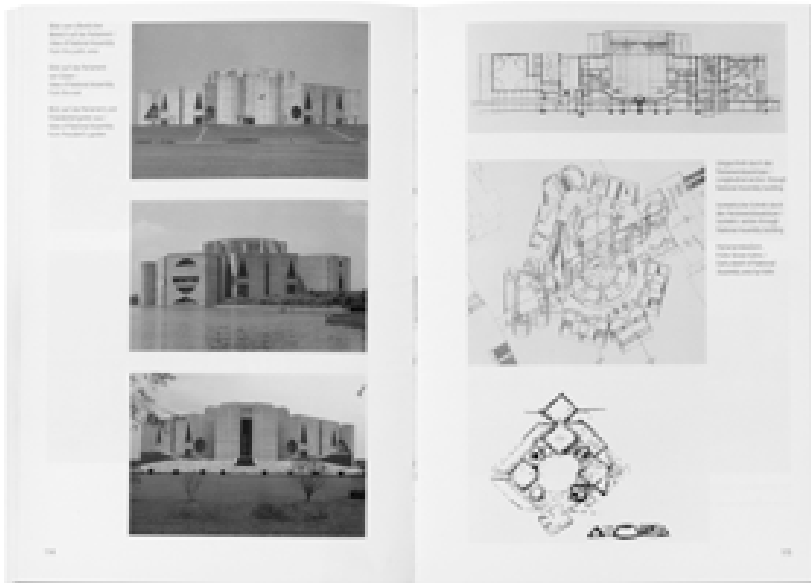


Fig. 4



Fig. 5

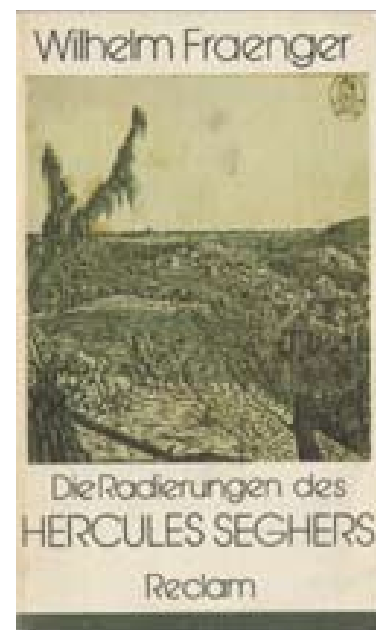


Fig. 6

IG: Den Begriff der *objecthood* hat Michael Fried in seinem berühmten Text *Art and Objecthood* von 1967 geprägt, um die theatrale Bühnenpräsenz der Minimal Art zu charakterisieren, die er vehement ablehnte. Ich habe kürzlich einmal die These aufgestellt, dass Fried's *objecthood* eine verkappte *subjecthood* ist. Denn er lehnt die Objekte der Minimal Art auch deshalb ab, weil sie wie Schauspieler auf einer Bühne auftreten und mit der Betrachterin interagieren.

TS: Man könnte allerdings auch eine Landschaft im Sinne einer großen Ansammlung von *objecthood* interpretieren. Wenn ich auf einen Berg steige und auf eine Landschaft hinunterschaue, dann hat sie diese dinghafte Qualität: Da sind Abstände, da sind verschiedene Materialien, die aufeinanderstoßen, wir haben eine Horizontlinie, wir haben oben und unten, das ist ja eigentlich eine gebaute Welt. Was Fried vielleicht beim Minimalismus auch abgelehnt hat, ist, dass sich diese Kunst selbst Schranken auferlegt. Die Dinge, die sie abbildet oder als Ergebnis zeigen kann, bleiben detailhaft. Mich hingegen interessiert wieder ein etwas größerer Ausschnitt, den man zeigen kann und über den es sich meiner Ansicht nach lohnt, ein Bild zu machen ...

IG: ... ein größerer Ausschnitt als bei Richard Serra ist schwer vorstellbar. (Lacht.)

TS: Ich meinte damit eher weite Felder wie die Thematik der Landschaft oder die Thematik des Stilllebens – das sind relativ große gedankliche und auch räumliche Gebiete, die ich bearbeite. Man könnte natürlich auch dafür plädieren, sich einzuschränken, um sich dann auszubreiten. Man könnte bei Strukturen anfangen oder enden, dem Materialfetischismus verfallen, technische Dinge zur Form bringen. Mich interessiert es hingegen,

die Dinge in einen neuen Zusammenhang zu stellen. Sonst wäre es ja extrem sinnlos, ein Interieur oder etwas Interieurähnliches oder etwas Landschaftähnliches zu malen, denn diese Formate sind ja eigentlich längst restlos ausgeschöpft.

IG: Ist es nicht vielmehr so, dass in der Kunst kein Format jemals restlos ausgeschöpft ist? Es kommt mir allerdings so vor, als würden deine Bilder den alten Gegensatz zwischen Systematik und Materialität aushebeln. Auf der einen Seite wird schon durch das mitausgestellte Sekundärmaterial ein Anspruch auf Systematik, „artistic research“ und Zettelkasten erhoben. Zugleich sieht man sich mit einer Emphase der Materialität der Oberflächen konfrontiert, wenn z.B. die Farben in unterschiedlichen Texturen und Intensitäten aufgetragen werden.

TS: Das bringt der Prozess des Malens mit sich. Ich würde diesen Effekt nicht unbedingt als eine Haupteigenschaft meiner Arbeiten herausstellen wollen. Denn man darf das Werkzeug nicht mit der Idee verwechseln. Das Werkzeug darf einen nicht beschäftigen, denn das würde einen sogleich in seinen Möglichkeiten einschränken. Mein Zugang zum Werkzeug ist eher pragmatisch – es geht mir nicht primär darum. Gerade im Zusammenhang mit Malerei wird das Wort „Handwerk“ heute wieder oft verwendet. Diese vermeintliche Nähe der Malerei zum Handwerk lehne ich total ab.

IG: Trotz deiner Ablehnung des Handwerks gibst du den Prozess des Malens nicht ab – während du deine Objekte bauen lässt, behältst du dir den Auftrag der Farbe selbst vor. Mal wirkt der Farbauftrag schnell hingeworfen, dann wieder sorgfältig aufgetragen, mal grafisch, dann wieder scheinbar expressiv. Diese unterschiedlichen Texturen bringen das abwesende Künstlersubjekt ins Spiel.



TS: Ich habe einmal versucht, die malerische Ausführung abzugeben – die Ergebnisse waren haarsträubend. Für mich gilt zwar der Grundsatz, dass man dort, wo man etwas abgeben kann, auch unbedingt abgeben sollte. Sonst landet man bei einer kitschigen Authentizitätsbehauptung, die für mich auch keine Relevanz hat. Wenn ich jedoch etwas nicht abgeben kann, dann geschieht dies mit einem lachenden und einem weinenden Auge. Denn ehrlich gesagt wünsche ich mir mitunter, die Idee so vermitteln zu können, dass es auch jemandem anderen möglich wäre, sie auszuführen. Nur kann ich es eben nie mit Worten vermitteln, wie ich es haben will, sodass ich es am Ende selber mache.

IG: Für mich ist es trotzdem bezeichnend, dass es just der Farbauftrag ist, den du selbst ausführst. Traditionell ist die Farbe ja der Ort, wo der Eindruck von Lebendigkeit entsteht. Vielleicht ist diese Suggestion von Lebendigkeit nicht delegierbar?

TS: Das klingt gut. Wenn ich mit Pinsel und Farbe in der Hand im Atelier stehe, geht es mir eher um die situative Seite des Malens. Man könnte diesen Vorgang als hochkomplexen beschreiben, denn man muss hier sehr schnelle Entscheidungen treffen. Es ist im Grunde wie beim Schachspiel – ein Beispiel, das ich gerne verwende. Denn natürlich muss man die Regeln des Schachs beherrschen. Aber um die Partie zu gewinnen, reicht die Kenntnis der Regeln allein nicht aus, es kommt etwas anderes hinzu. Man braucht noch eine zweite oder dritte Ebene, wo das rein technische Verständnis des Regelwerks nur einen gebräuchlichen Anfang darstellt.

IG: Dass deine Bilder mehr sein wollen als die reine Ausführung einer Idee, ist klar geworden. Bedeutet dies, dass du auf das Modell einer Selbsttätigkeit des Bildes setzt?

TS: Eine rein ausführende Sache würde mich tatsächlich nicht interessieren. Ich scheitere jedes Mal grandios, wenn ich ein Bild zu wiederholen versuche. Wenn ich ein Bild anfangs, bin ich mir tausendprozentig sicher, dass es an dem Punkt ist, was es sein soll. Zehn Minuten später ist diese Sicherheit verschwunden. Ich muss das Image durchdeklarieren, es in mehreren Schichten mit anderen Images verbinden, wieder löschen oder neu verzahnen. Fast jeden Abend drucke ich mir das, was ich gemacht habe, auf einem Tintenstrahldrucker noch einmal aus, in vier oder sechs verschiedenen Varianten. Mit dem Edding oder einem Stift bereite ich dann die nächsten Schritte auf dem Papier strategisch vor.

IG: Diese Form eines Medienwechsels kenne ich auch vom Schreiben her. Ich drucke meine Texte oft aus und schreibe dann mit der Hand weiter, was eine neue Distanz und bessere Strukturierungsmöglichkeiten schafft.

TS: Ich brauche den Medienwechsel, um am nächsten Tag weitermachen zu können.

IG: Wieso stellst du die Objekte oft auf Sockel, wenn du sie präsentierst?

TS: Weil der Sockel die architektonische Aufgabe hat, das Objekt mit dem Raum zu verbinden (Fig. 2, S. 58). Da ich eigentlich noch nie eine Skulptur oder ein Bild für eine spezifische Ecke gemacht habe, brauchen meine Arbeiten eine Art Abgeschlossenheitserklärung, eine allgemeine Qualität, die nichts mit dem jeweiligen Raum, der jeweiligen Galerie oder dem jeweiligen Museum zu tun hat.

IG: Mit dem Sockel wird demnach eine universelle Gültigkeit jenseits des Ortsspezifischen angestrebt? Für mich ist das Prinzip der Ortsspezifität eine wichtige Errungenschaft des 20. Jahrhunderts, hinter die kein Schritt

zurückgeht. Schließlich sind künstlerische Arbeiten nicht per se bedeutungsvoll, sondern in einen Rahmen eingelassen, der sie auch bedeutet. Die Grenze zwischen dem Eigentlichen und seinen Rahmenbedingungen ist fließend.

TS: Das kann ich nachvollziehen. Nur würde dies im Umkehrschluss bedeuten, dass eine Arbeit, die an einem anderen als ihrem ursprünglichen Ort präsentiert wird, dadurch zerstört ist? Das Altarbild im Mittelalter ist für eine Kirche geschaffen worden und hängt heute im Museum.

IG: Aber im Museum werden wir auf diese ursprünglichen Rahmenbedingungen im Idealfall hingewiesen.

TS: Heute sieht man jedoch die meisten zeitgenössischen Bilder zunächst nicht an ihren originalen Schauplätzen, sondern in Katalogen oder im Internet. Mit diesem sekundären Aspekt der Rezeption muss man meines Erachtens umgehen. Natürlich reagiere ich auf räumliche Gegebenheiten. Aber meine Arbeiten müssen vorher abgeschlossen sein und theoretisch überall Bestand haben.

IG: Parallel zum Prozess einer Autonomisierung der Kunst, der im 18. Jahrhundert erfolgte, entstand der kommerzielle Kunstmarkt, was meines Erachtens kein Zufall ist. Der Markt kann mit einem Bild, das an einen Ort oder an eine spezifische soziale Funktion gekoppelt ist, weniger anfangen als mit einem frei zirkulierenden, scheinbar in sich abgeschlossenen Objekt. Zwar haben sich auch die ortsspezifischen Arbeiten der 1970er-Jahre, die ursprünglich gegen die Warenform gerichtet waren, als wieder aufführbar und kommerzialisierbar erwiesen. Nur ist es eine Sache, die Bedingungen der Zirkulation im Sinne der Ortsspezifität zu thematisieren, und eine andere, Bilder zu machen, die perfekt zirkulieren und ihre Bedingungen ausblenden.

TS: Der Künstler selbst hat wahrscheinlich am wenigsten Interesse an der Zirkulation. Wenn man die Dinge erst einmal ins Betriebssystem eingegeben hat, ist es einfacher, sie Kreise ziehen zu lassen, als in diesen Kreislauf zu intervenieren. Mich interessiert es zudem, ob es die Arbeiten aushalten, in anderen Kontexten zu landen.

IG: Deine Bilder strahlen einerseits eine konstruktive Atmosphäre auch auf der Ebene ihrer Farben aus, die an die Ästhetik des Bauhauses, etwa an die Bilder von Oskar Schlemmer, erinnern. Sie weisen andererseits aber auch ein breites Spektrum an malerischen Oberflächen auf, wodurch das im Konstruktivismus überwunden geglaubte Künstlersubjekt seine Spuren zu hinterlassen scheint.

TS: Ich glaube eher, dass meine Bilder auf der Ebene ihrer Motive und ihrer Komposition Wiedererkennbarkeit ermöglichen. Im Arbeitsprozess beschäftige ich mich gar nicht so viel mit der Frage nach der richtigen Farbe. Das bedeutet aber nicht, dass ich Angst davor hätte, den Pinsel in die Hand zu nehmen und loszulegen. Man kann schließlich auch keinen Roman schreiben wollen und die ganze Zeit Angst haben, ob man die Rechtschreibung auch wirklich beherrscht. Es ist zudem von Vorteil, dass mich bei diesem Prozess niemand beobachtet – ich lasse mich zum Beispiel nur ungern bei der Arbeit filmen oder fotografieren. Und wenn man doch meine Arbeitsweise einmal dokumentieren würde, wäre man erstaunt darüber, wie beiläufig manche Dinge entstehen, die sorgfältig gemacht aussehen, und wie genau ich mich den Dingen widme, die Beiläufigkeit ausstrahlen. Damit will ich nicht sagen, dass eine glatte Fläche langsamer entsteht oder dass ein verwischter Pinsel dem Bruchteil einer Sekunde entspricht. Das kann mitunter genau andersherum sein, hat aber grundsätzlich etwas mit der Logik eines Pinsels,

einer Farbe und Bindemitteln und Pigmenten zu tun – Dinge, die sich nicht so schnell ablesen lassen.

IG: Wieso spielt der Aspekt der Komposition, der angesichts der historischen Verfahren der Antikomposition in der Malerei längst zweifelhaft geworden ist, bei dir eine so große Rolle? Den Vertretern der malerischen Antikomposition der Nachkriegszeit – angefangen von Ellsworth Kelly bis hin zum „Bad Painting“ des frühen Albert Oehlen – ging es immer darum, den Faktor Komposition auf vielfältige Weise auszuschalten – sei es, dass man sich wie Kelly dem Zufall überlässt, sei es, dass man dem Bild wie bei Oehlen eine externe Versuchsanordnung zumutet. Bei dir habe ich jedoch den Eindruck, das es trotz einer symbolischen Öffnung durch die Außenbeziehung zu einer Schließung kommt, weil das Bild letztlich doch an seinem Rahmen endet.

TS: Was „Bad Painting“ betrifft – ich kann mir gar nicht vorstellen, dass man sich so etwas vornehmen kann. Denn das würde ja im Umkehrschluss bedeuten, dass man sich stets sicher ist, was kein „Bad Painting“ und sozusagen „Good Painting“ ist. Jedes Mal, wenn das Bild zu gut würde, würde man es zerstören und sagen: „Ich will aber ‚Bad Painting‘“ - schlechte Kompositionen, schlechte Farben. Rein praktisch gesehen ist das für mich nicht vorstellbar. Ich kann mir allerdings die frühen Bilder von Kippenberger und von Oehlen im Hinblick auf solche Motive ansehen. Für mich ist z.B. Kippenbergers *Krieg böse* jedoch eine astreine Komposition, das sitzt unheimlich gut und ist das genaue Gegenteil von „Bad Painting“. Wenn man dieses Problem nun auf andere Medien überträgt – etwa in die Schriftform – dann gilt doch auch, dass man keinen argumentierenden Text schreiben und sagen kann: „Ich vernachlässige jetzt absichtlich die Rechtschreibung, aber

so, dass es lesbar bleibt.“ Das ist mir zu ausgedacht. Es sei denn, man wollte ein dadaistisches Gedicht verfassen – visuelle Poesie.

IG: Speziell beim frühen Oehlen ging es eher darum, das scheinbare „Wesen“ der Malerei, etwa deren Verpflichtung auf Komposition, zu missachten, indem man sich stattdessen einer dummen Versuchsanordnung wie „Male nur mit Ockerfarben“ überlässt.

TS: Ich bin total auf deren Seite und weiß sofort, was gemeint ist. Es hat jedoch auch etwas von Münchhausen – so als würde man versuchen, sich selbst aus dem Sumpf herauszuziehen. Aus meiner Sicht ist ein solcher Ansatz erst einmal nur zum Lachen.

IG: Worin besteht denn für dich die Attraktion des Formats Leinwandbild?

TS: Mich interessiert das Objektiv daran. So wie ich die Farben verwende, die Oberfläche oder die Textur und das Haptische, das die Oberfläche ausmacht, geht es mir darum, den Effekt von „Haut“ zu erzielen. Wenn man über so ein Bild drüberstreicht, dann sollte es wie Haut sein – nicht trocken, auch nicht feucht oder fett. Es sollte eine Struktur haben, die der der Haut gleicht. Das ist schwer zu beschreiben, aber es hat schon eine unheimlich erhabene Qualität, wenn man so einen aufgespannten Stoff vor sich hat. Für mich gehören deshalb die Stoffbilder von Blinky Palermo zu den größten Ikonen – seine zusammengenähten Streifen haben diese Qualität beneidenswert auf den Punkt gebracht.

IG: Ich hätte deine Bilder aufgrund ihrer auf externen Anregungen basierenden Methode eher mit der jüngeren Malereigeschichte in Verbindung gebracht, etwa mit einem Maler oder einer Malerin wie Peter Halley oder Sarah Morris, die sich in ihren abstrakten Bildern auch auf urbane Strukturen und Architekturen beziehen.

TS: Ich interessiere mich weniger für Architektur als für tektonische Verhältnisse (Fig. 3, S. 58). Für mich ist Louis Kahn einer der Architekten, die mit der Tektonik von Räumen, Flächen und Formaten am besten umgegangen sind. Er begeistert mich auch deshalb so sehr, weil sich seine Arbeit am Rande der Skulptur bewegt. Für mich kommt es immer auf die formalen und räumlichen Qualitäten an – ob ich nun Louis Kahn (Fig. 4, S. 59) oder den Stadtplan von Dubai (Fig. 5, S. 59) betrachte oder ein Stillleben hier auf dem Tisch.

IG: Bei dir werden die Vorlagen unterschiedlicher Provenienz – vom Stillleben zum Stadtplan von Dubai – unabhängig von ihrem Funktionszusammenhang als Formanregung verwendet. Das erinnert mich methodisch an die Bildwissenschaften, die Bilder ganz unabhängig von ihren jeweiligen Rahmenbedingungen aufgrund von morphologischen Ähnlichkeiten miteinander vergleichen. Bedeutet dies nicht, dass man ihre spezifischen Kontexte ignoriert und sie zudem einer nivellierenden Behandlung unterzieht?

TS: Das mag zutreffen, nur lege ich in meinen Büchern eben auch großen Wert auf die sogenannte „list of illustrations“. Für jedes Ding und jeden Zettel, der abgebildet wird, wird auch die Quelle genannt. Das ist auch eine Respektsbezeugung gegenüber dem ursprünglichen Kontext und mir deshalb extrem wichtig. Es kann allerdings durchaus passieren, dass eine überzeichnete Landschaft aus einer Werbung für Lebensversicherungen neben einer Landschaft von Hercules Seghers (Fig. 6, S. 59) steht. Seghers ist ein gutes Beispiel dafür, wie jemand ohne Ortsbezogenheit Orte geschaffen hat und zwar gegen den damals vorherrschenden Anspruch auf Dokumentation. Seine Bilder sehen aus wie Marslandschaften. Das ist es letztlich, was mich grundsätzlich interessiert: dass man solche Dinge kombinieren kann, um etwas Neues zu finden.

IG: Die spezifischen Rahmenbedingungen eines Seghers sind also weniger ausschlaggebend für dich als die Tatsache, dass dir sein Motiv entgegenkommt?

TS: Ich muss mich einer Form respektlos und trotzdem ernsthaft annähern können. Das ist die Voraussetzung, denn sonst würde mich der Kontext erschlagen, wenn ich ihn für bare Münze nehmen oder für einbetoniert halten oder als etwas absolut Geltendes betrachten würde.

IG: Wie hat man sich deine Suche nach geeigneten Motiven denn vorzustellen? Gehst du systematisch vor im Sinne eines „Research-Painting“? Oder laufen dir die Dinge, die du nutzt, einfach über den Weg analog zum Modell des „object trouvé“?

TS: Weder noch. Zunächst glaube ich nicht, dass irgendjemand von sich behaupten kann, dem Ideal der „Systematik“ wirklich voll entsprechen zu können. Letztlich handelt es sich dabei oft um falsch verstandenen Fleiß, der in der bildenden Kunst ohnehin nichts zu suchen hat. Genauso billig wäre es allerdings, zu warten, bis einem etwas zufliegt. Diesem Mythos würde ich ebenfalls keinen Glauben schenken wollen. Dennoch kommt auch bei mir eine instinktive Qualität ins Spiel. Ob man etwas findet, ist ja grundsätzlich auch abhängig davon, in welchem Umfeld man sich bewegt, ob einem Dinge absichtlich oder unabsichtlich zugetragen werden, etwa durch Freundschaften oder durch Gelegenheiten. Es gibt Leute, die zu Erkenntnissen kommen, indem sie völlig abgeschottet arbeiten. Andere setzen von vornherein auf Netzwerke. Je nachdem, wird das Ergebnis eine andere Qualität haben.

IG: Und wie ist es bei dir?

TS: Ich würde schon behaupten wollen, dass ich in der glücklichen Lage bin, die gerade genannten beiden Wege

einschlagen zu können. Ich kann mich zurückziehen, aber in dem Moment, wo das in eine Sackgasse oder an einen Endpunkt führt, kann ich mich auch sofort wieder in den sozialen Austausch begeben, um umzuschalten. Wirklich zufallen tun mir die Dinge allerdings nicht. Wie in einem kollektiven Gedächtnis verfüge ich über ein gewisses Vokabular, das ich abrufen kann. Ich kann mich natürlich in einen Baumarkt begeben oder in ein Spielzeugparadies oder in einen botanischen Garten. Nur: Wenn ich die Struktur einer Muschelform oder eines Steines benötige, dann ist es natürlich sinnlos, in einem Spieleparadies danach zu suchen. Dann bin ich wahrscheinlich in einem botanischen Museum erst einmal besser aufgehoben. Ich kann jedoch nicht sagen, warum ich genau an einem bestimmten Image hängenbleibe. Ich könnte z.B. nicht sagen, dass ich für irgendetwas prinzipiell gar kein Interesse habe, dass ich irgendetwas von vornherein ausschließe, etwa dass ich mir grundsätzlich keine Modezeitschriften oder Musikzeitschriften oder Architekturzeitschriften anschau oder umgekehrt nur Architekturzeitschriften, um dort Images oder Anregungen zu finden. Dennoch hat dieser Prozess untersuchende Züge. Jedes Bild benötigt mehrere Schichtungen, eine Art Unterbau. Man muss es irgendwie merken, dass man es nicht mit dem ersten Wurf zu tun hat, sondern dass es sich um eine angereicherte Angelegenheit handelt.

