

## Das Exotische ist häretisch

Die Bestimmung eines Gemäldes ist, es selbst zu sein. Die existentielle Bestimmung für eine Person ist, er oder sie selbst zu sein. Gerade so wie jede Person die Geschichte der gesamten menschlichen Vergangenheit in sich trägt, und zwar sowohl die, deren sie sich bewusst ist, als auch die, von der sie kognitiv nichts weiß, so muss auch ein Gemälde oder eine Bildhauerarbeit die ganze Geschichte des Kunstschaffens beinhalten – von Handabdrücken auf Höhlenwänden bis zur Einbeziehung der Medien in den letzten Jahrzehnten. Andernfalls ist es nicht die Verbindung zur Vergangenheit, die einem Werk fehlt, sondern ganz spezifisch eine historische Basis.

*Der Fluss und seine Quelle – The River and its Source.* Der Titel dieser Ausstellung mit Werken von Thomas Scheibitz vermittelt eine Beschreibung seiner Arbeitsmethode. Der Künstler ist der Flaneur, der im Gewühl der Bilder und Objekte, die in den Warenhäusern zeitgenössischer mediopolitaner Information angeboten werden, auf Zeichen aufmerksam wird, diese beobachtet und ausschneidet, um sie dann in seinen *Carnets de curiosités* zu sammeln. Walter Benjamin zitierte Baudelaire: „*Palais neufs (...) / vieux faubourgs tout pour moi devient allégorie*“. (Neue Paläste (...) / alte Vorstädte, alles wird mir zur Allegorie.) Scheibitz absorbiert als Quellen des Flusses der Kunst die Flut der Formen, die die Erfahrungen des Alltagslebens durchströmt – von den Tempeln Griechenlands bis zu Fernsehsendungen. Indem er diese Flut verinnerlicht, stellt er sie einem vorkonstruierten Unterbewussten gleich, einem Sediment aus Zeichen, das der Künstler zu Magma erhebt und in die Malerei einbringt.

Die Beharrlichkeit, mit der in Scheibitz' frühen Gemälden Architektur motive auftauchen, war bereits ein Symptom dafür, dass er in (vor)konstruierten Strukturen – Objekten und Gebäuden der Gegenwart oder der Moderne – nach einer Antwort auf die Frage suchte, was ein Gemälde ausmacht, wie sich das Bild zu einer Konstruktion aus Elementen formen lässt, die, obwohl sie zweidimensional sind, auch Volumen andeuten und bei ihrem Erscheinen auf einer Fläche auch ein Bedürfnis nach Architektur beinhalten.

Natürlich musste die tatsächliche Frage lauten: Warum immer noch ein Gemälde? Warum immer noch die Suche nach einer malerischen Erfindung?

Die symbiotische Beziehung zwischen Gemälden und Bildhauerarbeiten in Scheibitz' Arbeiten ist der nicht unähnlich, die im Oeuvre Cy Twomblys zu finden ist. Twombly baut seine dreidimensionalen Werke auf, indem er vorgefundene Formen, die in fremdartige, selbstreferenzielle Objekte verändert werden, zu abstrakten, von Monumentalität freien Konstruktionen zusammensetzt. So wie der amerikanische Künstler seine Objekte/Formen mit Gips überdeckt und weiß anmalt – eine visuelle Entsprechung zu den mit psychomantischen Zeichen beschriebenen und bekritzelten Wandallegorien seiner Gemälde – so bemalt auch Scheibitz die Oberflächen seiner Skulpturen aus mitteldichten Holzfaserverplatten (MDF) mit Lackfarben, die den in seinen Gemälden erscheinenden Farbtönen entsprechen, aber intensiver wirken. Und wie die ungleichartigen Formen, die in den abstrakten Bildern seiner Gemälde zusammengefügt sind, so entstammen auch die Würfel, Kugeln, Zylinder und Polyeder seiner Skulpturen – die dennoch wie die Extremitäten eines menschlichen Körpers oder die Blöcke einer Architektur gegliedert sind –, demselben Vokabular an Prototypen, das der Künstler aus der Erkundung von Großstadt und Geschichte zusammenstellt.

Parallel zum Zusammensetzen von Formen, die aus dem Bilderschatz entnommen sind, mit dem Kunst, Werbung, Industrie, Zeitschriften und Zeitungen seine ikonografischen Notizbücher versorgen, stellt Scheibitz in den Titeln zahlreicher seiner Werke Beziehungen zu vielfachen

Erfahrungsbereichen her und spiegelt in ihnen den Fluss (Strom und Fließen – Beständigkeit und Bewegung) und die Quelle (Herkunft und Quelle – Zitat und Erfindung) von Zeichen wider, die im gemalten oder konstruierten Bild zusammenfinden. Auf der Leinwand werden Zeichen in eine persönliche Semiose, in eine Art von visuellem Esperanto umgeformt. Und da die Leinwand zunächst nach traditioneller Weise quadratisch ist, sickern die eingeschriebenen Zeichen dort aus einem unsichtbaren Raster heraus, wo die Zweidimensionalität einer geometrischen Abstraktion mit der tiefen Perspektive einer Renaissancebühne vereint, wo die Pluralität zu einer Einheit zusammengeführt wird.

Die eingangs gestellte Frage bleibt jedoch bestehen: Warum Malerei, warum immer noch die Neuerfindung der Malerei?

In *Missing Link in Delphi* würde man vergeblich nach der Evokation einer vergangenen Zeit oder eines historischen Ortes suchen. Lediglich die tektonische Anlage des Gemäldes zitiert letztendlich die symmetrischen Merkmale eines griechischen Tempels. Der lange und schmale obere Teil des Gemäldes, der durch das darunter befindliche Hauptbild eine klare Definition und Abgrenzung erfährt, spielt vielleicht auf eine Landschaft an, einen Himmel in der Morgendämmerung, eine Bergkette, aus der sich Gipfel erheben – ein kleiner pyramidenförmiger violetter im Vordergrund, ein größerer weißer und abgerundeter im Hintergrund. Vier Haupt- und zwei Nebenformen befinden sich auf der Bühne eines ungewissen abstrakten Dramas: An den Seiten sind zwei identische, perspektivisch wiedergegebene Hauptformen mit dem Umriss eines verstümmelten T oder eines invertierten L zu sehen – das auf der rechten Seite ist in Bezug auf das linke um 90° gedreht. Sie erinnern auch an Möbelstücke, einen Maurerwinkel oder einen Galgen. Sie rahmen zwei ebenfalls symmetrische, fast typografisch wirkende Formen in Rot-Orange: zwei P – das auf der linken Seite steht auf dem Kopf –, deren Schäfte übertrieben in die Breite gezogen und deren Punzen blau ausgefüllt sind. Diese beiden dem Alphabet entnommenen Figuren haben hier fast die Funktion von Bühnenrollen, sind Protagonist und Antagonist in einem piktografischen Drama in einer Arena, deren Grundriss von dem Zeichen eines doppelten, in Schwarz und Grün wiedergegebenen Kreises suggeriert wird, der links im Bild auf der Ecke des halben T ruht. In einer an einen Ziegenfellschlauch erinnernden Form, die vom horizontalen Deckstrich des Buchstabens/Galgens herabhängt, ließe sich ein Symbol für ein im Drama vorkommendes Wasser aus der Urzeit erkennen. Scheibitz' *Delphi* ist kein visueller *logos* des Orakels, sondern ein mentaler Ort; es nimmt auf eine Kategorie des Geistes Bezug. Im historischen Delphi waren zwei rituelle Präsenzen unverzichtbar für die Geburt der inneren Vision: der Lorbeerbaum und der Omphalos. Die Blätter des Lorbeerbaums äußerten, vom Atem Apolls bewegt, in früheren Zeiten die Antwort des Orakels und wurden in einer späteren Epoche stattdessen von der Pythia wie ein Kokablatt gekaut, um die prophetische Rede freizusetzen; der *Omphalos*, der Nabelstein, vereinigte die beschwörende Macht des tantrischen *Om* mit der sexuellen Kraft des *Phallus*, des Spenders des Lebens.

Indem Scheibitz im Titel des Werks Assoziationen mit Delphi, mit der österreichischen Arbeitsgemeinschaft *Missing Link* – Wiener Architekten, die in den 1970er Jahren „eine die Sensationsgier ablehnende Architektur der Stille“ anregten –, und dem Missing Link in der biologischen Evolution bzw. in jeglicher Erklärung für das Leben herstellt, identifiziert der Künstler die Vielzahl der Erinnerungen, die diese Worte evozieren, mit der Vielfalt an Zeichen, die seinem Werk Struktur verleihen.

Modus paratacticus. Der Künstler stellt Zeichen auf der Leinwand einander gegenüber wie Schauspieler, die einen Text ausagieren und ihn fast so rezitieren, als wäre er eine direkte Emanation ihrer eigenen Persönlichkeit: Sie bewegen sich auf der Bühne in den Vordergrund oder platzieren sich weiter hinten; es ist aber immer die Stimme des Autors, seine Überlegung,

die sich über sie zu Wort meldet. Scheibitz mag einzelne Elemente des Gemäldes mit perspektivischer Beschriftung versehen, niemals aber das gesamte Bild: in diesem Punkt hat er das geometrische *allover* Mondrians verinnerlicht. Die Zeichen in *ECLECTICA* weisen also keine hierarchische Ordnung auf; sie sind konzeptionell miteinander verbunden, aber es gibt keine erzählerische Verknüpfung und keine Interaktion.

Die Verteilung auf einer Bildoberfläche, einem räumlichen/ideologischen Feld, von Objekten, Figuren, Allegorien, Symbolen, die zu einem einzigen, kohärenten figuralen Kosmos gehören, sich aber keiner visuellen Syntax unterordnen, ist eine seit langem erfolgreich angewendete Methode, auch wenn es sich um ein grundlegendes Merkmal der „*mentalité primitive*“ zu handeln scheint. Es findet sich zum Beispiel in einem liturgischen Flachrelief des neunten Jahrhunderts in der Basilika Santa Prassede in Rom, in der Darstellung der sakralen Einrichtungsgegenstände des Tempels Salomonis in der katalanischen Solsona- Bibel aus dem Jahr 1384, im Mandala aus der Namboku-chō-Zeit (14. Jh.) im Daigo-ji-Tempel in Kyoto, in einer Miniatur der pseudo-lullianischen *Opera Chemica* von etwa 1470, in einer sakralen tibetanischen Schriftrolle aus dem 19. Jahrhundert, in Arbeiten von Cy Twombly, etwa seinem *Triumph der Galatea* von 1961.

Der Eklektizismus von *ECLECTICA* zeigt nicht nur die Verschiedenartigkeit der Quellen für die Zeichen auf, die in Scheibitz' Oeuvre zusammentreffen pflegen, herbeigetragen vom Strom an Zeichen, die der dem Bilderkonsum verschriebene Flaneur beständig aufnimmt, sondern auch ihr Durchqueren unterschiedlicher weit auseinander liegender Zeiten und Orte, bis sie sich schließlich auf der Bildfläche überschneiden und die Umrisse und Bedeutung des jeweils anderen verunklären. Bei jeder dieser Formen handelt es sich tatsächlich um ein Komposit aus Details zahlreicher anderer Unterformen, die sich einer Hauptform aufpfropfen und sie damit unkenntlich machen, sie aber gleichzeitig in einen weiteren Buchstaben eines neuartigen Alphabets verwandeln. In der für Scheibitz typischen Weise werden Überschneidung und Verunklären bereits im Titel *ECLECTICA* signalisiert, wo die Bezugnahme auf philosophische und religiöse Aktivitäten oder Ideen vergangener Zeiten (wir sind immer noch im antiken Griechenland) mit dem Namen eines berühmten und hochriskanten Hedgefonds verknüpft ist. Denken und Glauben (oder Malen) sind nicht weniger riskant als Investitionen.

Wie auf die Wand in Platos Höhle projiziert der Künstler auf die Leinwand seine Erinnerungen an die Geschichte, sein *Schaubild*, und übersetzt sie in ein *Schattenbild*, das aber vom Sonnenpinsel des Versandes koloriert wird ... Die Zeichen, die sich auf der eklektischen Bühne, dem Bild, drängen, definieren es als eine unendliche Geschichte, als Allegorie eines semiotischen und informatorischen Babel – gemessen an der Anzahl (beim ersten Durchzählen mindestens 25), der Herkunft, der visuellen Gewichtung, der Dimension, den Modalitäten und der Kreuzung von Ideen oder Gedankenformen, deren Umsetzung vom völlig Flachen zum hochgradig Perspektivischen, vom Referenziellen zum Abstrakten, vom Geometrischen bis zu aufgetropfter Farbe (Öl- oder Kaseinfarben) reicht.

Herzförmige Formen, zerbrochene Pfeile, ein doppelter Pinnhammer, eine spiralgige Struktur, Tropfen, eine Burgzinne, zwei Sphäroiden, verschiedene Polyeder – über dem Ganzen vielleicht Wolken. Sie sind wie auf die Leinwand projizierte Schatten der Höhle Platos. Unterdessen entfaltet sich die eklektische Oberfläche in vier Kompartimente, drei große, parallel angeordnete auf der linken Seite und in der Mitte, sowie ein viertes auf der rechten Seite, welches diagonal zur Bildfläche angelegt ist. Es ist ein zusammenhangloses *théâtre célibataire*, in dem ein *stoppage étalon* auf den Mechanismus einer *broyeuse de chocolat* trifft, in einer Version, die das *roulette de Montecarlo* und das *Roue de bicyclette* vereinnahmt hat.

Von Delphi zum Fernsehen: Das Bildertheater folgt der Entropie des Geistes, der im Verlauf der Jahrhunderte den Wandel des Selbstverständnisses des Menschen (im Sinne von: er oder sie

kann die Tiefe des eigenen Selbst ermesen) von der Tragödie zur Seifenoper gesehen hat. In *VT-Bühne* dehnt Scheibitz die dreidimensionale Tiefe, die gelegentlich einigen Elementen zugewiesen wird, auf den ganzen Raum aus, in dem die Objekte/Zeichen agieren. Die Form eines Fernsehapparats erscheint hier wie eine nach den Gesetzen der Renaissanceperspektive konstruierte Bühne, es könnte sich aber ebenso gut um eine Pop- oder Seifenopernversion des Sets von *The Cabinet of Dr. Caligari* handeln. In diesen hyperperspektivischen Raum setzt der Künstler eine Art *Triadischen Balletts*, bei dessen Hauptfiguren, V und T, es sich um die Initialen genau des Mediums handelt, auf das im Titel Bezug genommen wird, aber auch die Formen, die in der eklektischen Höhle auftraten (Herzen, Tropfen, Kreise, Würfel) spielen in dieser Komposition wieder eine Rolle. Während verschiedene vertikale und horizontale gekrümmte Bänder oder Schnüre die Funktion haben, das Übergewicht der vertikalen und diagonalen geraden Linien räumlich auszugleichen, führt Scheibitz in sein abstraktes Theater ein weiteres Element visueller Verspieltheit ein und kreiert für einige der Zeichen eine Illusion der Tiefe, indem er sie in Vergrößerung wiederholt und ihnen so einen Doppelgänger beigibt.

Das wiederholte Vorkommen derselben Zeichen in Scheibitz' Gemälden, das gleichwohl in abgewandelter Form geschieht, könnte auf ihre stufenweise Umwandlung in ein virtuelles Alphabet hindeuten. In *Missing Link in Delphi* und *VT-Bühne* sind Buchstaben des Alphabets bereits als Hauptpersonen auf einer gemalten Bühne eingesetzt. Im letztgenannten Bild fungieren die Buchstaben V und T sogar als aktive Darsteller in einem perspektivisch ausgesprochen tief angelegten Raum. In einem weiteren Schritt gelangt der Künstler zu *Astor*, einer Skulptur, die einigen anderen, die der Künstler in den letzten Jahren geschaffen hat, nicht unähnlich ist, die aber in aufreizender Weise, wenn nicht auf einen Buchstaben, so doch auf eine Hieroglyphe einer Sprache anspielt, die im Stadium der Selbsterfindung ist.

Wüssten wir nicht, dass jedes Zeichen bei Scheibitz das Produkt eines Kombinationsprozesses, der Verschmelzung ungleichartiger Einzelteile von unterschiedlich komplexer Form ist, würden wir *Astor* als Neugestaltung eines chinesischen, japanischen oder koreanischen Ideogramms ansehen, das aus Schäften, Punzen und Querstrichen eines unmöglichen Alphabets geschaffen wurde. Ein solches skulpturales Para-Objekt ist nicht nur ein potentielles Zeichen in einem verborgenen Alphabet; es verweist möglicherweise auch auf einen komische oder dramatische Rolle, wie sich aus dem Titel des Kunstwerks ablesen lässt. *Astor* ist ein männlicher Name, der wahrscheinlich mit *astore*, einer Falkenart, in Zusammenhang steht. Wegen seiner vielfachen Konsonanzen erinnert er an den Musiker Astor Piazzolla und die Astor Kinos, an Mary Astor, eine Darstellerin im Film *Der Malteser Falke* und an den Astor Place in New York. Scheibitz' Arbeiten sind mit Sicherheit nicht von verbalen Suggestionen herzuleiten, doch schließt der Künstler den Prozess semiotischer Ansammlung, durch den sie Form gewinnen, mit dem Entwurf des Titels ab.