Headbanging

Anna-Catharina Gebbers

Luftpolsterfolienrollen und unbearbeitete Werkstücke verstellen den Raum, Verworfenes steht neben Abgeschlossenem, Bruchstücke neben Baumarktmaterialien. Dennoch wird in dem Chaos schnell eine strenge Gestaltungsgrammatik sichtbar: Als würde bei einer musikalischen Komposition der formale Satzbau in den Vordergrund des Hörerlebnisses treten, scheinen Linien, spitze Winkel, ineinander greifende Diagonalen, Dreiecksformen, Gittergerüste beim Blick ins Atelier von Thomas Scheibitz die Unordnung zu durchziehen und ihr ein Strukturprinzip einzuschreiben. Kühle Farben und harte Formen bilden ein unmittelbar absolut wirkendes künstlerisches Vokabular. Rein formal konstruierte Perspektiven binden Buchstabenteile und architektonische Elemente ein. In der nüchternen Leere abstrakter Flächen schweben Zäune, Häuser, Kristall-Strukturen. Harte Kanten werden variiert mit ausgefransten Farbrändern. Offensive Kolorierungen stoßen auf kühles Understatement. Stilisierte Blumen, Bäume und Landschaften formieren sich zu einem schartigen Idyll. Dazwischen verblüffend weiche, fast anrührende Formelemente: Überdimensionale Spielzeugfragmente suchen mit kugelrunden Augen Blickkontakt. Wirklich greifbar sind diese Assoziationen nicht und doch schreiben sie sich in das charakteristische Energiegebilde der Arbeiten von Thomas Scheibitz ein.

Das Universum des Thomas Scheibitz entfaltet sich in drei für Skulpturen, Ölmalerei sowie zeichnerisches und fotografisches Arbeiten reservierten Räumen. Scheibitz arbeitet in einem Viertel mit dem Berlin eigenen Beat: schäbig und doch mondän. Die Geräusche einer Werkstatt im Erdgeschoss dämpft Scheibitz mit einer Sound-Barriere: Die Melvins[1] erzeugen das, was in anderer Form bei Brian Eno[2] als *Music for Airports* den tapetengleichen Klangraum der Muzak-Atmosphäre kreiert: einen sonischen Backdrop, der eigene Projektionen ermöglicht. Eno ist übrigens ein Musiker, der unkonventionell offen über seinen Referenzrahmen spricht. Er fürchtet nicht, dass dieses Wissen die Empfänglichkeit für seine Musik beeinträchtigt, vielmehr möchte er damit seine Hörer in den Schaffensprozess mit einbeziehen. Diese höchst riskante Offenlegung der eigenen künstlerischen Bezüge und Ziele machen den Künstler angreifbar. Scheibitz geht genau dieses

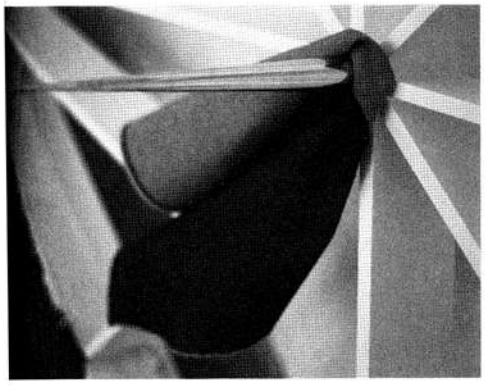
Wagnis ein. Seine Arbeiten präsentieren unmittelbar und ohne Mystifizierung, was er verhandelt – präzise hinweisend, aber immer einen angemessenen Interpretationsspielraum zulassend: Die Titel seiner Ausstellungen und einzelner Arbeiten verweisen auf Referenzen (*Ansicht und Plan von Toledo*, *The man who built the pyramids*). In der Genfer Skulpturenausstellung *ABC - I II III* schließt er den gezeigten Zyklus von Zeichnungen mit einer William-Blake-Kopie aus dem 19. Jahrhundert ab. Er zeigt in seinen Fotos ihm wichtige Perspektiven auf seine Arbeiten und gewährt Einblicke in seinen materialen und kreativen Arbeitsraum. Scheibitz' Arbeit ist einladend: einladend hinsichtlich seiner Sichtweise der Dinge, einladend sich mit grundsätzlichen Fragen künstlerischer Mittel auseinanderzusetzen, einladend für jeden Rezipienten, eine besondere Sehweise einzunehmen. Es ist eine extrem erfrischende Haltung eines souverän agierenden Künstlers, die sich auf das Rezeptionserlebnis überträgt.

Vorgefundene Welten: *Credit In the Straight World*[3]

Mit in der Welt existierenden Formen hat sich die Menschheit kontinuierlich wissenschaftlich und ästhetisch auseinandergesetzt, sie kulturell überformt und neu strukturiert. Scheibitz setzt an diesem Punkt an, wenn er eine bildhafte Sprache erarbeitet, die gestalterische Grundfragen kommunizierbar macht: ein visuelles Vokabular, durch welches gleichermaßen eine Verständigung möglich wird über bestimmte Aspekte in einer Arbeit von Hercules Seghers, über den Konstruktivismus im Logo von Adidas, über Elemente in einem Entwurf von Jacques Tatis Filmarchitekten Eugène Roman, über besondere Stilmomente bei Augustin Hernández' Bauten, über Gestaltungsentscheidungen einer Tortendekoration, über die den Goldenen Schnitt erzeugenden Regeln, über das Design des Warendisplays in der Kaffeeabteilung eines Kaufhauses, über den dramaturgischen Ablauf von *Takeshi's Castle* oder über unsere Sichtweise von floralen Ornamenten. Die im alltagspragmatischen Sinne nicht funktionalen, rein stilistischen Fragestellungen diskutiert Scheibitz dabei in der traditionellen Sprache der Kunst: Worin besteht Komposition? Welche formale Transformation bei gleich bleibendem Inhalt wurde vollzogen? Was macht das etwaige Moderne, das möglicherweise Zeitgenössische aus? Was ist im Design universell? Geht es um die Stilgeneration oder einen Generationsstil[4]? Welche perspektivischen Mittel werden in einem bestimmten Werk eingesetzt? Welcher perspektivische Ansatz ist für eine Skulptur, welcher für ein Bild angemessen?

Augustin Hernández, *Casa Amalia*, Mexico, gebaut ca. 1970

Formen, Farben, Materialien bilden den Filter, durch den Scheibitz die Welt wahrnimmt. Er interessiert sich für die kulturelle Grundfertigkeit,



Detail, *Relief II,* 2003, Stoff, Metallspitze, MDF

Konstruktionsweisen, Regeln und Konditionen symbolischer Systeme zu erfassen. Scheibitz betreibt eine unsentimentale Aneignung von Bildern, unterzieht sie systematischer künstlerischer Analyse und befragt sich dabei selbst. Ihn interessieren die Optionen, sich von der visuellen Welt im eigenen Kopf in die mögliche Welt in einem anderen Kopf zu bewegen. Als Zeichner, Maler, Bildhauer und Fotograf verdichtet Scheibitz bereits als gedeutet vorgefundene Welten und weitet ihre bildhafte Realität in einem Spiel mit den aus ihr herausgefilterten Formen aus. Entlanggleitend an formalen Gefügen und Strukturelementen der kunstgeschichtlichen Tradition und der Alltagsästhetik werden als verwertbar erachtete Elemente in der Perspektive seiner spezifischen Wahrnehmung rezipiert, aus ihrem Kontext isoliert, reduziert, mittels Form-, Material- und Farbwirkung erweitert und so im Scheibitz eigenen Vokabular in das Material zurückgegeben. Die Frage lautet dabei nicht, ob etwas ‚schön' oder ‚hässlich' ist – diese Kategorien existieren für Scheibitz nicht –, entscheidender ist, ob eidetische Erfindungen für sein künstlerisches Verfahren ‚wichtig' oder ‚unwichtig' sind.

Mimesis als Sehen-als: *Licensed To Ill*[5]

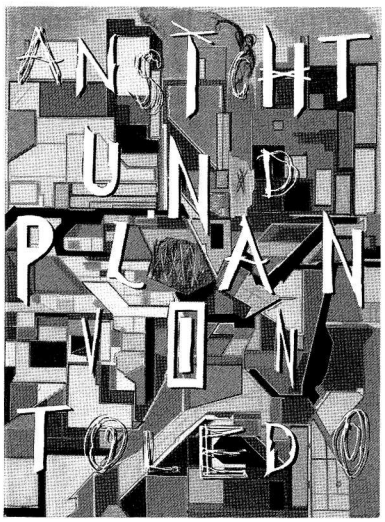
Im begriffsgeschichtlichen Spektrum der Mimesis verbinden sich die Aspekte des Darstellens, Ausdrückens (*notatio*) mit dem Ähnlichmachen, Nachahmen (*connotatio*). Neben der Auffassung als bloßer Nachahmung der Natur, als Mimikry, als *Imitatio* klassischer Vorbilder oder als nachstrebende Nachahmung gegenüber *Methexis*[6] markiert die musiktheoretische Deutung den Mimesis-Begriff: Mimetische Vorgänge lassen über sinnliche Mittel bzw. Träger des Ausdrucks sichtbar werden, was der oberflächlich apperzeptiven Wahrnehmung entgeht.

Scheibitz' Denken über Welt setzt sich unmittelbar in künstlerische Gestaltung um und das Denken vollzieht dies zugleich nach, indem es ein Denken von Welt unter bildhaften Aspekten wird. Aus einer von ihm angelegten Sammlung von Bildvorlagen und Texten extrahiert Scheibitz Prototypen und Bildthemen. In diesem Material-bestimmten, produktiv bildhaften Denken besteht Scheibitz' mimetische Interpretation und Neuschaffung: Er entwickelt Elemente, die eine vage Assoziation auf das Vorgängige zulassen und seine Sichtweise von Welt offenbaren. Seine Arbeiten erzeugen einen Schnittpunkt zwischen einer rein visuell erlebten Außen- und Innenwelt. Mit der Geste der Wiederholung bestimmter Elemente und ihrer Wiedereingliederung in neue bildhafte Kontexte entstehen im Nachvollziehen und im subjektiv angereicherten erneut Ausführen neue ikonische Dimensionen und andere konstruktive Sinnstrukturen. Diese Übertragung von einer Welt in eine künstliche Welt ist ein instrumentaler Erkenntnisprozess: Reali-

tät wird wahrgenommen und in der Auseinandersetzung manipuliert, denn die Wahrnehmung von Welt wird bereichert durch Ziele, Situation und Zwecke des künstlerischen Verfahrens.

Scheibitz will nicht Bedeutung und Bezugnahmen auf äußere Sinnzusammenhänge erzeugen, sondern er analysiert die komplexe Struktur der Symbole, mit denen Bedeutung und Bezugnahme bewirkt werden. In dieser Erweiterung des Verstehens geht es um Klarheit, Eleganz und eine Veränderung der Wahrnehmung der uns umgebenden Welt in der Interaktion mit ihr. Jenseits begrifflicher Reflexionen liegt der Bereich, in dem es nicht um Wahrheit oder Ursprung geht, sondern vielmehr um autonome künstlerische Praxis. In ernsthafter, nahezu wissenschaftlicher Weise verfolgt Scheibitz ihre Möglichkeiten. Das Gefundene und Ephemere wird den von Scheibitz erarbeiteten Regeln der Darstellung unterworfen und erhält Präsenz. Die Verwandlung in Komposition und in ein repräsentatives Motiv vollzieht sich über verinnerlichte, intuitive Orientierungspunkte. Sie bilden das Zentralgestirn des künstlerischen Kosmos' und geben die Meßlatte für die Verwendbarkeit, den Einfallsreichtum und die Beschaffenheit von Ideen vor. Ihnen muss die bildhafte Qualität des eigenen Schaffens genauso standhalten können: Auch hier muss eine Gestaltidee ihre Tragfähigkeit beweisen können, überprüfbar etwa durch ein Auf-den-Kopf-stellen oder Schwarz-Weiß-Fotos der Arbeiten. Diese rein visuelle Geste der Reflexion ihrer eigenen Geschichtlichkeit kennzeichnet jede Arbeit von Scheibitz.

Im Transfer durch Scheibitz' Bewusstsein entsteht eine neue Welt mit eigener Existenz, die aus sich selbst heraus verstanden werden und für sich stehen kann. In dieser Hinsicht unterscheiden sich mimetische Welten eindeutig von Theorien, Modellen, Plänen und Rekonstruktionen. Scheibitz hat auf diesen Zusammenhang mit seiner Arbeit *Ansicht und Plan von Toledo* hingewiesen, die eindrücklich auch die viselle Semantik von ‚Ansicht' und ‚Plan' ausleuchtet. Die Transformation beinhaltet eine Umsetzung von Elementen einer ersten Welt der Anderen in eine eidetisch erzeugte Welt des Ichs, des Handelnden. In die visuelle Umsetzung geht der Impuls ein, die vorgängige in der neu erzeugten Welt so zu präsentieren, dass sie als eine bestimmte gesehen wird – Ansicht und Plan vereinen sich. Dieses „Sehen-als" (Wittgenstein) vermitteln Scheibitz' Arbeiten in nachhaltiger Weise.



Cover Katalog *Ansicht und Plan von Toledo*, 2001, Kunstmuseum Winterthur, Museum für Bildende Künste Leipzig

Sens pratique: *I Wanna Be Your Dog*[7]

Die intuitiven Orientierungspunkte, also das Vermögen, das den künstlerischen Produktionsprozess steuert, verbindet technische, durch Erfahrung erworbene praktische Fertigkeiten mit theoretischen und

sinnlichen Erkenntnis- und Bewertungsfähigkeiten. Als praktisches Wissen stellt dieses Vermögen unmittelbar Handlungsmuster zur Verfügung, die mit der Wahrnehmung einer Situation zugleich die Deutung und Reaktionsweisen derselben bereitstellt und damit die nächsten Handlungsschritte ohne Nachdenken antizipierbar macht. Jene unbewusst bleibende Verbindung von Tun und Wissen hat Pierre Bourdieu „*sens pratique*"[8] genannt. Gewissermaßen instinktiv fließen praktische und theoretische Bestandteile in die Produktion der ikonischen Welt ein. Der Bereich der Erfahrung, des Handelns und des Erzeugens lässt sich dabei nicht in einen Praxis- und einen Theorieteil spalten. Beide Bereiche durchdringen sich, verschmelzen zu einem Vorgang der simultanen sinnlichen Erkenntnis, Sinneserfahrung, ästhetischen und reflektiven Bewertung und Handlung im künstlerischen Produktionsprozess.

Dos and Don'ts des Kunstbetriebs scheinen vordergründig dabei irrelevant und eigentlich erst im Zurücktreten und Bewerten der Arbeit virulent zu werden. Tatsächlich fließen aber auch diese Erfahrungen und Kenntnisse unweigerlich in die Werkerzeugung als ästhetische Kriterien ein: Es ist dann doch vor allem auch die Kunstwelt, die die Außenwelt darstellt und Input liefert. Wie sehr dieser Aspekt jedoch in den *sens pratique* einfließt, hängt von der jeweiligen Konzeption des künstlerischen Verfahrens ab. Scheibitz findet Einflüsse gleichermaßen jenseits der hochcodifizierten inhärenten Zeichensysteme der Kunstwelt, eine bloße Nabelschau interessiert ihn nicht. Ihm geht es nicht um Unterwerfung unter tradierte Muster oder Hingabe an marktbestimmende Moden, sondern um Akzeptanz oder sachlich kritische Distanz hinsichtlich der Arbeit von Vorgängern und ‚Mitstreitern'. Scheibitz ist sich des in den künstlerischen Produktionsprozess eingehenden Beziehungsgeflechtes von Personen, anderen Welten und ihren Schöpfern sehr bewusst: Motiviert durch eine Mischung aus Steuerung und Zufall, die sich aus dem komplexen Geflecht von Sozialisation, aktuellem Umfeld und bewusster Entscheidung entwickelt, steckt auch er seinen künstlerischen Claim in den kulturellen und sozialen Feldern ab. Habitus im Sinne Bourdieus entsteht so betrachtet aus mimetischer Praxis, ebenso wie das Funktionieren der Gesellschaft durch symbolische Konstituiertheit und Distinktionen in Feldern symbolischen Kapitals: Mimesis ist objektiviertes Handeln eines Subjekts, das die Welt von Anderen als Orientierungsrahmen in sein Tun mit einbezieht.

Macht und Material: *Lady June's Linguistic Leprosy*[9]

Rationale Anteile spielen in der Arbeit von Scheibitz zwar eine Rolle, sie sind jedoch für zweckrationale Zugriffe oder Annäherungen an

metaphysische Fragestellungen ungeeignet. Das Werk widersetzt sich der eindeutigen und begrifflichen Unterscheidung zwischen Sein und Sollen sowie der scharfen Subjekt-Objekt-Spaltung. Das Wahrnehmungsereignis liegt bei seinen Arbeiten vor jeder Subjekt-Objekt-Spaltung und stellt eine Relation dar, die weder Zustand des Subjekts noch Eigenschaft des Objekts ist. Trotzdem geht es bei künstlerischen Verfahren auch um eine Form der Aneignung und damit um Herrschafts- und Machtverhältnisse: Andere und sich selbst darzustellen, das Interpretieren von Welt, die symbolische Welterzeugung basieren auf einer von Machtverhältnissen geprägten Auseinandersetzung, die in die soziale Sphäre hineinreicht. Die Kontrolle über die konkrete Arbeit erwächst bei Scheibitz allerdings aus der Materialität und dem Formalen selbst. Nicht die Intention des Objektes ist interessant, sondern inwieweit es „dem Zwang des Gebildes"[10] gehorcht. Die ‚Beherrschung' des Materials ist bei ihm als Geste zu verstehen, die Adorno den „mimetischen Impuls" nennt: „Konstruktion ist nicht Korrektiv oder objektivierende Sicherung des Ausdrucks, sondern muß aus den mimetischen Impulsen ohne Planung gleichsam sich fügen"[11]. Dabei geht es nicht um das Befolgen irgendeines höheren Sinns, eine eingeflüsterte Botschaft ‚höherer Wesen' etwa. Vernunft bzw. der Geist ist in den konstruierenden Impulsen dort vorhanden, wo er sich den bildhaften anschmiegt, statt ihnen aufgezwungen zu werden. Die Werke versinnlichen den Geist nicht unmittelbar, sie werden vielmehr durch das Verhältnis ihrer sinnlichen Elemente zueinander Geist. Entscheidend ist nicht seine Gegenwärtigkeit – im Gegenteil: Kunst ist ihrer eigentlichen Bestimmung dann am nächsten, wenn sie den Geist in ihr am weitesten wegwirft. Aus der konsequenten Hinwendung zu den Eigentendenzen des Materials und der formalen Entscheidung entwickelte Adorno auch seinen Begriff des Erhabenen als immanenter Struktur und innerer Kraft des Kunstwerks: Die Authentizität und Erhabenheit der Werke entsteht nicht aus der Relevanz ihrer Gegenstände, sondern verdankt sich der Form der Werke selbst.

Für Scheibitz' Arbeiten ist es nicht von Bedeutung, ob vorgebliche oder konstruierte Wirklichkeiten mit all den impliziten ontologischen Fragen geschaffen werden – sein Verfahren erzeugt vielmehr mit Hilfe genuin künstlerischer Mittel eine eidetische Welt ohne ideologischen Überbau. Eine gewisse Immunität gegenüber einer Vereinnahmung durch Theorien und eindeutige Begriffe kennzeichnen sein Werk. Im Misstrauen gegenüber reiner begrifflicher Reflexion, gar der Annahme hegelianischer Weltgeistigkeit im Bereich der Ästhetik sowie gegenüber den Instrumentarien und Anordnungen theoretischer Konstrukte spiegelt sich ein Widerstand, der seine Kraft aus einer elementar künstlerisch geprägten Verfahrensweise und einer Konzentration auf ihre ureigensten Optionen speist. Dieser Zugriff ist alles andere als

naiv – Scheibitz glaubt ebenso wie Nelson Goodman nicht an die Unschuld des Auges[12]. Vielmehr verweist die Verweigerung theoretischer und symbolischer Deutungen den Künstler und den Betrachter auf die uneingeschränkt sinnliche Erkenntnis des physisch Gegebenen. Die Skulpturen, Bilder, Zeichnungen und Fotos von Scheibitz wollen nicht zeichenhaft gedeutet werden, sie symbolisieren kein von ihnen unabhängiges Seiendes und verweisen nicht direkt auf Gegenstände. Sie kommunizieren vielmehr ausschließlich über die ihnen innewohnenden bildhaften Entscheidungen. Die Arbeiten wollen sinnlich intuitiv erfahren werden und treten mit dem Betrachter über die von ihnen erzeugte spezifische Atmosphäre[13] jenseits begrifflicher Zuweisungen in Dialog.

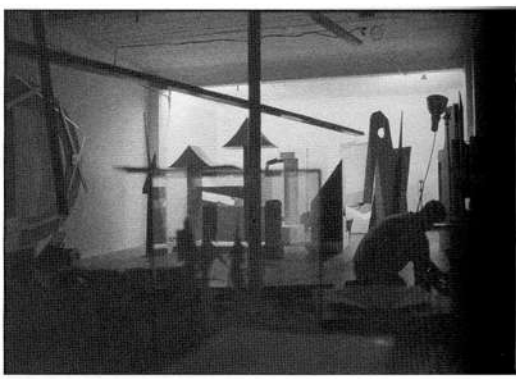
Suture: *Unchained Melody*[14]

Damit wird inhaltliche Radikalität zu einer Frage der Form. Es liegt im Wesen der begrifflosen Kommunikation, dass sie dem Rezipienten Interpretationsspielräume lässt. Scheibitz gibt eindeutige Hinweise, legt Spuren, führt den Blick. Spannend sind seine Arbeiten, weil sie ein Ausdeklinieren ihres bildhaften Sinns nicht nötig haben. Dieser Effekt stellt sich ein, weil die eingesetzten Elemente und formalen Mittel in ihrer stilistischen Einzigartigkeit tradierte künstlerische Regeln manifestieren. Präzise angelegt wie in einer Produktion von Rick Rubin[15] fügt Scheibitz in sein Arrangement genau jene meisterhaft komponierten signifikanten Leerstellen ein, die dem Rezipienten Freiraum für eigene Projektionen liefern. Sie bilden die Nahtstelle, an der die Arbeiten gezielt und programmatisch unvollendet bleiben, um sich mit dem Rezipienten zu verbinden und sich in und durch ihn zu vollenden. Damit stellt sich der Künstler als Subjekt hinsichtlich Objekten, Werken und Betrachtern auf wechselnde Stufen der Autonomie[16]: Er ist von ihnen getrennt und doch nicht getrennt. Im Werk sichert er eine prinzipielle Interpretationsoffenheit durch die in ihm bewahrte Heterogenität und Differenz zwischen einheitsstiftender Konstruktion und diffuser Mimemis, um ein Nachvollziehen, Mitschwingen, eigenes produktives Verständnis des Betrachters zu ermöglichen. Scheibitz' Sicht der Dinge ist ansteckend, in höchstem Maße virulent. Und schließlich wird Kunst erst mit dem Durchgang durch das Subjekt zu Kunst. Die Arbeiten, die sich formal in einem abstrakt-figurativen Zwischenbereich bewegen, verleugnen den atmosphärischen Bezug ihrer Entstehung nicht: typographische Elemente, architektonische Details, Verweise auf kunstgeschichtliche Zusammenhänge, gestalterische Traditionen, formale Regelhaftigkeiten. In der Vergegenwärtigung und sinnlichen Erfassung der Eindrücke hebt Scheibitz diese aus dem Zeitfluss heraus und mit der

ihnen verliehenen Präsenz erhalten sie auch Transzendenz, die sich allerdings rein künstlerischen Überlegungen verdankt: wie ein guter populärer Song, der allein durch den Zusammenhang seiner Momente in formal sehr präziser und zugleich signifikativ diffuser Weise auf das permanent Gegenwärtige verweist und mit zeitgenössischen Wünschen und Bedürfnissen codiert ist.

Die formalen Bezüge scheinen dort, wo sie assoziativ sind, die ‚wahre' Bestimmung des Vorgängigen erst in genau dieser Präsentation zu enthüllen, ohne dass sie tatsächlich greifbar werden. Die vage Assoziation zum gegenständlichen Vorgängigen basiert auf Deutungsmustern, die erst in dieser Zusammensetzung und im Aufbrechen der Formen augenscheinlich werden. Dennoch bleibt alles verrätselt. Scheibitz erzeugt diesen Effekt nicht, indem er im Gefüge seiner Arbeiten schockierende oder antithetische Elemente zusammenstellt, sondern er präzisiert, konkretisiert und erweitert optionale Deutungsmöglichkeiten, den semantische Rahmen und die formalen Ebenen: als griffe er aus einem Arrangement von Rick Rubin oder aus einer *Wall of Sound*-Produktion von Phil Spector[17] mit geschulten Sinnen eine derjenigen Stellen heraus, die wegen ihrer Interpretationsoffenheit die für Pop-Songs typische uneindeutige Eindeutigkeit enthalten, um sie durch eine Variation und Verengung der Perspektive zu konkretisieren. Das bestehende Angebot, eine konkrete Codierung vorzunehmen und die für diese Codierung reservierte offene Stelle werden erkannt und bewusst *cool* genutzt.

Das *Coole* entzieht sich einer punktgenauen, theoretischen Einordnung. Es beinhaltet eine starke sinnliche Komponente und intuitives Erfassen. Im Gegensatz zu bedeutungspräzisen, „heißen Medien" erfordern „coole Medien" Marshall McLuhan[18] zufolge eine größere Rezipienteninteraktion für das Verständnis. Sie sind wenig ausdifferenziert und geben nur eine wenig entschlüsselte Deutung vor: Der Rezipient muss fehlende Informationen selbst vervollständigen. „Coole Medien" beziehen den Rezipienten deshalb stärker produktiv ein als „heiße Medien". Scheibitz' Arbeiten nutzen diese produktive Mehrdeutigkeit, die in der formalen Struktur der Zeichen liegt. Die Welt, die Scheibitz aus diesem Spiel des Ikonischen entwickelt, unterliegt allerdings nicht der totalen Herrschaft der Simulacren, die Baudrillard in den elektronischen Diskurs eingeführt hat. In Weiterführung des Ansatzes von McLuhan nennt Baudrillard[19] die völlige Extermination der Realität aus der Welt der Zeichen „*cool*": „Kool Killer" fristet seine Existenz im simulierten Raum einer vollkommen simulierten Realität. Ein reines Sampling durch Cuts und Breaks wäre die Form, die Baudrillard als „cooles" Schreiben bezeichnen würde. Scheibitz sampelt nicht, seine Aneignung gleicht auch nicht derjeni-



Atelieransicht, Berlin 2004
(Lichtprobe als Entwurf für Fotoedition)

gen der Situationisten (Umherschweifen, Zweckentfremdung und Spektakel) oder einem Nebeneinanderstellen disparater Elemente um eine Bedeutungsverschiebung etwa im Sinne der literarischen „Konstellation" oder per Remix Authentizität zu erzeugen („Juxtaposition of dissimilars", T. S. Eliot). Sein Verfahren ist vielmehr ein *cool* mimetisches der Öffnung und Erweiterung.

Cooler Weltentwurf: *Here Come the Warm Jets*[20]

Die Arbeiten verdanken sich einem weitreichenden künstlerischen Weltentwurf. Scheibitz bekennt sich zur Urheberschaft eines intentionalen gestalterischen Aktes mit all den dazugehörigen Implikationen einer persönlichen Handschrift, eines eigenen Stils. Das Nachfahren der ästhetischen Bewegungen und Details des Vorgefundenen materialisiert sich bei ihm in zahllosen Skizzen, Zeichnungen und Fotos: Sinnliche Reize werden durch Anschauung oder Erinnerung in einem emphatischen Mitschwingen erfasst und sich angeeignet. Die kleinen, DIN-A6-großen Skizzenbücher, die Scheibitz mit sich herumträgt, setzt er dabei nicht tagebuchartig ein. Vielmehr entstehen die meisten Skizzen auf Bahnfahrten oder Flügen, bei Bewegungen von A nach B, wenn der Geist frei flottieren kann, also in einer Situation, in der keine auf die äußere Umwelt bezogenen Entscheidungen nötig sind. Die Grenzen zwischen Sehnsucht, Begierde, Dialog, Einmischung, Annektieren und Transformieren verschwimmen: Bereits in der Wahrnehmung und Aufnahme anderer formaler Denk- und Sprechweisen vollzieht sich die Umgestaltung, die sich in einer später realisierten Arbeit materialisiert. Psychologisierungen oder Politisierungen finden in dieser Sphäre keinen Raum. Nicht zufällig schätzt Scheibitz etwa die kühl-erotische Eleganz der von Ken Adam oder Lawrence Paull entworfenen Filmkulissen, die sensible Transformation von Angst in den Production Designs von Hein Heckroth[21] oder die Fähigkeit zur grotesken Überzeichnung, die Takeshi Kitano mit William Blake teilt – gemeinsam ist ihnen die souveräne Meisterschaft einer coolen Welterzeugung: *Birth of the Cool* in einer welterfassenden und -erschaffenden Geste.

Cool sind die Arbeiten von Scheibitz, weil im Zuge der Aneignung und Neuinterpretation den Elementen eine Öffnung und Erweiterung zuteil wird. Scheibitz befragt in seinem Werk die Regeln künstlerischer Produktion und überprüft in seinem Schaffen ihr Potenzial, die Dinge immer wieder neu zu sehen. Er glaubt nicht an Neuerfindungen, dennoch kommt sein Verfahren des Transformierens und Übersetzens einer Erfindung so nahe, wie es nur möglich ist. Seiner Bezugnahme sind die ästhetischen Referenzen eingeschrieben, allerdings eher im Sinne eines Antippens, Verweisens, Raffinements ent-

sprechend der Storyboard-Methode, nach der er seine Ausstellungen entwirft: Mit der Festlegung von Farben, mit einem filmischen Production Design, durch in Titeln angedeutete, fragmentartige Dialoge entsteht über einen rein sinnlichen, begrifflich kaum zu fassenden Assoziationsrahmen eine selbstständige coole Stimmung. Ein Universum glitzernder Kristalle, dynamischer Linien, schnell und leicht wirkender Farbaufträge, kraftvoll leuchtender Sterne, abgetönter Flächen und vibrierender Perspektiven formiert sich in einem koordinierten Auftritt aus Farben, Material, gemalten oder angemalten Formen und ihrer Wirkung. Die formal streng in die Inszenierung eingegliederten Versatzstücke lassen die Realität schließlich als gefiltertes Substrat von Thomas Scheibitz' Bewusstsein erscheinen.

1 The Melvins: Band aus Aberdeen, Washington, USA, gegründet in den 1980er Jahren.

2 Musiker, Produzent und Künstler, geboren 1948 in Woodbridge, England.

3 Young Marble Giants: Album *Colossal Youth*, 1980. Coverversion von Hole: Album *Live Through This*, 1994.

4 vgl. Robert Musil, *Stilgeneration oder Generationsstil*. In: R. Musil, *Gesammelte Werke*. 2., verb. Aufl., Reinbek bei Hamburg: 1981. Bd. 7, S. 664–667.

5 Beastie Boys: Albumtitel, 1986.

6 vgl. Platon, *Der Staat*; Aristoteles, *Poetik*.

7 The Stooges: Album *The Stooges*, 1969.

8 Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft.* Frankfurt/Main: 1987.

9 Lady June: Albumtitel, 1974.

10 Theodor W. Adorno, *Parataxis*. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main: 1974, S. 447–491, S. 448.

11 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main: 1995, S. 72.

12 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie.* Frankfurt/Main: 1973.

13 Gernot Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik.* Frankfurt/Main: 1995; Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt/Main: 2003.

14 The Righteous Brothers: Album *Just Once In My Life*, 1965.

15 Musiker und Produzent, geboren 1963 in New York.

16 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. a.a.O., S. 86.

17 Musik-Produzent, geboren 1940 in New York.

18 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media.* Frankfurt/Main: 1982.

19 Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen.* Berlin: 1978.

20 Brian Eno: Albumtitel, 1974.

21 Frieda Grafe, *Filmfarben.* Berlin: 2002. Siehe auch: Thomas Scheibitz, *Heckroth*. Fotoedition, Berlin: 2003.