Welcome to the jungle

Ich durchstreifte Eden-Olympia zu Fuß, ging die Meilen künstlicher Naturpfade ab, die ihr abruptes Ende fanden, sobald sie dem Sichtbereich der Straße entzogen waren. Ornamentale Wege führten zu den Transformatorenhäuschen, die Strom in das elektrische Netz des Business-Parks pumpten. Umgeben von Maschendrahtzäunen, standen sie auf Waldlichtungen wie geheimnisvolle, passive Wesen. Ich umkreiste die künstlichen Seen mit ihren unheimlich stillen Oberflächen oder stromerte über die ausgedehnten Parkplätze. Die Schlange der stehenden Vehikel hätte Eigentum einer Rasse sein können, die zu den Sternen ausgewandert ist.
J. G. Ballard, >Super-Cannes<[1]

Baby, I've been
breaking glass
in your room again
Listen.
David Bowie, >Breaking Glass<[2]

In seinem Roman *Super-Cannes* beschreibt J.G. Ballard einen Elite-Business-Park, ein gewisses Eden-Olympia, gelegen an der mediterranen Küste und bewohnt von einer hoch qualifizierten Manager-Kommune, wobei man sagen muss, dass dieses exklusive, utopische Ambiente in erster Linie als Arbeitswelt definiert ist. Diese stilisierte, chronisch sterile Business-Umgebung versorgt seine äußerst erfolgreiche Anwohnerschaft mit allen nur denkbaren Annehmlichkeiten und Luxusartikeln. Oberflächlich besehen, kennt das Leben in Eden-Olympia keine Sorgen. Die Heimsuchungen der übrigen Welt bleiben ausgeschlossen. Es gibt keine Kriminalität. Es gibt keinen Müll. Die natürliche Welt samt ihren Instinkten wird in dieser von Menschenhand gestalteten Oase, wie es scheint, von den Anweisungen der Geschäftswelt in Schach gehalten. Eden-Olympia mit seinen todschicken Bürogebäuden und seiner Fertighaus-Atmosphäre atmet den Charme einer Hochglanzbroschüre. Der interessante Punkt ist, in Bezug auf den Roman als auch auf das Werk des deutschen Künstlers Thomas Scheibitz, jener schreiende Gegensatz zwischen der Welt, wie sie ist und wie der Mensch sie gerne hätte. Scheibitz' künstlerische Praxis beinhaltet eine Kollision der an sich parallel laufenden Perspektiven von Phantasie und Fiktion, von Utopie und Illusion. Er erweckt Heiterkeit und streut gleichermaßen Zweifel; und dies geschieht in einer eleganten Verquickung von zersplitterten Scherben und Flächen flüchtiger Farben. Scheibitz Aufforderung lautet, in eine Welt der Dichotomien einzutreten und ihren janusköpfigen Charakter zu erkennen. Super-Cannes ist ein Abbild unserer von Objekten und Markennamen bestimmten Welt; und er geht dieser Idee ebenso weiträumig wie energisch nach, wie man den vielfältigen Bezügen und immanenten Doppelstrategien seiner Skulpturen, Bilder und Fotografien entnehmen kann.

In der Ausstellung *about 90 elements / TOD IM DSCHUNGEL* fängt Scheibitz diese >Erschütterungen< und <Konflikt< ein der Präsentation seiner neuen Werke in Bild, Skulptur und Fotografie sehr genau ein. Dazu kommt eine speziell für den Ausstellungsraum des Irish Museum of Art konzipierte Reliefwand. Seine Skulpturen, Gemälde und Fotografien besitzen sämtlich, ganz wie Ballards Beschreibung von Eden-Olympia, jene Stimmung einer wohlgeordneten Umgebung, die von etwas Unvorhersehbarem und Bedrohlichem durchdrungen wird. Scheibitz untersucht die Leiden und die Höhenflüge unserer zeitgenössischen Kultur gleichermaßen. Man könnte, wenn man will, noch darüber hinausgehen und sagen, dass Scheibitz dem vergeblichen Unterfangen des Menschen, seiner steinzeitlichen Vergangenheit zu entfliehen, Ausdruck verleiht. In anderen Worten, die Natur des Menschen hat sich nicht dadurch geändert, dass er nun durch die Straßen der Städte streift statt auf Waldpfaden wandelt. Scheibitz steht mit diesem Gedanken natürlich nicht allein. Dieser wurde auch zu früherer Zeit geäußert. »Diese Tausende, die da, vor unsern Augen, im friedlichem Verkehr sich durcheinander drängen, sind anzusehen als eben so viele Tiger und Wölfe, deren Gebiß durch einen starken Maulkorb gesichert ist.« [3]

Der Titel der Ausstellung about *90 elements / TOD IM DSCHUNGEL* ist gesättigt mit Motiven von Instabilität und Strömung. Der erste Teil des Titels, *about 90 elements*, verweist auf das Bestreben des Menschen, die chemischen Komponenten der natürlichen Welt in einer zugänglichen Tabelle zu ordnen. Dies gelang dem russischen Chemiker Dmitri Mendeleev gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Der Titel beruft sich auf dieses Periodensystem der Elemente, von denen etwa 90 die Bestandteile der natürlichen Welt ausmachen, darüber hinaus spielt er an auf die menschliche Sehnsucht nach Verständlichkeit und Ordnung. Die zweite Hälfte des Titels ist in ihrer Thematik dem Vorhergehenden nicht unähnlich. TOD IM DSCHUNGEL nimmt Bezug auf einen Dokumentarfilm von Werner Herzog über den unermüdlichen britischen Flugzeugentwickler Dr. Graham Dorrington. Dieser Mann verwendete Jahre an den Bau eines kleinen, manövrierfähigen Ballons, der ihm den lautlosen Überflug ansonsten unzugänglicher Regionen des guayanischen Regenwalds ermöglichen würde, in der Hoffnung, dass einige der gesammelten botanischen Proben über einzigartige medizinische Heilkräfte verfügten. Der Film *Der Weiße Diamant* (2004), zeigt Dorrington als Person mit traumatischer Erinnerung an eine ähnliche Expedition vor zehn Jahren, während der sein enger Freund und Mentor, der deutsche Tierfilmer Dieter Plage, tragisch ums Leben kam. Das Bild, das Herzog von Dorrington zeichnet, ist das eines monomanischen Fanatikers, dem es vor allem darum geht, dem Andenken seines Freundes gerecht zu werden, indem er dessen Projekt zehn Jahre später vollendet. Der Film besticht zu großen Teilen durch die unvergesslichen Bilder von Dorringtons Ballon, des gleichnamigen >weißen Diamanten< der über den Baumkronen dahinschwebt. Die kindliche Einfachheit des Bildes, dieses seltsam künstlichen Apparats, Ergebnis jahrelangen unermüdlichen Bestrebens, wie er über dem dichten, Verderben bringenden Dschungel dahintreibt, täuscht in seiner Leichtigkeit über Dorringtons emotionale Abgründe hinweg. Das Bild des weißen Ballons ist Echo von Dorringtons erster, tragisch gescheiterter Dschungelexpedition und zugleich Vision einer hoffnungsvolleren Zukunft, in der er seiner persönlichen Schuld entledigt sein wird.

In Bezug auf die Ausstellung about *90 elements / TOD IM DSCHUNGEL* lässt sich Dorringtons Ballon als Sinnbild für das allgemein menschliche Bedürfnis sehen, den Dingen auf den Grund zu gehen. In anderen Worten, etwas so Unbändiges wie einen Dschungel zur Preisgabe seiner Geheimnisse zu zwingen, um den Wissensdurst zu befriedigen. So steht das Bild des Ballons, wie er schwerelos über der Wildnis treibt, einerseits für den dem Menschen eigentümlichen Wunsch nach Wissen und andererseits für die heftige Opposition, in der er sich angesichts der natürlichen Welt befindet. Die Natur ergibt sich keiner Forderung nach Ordnung und Verständlichkeit. Sie rollt sich nicht gehorsam auf den Rücken und offenbart ihr Wesen. Eher wird sie jeden Schritt in diese Richtung ablehnen und behindern. In Nachempfindung einer Szene aus Herzogs Film bahnt sich Scheibitz durch den Dschungel, um schließlich auf einen geheimnisvollen, von Mythen und Legenden umwobenen Katarakt zu stoßen. Um das Geheimnis dieses Wasserfalls zu wahren, beschloss Herzog nicht zu zeigen, was sich hinter dem Vorhang aus Nass verbarg. Mythen sind bei weitem verlockender als wissenschaftliche Wahrheit. Dies ist eine Thematik, die auch Scheibitz interessiert. Der doppelgründige Titel seiner Ausstellung ist Teil dieser Spannung zwischen dem menschlichen Verlangen, die Geheimnisse der Natur zu ergründen, und dem Widerstreben der Natur, diese zu offenbaren.

Alle Titel von Scheibitz sind geprägt von einem Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft, Fach- und Trivialliteratur. Sein Werk quillt über von historischen und aktuellen Bezügen. Cartoons, Lifestylemagazine, Hollywood-Filme, Druckgraphiken des 15. Jahrhunderts und Künstler und Persönlichkeiten wie Philip Guston, Lester Bangs und die Melvins, alle sind sie Teil seiner Interessen. Thomas Scheibitz, geboren 1968 in Radeberg in Deutschland, war Student von Professor Ralf Kehrbach in Dresden. Er begann 1990 mit der Malerei und gelangte schnell zu internationaler Anerkennung. Seine frühen Arbeiten waren Sperrholzskulpturen und -reliefs sowie, überraschenderweise, ein Konvolut von Filmtrailern. Diese ungleichen Komponenten offenbaren die idiosynkratische Natur seiner visuellen Welt. Seine Sammlung von Zeitungsausschnitten füllt ganze Ordner. Scheibitz' Archiv ist keine Anhäufung sinnloser Impulse im Strahlungsfeld der Kultur, sondern zeigt einen Querschnitt unserer in unzählige Teile zersprengten, visuellen Welt.

Musik, vor allem Rockmusik, ist ein integrativer Teil von Scheibitz' Werk und seiner Arbeitsweise. Diese Konnexion zwischen Rock'n'Roll und Malerei könnte oberflächlich betrachtet als simples Cliché gelesen werden, aber, wie Jörg Heiser anmerkt: »Es besteht eine geradezu unheimliche Affinität zwischen dem Diskurs über den gegenwärtigen Status der Malerei und Rockmusik. Die Techno-Fraktionen beider Disziplinen haben wiederholt die Leinwand und die Gitarre in ihre Gräber verabschiedet, und immer wieder haben sie sich daraus erhoben, mit dem Anspruch, dass ihre Zeit noch nicht gekommen sei, dass sie etwas Großes ins Gespräch zu bringen hätten.« [4]

Im 21. Jahrhundert ist Malerei nicht länger ein rein formales Projekt innerhalb eines historisch-kulturellen Kontexts. Der von Kritikern wie Yve-Alain Bois und Arthur Dante lauthals verkündete »Tod der Malerei« schuldet sich der Argumentation, dass die Unmittelbarkeit der neuesten Technologien den Akt des Malens in den Schatten gestellt habe. Doch auch dieser kritische Diskurs dient nur seiner eigenen

Wiederbelebung. Das Werk von Thomas Scheibitz ist Teil dieser Rückforderung, indem er den Stellenwert malerischer Repräsentation in Frage stellt und genau damit wieder deren andauernde Gültigkeit beweist. In der Ausstellung *about 90 elements / TOD IM DSCHUNGEL* übersetzt Scheibitz seinen >Plan< ins >Hochrelief<: bemalte plastische Formen werden vor extensiven, sich in Farbe und Form überlagernden Bildgründen inszeniert und schaffen so einen Dialog zwischen Malerei und Plastik.

Die besondere Aufmerksamkeit, die er der Beziehung zwischen idealer Form und Funktion in der heutigen Gesellschaft widmet, zeigt sich in seiner Bewunderung für die Gruppe der >Gläsernen Kette<, auch als >utopischer Briefwechsel< bekannt. Es handelt sich hierbei um einen extensiven Briefwechsel zwischen Architekten, der von Bruno Taut ins Leben gerufen wurde und Ausgangsbasis war für die Architektur des Expressionismus' in Deutschland. »Das Licht will durch das ganze All und ist lebendig im Kristall« [5], so sagte der Dichter Paul Scheerbart über Tauts Glashaus von 1914. Die überbordenen Entwürfe der Expressionisten verweisen auf eine esoterische Ikonografie, die als spezielle Eigenschaft auch Thomas Scheibitz' Werken innewohnt. Als weitere Parallele könnte der Umstand gelten, dass Scheibitz' Skulptur *A place in the sun*, (2007, s. 112) als ein meisterhaft in Form gebrachtes >M< betrachtet werden kann. Die schlanken, klassischen Bögen und die ausgeblichenen Farbtöne erinnern an Bruno Tauts *Groteske Region*, (1918, s. 198). Scheibitz stieß zufällig auf diese Arbeit und entdeckte im Bild eine Entsprechung, die dem Aufbau seiner Skulptur verblüffend nahe kam. Hier funktioniert Geschichte nachweislich als osmotischer Austausch. Dass Thomas Scheibitz eine Form erschafft, die bereits im Werk Bruno Tauts existiert, zeugt von der unausgesprochenen Nähe zueinander.

Ein weiterer Einfluss für Thomas Scheibitz waren die Arbeiten des 1977 verstorbenen Blinky Palermos. »Was ich damals als außüergewöhnlich für mich entdeckt habe, sind die, für einen zeitgenössischen Künstler vielleicht seltenen (ich nenne es) Übersetzungen von Dingen, wie etwa Tageszeiten, Kalendertagen oder Himmelsrichtungen, die eine grundlegende und einfache Angelegenheit zu sein scheinen. (...) Das Große daran ist, dass sich bei Palermo eine sichtbare innere Notwendigkeit ergibt, die beispielsweise die Freude an der gezeichneten Freundin auf der Bettkante und einem großformatigem Stoffstreifenbild gleichzeitig als Bildkonzeption zu Tage treten lässt.« [6] Nach dem, was Scheibitz darüber sagt, bringt Palermos Werk gleich mehrere Saiten ins Schwingen. Beider Arbeit verweigert sich einer einfachen Kategorisierung. Was Scheibitz mit Palermo verbindet, ist ein ähnlich anteilig expressiver Duktus. Schauen wir etwas genauer auf die Verwandtschaft im Werk dieser zwei Künstler, könnte man behaupten, Scheibitz teilte Palermos Wunsch, die Welt und vor allem die Art, wie der Mensch meint, sie in ein Maß fassen zu können, in Frage zu stellen.

Palermos Ansatz besteht in einem Reduktionsprozess, in dem sich jede Anspielung auf die menschliche Figur und Form verliert. Zurück bleibt, als Ergebnis, lediglich ein Spannungsfeld schlichter Farbe. Ziel seiner Arbeit war es, an einen Punkt zu gelangen, wo eine Sequenz oder ein Zusammenklang von Farben den Grundton oder die elementare Basis jener visuellen Formen trifft, die er ausdrücken wollte. Palermos Arbeit *Points of the Compass I* von 1976 (s. 198) zeigt vier voneinander unabhängige

Tafeln, die sich in Farbe und Komposition wechselweise ergänzen. Diese minimalistische Arbeit bezieht sich auf die vier Himmelsrichtung der Erde und dazu, was noch weitaus wichtiger ist, auf die Art, in der sich ihre Bewohner auf ihr orientieren. Im Vergleich mit Scheibitz' *90 Elements* (2007, fig. 11), lässt sich zwischen beiden Künstlern insofern eine Ähnlichkeit erkennen, als sie das Bestreben teilen, etwas von der ungeheuren Größe und Grenzenlosigkeit der Welt in einem Mikrokosmos auszudrücken. Scheibitz bewerkstelligt dies auf sehr elegante Weise mittels einer Reihe von minimalen, streng geometrischen, würfelartigen Formationen, die zwischen Fluss und Bewegung oszillieren. Sowohl Palermo als auch Scheibitz finden ihr Vergnügen darin, die verborgenen Prinzipien der Welt offenzulegen, um etwas von ihrem hintergründigen Schrecken und ihrer Schönheit zu zeigen. Beide Künstler benutzen den Widerhall der Reduktion, um die Spannung des Bildes zu erhöhen.

»Palermo beschrieb angedachte Formen bzw. aus Gegenständen abgeleitete Formen«, sagt Scheibitz, »als vom Objekt abgeleitete >Prototypen<, ein Begriff, mit dem ich seit längerem meine >Rohlinge< im Skulpturenatelier und die einzelnen Detail(-Formen) einer Komposition im Bild benenne.«[7] Scheibitz zieht außerdem eine Bemerkung Fred Jahns heran, die in dessen Buch über Palermo auftauchte. Jahn sagte von Palermo, dass dieser »den Formen Farbe gegeben hätte, wie man Leuten Namen gibt.« Palermo und Scheibitz sind beides erklärte Befürworter einer Abstraktion, die zugleich analytisch und investigativ vorgeht. Theodor Adorno sagte einmal, die »Abstraktion« sei »das Werkzeug der Aufklärung«.[8] Über Thomas Scheibitz' Werk ließe sich sagen, dass es das Wissen des Menschen um die Welt und ihre inneren Zusammenhänge in einer abstrahierten Form zusammenfasst.

Das Spiel mit Worten und Assoziationen aller Art ist ein nicht endendes Spiel für Thomas Scheibitz. Er zieht geradezu hypnotische Parallelen zwischen den unterschiedlichsten Feldern. Ungeachtet der Verschiedenheit, die diese Dinge und Objekte gewöhnlich von einander trennen, erreicht er in seinem Werk eine besondere, monistische Qualität. Architektur, Elemente der Tier- und Pflanzenwelt und, was dieses betrifft, auch Landschaften, sprechen eine gemeinsame Sprache und ergänzen einander in ihrem Ausdruck. Seine Welt, diese nahezu liquide Vision der Alltagswelt, erzeugt eine unverbrauchte und erstaunliche Ansicht der Wirklichkeit. Sein poetischer Gebrauch der Sprache bezieht sich, vor allem in den Titeln seiner Arbeiten, auf deren Inhalt wie Komposition gleichermaßen.

Scheibitz hat die Gabe, historische Werke in neuem Licht zu betrachten. Ein wichtiger Einfluss für seine künstlerische Praxis war der Maler Hercules Segers (ca. 1589 - 1633). Segers wurde berühmt aufgrund seiner >Gemäldedrucke<. In seiner Arbeit Ruine eines Klosters, um 1610 (s. 198), sehen wir das scheinbar eindeutige Bild eines Klosters, doch es ist die Methode der Reproduktion, die das Bild erst interessant macht. Segers stellte den Druck zweimal her, erst im damals üblichen Tiefdruckverfahren und dann, quasi als >Negativ<, weiß auf schwarz. Seiner Zeit technisch weit voraus, gelang es Segers, durch diesen ersten Einsatz des >Umkehrdrucks<, unterschiedliche Bildwirkungen je nach verwendeter Technik zu

erzielen. Auch im Film wird diese >Tag-als-Nacht-Technik< verwendet, indem Nachtaufnahmen während des Tages mit einem Filter abgedreht werden. Die Parallelität zwischen Segers und Scheibitz besteht jedoch nicht nur in der kalkulierten Funktionalisierung monochromer Bildbereiche. Es ist vor allem der Topos der imaginären, nicht in der Realität verorteten Landschaft, der beider Arbeit in wesentlichen Teilen charakterisiert.

Das >amerikanische Bewusstsein<, das, in Ermangelung eines besseren Ausdrucks, die deutsche Empfindsamkeit Thomas Scheibitz' infiltriert, wird in seinem Umgang mit Farbe offensichtlich. Verschiedentlich ist vermerkt worden, dass Formen wie die Blume, der Stern und besonders Bilder öffentlicher Szenen, Teil auch der Bildsprache Andy Warhols waren. Warhols unpersönliche, starre Perspektive, die Kristallisation von Schönheit und Abstraktion, das ist reine Pop-Kultur. In Scheibitz' Werk existiert eine Kühnheit der Größenordnungen, die deutliche Züge eines anderen amerikanischen Malers trägt, nämlich Alex Katz. Beide arbeiten sie mittels bildnerischer Inszenierung, und beiden ist jene unerschrockene Nähe zum Hollywood-Film zu eigen sowie, anders herum betrachtet, ein Gespür für die psychologische >Angst<, die oft genug deren Aufrechterhaltung begleitet. Beide Künstler kämpfen für die Dominanz des Visuellen in ihren Bildern. Scheibitz konstruiert in seiner Verwendung von Hoch- und Querformaten einen Bildaufbau, der in seiner Stilisierung jene Ambivalenz hervorruft, die schon immer Teil von Furcht und Verlangen war. Er bringt uns in die Bedrängnis, unterscheiden zu müssen zwischen dem, was real ist und was nicht. Er steht damit auf dem schmalen Grat zwischen Banalität und Surrealem.

about *90 elements / TOD IM DSCHUNGEL* untersucht den rätselhaften Charakter der Welt, in der wir leben. Dabei setzt Scheibitz eine Beziehung zwischen Wissenschaft und Kunst voraus, die »eine immer wieder neu aufgestoßene Tür der bildnerischen Möglichkeiten« ist.[9]

Deleuze beschrieb eine Einheit der Welt als »Selbst komprimiert, gefaltet oder eingehüllt sind die Elemente Vermögen der Erweiterung und der Dehnung der Welt. Es ist sogar unzureichend, von einer Abfolge von Grenzwerten oder Rahmen zu sprechen, da jeder Rahmen eine Richtung des Raums markiert, die mit anderen koexistiert, und jede Form sich mit dem unbegrenzten Raum in allen seinen Richtungen gleichzeitig vereinigt. Es ist eine weite und schwimmende Welt, jedenfalls an ihrer Basis, eine Bühne oder ein ungeheures Plateau.«[10] Thomas Scheibitz enthüllt uns - ein flüchtiger Blick auf Utopia - die Falten und Risse der Welt. Indem er uns im Dschungel willkommen heißt, werden wir zu Besuchern einer imaginären Welt, die der von Ballards Eden-Olympia verstörend ähnelt. So wie David Bowie in einem seiner Songs die Gläser zerschlägt, lädt Thomas Scheibitz ein zur Betrachtung dieser uns umwirbelnden Scherben und Splitter, die eine Alchemie des Bewusstsein in Gang zu setzen vermögen.

Rachael Thomas

---

1 J.G. Ballard, *Super-Cannes*, London et al: Flamingo, 2001, Übersetztung Gabi Schaffner.
2 David Bowie, »Breaking Glass« aus dem Album *Low*, 1977.
3 Arthur Schopenhauer, *On the Basis of Morality*, Hackett, 1998, S.129. Dt.: Preisschrift über die Grundlage der Moral, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
4 Jörg Heiser, *Painting at the Edge of the World*, Ausstellungskatalog, Minneapolis, MN: Walker Art Center, 2001.
5 Paul Scheerbart, *Sprüche für das Glashaus*. Aus einem Brief an Bruno Taut (10. Februar 1914), abgedruckt in: »Glashausbriefe«, Frühlicht. Beilage zu Stadtbaukunst Alter und Neuer Zeit, Nr. 3 (1920), S. 45 - 48.
6 Thomas Scheibitz, Interview in Thomas Scheibitz' Atelier, Berlin, 2007.
7 Thomas Scheibitz, Interview in Thomas Scheibitz' Atelier, Berlin, 2007.
8 Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, London: Verso, 1997, S. 13. Dt.: Dialektik der Aufklärung
9 Thomas Scheibitz, Interview in Thomas Scheibitz' Atelier, Berlin, 2007.
10 Gilles Deleuze, *Die Falte*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2000, S. 202