

# THOMAS SCHEIBITZ\_THE INDEPENDENT VARIABLE.

Glenn O'Brien

HUH?

Bei zeitgenössischer Kunst sind wir daran gewöhnt, nicht zu wissen, was wir uns gerade anschauen. Wir brauchen zwar (wie Bob Dylan in „Subterranean Homesick Blues“ sang) keinen Wettermann, um zu wissen, woher der Wind weht, aber doch oft genug ein Team von Kunstkritikern, um zu erfahren, wieso dieser vermeintliche Werdegang oder jene zufällige Ansammlung von Alltagsgegenständen in Wirklichkeit ein hochwertiges Kunstwerk ist. Werke, die nicht für sich selbst stehen, die nur in einem voraussetzungsvollen Kontext funktionieren, überraschen uns nicht mehr. Die Mehrzahl heutiger Kunstwerke erfordert einen Begleittext, um irgendeine Wirkung beim Betrachter zu erzielen, oder, was womöglich bedeutsamer ist, irgendeinen Warenwert zu erhalten. Träfe man ganz unvorbereitet auf eine Arbeit von Thomas Scheibitz, dann wüsste man vielleicht nicht so genau, was man da anschaut, doch würde man es zweifellos als ein Kunstwerk von Bedeutung erkennen und könnte ihm auch ohne die Hilfe von Erklärern einiges abgewinnen.

Was man vielleicht nicht weiß, sind Ort und Zeit seiner Entstehung, und es ist eben diese fast mysteriöse Unabhängigkeit, die ich am reizvollsten finde. Die Gemälde und Skulpturen von Thomas Scheibitz stehen auf eine Weise für sich selbst, die heutzutage Seltenheitswert haben. Scheibitz ist ein Unabhängiger.

Massenbewegungen sind etwas für Schwächlinge. Gruppen sind etwas für Musiker. Ställe sind für Pferde. Kunst ist eine individuelle, subjektive Vision, die auf objektive Art und Weise erfasst und hergestellt wird. Ein Künstler sollte für sich allein eine Massenbewegung sein. Eine Vision ist kein Trend. Und genau deshalb erscheinen starke Künstler dem Auge unter Umständen zunächst wie eine Zumutung. Es braucht ein Weilchen, bis man erkennt, worum es geht.

Ich erinnere mich daran, wie ich zum ersten Mal „Paint It Black“ von den Rolling Stones hörte. Seltsames Zeug! Inzwischen weiß ich, es ist ein gutes Zeichen, wenn meine erste Instinktreaktion negativ ausfällt. What the Fuck, wie man so sagt. Es sind immer gerade die

Leute, die man zuerst hasst, die man dann später lieben lernt. Das gleiche trifft auch auf nahezu jede Art von schöpferischem Akt zu. Merkwürdige Dinge reiben sich aneinander und bringen etwas Neues hervor. Etwas Fremdartiges nicht zu verstehen, das empfindet der Betrachter als bedrohlich. Entspannen sich jedoch die Sinne und übernehmen die Initiative, dann beginnt die Vernunft zu wirken und improvisiert flugs eine neue Sichtweise. Das Lustprinzip übernimmt und etwas Neues beginnt unter uns zu leben. Könnte schön sein.

## WHAT IT LOOKS LIKE?

Klischee Nummer 1 heute? *Es ist was es ist*. Also ich bin sicher, dass mir da bei ihm etwas bekannt vorkam. Das hat so was Lichtenstein-mäßiges. Und was von Léger, ja, von dem auch. Léger von Dur auf Moll gedreht. Aber woran ich wirklich dachte, als mir Scheibitz zum ersten Mal in einem Buch begegnete, dann an einer Galeriewand, das war Wyndham Lewis. Und als ich Scheibitz persönlich in seinem großen, bis an die Decke vollgestopften Atelier begegnete, das gleich ein Stück flußabwärts vom Reichstagsgebäude liegt, erzählte ich ihm, mein erster Eindruck von seinem Werk sei gewesen, dass es mich sehr stark an die Malerei des frühen Wyndham Lewis erinnerte, den Scheibitz nicht kannte.

Ich war nicht überrascht, dass Scheibitz noch nicht von ihm gehört hatte, obwohl Lewis selbst einmal als Bohemien in Berlin gelebt hat. Aus politischen Gründen sitzt Wyndham Lewis noch immer in der Hundehütte der Kunstgeschichte, außerdem waren es nur selten englische Maler, die den Aufbruch der Kunst in die Zukunft anführten. Lewis' Malerkarriere erstreckte sich von 1911 bis zum Jahr 1949, als er sie wegen seiner Erblindung aufgeben musste, doch hatte er die größte Wirkung in seiner Frühzeit und seine Produktivität blieb durch sein ernsthaftes Engagement in der Literatur ohnehin eingeschränkt. (T.S. Eliot nannte ihn "der größte Prosastil-Meister meiner Generation".) Zwischen 1922 und 1932 malte er nur sehr wenig; am meisten beschäftigte er sich mit Romanen und philosophischen Schriften: *The Art of Being Ruled* (dt. *Die Kunst, regiert zu werden*), *Time and Western Man*, *The Apes of God* (dt. *Die Affen Gottes*).

Doch wenn Lewis malte, war er großartig. (Walter Sickert bezeichnete ihn als "größten Porträtmaler unserer Zeit und jeder anderen Zeit".) In seiner Jugend hatte er als abstrakter Maler begonnen – er war der Vordenker der Vortizisten, jener englischen modernistischen Bewegung, die in Analogie zu Kubismus und Futurismus entstand. Der Vortizismus, vor allem wie er von Lewis (aber auch von David Bomberg und Edward Wadsworth) praktiziert wurde, war eine Art architektonischer Kubismus.

Scheibitz' Gemälde, zum Beispiel *Königsplatz* (2002), haben starke Anklänge an Werke von Lewis, etwa an *The Crowd* (1914-1915) oder *New York* (1914). Man vergleiche nur *Ansicht und Plan von Toledo* (2000) mit Lewis' *Workshop* (1915). Oder das *Porträt Dr. Rey* (2009/2010) mit Lewis' *L'Homme Surréaliste* (1929).

Es besteht eine eindeutige Stilähnlichkeit, doch darüber hinaus glaube ich bei beiden Künstlern einen Prozess am Werk sehen zu können, den Scheibitz als „Übersetzung“ bezeichnet und der sich aus einer positiven Philosophie der Abstraktion ableitet. Abstraktion wird gemeinhin als reduktiver oder gar als negativer Vorgang betrachtet. "Etwa abstrahieren" bedeutet für gewöhnlich, etwas zu entziehen, weg zu nehmen, zu stibitzen, abzuleiten, herauszulösen, aus dem Konkreten zu entfernen –in den Werken von Lewis und Scheibitz dagegen überträgt Abstraktion eine Essenz oder Energie aus einem Medium in ein anderes und erweitert und verstärkt diese so.

1915, als die Abstraktion noch in den Kinderschuhen steckte, erklärte Lewis: „In gewisser Weise ist alles immer Repräsentation, noch im abstraktesten aller Gemälde“. Natürlich war es damals an der Abstraktion, sich selbst auszureizen und die Möglichkeiten einer

durch die Fotografie von der Indienstudie durch realistische Darstellung und Objektivität befreite Malerei zu erkunden, doch Lewis sah die Abstraktion nicht als Zielsetzung, sondern als ein Mittel. Schließlich ging Lewis' Form der Abstraktion dann in einem klar darstellenden Stil, nämlich in der Porträtmalerei auf.

Dass diese Malerei einen Widerhall findet, bedeutet nun nicht, dass Scheibitz' Arbeitsweise irgendein „Retro“-Aspekt zuzuschreiben wäre. In einem Gespräch mit Hans Ulrich Obrist sagte Scheibitz einmal: „Der Begriff der Übersetzung, auch wenn es jetzt ganz allgemein klingt, das ist das, was es am meisten trifft, und in meinem Fall will ich mich aber in einem Feld bewegen, wo ich die Dinge, die ich mache, mit keinem anderen Mittel, sprich Tool, besser machen könnte. Die Zeichnung, die Skizze oder die Malerei bedeuten für mich schon deshalb sehr viel, weil alle Dinge, die mir einfallen oder die ich versuche umzusetzen, in dem Medium eigentlich die größtmögliche Unabhängigkeit besitzen. Das ist das Wichtigste, was mir passieren kann. Eine Unabhängigkeit zu haben und ein Forum zu besitzen, das Ganze übersetzen zu können.“<sup>1</sup>

Zu Scheibitz' Unabhängigkeit scheint auch eine bewusste Distanzierung von gängigen Fortschrittsbegriffen in der Kunstgeschichte zu gehören, die ihm ein Arbeiten in sichtbarer Bezugnahme auf den Kubismus gestatten. Manchen muss sein Werk darum verblüffend zeitlos erscheinen. Im Jahr 2011 ist es ziemlich wagemutig, an 1911 zu erinnern — und doch ist Scheibitz niemals Anachronist. Seine Zeitlosigkeit ist gerade deshalb spannend und attraktiv, weil sie so eindeutig jeder Vorstellung eines aktuellen oder gar postmodernen Looks zuwiderläuft. Es liegt etwas Hartes, sogar etwas Gewagtes in einem Werk, das sich, mit einem frischen Blick gewappnet, den Problemen von Ebene und Perspektive stellt, mit dem sich schon die Maler früherer Generationen beschäftigten, das anscheinend keinerlei Notwendigkeit verspürt, einen Schritt „nach vorne“ zu tun.

## IF NOT NOW, THEN WHEN?

Die eigentliche Verbindung zwischen Lewis und Scheibitz jedoch liegt nicht so sehr darin, dass in ihren Werken ab und an ein architektonischer Kubismus in Erscheinung tritt, das sie eine Vorliebe für schwarze Linien teilen, ähnliche Farbpaletten anlegen, sondern vielmehr in ihrer störrischen Unabhängigkeit von der Vorstellung einer progressiven Kunst. Es ist leicht zu erkennen, dass Scheibitz sich nicht sonderlich dafür interessiert, einen Anschein von Avanciertheit zu erwecken und auch die Entwicklung seines eigenen Stils nicht mit besonderer Dringlichkeit vorantreibt. Schon sehr früh war er als Künstler eigentlich bereits voll ausgebildet, und wenn man sich in seinem Atelier den Bildband anschaut, in dem Reproduktionen seiner Gemälde nacheinander durchnummeriert aufgeführt sind, dann wird klar, dass sein Stil und sein Vorgehen sich in bemerkenswerter Konsistenz von 1 bis zu der Zahl bewegen, an der er gerade arbeitet. Sicher hat sich sein Werk entwickelt, doch hat es den Anschein, als drückten sich in dieser Evolution weniger die Veränderungen aus, die Scheibitz als Künstler und als Mensch bewegen, sondern vielmehr die Veränderungen in der ihn umgebenden Welt, in der Architektur seines Umfelds, in den Informationsströmen, die in seine Notizbücher münden und im charakteristischen Farbspektrum der Medien, die er beobachtet.

Obwohl er einer der Vorreiter der Moderne war, führte Wyndham Lewis einen erbitterten

---

<sup>1</sup> siehe, (<http://www.scheibitz.de/download/scheibitz-1215602250.pdf>)

Kampf gegen die Auffassung, Kunst sei progressiv. Lewis befasste sich mit diesem Problem in seinem Text *The Demon of Progress in the Arts* (1955), in dem er den Irrtum beklagte, nach dem Kunst in demselben Sinne progressiv sei wie Wissenschaft, und dass es einen der Kunst eigenen Begriff von Avanciertheit gebe. Lewis schrieb: „Extremismus = zeitgenössisch. Ich wüsste nicht, wie man der Bedeutung des Wortes ‚zeitgenössisch‘ näher kommen könnte. Obwohl man sich Extremismus als etwas vorstellt, das sich ständig vorwärts bewegt (gewaltsam fortschreitet), ist das doch tatsächlich eine Illusion. Es kann passieren, dass der Extremismus das tut, doch weitaus öfter bleibt er unbeweglich. Oder aber es gibt eine Art Bewegung, die jedoch unbedeutend bleibt, die gerade ausreicht, um die Illusion zu erzeugen, dass irgendetwas geschieht, obschon in Wirklichkeit rein gar nichts geschieht.“

Kunst ist kumulativ und nicht progressiv, sie progressiv erscheinen zu lassen, bedeutet, sie zur Mode zu machen und einen künstlichen Druck auf Künstler auszuüben, in einem Krieg gegen ihr eigenes Veralten, in dem das Neue nur um seiner Neuheit willen neu ist, stets mutig voranzuschreiten. Lewis verkündete, dass Kunst, der es um Fortschritt gehe, unweigerlich „an einen Punkt gelangt, jenseits dessen nichts mehr zu finden ist“. In diesem Zusammenhang erscheint mir die folgende Bemerkung, die Beate Ermacora über Scheibitz gemacht hat, besonders wichtig: „War die Geschichte der abstrakten Kunst – nach dem Zweiten Weltkrieg aus guten Gründen – davon geprägt, alles Figürliche und Gegenständliche aufzulösen, um zu metaphorischen Deutungen der Welt zu kommen, so nähert sich Scheibitz der Frage umgekehrt an. Wie kann man mit den Mitteln der Abstraktion wieder die Darstellung des Menschen aufgreifen? Die menschliche Figur ist immer noch eines der schwersten Themen überhaupt, ich kann mich dort auch nur über Umwege, mit Hilfe von Stellvertretern hinbewegen.“ (Beata Ermacora, *Thomas Scheibitz: A Disordered Space/Der ungefegte Raum*).

Die Konsistenz, die Scheibitz in seiner Malerei, seinen Zeichnungen und Skulpturen aufweist, offenbart nicht nur sein festes Vertrauen auf die eigene Verfahrensweise, sie dient ihm auch als eine Art Dreh- und Angelpunkt, durch den er unbewegt und in seiner Methode gefestigt, bleiben und dabei gleichzeitig den Bilderstrom verarbeiten kann, der sich auf ihn zu bewegt. Als Übersetzer er das Vergängliche, das Flüchtige, das Ultraschnelle, das Zerfallende, sich Auflösende, den pulsierenden Fluss aus Bildern und Daten in Termini des Ewigen oder zumindest des Zusammenhängenden. Natürlich komponiert kein Maler wirklich in ganz buchstäblichem Sinne, doch erscheint jetzt die visuelle Verarbeitung von Bildern wie ein lebensnotwendiger und befreiender Analyse- und sogar Narrationsvorgang, sind doch die Quantensprünge in der weltweiten digitalen Datenübertragung anscheinend von einem gleichzeitigen Niedergang der Alphabetisierung und sogar der Rationalität begleitet. Weit mehr als die meisten Künstler äußert sich Scheibitz in einer persönlichen und dennoch sehr zugänglichen Bildsprache, die es ihm ermöglicht, komplexe Inputs in eine konzentrierte und diskutierbare Form zu übersetzen. Diese ist zwar kodiert, aber sie ist nicht kryptisch. Obwohl sie privilegiert ist, hat sie keinen Zug ins Geheimniskrämerische oder Mystische, sondern vielmehr ins Sensorische.

LOGOS TO GO.

Sprache war die erste Abstraktion, doch ist der Wirkungsgrad jeder Sprache an Objektivität gebunden. Ohne Übereinkunft und gemeinschaftlichen Gebrauch ist Sprache

tot. Doch scheint gerade ein anti-intellektueller „Populismus“ die Deutungen noch der simpelsten und grundlegendsten Gemeinschaftsmorpheme in Frage zu stellen. Die massenhafte Übertragung von Bildern und Worten lässt sich, je nach der „Wendung“ die man ihr gibt, sowohl zur Ansammlung als auch zur Auflösung von Macht einsetzen. Indem sie das Essenzielle aus jenen Wörtern, Buchstaben und Bildern im Netzwerk abstrahieren oder herausziehen, die noch über eine elektrische Aufladung verfügen, speichern Scheibitz und andere abstrakt und figurativ arbeitende Künstler ja vielleicht diese Ladung, um sie dann später wieder aufgreifen oder vorstellen zu können, so wie ein Bauer die Saat seiner Zuchttomaten aufbewahrt. (Ziemlich abgedrehte Metapher, oder?)

Sprachen können wirklich verschwinden, sei es durch göttliches Handeln, durch Vernachlässigung oder durch die zerstörerischen Handlungen des Menschen. Fast 100 Sprachen amerikanischer Ureinwohner sind inzwischen ausgestorben. Die Mohegan hatten einst eine eigene Sprache, jetzt haben sie nur noch ein Spielcasino. Ohne gemeinsame Sprache stirbt jede Kultur. Nicht nur das ein bestimmtes Kommunikationssystem nicht mehr gebraucht wird – sogar sein ureigenster Mechanismus kann verloren gehen.

Früher dachte man, die Hieroglyphen seien rein figurative oder allegorische, nicht aber phonetische Zeichen. Inzwischen hat sich erwiesen, dass sie figurativ, symbolisch und phonetisch sind. Wie konnte das in Vergessenheit geraten? Wer weiß? Aber wir haben noch jeden *Stein von Rosette* umgedreht. Werden die heute gebräuchlichen Sprachen irgendwann einmal den gleichen Weg gehen wie das Ägyptische?

In der heutigen Politik sehen wir die Erfüllung der Orwell'schen Prophezeiung vom Tod der Sprache durch den massenmedialen Gebrauch von Schlagworten, Klischees oder vorverdautem Ideenersatz, die wie Musik funktionieren, nämlich eher auf der emotionalen als auf der rationalen Ebene; es sind Worte, die durch das Großhirn gleich ins limbische System rauschen. Es spielt auf ihrer Klaviatur. Es liegt jenseits aller Worte.

Wenn alte Sprachen aussterben, werden sie durch neue ersetzt. Ich glaube, dass wir immer noch wissen, wie es geht. Es waren Künstler, die die Hieroglyphen, die Ideogramme und die Logos geschaffen haben. Das können sie immer noch und immer wieder tun. In der Bibel ist „logos“ das Wort, das für jenes Wort steht, das Gott war. Heute sind Logos die Dinge, die für Firmen stehen. Firmen sind Unsterbliche, sie gleichen dem, was man einmal Götter genannt hat.

Heutzutage mag Gott, der Sprachzerstörer am Turm zu Babel, für die Intellektuellen gestorben sein, doch unter den wahren Gläubigen stiftet er noch immer zur Zerstörung der Sprache an. Gott befahl Sarah Palin, statt „repudiate“ (ablehnen) „refudiate“ (to refuse: ablehnen) zu sagen. Gott sagte George W. Bush, man habe ihn „misperestimated“, ihn „fehlunterschätzt“. Gott sagte dem Bürgermeister von Boston, in den Schulen müssten „Mentaldetektoren“ angebracht werden. Und absolut jeder, von den Intellektuellen bis zu den wahren Gläubigen, weiß über die Logos Bescheid. Auf diese Weise wissen sie, was sie einkaufen sollen und wer den Laden schmeißt. Doch in den Werken bestimmter Künstler, und dazu gehört auch Scheibitz, sehen wir, dass sich Logos in zwei und drei Dimensionen schaffen lassen, die wirkungsvoll, abstrakt und noch unbesetzt sind. Vielleicht gelingt es ja durch die Einführung reiner, noch nicht zugewiesener Logos ins System, Wild Cards, Wörter und frei schwebende Symbole zu schaffen, die bereit sind, in

Erscheinung zu treten und Bedeutung herunterzuladen, Ideen für alternative Firmenmodelle, die es mit den unsterblichen Titanen der Wirtschaft aufnehmen können. Man denke an noch nicht mit Bedeutung besetzte Hieroglyphen. Man denke an eine Art metaphysischen Slang, der über Elemente einer außersinnlichen ästhetischen Erfahrung verfügt.

#### THE GRAFFITO OF ESMET-AKHOM.

“La science, la nouvelle noblesse! Le progrès. Le monde marche! Pourquoi ne tournerait-il pas?”

In der englischen Standardfassung von Louise Varèse wird diese Passage aus Arthur Rimbauds *Mauvais sang* wie folgt übersetzt: „Science, the new nobility! Progress. The world marches on! Why shouldn't it turn?” („Wissenschaft, der neue Adel! Fortschritt. Die Welt schreitet voran! Warum sollte sie nicht umkehren?“)

Paul Schmidt übersetzt das schwammiger: „The world moves... And why shouldn't it?” („Die Welt bewegt sich... Und warum auch nicht“) Ich denke aber, dass hier Wallace Fowlie Recht hatte: „The world marches on. Why shouldn't it turn back?” Noch besser finde ich: “Why shouldn't it turn around?” („Warum sollte sie sich nicht umdrehen?“) Oder: “Why shouldn't it about-face?” („Warum sollte sie keine 180-Grad-Kehrtwende machen?“)

Bei der Art Abstraktion, die Scheibitz praktiziert, geht es darum, wieder zusammenzusetzen, was auseinandergenommen war; die getrennten Punkte wieder zu verbinden. Kann sein, dass die Malerei eine Kehrtwende vollzogen hat. Nachdem sie einmal den Punkt erreicht hat, jenseits dessen nichts mehr ist (und ich denke, wir können davon ausgehen, dass die letztmögliche Auflösung der Repräsentation im Abstrakten Expressionismus den Nullpunkt markiert hat, die Spitze des Kegels des Strudels), hat die Kunst sich in die entgegengesetzte Richtung zu drehen begonnen. Wenn man an diese Jojo-Bewegung glaubt, dann müsste sie sich beschleunigen.

Dave Hickey zufolge ist das der Grund, aus dem Warhol den Abstrakten Expressionismus gehasst hat. Als er *Campbell's Soup* machte, brachte er die Suppe („soup“ steht in der Hipstersprache für den Abstrakten Expressionismus) zurück in die Dose („to bring back into the can“ kann auch „in den Knast zurückbringen“ bedeuten). Scheibitz macht aus nichts etwas, schüttet das Kind zurück ins Bild.

#### EVERY DAY I WRITE THE BOOK.

Die meisten guten Künstler sind auch großartige Sammler. Ich hatte kaum je einen besseren Ausflug als den, bei dem ich durch Donald Judds Gebäude in Marfa gelaufen und mir seine Möbel, seine indischen Korbflechtereien und Teppichknüpferien, seine Bibliothek, seine japanischen Kleider angeschaut habe. In dem Banksafe, in dem Richard Prince seine seltenen Bücher und Handschriften verwahrt, könnte ich mühelos einen ganzen Tag zubringen. Noch immer besitze ich den Auktionskatalog zu Warhols unglaublichen Depots. Und wieviel Spaß es doch macht, Scheibitz'

Ausschnittsammlungen zu durchstöbern, eine wahre Fundgrube an Ausschnitten aus Zeitschriften, Zeitungen, Plakaten und Büchern; es handelt sich vorwiegend um Fotos, aber auch um Artikel, Listen und Schriftsatzproben – all das ist reiche Nahrung für die Einbildungskraft. Einiges davon teilt er mit uns in *About 90 Elements* und *Film, Music & Novel*. Und wir wissen, dass das Atelier über eine Stereoanlage verfügt. Für jeden Output existiert ein Input, für jeden Input auch ein Output. Das ist die Situation des Künstlers heute. Er ist ein Bildbankverwalter, er speichert bedeutende Bilder und lebt von den Zinsen.

Scheibitz' Einbildungskraft lebt in seinen Notizbüchern und in der Auswahl, die er beim Sammeln dieser Bilder aus den unterschiedlichsten Quellen getroffen hat, man kann sehen, wie Scheibitz sieht. Form ist auch eine Sprache. Die Menschheit, die von der Kalligraphie und den Hieroglyphen zu vollständig (oder zumindest dem Anschein nach) aus von buchstäblichen Bedeutungen losgelösten Symbolen zusammengesetzten Sprachen übergegangen ist, vergisst, dass die Buchstaben und Schriftzeichen auf ihre eigene hintergründige, unterschwellige Art Bedeutung haben. Und da wir in einer Zeit leben, in der sich Worte von ihren Bedeutungen entfremden, muss die Sprache ständig neu erfunden werden.

Jedem, der die Nachrichten aufmerksam verfolgt, ist klar, dass die Sprache absichtlich und systematisch zerstört wird. Slangausdrücke werden vereinnahmt, Politiker äußern sich vorzugsweise doppelzünftig, die klassische Rhetorik ist in einen Regen kollasierter Schlagwörter und Soundbites zersplittert, die gemeinsame Missverständnisse heraufbeschwören. Wahrheiten werden durch planvoll gestreute Fehlinformation erdrückt.

Die Bibel berichtet von einer Zeit, als alle Menschen dieselbe Sprache hatten und sich im Land Shinar versammelten, wo sie eine Stadt bauen wollten, eine Stadt mit einem Turm, „dessen Spitze bis in den Himmel reicht ... auf dass wir nicht auf dem Antlitz der Erde in alle Richtungen zerstreut werden“. Im Alten Testament beschloss Gott – in einer besonders miesen Laune – sie wegen ihres Ehrgeizes fertig zu machen, er sagte: „Sie sind ein Volk und haben eine Sprache, und nichts was sie zu tun anstreben, wird ihnen widerstehen können.“ Und also sprach Gott, der eifersüchtige Control Freak: „Lasst uns hinabsteigen und ihre Sprache verwirren.“ Als hätte die Sintflut nicht gereicht. So wie Gott uns da rannimmt, können wir wohl davon ausgehen, dass er wieder vor Satan prahlen wollte, wie im Buch Hiob.

Doch ist der Zusammenbruch des Turmbaus zu Babel gar nichts im Vergleich zu der Zerstörung von Logik und Sprache, die sich zurzeit auf dem Vormarsch befindet. Der hochfliegende Kollektivverstand der elektronischen Medien sendet unendliche Ströme von Fabeln, erzählt von Idioten, voll mit Schall und Wahn, die nichts bedeuten. Anti-Wörter werden aus Schlagwörtern, Netzwerkbasteleien, Klischees, Doppeldeutigkeiten und Wortverwechslungen zu Sound Bites zusammengestoppelt, die auf gemeinschaftlicher Ebene für Missverständnisse und nicht bestimmbare Begriffsbildungen mit unbestimmtem Ende sorgen. Diese gegenwärtige Kommunikationsdisaster beruht auf dem absichtsvollen Handeln des Menschen – auch wenn Gott ab und an noch angerufen wird – und schafft eine Massenvernichtung von Logik und Sprache, aus den ältesten Motiven der Welt: Macht- und Profitdenken.

Die einzige Alternative zu dieser Kernschmelze der Bedeutung ist die Vernetzung der

Sprecherstimme des Einzelnen, die subjektive Umsetzung des Objektiven. Der Künstler, steht er zu seinem Wort, ist auf der Suche nach dem *mot juste*, auch dann, wenn er es selbst erfinden muss, und kommuniziert in den versteckten Kanälen unabhängiger Stimmen. Scheibitz' Bilder sind Umsetzungen von Worten oder Wort-Prototypen; Buchstaben, die auf ihre reine Gestalt reduziert und von Bedeutungskontexten – verdichteten Selbstlauten, absoluten Konsonanten – losgelöst sind, in denen wir über ihre Winkel und Zielrichtungen nachdenken können. Das ist wie beim *Glücksrad!* Möchten Sie einen Vokal kaufen? Einen brandneuen Vokal?

Wie Scheibitz sieht, geht aus seinen Notizbüchern, aus seiner Sammlung von Bildern aus Zeitungen, Zeitschriften und Büchern hervor. Antike Ruinen, Antennen, Comics, Mosaikfußböden, Ersatzteile, Wüstenfelsen, Ziegelsteine und Graffiti. Form ist auch eine Sprache. Da wir von der Kalligraphie und den Hieroglyphen zu von buchstäblichen Bedeutungen losgelösten Symbolen zusammengesetzten Sprachen übergegangen sind, vergessen wir, dass auch die Buchstaben und Schriftzeichen ihre eigene Bedeutung haben. Hier sind sie nun in Scheibitz' Bildern, auf ihre reine Gestalt reduziert und von Bedeutungskontexten – reinen Selbstlauten, reinen Konsonanten – losgelöst, in denen wir über ihre Winkel und Verlaufsbögen nachdenken können. Wenn wir durch unser Wort leben, dann ist Sprache Architektur. Doch die muss ständig wieder aufgebaut werden, weil sie fortwährend untergraben wird.

#### NOTE ON THE NOTEBOOKS.

Eine riesige Sammlung von Bildern, zusammengestellt von seinem inneren Auge, das ist die Munition des Künstlers, seine Kantine, sein Neuronenlader, seine tausendfarbige Muse. Durch die Vielfalt und die schiere Masse der Bilder, die ihn mittels einer unvorbedachten Magnetkraft anziehen, erlangt er ein intensives Gefühl für die seufzende, sich hebende und senkende und neu formierende Welt. Der Elfenbeinturm ist jetzt aus Plastik, mit seiner Plasmatron-Energiequelle vermag er sich auf die entlegensten und instabilsten Empfangsfrequenzen einzustellen.

In diesem Zusammenhang noch einmal ein Rückgriff auf Wyndham Lewis: „Die gesamte kubistische Formel ist eigentlich in ihrem reinsten Zustand eine plastische Formel für Stein- oder Ziegelbauten. Hier mag man einwenden, dass die großartigste und majestätischste Kunst der Welt den Menschen doch eher seiner vitalen plastischen Eigenschaften beraubt und ihn in eine dauerhaftere, beeindruckendere und in jeder Hinsicht härtere Maschine verwandelt hat; und das ist auch wahr. Diese Entmenschlichung stand in fröhlicher Korrespondenz mit dem unmenschlichen Charakter, der plastischen, architektonischen Qualität der Kunst selbst... Es erscheint uns natürlich, einen Menschen so darzustellen, wie wir ihn uns wünschen; die Künstler haben die Menschen stets schöner, mit symmetrischeren Muskeln und Ehrfurcht gebietenderer Haltung ausgestattet als diese sie natürlicherweise besitzen. Und in unserer Zeit gilt es nicht weniger als natürlich, wenn ein Künstler den Wunsch verspürt, sein Mannsbild, wenn er es in einem Anflug heldenhafter Emotion erschafft, mit einem Moment jener Schicksalhaftigkeit, Großartigkeit und Wirkungsmacht auszustatten, die den Maschinen eignet.“



Die Künstler pflegten einmal nach der Natur zu arbeiten. Heute, da sich die Natur in einem Zustand der Unterjochung, der Bedrohtheit, ja der Zerstörung befindet, scheint den relevanten Künstler die unmögliche Aufgabe zuzufallen, die Natur – oder Humpty Dumpty – (Brahmanda oder das Weltenei) wieder zusammen zu fügen. Wir lesen die Bruchstücke auf und arbeiten an einem riesigen Puzzle. Wir erheben Anspruch auf die Welt, machen uns die Welt wieder zu eigen, die weit jenseits unserer Verfügung hin und her verkauft wurde, wir schnappen sie uns Stück für Stück, indem wir ihre Grundessenzen erkennen und diese Essenzen in unsere persönliche Begriffswelt übersetzen. Wenn wir einmal nicht mehr sind, werden die besten dieser Begriffe als unser Nachlass an die Erde zurückbleiben.

#### ADDENDA.

Der Kubismus ist nicht erledigt. Der Expressionismus ist nicht erledigt. Der Surrealismus ist nicht erledigt. Pop ist nicht erledigt. Noch nicht einmal der abstrakte Expressionismus ist erledigt. Erledigt sind Gefolgschaften. Die müssen wir uns wie Tänze vorstellen – *der Twist, der Jerk, der Boogaloo, der Moonwalk*. Künstler brauchen Modalitäten und Moves, keine Kunstbewegungen.

Scheibitz' Stil ist genau wegen seiner Präzision so locker. Das ist seine Form der Synkope, des Funk. Es ist nicht steif, solange es einen Rhythmus hat. Seine augenblickliche Farbpalette scheint sich tatsächlich von derjenigen von Filzstiften abzuleiten, die man für Textunterstreichungen benutzt. (Noch eine mutige, unabhängige Entscheidung, denn bei denen handelt es sich nicht um haute couture-Designerfarben, sondern um ein hundsgewöhnliches Spektrum.) Unser Zustand hat mit der Farbe des Augenblicks zu tun. Und Scheibitz ist in gewisser Weise Textunterstreicher. Seine kritzlige, skizzenhafte Art, scharf umrissene Formen auszuführen, ist eine humanistische Strategie. Sie gleicht der Loslösung von der reinen Geometrie, wie sie in der nordafrikanischen Teppichknüpferei stattgefunden hat: eine bewusste Lösung, ein offensichtlicher Fehler als eine mögliche Art, den Teufel in Schach zu halten. Nur wenige Künstler waren gleich fähig als Maler und als Bildhauer. Scheibitz ist einer von ihnen. Ein anderer ist Roy Lichtenstein, den Scheibitz zu seinen Lieblingskünstlern zählt. Was haben sie gemeinsam? Beide zelebrieren die alltäglichen Farben der Kommerzwelt. Beide lieben die transgressive schwarze Linie. Doch vor allem teilen beide eine freimaurerische Liebe zur Geometrie; in ihren Gemälden sieht man den geradezu erotischen Drang zweier Dimensionen, gemeinsam eine dritte oder noch weitere hervorzubringen.