

»Kein Kunstlichtroman. Wir sind in einer offenen Gegend. Steinbruch und Figurenteile, Jugend und Schönheit als Studie (...) der Joker und seine Winkelmodelle (...) als Zusammenhalt, intuitiv oder ökonomisch vom Radierer übers Ganze gesetzt. Wohltuende Ungenauigkeit bei bestehender Präzision im Faktischen«<sup>1</sup>. Mit diesem Zitat von Thomas Scheibitz, das viele zentrale Aspekte seiner Arbeit berührt, ohne sie zu erklären, soll dieser Text beginnen, der seinerseits versucht, diesem Werk näherzukommen, ohne es festzulegen. Erzählt wird in diesem Werk, das eben kein *Kunstlichtroman* ist, in der Tat nichts, aber trotzdem spielt der Text, das Textuelle immer eine wichtige Rolle. Und dazu ein *Licht*, das nicht von dieser Welt ist. Das sich kühl und künstlich vor und hinter die Dinge schiebt, und stets den Schatten, den es wirft, als integralen Bestandteil mitdenkt. Die *Figur* kommt nur als *Teil*, als Fragment vor und es benötigt definitiv einen *Joker und seine Winkelmodelle*, um aus dem *Steinbruch* der Dinge und Formen ein letztendlich stets prekäres, *intuitives oder ökonomisches Ganzes* zu generieren. Linienführung, Farben und Kanten sorgen für eine bestechende *Präzision*, deren gläserne Härte wiederum nur zu ertragen ist, weil wir uns letztlich doch immer in *einer offenen Gegend* befinden, einem Terrain, dessen sichtbare Schärfe in seiner *wohltuenden Ungenauigkeit* liegt.

Thomas Scheibitz ist der genaueste Ungenauigkeitskünstler, den man sich vorstellen kann. Sein gesamtes, auf einem stetig wachsenden Archiv von Bildern und Materialien basiertes malerisches und plastisches Werk tritt – mit seinem Repertoire wiederkehrender, variiertes Formen – ganz wie ein objektivierbares, geordnetes Zeichensystem auf, verweigert aber ganz bewusst dessen Lesbarkeit. Das Werk erschafft sozusagen die »momentane Illusion einer Ordnung«, um sie im gleichen Augenblick wieder zu zerstören<sup>2</sup>. Und es operiert mit einer seltenen Konsequenz und Fortune in einem »Raum zwischen Anschauung und Erinnerung«, in dem es nicht nur darum geht, die im Bild auftauchenden Realfragmente soweit von ihren Wirklichkeitsspuren zu befreien, bis sie zu selbständigen Wesen »am Rande einer Erfindung« werden<sup>3</sup>. Mehr noch zielt dieses Werk darauf, die strukturell flache Zweidimensionalität des gemalten Bildes und die grundsätzliche Dreidimensionalität eines plastischen Volumens so ineinander zu verschränken, dass sich aus dieser Gegensätzlichkeit eine neue eigenständige Wirklichkeit ergibt.

Eine nicht unwesentliche Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang neben Blinky Palermo (von dem später noch die Rede sein soll) Scheibitz' Beschäftigung mit El Greco zu. Nicht umsonst hat Scheibitz seine frühe, wichtige Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur (2001) nicht nur nach El Grecos ANSICHT UND PLAN VON TOLEDO benannt, sondern auch ein im Jahre 2000 entstandenes Gemälde<sup>S. 115</sup> mit diesem

Titel versehen. Unter den verschiedenen Stadtansichten, die der späte El Greco von Toledo gemalt hat, bildet ANSICHT UND PLAN VON TOLEDO (1610–1614) den unbestrittenen Höhepunkt. Kurz vor seinem Tod verwirklicht der Maler hier ein Bildprinzip, das die Darstellung eines Stadtpanoramas in einen komplexen Diskurs über Abbildung und zeichenhafte Abstraktion verwandelt. Dabei konfrontiert El Greco das Panorama der geisterhaft weiß im Hintergrund des Bildes leuchtenden Stadt, die allein schon durch ihre Nichtfarbigkeit der Realität entrückt scheint, mit einer im Vordergrund befindlichen Karte derselben Stadt. Die zweidimensionale kartografische Abstraktion erscheint mit dem gleichen Realitätsanspruch in demselben Bildraum, wie die räumlich entwickelte Stadtansicht, die ihrerseits nicht nach realitätsbezogenen, sondern allein nach kompositorischen Erwägungen angeordnet wurde. So bricht El Greco gleich im doppelten Sinn mit dem Gebot mimetischer Abbildungstreue, das ja noch in Adornos Diktum, Kunst bestehe aus »Mimesis und Konstruktion« durchschimmert. Ansicht und Plan von Toledo besteht dagegen fundamental darauf, dass schon die Ansicht selbst einem konstruierenden Gestus folgt, zu dem sich die Abstraktion des Plans nicht kontrastiv, sondern komplementär verhält.

Es ist eben dieser konzeptuelle Umgang mit Wirklichkeit und ihren Übersetzungsmöglichkeiten auf die Ebenen von Plastik und Bild, die auch Thomas Scheibitz bewegt. Der durchaus langwierige Prozess der Bild- und Objektfindung, der vom visuellen Scannen des vielfältigen Archivmaterials über erste Skizzen zu genau ausgearbeiteten Zeichnungen und dann zur Malerei oder zum skulpturalen Objekt führt, sucht stets nach dem Punkt, wo das Gesehene zu einer Form wird, die das, woran sie erinnert, im selben Moment auch dementiert. Damit ein solcher Ritt auf Messers Schneide (Blade Runner) gelingen kann, muss das Material, aus dem Scheibitz seine Bildanregungen schöpft zunächst von jeder inhaltlichen Aufladung befreit werden. Egal, womit der Künstler arbeitet: Architekturformen, Buchstaben, Spielkarten, Häuser, Vögel, Landschaften etc.; alles ist nur als Form oder als Material interessant, nicht aber durch seine kontextuellen Bezüge. Als reine Form und reines Material wird es brauchbar als ein zu sich selbst befreites, nur aus sich selbst heraus verständliches Alphabet. Ein Reservoir an plastisch oder bildlich verarbeiteten Formen, die wie Schau-steller ihrer selbst auf den drei- und zweidimensionalen Bühnen dieses Werks versammelt und immer wieder neu arrangiert werden.

Gerne spricht Scheibitz im Zusammenhang mit diesen Formen von »Stellvertretern«, was insofern ihren Status gut beschreibt, als ein Stellvertreter ja eben nicht direkt mit dem, was er vertritt verknüpft ist, sondern an eine Stelle tritt, an der eigentlich etwas anderes war. Insofern operieren alle Arbeiten des Künstlers mit dem Begriff der Ähnlichkeit, also letztlich mit der Struktur eines vergleichenden Sehens, das Synapsen und Korrespondenzen zwischen Dingen und Formen herstellt, die inhaltlich durchaus weit voneinander entfernt sein können. Im Grunde rekuriert Scheibitz damit auf eine Grundvoraussetzung unserer sehenden Aneignung von Welt: Einem Schauen, das eben nicht aus der Aneinanderreihung von isolierten Sehereignissen besteht, sondern auf einer auf Wiedererkennung basierenden Verknüpfung beruht. Allerdings macht sich der Künstler diese anthropologische Konstante zunutze, um

sie dialektisch zu unterlaufen. EX (1998) <sup>s.198</sup> beispielsweise konfrontiert uns mit einem Bildangebot, das vor einem in gelben, grünen und braunen Feldern angeordneten und von astartigen Strukturen durchzogenen Hintergrund eine graue Ovalform zeigt, auf der sechs rote Rechteckformen annähernd symmetrisch verteilt wurden. Die dunkle Ausmalung der zwei im oberen Teil der Ovalform angebrachten Rechtecke und die mit dem Pinsel vollzogene ovale Umkreisung eines weiteren, im unteren Drittel des Ovals befindlichen Rechtecks, machen es fast unmöglich die Form nicht als Kopf mit Augen, Nase und Mund zu interpretieren. Das Problem dieser Lesart besteht allerdings darin, dass sich zwei weitere Rechtecke auf dem Oval befinden, welche die Assoziation zu einem abstrahierten Gesicht unterlaufen und die Interpretation der Form eher in eine architektonische Richtung drängen. Die Kunst nicht nur dieser Arbeit besteht darin, diese Kippfigur eben nicht aufzulösen, sondern in einer Spannung zu halten, und dabei den Malformen eine Autonomie zu verschaffen, die weit jenseits der historischen Dichotomie von Figuration und Abstraktion liegt.

Es ist, wie der Künstler es einmal selbst genannt hat »der Zwischenraum der direkten Anschauung«<sup>4</sup> in dem, und aus dem heraus seine Bilder und plastischen Objekte entstehen. Dieser Begriff des Zwischenraums lenkt die Aufmerksamkeit wiederum auf das interessante dialektische Prinzip innerhalb des Werkes, nämlich die stark tektonische, gebaute, objekthafte Struktur der Bilder einerseits und andererseits die deutlich zum Bildhaften hin orientierte Gestalt der Objekte. Malerei ist für Scheibitz weder die Gestaltung ihrer reinen Flächigkeit, noch die Erschließung eines Illusionsraums, sondern vor allem ein dinghaftes Ereignis, so wie andererseits die Objekte selbst ihre Nähe zu einer Bildlichkeit nie verschweigen. Im Interview mit Isabelle Graw führt der Künstler, befragt zu der Attraktivität des Leinwandbildes, dazu aus: »Mich interessiert das Objekthafte daran«, und wenig später: »Das ist es, was mich letztlich interessiert, dass man (...) Dinge kombinieren kann, um etwas Neues zu finden«<sup>5</sup>. Das heißt nun gerade nicht, dass die dabei entstehenden Bilder einfach zweidimensionale Übertragungen plastischer Formen wären, oder umgekehrt die Objekte sich als schlichte dreidimensionale Form eines Bildes darstellen würden. Es geht in beiden Fällen um Transformationsakte, die weiterführen: In einen Zwischen-Raum hinein, in dem der Status der Bild-Dinge und Ding-Bilder nicht mehr auf simple Ableitungsprozesse festgelegt werden kann, sondern das, was sich innerhalb des jeweiligen Werks zwischen den Elementen der Arbeit abspielt zum signifikanten Moment wird.

Die These des Schweizer Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure (1857–1913), der die Bedeutung nicht in den einzelnen Worten, sondern in der Verbindung der Worte untereinander sah, gilt insofern im übertragenen Sinne auch für Scheibitz: Die Emanzipation des Bildes/ Objektes zum selbständigen Werk erfolgt über die kombinatorische Plurivalenz seiner einzelnen Elemente<sup>6</sup>. Zudem weist der Anspruch, Bild und Objekt jeweils von ihrer tradierten medialen Begrenztheit zu befreien und in einem eigenen Zwischen-Raum neu zu definieren, eine erkennbare Nähe zu Blinky Palermo auf. Dabei ist es genau die von Palermo formulierte Gleichzeitigkeit von objekthaftem Ding und bildhafter Komposition, verbunden mit der Suche nach dem sich selbst definieren-



den Kunstwerk, die Scheibitz mit dem 1977 früh verstorbenen Beuys-Schüler verbindet.

Allerdings fußt das Scheibitz'sche Projekt nicht auf konstruktiver und minimalistischer Reduktion, sondern auf einer geradezu ungebremsen Hereinnahme von alltäglichen Motiven und Referenzen. Von architektonischen Formen, Stillleben und landschaftlichen Elementen über Figurinen und Porträtthaftes bis hin zu Logos, japanischen Mangas und Typografie speist sich diese Bildwelt durch einen nahezu unendlichen Strom von Anregungen aus dem Archiv des Künstlers. Fast jeder der in aller Regel von Scheibitz selbst entworfenen Kataloge kündigt von der Wichtigkeit dieser Ressource für die endgültigen Werke. Und macht dabei auch immer deutlich, dass diese Archivmaterialien stets »nur« als rein visuelle, formale Katalysatoren für das oben beschriebene Prinzip kombinatorischer Selbstwerdung des Kunstwerks fungieren.

Als »semantische Bündelungen unbestimmt eigensinniger Elemente«<sup>7</sup> funktionieren alle Arbeiten im Sinne kategorischer Kippfiguren. Sie sind – mit einem merkwürdigen Eigenleben begabte – Replikanten eines Wirklichkeitszusammenhangs, den sie einerseits immer wieder mit großer Hartnäckigkeit suchen, um ihn dann ganz gezielt ins Leere laufen zu lassen. Vieles in diesem Werk folgt dieser Dialektik des Zeigens und Entziehens, des Entschlüsselns und Verschlüsselns<sup>8</sup>. Die signalhaft leuchtenden Farben, die mit präzisen Linien umrissenen Formen, ebenso wie die bereits seit Ende der 1990er-Jahre häufig verwendeten Buchstabenelemente, vermitteln in ihrer plakativen, logoartigen Anmutung eine Evidenz und Lesbarkeit, die immer dann an ihre Grenzen stößt, wenn man versucht, sie in einem zeichenhaft eindeutigen Sinne zu decodieren.

Wie wichtig Thomas Scheibitz die Balance zwischen Orientierung und Desorientierung ist, zeigt auch sein Vorschlag für den zentralen Raum der Bonner Ausstellung. In der Mitte des Raumes befindet sich ein drei mal vier Meter großer Tisch, auf dem eine Vielzahl von Gegenständen aus dem Archiv des Künstlers versammelt sind, die aber bewusst ungeordnet, fast chaotisch auf der Fläche verteilt wurden, und solchermaßen die mögliche Systematik, die dieser Auswahl zugrunde liegen könnte, in ihrem Präsentationsmodus unterlaufen. Gerahmt wird dieser »Anti-Masterplan-Tisch« von vier sehr großen Gemälden (je 280 × 460 cm) an den Wänden des Raumes, die ursprünglich als Titel jeweils die Himmelsrichtung tragen sollten, der sie zugeordnet waren. Damit formulieren diese Arbeiten eine direkte Referenz zu Blinky Palermos HIMMELSRICHTUNGEN (1976), die der Künstler für die Biennale Venedig im Rahmen des Ausstellungsprojektes »Ambiente Arte« von Germano Celant realisiert hatte. Die (2009, ebenfalls für die Biennale Venedig rekonstruierte) Arbeit bestand aus vier, in schwarze Stahlrahmen gefasste, monochrom von hinten bemalten großen Glasplatten, die jeweils diagonal in den Ecken eines Raumes installiert waren. Dabei wurde dem Westen rot zugeschrieben, gelb dem Norden, weiß dem Süden, und schwarz dem Osten.

Palermos künstlerische Übersetzung, in der die Farben zu den bestimmenden Koordinaten eines abstrakten, aber für uns unverzichtbaren geografischen Orientierungssystems werden, leitet auch Scheibitz bei

seinen malerischen Operationen für den Bonner Zentralraum. Allerdings hat sich die Aufladung des Bildgeschehens im Vergleich zu der strikten Monochromie Palermos erheblich gesteigert. Die vier Bilder übertreffen sich gegenseitig mit einer virtuos verschachtelten von unterschiedlichsten Elementen und Bildebenen, die wie Kulissen ineinandergeschoben werden und sich dabei komplementär ergänzen oder kontrastiv gegenüberstehen. Zu der Komplexitätsmaximierung welche diese Großformate betreiben, passen die Titel, die Scheibitz ihnen zuweist: West-Nord-West (WNW) <sup>S. 106/107</sup>, Nord-Nord-Ost (NNO) <sup>S. 146/147</sup>, Ost-Süd-Ost (OSO) <sup>S. 166/167</sup> und Süd-Süd-West (SSW) <sup>S. 126/127</sup> erscheinen vordergründig als detailgenaue Präzisierung der recht allgemeinen Eindeutigkeit der vier Himmelsrichtungen. In Wirklichkeit formulieren sie aber genau diese »wohltuende Ungenauigkeit«, von der das gesamte Werk spricht. Mehr noch: Sie verweisen im Sinne einer grundlegenden Unschärferelation auf die Unmöglichkeit fester Koordinatensysteme.

Egal, wo man beginnt, hinter die kühlen glatten Flächen dieser Dingformen eindringen zu wollen, weisen einen diese wieder auf ihre Oberfläche zurück. Die Zeichenhaftigkeit, die sowohl die Objekte wie die Gemälde als formale Rhetorik so breitbrüstig vor sich herzutragen scheinen, ist in Wirklichkeit reine Camouflage, weil es die zeichentypische Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat bei ihnen schlicht nicht mehr gibt. Ihre Dinghaftigkeit will nicht inhaltlich ausgedeutet werden, sondern sucht seine Beweiskraft allein auf einer Oberfläche, die »wie Haut sein sollte – nicht trocken, auch nicht feucht oder fett.«<sup>9</sup>. Dieser Hinweis auf den Hautcharakter ist insofern interessant, als er eine lebendige, atmende, taktile Berührbarkeit suggeriert, die in einem scheinbaren Gegensatz zu der kühlen Härte steht, mit der uns diese Arbeiten begegnen. Mit ihren, gegen kaltes, unbarmherziges Weiß gesetzten Leuchtfarben erzeugen sie eine Künstlichkeit, die durch einen häufig anzutreffenden bühnenhaften Bildaufbau noch gesteigert wird.

Wer auch immer hier seinen Auftritt hat – geleitet von einem Malduktus, der mühelos Hard-Edge-Rigorismus mit Filzstiftgrafismen und nüchterne Anstreicher-Monochromie mit post-gestischen Farbschlieren verbindet – bewegt sich in einer Welt, die nicht mehr mimetischen, sondern alleine bildlogischen Kriterien gehorcht. Und doch ist diese Sehnsucht nach Berührung und Berührbarkeit ernst zu nehmen, die in der oben formulierten Hautmetapher steckt. Gewissermaßen artikuliert sich darin ein manieristisches Erbe, das mit den Mitteln einer übersteigerten Künstlichkeit nach einer neuen Form der Authentizität und Wahrheit des Bildes suchte, in deren Mittelpunkt die Überwindung der Natur durch die Kunst steht.

In diesem Sinn gilt das, was Thomas Scheibitz über die fünf Versionen der MARIA MAGDALENA El Grecos ausgeführt hat, auch ein Stück weit für seine eigenen Werke. Auch sie erzeugen mit ihrer »eingefroren, erkaltet gemalten« Farbenpalette eine »wohltuende Künstlichkeit«, in der sich die »Habseligkeiten der Bild-Hintergrundgeschichte malerisch auf derselben Ebene wie der Bild-Vordergrund« abspielen und die »unterschiedlichsten atmosphärischen ›Neonlampen‹ im Streit mit den künstlichsten Materialien der Welt« alle Bestandteile des Bildes so »hinterleuchten, als ob wir es mit einem angehaltenen

Film in einem Projektor zu tun haben«.<sup>10</sup> In dem Kosmos, in dem sich Thomas Scheibitz bewegt, ist das Erkalten, Einfrieren und Verwandeln des Gesehenen die Bedingung dafür, dass sie uns als Bilder und Objekte etwas angehen können. In dieser heiß-kalten Welt dient die Präzision der Linie vor allem dazu, das von ihr Bezeichnete zu sich selbst zu führen, und damit eben gerade nicht zu (er)klären, sondern als Wirklichkeit eigener Ordnung auszuweisen. Und das Licht, das auf diesen Bild- und Objektbühnen angeschaltet wird, beleuchtet konsequenter Weise weniger die Dinge selbst, als dass es deren Schattenwurf zeigt, und deutlich macht, wie diese Schatten wiederum einen eigenen geisterhaften Dingcharakter erlangen können. Es ist eine Bildwelt, die ihre Nähe über Distanz herstellt, und in ihrer gläsernen Nah-Ferne diesen schmalen Grat der Erfindung erreicht, in dem sich das vorher Bekannte, aber noch nicht im sinnvollen Zusammenhang Gesehene<sup>11</sup> zu einer Einheit des Disparaten zusammenfügt.

1 Thomas Scheibitz: *TEXTE NOTIZEN SZENARIEN*, Berlin 2016, S. 46.

2 Caoimhin Mac Giolla Léith: *Artificial Worlds*, in: Thomas Scheibitz: *about 90 elements / TOD IM DRSCHUNGEL*, Ausstellungskatalog: Irish Museum of Modern Art, Dublin, Camden Arts Centre, London, 2007, S. 16.

3 *The Pitfalls of Research-Painting. Ein Gespräch mit Thomas Scheibitz* von Isabelle Graw, in: Thomas Scheibitz: *ONE-Time Pad*, Ausstellungskatalog MMK Frankfurt und BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, Köln 2012, S. 55.

4 Ebd. S. 56.

5 Ebd. S. 63f.

6 Vgl. dazu: *Conversation: Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit Thomas Scheibitz*, in: Thomas Scheibitz: *about 90 elements*, (Anm. 2), S. 129.

7 Beate Söntgen: *Schichtungen. Zur Malerei von Thomas Scheibitz*, in: Thomas Scheibitz: *ONE-Time Pad* (Anm. 3), S. 80.

8 Auf das Thema der Codierung und Decodierung spielt Thomas Scheibitz beispielsweise mit dem Ausstellungstitel *ONE-Time Pad* seiner Schau im MMK Frankfurt 2012 selbst an. Der Titel bezieht sich auf eine besonders sichere Verschlüsselungsmethode, bei der der Verschlüsselungscode für jede Nachricht neu gewählt werden musste.

9 *The Pitfalls of Research-Painting*, in: Thomas Scheibitz: *ONE-Time Pad*, (Anm. 3), S. 63.

10 Thomas Scheibitz: *El Greco. 5 x Maria Magdalena*, in: *TEXTE NOTIZEN SZENARIEN*, Berlin 2016, S. 27ff.

11 Vgl. Thomas Scheibitz: *TEXTE NOTIZEN SZENARIEN*, Berlin 2016, S. 9.