

Es geht immer um Dynamik

Vorwort:

„Musik ist kein Bild, Musik ist Denken über Bilder“, schrieb Heiner Müller in Traumtexte (Bibliothek Suhrkamp, 2009). Für den in Berlin lebenden Maler und Bildhauer Thomas Scheibitz spielt Musik eine zentrale Rolle in seiner Kunstproduktion. Die Referenzen und Bezugnahmen aus der Welt der Musik, die Thomas Scheibitz herbeizieht, reichen von Heiner Müller, der mit den Einstürzenden Neubauten zusammengearbeitet hat, über die Melvins bis hin zu Led Zeppelin. Schon seit Jahren führen Thomas Scheibitz und Max Dax einen fortwährenden Dialog über das Wechselverhältnis von Musik und Kunst — in der Galerie der Gespräche Berlin, im Me Collectors Room Berlin, in Radiosendungen in Los Angeles, in der Spex. Dieser Dialog materialisiert sich jetzt in zwei großformatigen, eigens für die Ausstellung gemalten Bildern und einer zentralen Skulptur mit dem Titel Masterplan\musik, die eine Studio-/Arbeitssituation abstrahiert. Auf der einen Seite der Sänger oder Musiker mit seinem Vokabular der Möglichkeiten und auf der anderen Seite der Produzent am Masterplan-Tisch, auch Mischpult genannt. Beide sind durch eine Glaswand getrennt. Thomas Scheibitz reflektiert mit dieser Arbeit ganz konkret seinen Beitrag zur Hyper!-Ausstellung und sein Verhältnis zum Kurator.

Max Dax: Die Musik ist unmittelbar, die Kunst ist es möglicherweise nicht — da würde ich gerne mal von dir hören, wie du das siehst, gerade auch, weil die Musik für dich ja seit Jahren ein wichtiger Impulsgeber ist.

Thomas Scheibitz: Vincent van Gogh schreibt an seinen Bruder Theo, dass er davon ausgeht, dass ein Bild in aller Regel nur wenige Augenblicke Aufmerksamkeit bekommt. Wie lange betrachten wir ein Kunstwerk im Leben wirklich, wenn es sich nicht in unserem direkten Umfeld befindet? Ausschlaggebend sind die Verweildauer vor einem Kunstwerk und der Umstand, dass wir tatsächlich davor stehen. Insofern können auch Bilder sehr unmittelbar sein. Die Unmittelbarkeit in der Musik ist anders. Wir sind zusammen im Berghain gewesen, um uns die Melvins anzusehen, als schöne Bebenschockwelle. Da stehen wir gleich mal zwei Stunden und lassen uns durchrütteln von der Lautstärke der Musik.

Wir waren zu dem Konzert eingeladen, weil wir mit Buzz Osborne, dem Sänger der Melvins, zuvor ein Interview für die Spex geführt hatten. Darin sagtest du: „Die Melvins genießen in der Kunstwelt den höchsten Respekt! Deren Song Shitstorm klingt, als würde er rückwärts gespielt. Ich stellte mir dann die Frage, was wohl passieren würde, könnte man ein abstraktes Bild rückwärts abspielen. Würde es dann also wieder gegenständlich werden? Solche Gedankengänge helfen mir, in meiner Malerei weiterzukommen.“

Eine gewinnbringende Auseinandersetzung fängt in dem Moment an, wenn einem die Musik bei der Beantwortung der Frage hilft, wie verständlich Kunst eigentlich sein muss? Kunst darf ja ausdrücklich schwer verständlich, abstrakt, konzeptuell sein. Musik ist es in aller Regel nicht. Sich da an der Musik zu orientieren, in einem Art Genrewechsel zu denken, kann zu neuen Erkenntnissen führen. Ich bin auch ein Fan von Lemmy Kilmister, der bei jedem Konzert stets gesagt hat: “We are Motörhead and we play Rock’n’Roll!” Tatsächlich besteht sein Publikum aber aus Heavy-Metal-Fans — das ist ein schönes Spiel mit den Kategorien und Erwartungshaltungen. Mein Assistent hat mir neulich ein Diagramm aller Rockmusikstile

und ihrer Interpreten ausgedrückt. Weder Motörhead noch Melvins waren darin verzeichnet. Das hat mich irgendwie erleichtert.

Es gibt ja beides: Einerseits die kommerzielle Auflösung der Genres in der Musik, dass es etwa bei iTunes nur noch ganz wenige Genres gibt, während in einem Schallplattenladen wie der Spacehall in Berlin quasi in jedem Schallplattenfach ein eigenes Untergenre einer eigenen Subkategorie von elektronischer Musik seinen Platz findet.

Die Melvins waren eine Empfehlung von meinem damaligen Professor Ralf Kerbach an der Akademie in Dresden. Ihre Musik hat mir gleich von Anfang an instinktiv gefallen, aber ich hätte jetzt nicht wie ein Musikjournalist benennen können, ob sie nun im Vergleich zu anderen Bands außergewöhnlich neu sind oder welchem Genre sie genau zuzuordnen wären. Aber sie laden ein zum Gedankengang. Ich nahm ja auch immer an, dass Musik den Vorteil habe, dass man sie im Gegensatz zur Malerei lauter drehen kann. Buzz Osborne gab diesem Gedanken dann im Gespräch eine neue Wendung mit dem Satz: „Es geht immer um Dynamik.“ Und um Dynamik geht es nun wiederum in der Malerei und somit in der bildenden Kunst immer!

Musik und Malerei haben also vielleicht sogar zum Teil ein identisches Vokabular. Es gibt Begriffe, die auf beide Disziplinen anwendbar sind, wo sowohl der Maler wie auch der Musiker verstehen, was gemeint ist. Oder wie siehst du es?

Es geht immer um Dinge wie Vokabular, Poesie, Dynamik und Grammatik.

Ich sehe hier riesige Verstärker und Boxentürme in deinem Atelier — wie bewusst hörst du Musik, wenn du malst?

Die großen Lautsprecher haben die Kraft, die Musik sehr präsent wiederzugeben, wobei vielleicht auch gerade deshalb das laute Hören bei mir seit Längerem zurückgeht und ich seit einiger Zeit eher dem Hörbuch zugetan bin und ich oft nur am Anfang und am Ende eines Tages im Atelier Musik auflege.

Eine besonders druckvolle Musik endet eben nicht in einem besonders druckvollen Bild?

Nein. Never! So war es noch nie. Ich bemerke aber gelegentlich, dass meine Bilder und Skulpturen, wenn sie mit sehr lauter Musik beschallt werden, irgendwie intensiver wahrgenommen werden können. Man ist dann wie auf einem verstärkten Euphorielevel. Und wenn die Musik dann aufhört, fahren die Bilder wieder etwas runter — als ob man selbst oder die Bilder unter Einfluss gestanden hätten.

Du beschreibst die Wirkung lauter Musik wie eine euphorisierende Drogenerfahrung.

Laute Musik ist eine Verstärkerdroge. Und deshalb darf man sich von lauter Musik auch nicht manipulieren lassen. Nüchtern betrachtet, muss jedes Bild autonom für sich funktionieren und sollte nicht unbedingt durch besondere Beleuchtung oder durch den Einsatz intensiver Musik verstärkt werden.

Du sprachst eben von Vokabular und Grammatik, als sei Malerei eine Sprache. In deiner großen Ausstellung Masterplan\kino 2018 im Kunstmuseum Bonn gab es im zentralen Raum des Bilderparcours eine riesige Skulptur, die aus fünf Tischen bestand, auf denen du den Quellcode deines Vokabulars und deiner Grammatik auf eine Art offengelegt hast, wie es Joseph Kosuth 1968 tat, als er mit seiner Arbeit Information Room die DNA seines Gangs in die konzeptuelle Kunst ausbreitete.

Dazu hing über der Anordnung von Tischen auch ein weiß-blauer Kugelschreiber mit vier verschieden farbigen Minen als Markierung der Himmelsrichtungen von der Decke, eine Art Kompass. In der Hyper!-Ausstellung wird es eine Variante dieser Arbeit geben, Regieraum/Masterplan-Tisch, in der ich mich mit Musik auseinandersetze. Zum einen habe ich schon seit längerer Zeit eine große Sammlung von Formen, von Prototypen und von Dingen, die ich nicht gezielt suche, sondern eher finde. Zum anderen sammle ich Materialien — das ist eine Materialbibliothek von verschiedenen Halbzeugen und Werkstoffen. In diesen Sammlungen kommt dann eine Form von Grammatik zum Ausdruck, die ich in sogenannten Lexikonzeichnungen verarbeite. Ich mache fast jeden Tag Zeichnungen, das ist eine Endlosreihe, in der Dinge immer wieder ab- und anverwandelt auftauchen. Das sind dann gezeichnete Zusammenstellungen zu Themen, die mit meinem Vokabular von Formen ihre eigenes Bild finden.

Gezeichnete Brainstormings?

Eher bewusste Gegenüberstellungen oder Ausstellungen von Gemeinsamkeiten. Diesen Lexikonzeichnungen ist gemein, dass es immer zwingende, instinktive Querverbindungen gibt. Das ist schwer beschreibbar, aber zugleich auch das Schöne daran — dass es eigentlich nur durch das Sehen beschreibbar wird.

Materialisieren sich in dieser Skulptur die Lexikonzeichnungen deines Vokabulars?

Ich zeige meine Werkzeuge, und das wurde in Bonn vom Publikum tatsächlich sehr dankbar angenommen — als eine, wenn nicht die zentrale Arbeit der Ausstellung. Für mich selbst hingegen, der die Dinge sammelt und benutzt, sie als eine Notwendigkeit zum Arbeiten braucht, sind diese Tische gar nicht das eigentliche Exponat oder Artefakt.

Ist es also eine Spiegelung deines Verhältnisses als Malender zur Musik?

Das schon eher, und es gibt ja auch eine Glaswand wie im Musikstudio, die den eigens gebauten Regieraum-Tisch von den anderen Tischen trennt. Die Arbeit ist eine Art Übersicht, die dabei hilft, die Dinge leichter zu machen, klarer zu sehen, alles verständlicher zu beschreiben. Das sind die zwei Seiten der Medaille, denn es ist keine Kunst in dem Sinne. Aber ohne würde es auch nicht gehen.

Es ist dein Quellcode, und der hat schönerweise zugleich etwas sehr Klares, Konkretes, Poetisches.

Es ist eben wie eine Übersichtssituation, an der man vielleicht auch gerne arbeiten würde. Das ist eine Form einer idealisierten Kommunikation, von zwei Seiten aus. Wir könnten ein Büro haben, ich sitze immer rechts, du sitzt immer links, und die Glasscheibe ist sozusagen eine physische Trennung, aber sie erlaubt uns den Durchblick. Konnte man bei Joseph Kosuth die Bücher und Schriften eigentlich auch anfassen und lesen?

Ich glaube: ja. Mit zunehmendem Alter des Information Rooms ist die Arbeit aber unberührbarer geworden ist, und sei es, weil ihre Bestandteile irgendwann nicht mehr ersetzbar waren.

Bei mir darf nichts wegkommen. Man darf meinen Masterplan-Tisch eigentlich nur betrachten. Das reicht aber auch aus, um alles zu erfassen.

Um deinen Regieraum/Masterplan-Tisch hängen zwei sehr große Bilder von dir. Die hast du extra für die Ausstellung gemalt.

Sie sind alle beide Resultate von einer Auseinandersetzung mit Musik im allgemeinen. Bei mir setzt sich alles aus Grundformen zusammen, zu denen ich eine gewisse Affinität habe, weil sie meiner Sichtweise entsprechen. Sie bilden meine Formwelt ab. Ich versuche, die Dinge so genau, wie es irgendwie geht, darzustellen —

aber bei gleichzeitiger größter Allgemeinheit. Und die größte Allgemeinheit ist unser kollektives Gedächtnis. Wenn man sich mit gegenständlichen Dingen auseinandersetzt, arbeitet man einerseits mit seinem privaten Gedächtnis, andererseits könnte alles durch den Filter des kollektiven Gedächtnisses gedacht werden. Und je nachdem, aus welchem Kontext man stammt, betrachtet man etwa eine orangene Fläche als Wand oder als Landschaft oder als Himmel. Das sind die ikonografischen Grundbedingungen, wenn es darum geht, ein Bild zu finden oder sich am Rande einer Erfindung aufhalten zu wollen.

Zoomen wir mal rein in deine Bildkompositionen. Immer wieder tauchen Buchstaben in deinen Bildern auf. In deinen Musikbildern auch Noten. Die Note gehört klar zum Vokabular der Musik, sie ist nicht bloß Bildmarke, sondern sie hat eine Funk-tion, rhythmisch wie melodisch. In den Videos der Band Kraftwerk taucht die Note wiederholt als ikonische Referenz auf — dann tanzen die Noten auch.

Ich bin mit dem Notenbild und mit Notationen vertraut. In meinem elterlichen Haushalt gab es zwei Klavie-re, und wir hatten Berge von Noten auf dem Tisch liegen. Ich kann zwar selbst keine Noten lesen, aber ich fand es immer interessant, dass das Notenbild von Bach ganz anders aussieht als das von Liszt oder Schubert. Ich habe Noten also immer auch als reizvolles grafisches Netzwerk gesehen. Zum anderen wollte ich außer-dem ein Zeichen für eine Note haben, das in seinen Umrissen als Note erkennbar ist, aber von seiner Funk-tion her das genaue Gegenteil ist. Und die Form der besagten Note habe ich durch einen Zufall gefunden. Es gibt Noten, die sind auf Ecstasypillen eingepreßt — und diese Prägung fließt durch das Backen oder Pressen so auseinander, dass die Note fast schon an ein brutales Beil oder an eine kleine Bombe erinnert. Das fand ich interessant. Ich nehme kein Ecstasy, aber die Ästhetik dieser Pillennote hat es mir angetan. Die Pille lag da, und mir fiel dieses Detail, das andere vielleicht übersehen, sofort ins Auge, und damit ist das die Katego-rie am Rande der Erfindung. Eine Note hat natürlich etwas Zartes, sie ist wie ein Buchstabe eines Alphabets. Wenn ein solches Zitat einer Note in einem Gemälde von mir auftaucht, hat es dann nur noch wenig mit einer Note auf einem Notenblatt zu tun.

Du zeigst in Hamburg zwei Bilder, die sich in unterschiedlichen Abstraktionsgraden zum Thema der Ausstellung — gegenseitige Beeinflussung — verhalten. Vom fast als gegenständlich zu bezeichnenden Bild mit dem Titel Apokalypse geht es ins Abstrakte in Music. Was hat deine Apokalypse mit Musik zu tun, und worauf bezieht sich Music?

Apokalypse geht auf meine private Situation zurück. Meine erste Schallplatte, die ich mir damals von meiner Großmutter aus dem sogenannten kapitalistischen Ausland habe mitbringen lassen, war eine Schallplatte, ein Doppelalbum von Led Zeppelin, IV. Meine Großmutter war in Hamburg in einen Plattenladen gegangen und hat sich vom Verkäufer eine Schallplatte für ihren Enkel empfehlen lassen. Auf dem Cover musste ich lange suchen, bis ich den Namen der Band fand. Wenn man das Gatefold aufschlägt, dann offenbart sich dem Betrachter eine fast apokalyptische nächtliche Szene, wo ein Typ, der aussieht wie ein Zwerg, eine Lampe über ein Tal hält. Das Betrachten dieses Covers war in gewisser Hinsicht meine erste Lehrstunde für Kunst, Plattencover, zeitgenössische Musikatmosphäre und Illustration. Ich habe mir später die Texte übersetzt. Im Rückblick wurde mir angesichts dieses mysteriösen Objekts bewusst, wie man grafisch Dinge einsetzen kann, um etwas zu beschreiben, es dabei aber nicht zu illustrieren, ihm dabei aber sehr wohl eine Verstärkerfunk-tion zu geben. Erst sehr viel später habe ich das Motiv dann für mich selbst einmal ikonografisch auseinan-dergenommen und landete dann bald bei Hans Baldung Grien und bei Dingen, die bei ihm bildhafte Über-setzungen für konkrete Situation sind. Die zweite Platte, die mir auf ähnliche Weise dann Jahre später in die Hände fiel, war Haus der Lüge von Einstürzende Neubauten, das Cover mit dem pissenden Pferd.

Das Cover mit dem Grien-Pferd hat Fritz Brinckmann gestaltet. Der Urinstrahl sieht aus, als ob das Pferd sein Gehirn auf den Boden pisst.

Weil mich das Cover so fasziniert hat, habe ich mir tatsächlich irgendwann den Holzschnitt von Hans Baldung Grien gekauft. Und dass die Pisse wie ein Gehirn aussieht, hängt natürlich mit der Technik des Holzschnittes zusammen und der Frage, wie man mit einem Holzschnitt etwas Fließendes darstellen kann. Das Motiv, die „hölzern“ fließende Form, taucht als Monsterwelle in meinem Apokalypse-Bild auf und stammt im Original abermals von einem japanischen Holzschnitt über einen Tsunami — also der japanischen Variante der Apokalypse. ~