

SKULPTUR/MODELL

HERAUSFORDERUNG

Die Kunst verlässt das Museum, das in der Neuzeit eigens für sie errichtet wurde, immer wieder einmal. Seit den 1980er Jahren sucht sie zunehmend Orte auf, die ursprünglich einem anderen Zweck dienten und ihn auch in der Benutzung durch Kunst nicht verleugnen. Es sind vielfach die Künstler selbst, die ehemalige Fabriken und andere Zweckbauten temporär oder auf Dauer für ihre Arbeiten reklamieren. Ursprünglich hofften sie, so den diversen Einschränkungen etablierter Kunstinstitutionen zu entgehen und ihre Arbeiten mit einer anderen Raumästhetik und deren Geschichte zu konfrontieren. Dahinter steht oft der Versuch, näher an die Wirklichkeit außerhalb der Kunstszene heranzukommen, sich von Traditionen abzukoppeln und größere Relevanz im allgemeinen gesellschaftlichen Kontext zu gewinnen. Das gilt zumal für eine Kunst, die sich jenseits der Malerei in raumgreifenden Formen wie sockelloser Skulptur, Environment, Installation, aber auch Film- und Videoprojektion sowie Performance entfaltet. Die postindustrielle Situation mit ihren obsolet gewordenen Industriebauten liefert hierfür die geeigneten Räume. Es dauert nicht lange, bis die Präsentation von zeitgenössischer Kunst, aber auch von Theater, Tanz und Konzerten an solchen Orten eine staatlich geförderte Angelegenheit wird. In ästhetischer Hinsicht entsteht fast so etwas wie eine Mode aus dem Mit- und Gegeneinander von Kunst und Industrieruine bzw. Industrieromantik. Mit der ehemaligen Turbinenhalle von Tate Modern in London wird der Trend zur Jahrhundertwende sozusagen geadelt: Die ausrangierte Industrie-architektur wird umfunktioniert, das Kunstmuseum schluckt gewissermaßen seine Alternative.

Auch wenn aus der Präsentation von zeitgenössischer Kunst in ehemaligen Industriebauten mitunter ein kaum noch reflektierter Trend geworden ist, hat sich die Frage, was solche Orte der Kunst bieten können, nicht erledigt. Diesseits der Überwältigung durch spektakuläre Dimensionen und der diffusen Lust am Ungewöhnlichen können solche Räume durchaus Experimentalorte in einem fundamentalen Sinn

sein. Sie können künstlerische Konzepte und Praktiken herausfordern, ihre Grenzen testen und deren Spezifika in besonderer Weise herausstellen. Dabei geht es weniger um die Räume selbst und ihre Wirkung als darum, sie als Instrumente zu gebrauchen, um die künstlerische Arbeit zu schärfen und weiter zu entwickeln. Je größer und eigenständiger der Raum ist, desto höher scheint das Risiko für ein künstlerisches Projekt. Gelingt es, wird es häufig zu einem Punkt in der Entwicklung des Werkes, hinter den der Künstler oder die Künstlerin kaum zurückgehen können – ganz gleich in welcher Dimension und in welchem Zusammenhang.

In der erst dreijährigen Ausstellungsgeschichte des Kesselhauses im KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst (ehemals Kindl-Brauerei) wurden sehr bewusst unterschiedliche künstlerische Ansätze verfolgt. Um einen solchen Raum gezielt und verantwortungsbewusst Künstlern anbieten zu können, braucht man konkrete Erfahrungen mit ihm. Was ist hier möglich? Wo liegen die Chancen und wo die Gefahren? Begonnen hat es mit einer bei aller Größe leichten Geste. Roman Signer ließ ein gelbes Sportflugzeug kopfüber von der Decke hängen, das sich im künstlichen Wind zweier Ventilatoren um die eigene Achse drehte. Alles war deutlich und klar in dem kubischen Raum und dem hellen Licht der raumhohen Fensterbänder. Die Inbesitznahme des neuen Ortes durch ein Stück Kunst geschah mit einer absurden Selbstverständlichkeit. Im Jahr darauf wurde der gewaltige Raum physisch ausgeblendet: Er fungierte als Blackbox für eine Videoarbeit. Nur indirekt blieben seine Dimensionen im Dämmerlicht der Projektionen und mehr noch durch das Sujet von David Claerbouts Arbeit (das Berliner Olympiastadion) präsent. Das Kesselhaus mutierte zu einer Art visuellem und körperlichem Resonanzraum für das Thema der Arbeit. Mit Haegue Yangs hängender und sich drehender Konstruktion aus Jalousien und Leuchten zog eine Form von Skulptur ein, die vom Raum physisch im wörtlichen Sinn abhängig war. Installation war hier der Begriff für etwas, das sich bei gleichbleibender Charakteristik als wandelbares Medium unterschiedlichen räumlichen Gegebenheiten anpassen kann.

Plateau mit Halbfigur von Thomas Scheibitz ist die erste Arbeit, die im Kesselhaus fest auf dem Boden steht und zumindest in dieser Hinsicht zeigt, dass sie Skulptur ist. Mit ihm wurde ein Künstler eingeladen, der in mehreren Medien operiert. Neben der Skulptur ist das zuerst die Malerei. Als dritten Werkbereich muss man aber auch das Miteinander seiner Fotografien, Skizzen und Buchgestaltungen hinzuzählen. Wer seine künstlerische Arbeit auf solche Weise polyfokal versteht, für den sind die einzelnen Aspekte unter anderem Möglichkeiten zu gegenseitiger Kritik. Es entsteht ein geschärftes Bewusstsein bei der Wahl der Mittel und Formen und dafür, was die einzelnen Medien unterscheidet und wie sie miteinander und mit dem jeweiligen Kontext interagieren. Das Angebot, in einem noch sichtlich von seiner industriellen Vergangenheit geprägten Raum von etwa zwanzig mal zwanzig mal zwanzig Meter Volumen ein Projekt zu verwirklichen, musste unter diesen

Voraussetzungen beim Künstler zu vielfältigen und langwierigen Überlegungen führen. Eine seiner Vorsichtsmaßnahmen bestand in einer reflektierten Skrupelhaftigkeit gegenüber der schieren Größe und Verführungskraft des Raumes. Nun hätte man die enorme Höhe des Kesselhauses ignorieren und eine Ausstellung mehrerer Skulpturen in der Fläche entwerfen können. Sozusagen ein Pendant am anderen Ende der Raumskala zur Zehn-Quadratmeter-Ausstellung in einem Zimmer (*Schaulager 9.44*, 2016). Sollte es eine solche Überlegung gegeben haben, wurde sie schnell verworfen; es wäre ein Ausweichen vor der Herausforderung gewesen und hätte die Chance, die in ihr liegt, vorüberziehen lassen. Es konnte nur eine neue, auf den konkreten Raum hin entworfene dreidimensionale Arbeit sein. Nun bildet sich in zwanzig Jahren künstlerischer Tätigkeit unweigerlich eine Art von Repertoire. Es ist kaum zu ignorieren und selbst wenn man es könnte, geschähe es um den Preis des Verlustes von Erfahrung. Andererseits kann man nichts einfach aus dem Repertoire herausgreifen und in welcher Kombination auch immer auf die aktuellen Raumdimensionen hin vergrößern. Eine solche mechanische Adaption verfehlt fast notgedrungen ihr Ziel, weil sie die räumliche Herausforderung nur geometrisch interpretiert. Was tun?

PARA-WERK

Ein ständiger Fluss von visuellen und schriftlichen Notizen begleitet die Arbeit von Thomas Scheibitz. In ihm begegnen sich Bilder und Reproduktionen jeglicher Art, eigene Skizzen und Fotografien sowie Listen und Cluster von Begriffen. Man könnte von einem materialisierten Bewusstseinsstrom oder von einem ständig in Verwandlung begriffenen Archiv sprechen. In diesen komplexen Sammlungen erscheinen bisweilen Dinge, die man im Nachhinein als Entwürfe für Bilder oder Skulpturen wahrnimmt. Aufs Ganze gesehen sind die Beziehungen zwischen den gesammelten Notizen und den Arbeiten jedoch sehr viel offener. So wenig man dort die Genese einer einzelnen Arbeit Schritt für Schritt verfolgen kann, so wenig liefern bestimmte Bilder oder Begriffe eindeutige Schlüssel zu deren Verständnis. Der offene Charakter der Arbeitsmaterialien wird auch dadurch nicht kanalisiert, dass Scheibitz mitunter einzelne Ausschnitte daraus in Publikationen öffentlich macht. Abbildungen eigener Arbeiten sind mitunter fast ununterscheidbar mit diesem Labyrinth von Dingen und Ideen verwoben. De facto tauchen sie für den Künstler im Werkprozess in spielerischer Weise daraus hervor. Die Notizen allein als Verweisabbildungen oder erläuternde Fußnoten zum Werk zu verstehen, wäre allzu akademisch. Sie stellen in publizierter Form vielmehr selbst eine Art zusätzliche Werkform dar. Sorgfältig ausgewählt und gestaltet erscheinen die Materialien wie ein Para-Text zur übrigen Arbeit, der das Davor, Währenddessen und Danach umspielt, der etwas vom visuellen, gedanklichen und situativen Kontext der Arbeiten enthält und zugleich eine gewisse Selbstständigkeit behauptet. Man stößt im

verwinkelten Miteinander dieser visuellen und sprachlichen Notate immer wieder auf Elemente, die zu Auslösern von Themen werden können, die für konkrete Arbeiten relevant sind. Sie liefern jedoch keine inhaltlichen Definitionen, sondern Angebote, die autonome Arbeit unter bestimmten Blickwinkeln zu erforschen. Aus den Materialsammlungen kann man Instrumente der Betrachtung gewinnen, keine schlüssigen Interpretationen.

Band I der Publikation zu *Plateau mit Halbfigur* kondensiert in diesem Sinn die weit umfangreicheren Notizen, die während der eineinhalbjährigen Recherche und Vorbereitung der Arbeit entstanden sind. Manche bezeichnen einzelne Schritte im konkreten Arbeitsprozess: diverse Modelle, Stell- und Farbproben. Andere verweisen auf mögliche Anhaltspunkte in Bereichen wie Architektur, Bühnenbild und Filmkulisse, Industrieprodukt, Kunst oder auf eigene Arbeiten. Nicht von ungefähr wird das Buch mit dem Blick durch ein Fenster eröffnet, der sofort eine ambivalente Beziehung zwischen dem Davor und Dahinter, zwischen dem Hier und Dort herstellt. Gesteigert wird die räumliche Komplexität in einer Atelieraufnahme, die durch eine doppelte Rahmung eigentümlich verunklärt ist. An anderer Stelle treibt eine Collage mit ähnlichen Mitteln das Spiel weiter. Studio und Ausstellungsraum überlagern sich und öffnen Perspektiven in andere reale und irrealen Räume. Hier wird eine Methode sichtbar, die auch in anderen Publikationen von Scheibitz dem Zweck zu dienen scheint, die Verhältnisse zwischen Entwürfen und Arbeiten, Bildern und Bedeutungen, zwischen Form und Inhalt in der Schwebe zu halten. Das Ziel ist jedoch nicht, den Arbeitsprozess opak zu machen oder ihn womöglich sogar als kreativen Akt zu mystifizieren. Die zahlreichen Hinweise auf die eigene Wahrnehmung, das eigene Denken und das eigene Machen sind als Para-Werk vielmehr der Versuch, auch die Erfahrung der Betrachter mit den Arbeiten beweglich und offen zu halten. Sie legen eine Haltung zum Akt des Sehens und eine Bereitschaft zur visuell/mentalenen Spekulation nahe, die wie eine Fortsetzung der Arbeit des Künstlers, nicht aber als deren Kategorisierung fungiert.

Auffällig oft erscheint Architektur im Arbeitsbuch. Dabei sind es eher exzentrische Bauten und Entwürfe, die mit stereometrischen Grundelementen und ihrer Kombination arbeiten. Die Grenzen zur Architekturspekulation sind fließend (Gebäude als Buchstaben), ebenso die zu temporären Konstruktionen (Bühnen- und Filmbauten) und zu Modellen. Monumentalität ist ein wichtiges Unterthema. Bei einem Raum in den Dimensionen des Kesselhauses gehen die Gedanken verständlicherweise in Richtung Architektur. Die Bestimmung der absoluten Größe und damit der Proportion der Arbeit ist eine der wichtigsten und schwierigsten Aufgaben. Es geht Scheibitz zwar nicht um Monumentalität im Sinn einer Überwältigung des Betrachters, aber er muss und will in seiner Arbeit an einen Kippunkt heranführen – ohne den Maßstab der menschlichen Figur zu verlieren. Architektur ist darüber hinaus eine Orientierungsgröße, weil es sich auch bei der Skulptur trotz aller Freiheit der Formen

um eine rational geplante Konstruktion handelt. Die Dinge müssen statisch sinnvoll gebaut werden und sie verbergen es nicht.

Im Arbeitsbuch gibt es zwei Listen, die ohne sichtbare Ordnung unterschiedliche Objekte aufreihen: Rahmen, Box, Tor, Säule, Tisch, Kanne und so weiter. Angeführt werden beide von dem Wort Gesichtsfeld, womit bereits der Blick des Betrachters auf das zukünftige Ensemble anklingt. Diese „Rufnamen“ entsprechen den zahlreichen bildlichen und skulpturalen Formen oder Elementen, die Scheibitz im Laufe der Jahre entwickelt hat. Man könnte von einem Repertoire sprechen, wenn dies nicht allzu leicht mit einem Kanon verwechselt würde. So wie Wörter das Repertoire der Sprache sind, kommt es auch hier darauf an, wie und in welchem Zusammengang die Elemente mit welcher Betonung und welcher Semantik zum Einsatz kommen. Der Künstler hat von Prototypen gesprochen, besser noch von Halbzeugen, was soviel wie Halbfabrikate oder Werkstücke bedeutet und somit die Weiterverarbeitung und das Einpassen in wechselnde Zusammenhänge meint. Das Halbzeug wird im Kontext der Arbeit selbst schließlich zur Halbfigur. Solche Aufzählungen von Objekten oder Begriffen sind keine To-do-Listen, sondern Versuche, das weite Feld von Assoziationen bei der Entwicklung und Ausarbeitung von Ideen zu markieren. Die verbale Kennzeichnung hilft, die Fülle der vorüberziehenden Bilder und Gedanken gleichsam von einer anderen Perspektive aus zu betrachten.

Mit der Fülle und Verschiedenartigkeit seiner visuellen und sprachlichen Hinweise, mit seinem gestalterischen Rhythmus und seiner eigentümlichen Verbindung von Pragmatik und Spekulation ist das Arbeitsbuch nicht nur ein Para-Text zur Arbeit im Kesselhaus, sondern auch eine Art Meta-Text. So wenig wie es eindeutige Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen und Themen herstellt, so wenig ist es als Werkform klar umrissen. Darin funktioniert er wie ein Modell für die Betrachtung von *Plateau mit Halbfigur* selbst.

PLATEAU, HALBFIGUR

Der Titel der Arbeit ist nur scheinbar beschreibend; tatsächlich enthält er eine Reihe von Zwischentönen und weitergehenden Hinweisen. Plateau ist ein Begriff, der Anleihen bei geografischen Räumen bzw. bei der Wissenschafts- und Techniksprache macht. Er schafft schon auf sprachlicher Ebene eine gewisse Distanz zum üblichen Begriff Sockel, der zur traditionellen Konzeption von Skulptur gehört. Plateau im Sinne von Gelände oder Gebiet setzt sich aber auch vom Begriff Plattform ab, der auf die Architektur weist oder im übertragenen Sinn das Diskursive und Intentionale eines Ortes betont. Im Wort Plateau ist schließlich auch die Vorstellung einer Landschaft präsent, womit nicht nur eine physische Beschaf-

fenheit, sondern zugleich eine psychische Einstellung zu ihr anklingt: Plateau als mentale Konstruktion.

Das Plateau als erste/unterste Schicht der Arbeit schafft eine doppelte Distanz. Es etabliert einen Abstand des Formenensembles zum Boden der Halle und zugleich einen des skulpturalen Geschehens zum Betrachter. Die stufenartige Abflachung der einen Ecke hat eine räumlich-visuelle Funktion, betreten werden will das Plateau nicht. Ein Herumgehen zwischen den Formen würde die Arbeit in Richtung (Roh-)Bau oder Bühnenbild drängen, würde das Erlebnis allzu wörtlich machen und so die Dimension des Potenziellen und der räumlich-visuellen Ambiguität kappen. Die Arbeit ist eben kein Environment und keine Installation, weil sie sich deutlich vom Raum absetzt und den Betrachter nicht umschließen will. Ihre Beziehungen zum Raum und zum Betrachter erfüllen sich nicht in einer physischen Kontinuität oder deren Illusion, sondern bedürfen der kritischen Vermittlung durch den Betrachter. Distanz bedeutet hier also nicht Trennung, Unterbindung von Beziehung, sondern ist ein Instrument, aus der Anerkennung der Differenz heraus eine Beziehung herzustellen. Das gilt nicht nur für das Plateau, sondern für die Arbeit als Ganze.

Im Arbeitsbuch ist eine 2010 entstandene Skulptur mit dem Titel *Halbfigur* abgebildet (Abb. 24); sie taucht in der Arbeit für das Kesselhaus nicht auf. Sie erfüllt zwar kaum die kunsthistorische Definition dieses Begriffs, aber etwas Figur-Ähnliches steckt ohne Zweifel in ihr. Auf jeden Fall vermittelt die Skulptur den vagen Eindruck des Nicht-Vollständigen. Sie ist eben nur halb Figur – und halb etwas anderes. In ähnlicher Weise sind auch die Elemente auf dem Plateau zur Hälfte das, was sie in unserer Vorstellung zu sein scheinen, und halb etwas anderes/vieles andere. Es ist so, als ob jede Figur wie in einem Spiegel oder wie bei einem Schatten ihre andere Hälfte sichtbar/unsichtbar mit sich führen würde.

Dem Titel folgend ist *Halbfigur* alles, was sich auf dem Plateau befindet, also nicht nur jedes einzelne Element, sondern die Gesamtheit der Objekte. Aber diese Gesamtheit existiert nur in der Vorstellung, wahrnehmen kann man sie nicht. Jeder Blickwinkel enthüllt eine andere Figuration: Neue Details werden sichtbar, andere werden verdeckt; die Kontur des Ganzen ist in ständiger Modulation begriffen; die Tiefe der Konstellation variiert; Farbkombinationen wechseln. *Halbfigur* bedeutet also auch soviel wie unabschließbare Veränderung. Auf der Suche nach der Figur findet man immer nur neue Halbfiguren. Der Titel legt nahe, das nicht als Frustration sondern als Gewinn zu begreifen, denn das ständige Oszillieren aller Halbfiguren findet zumindest auf einem Plateau statt, also an einem gemeinsamen Ort, den der Betrachter als umgrenztes Gegenüber erfährt.

CHOREOGRAFIE

Wie soll man um die Skulptur herum gehen? Das hat nicht nur etwas mit dem individuellen Links- oder Rechtsdrall angesichts räumlicher Alternativen zu tun. Die Skulptur selbst scheint eine gewisse Weg- und Wahrnehmungsrichtung anzuzeigen. Da ist einerseits die unregelmäßige Abflachung des Plateaus vorne rechts, die eine Öffnung in diese Richtung signalisiert. Das hell leuchtende Element an der vorderen linken Ecke dagegen ist blockhaft und frontal ausgerichtet. Dahinter herrscht eine eher geschlossene Stimmung, fast wie in einem Hof. Die meisten Elemente stehen schräg zu den Kanten des Plateaus und fächern sich nach rechts hin auf. Da das Plateau wiederum gegenüber den Raumkoordinaten leicht gedreht ist, scheint die Skulptur den Besucher ebenfalls in diese Richtung zu weisen. Die Bewegungen, die die Arbeit fordert, haben auf jeden Fall nicht nur Richtung, sondern auch Rhythmus. Manche Perspektiven verlangsamten den Schritt, weil sich in der Tiefe vieles tut, was untersucht werden will, andere Passagen beschleunigen ihn. Die Aufmerksamkeitsdichte gegenüber der Skulptur wechselt. Auch der Abstand zu ihr ändert sich je nach Ansichtswinkel. Mal möchte man in sie hineinzoomen, mal braucht es einen Überblick. Schließlich die Pausen: Stehen bleiben, den Blick in den Raum schweifen lassen, die Skulptur aus dem Fokus nehmen.

Die Choreografie in der Begegnung mit der Skulptur entsteht in einem ständigen Abgleich zwischen den Formen und der Struktur der Arbeit einerseits und der Aufmerksamkeit und dem Interesse des Betrachters andererseits. Die notwendige Bewegung wird also nicht von der Skulptur vorgeschrieben, sie schreibt sich im Dialog mit ihr. Stets bleiben Skulptur und Betrachter souverän, obwohl sie sich ständig aufeinander beziehen. Die Bewegung gegenüber der Arbeit ist Instrument ihrer Erforschung. Die Skulptur bleibt aber nicht passiv, ihre immanente Dynamik macht Vorschläge an den Betrachter. Dieser Austausch in der Bewegung ist ein wichtiger Aspekt der Frage, was die Konstruktion auf dem Plateau eigentlich ist. Anders als bei einer in einem Volumen konzentrierten Skulptur können die sukzessiven Ansichten kaum im Voraus erschlossen werden. Erst der freie und veränderliche Rhythmus der körperlich-räumlichen Umkreisung zeigt die Komplexität des Gebildes.

FILM

Die Wege um die Arbeit herum mögen kontinuierlich erscheinen, ihre Wahrnehmung ist jedoch nicht kinematographisch im eigentlichen Sinn. Das mag verwundern, wo Scheibitz doch gerade in der Vorbereitungsphase von *Plateau mit Halbfigur* das Thema Film explizit in einen engen Zusammenhang mit seinen Arbeiten gebracht hat. Eine größere Ausstellung hatte 2018 den Titel *Masterplan\kino*

und im gleichen Jahr erschien das Künstlerbuch *SOLARES DELPHI / ENTWURF FÜR EINEN FILM*.¹ Nicht nur die Schreibweise des Ausstellungstitels ist vieldeutig. Ein Masterplan legt die Richtung fest und schafft einen Rahmen; im Kino sind die Dinge dagegen ständig im Fluss. Ist die widersprüchliche Koppelung der beiden Begriffe eine Metapher für die Arbeiten des Künstlers oder für das Medium der Ausstellung? Dass beim Film (Sonnen-)Licht ein entscheidendes Element ist, versteht sich. Delphi dagegen weist auf das antike Orakel und seine dunklen, ambivalenten Aussagen. An einer Stelle des Buches kommt noch das Wort Unschärfe hinzu. Schließlich ist der Entwurf für einen Film nicht der Film selbst, auch wenn das schnelle Blättern im Buch einen ständig modulierten Fluss von visuellen Ereignissen vorüberziehen lässt. Ausstellungstitel und Künstlerbuch sind schillernd, was die Beziehung des Films zu den Arbeiten angeht. Es wird eine Ähnlichkeit zwischen zahlreichen Aspekten der Wahrnehmung von Filmen beziehungsweise den Gemälden und Skulpturen behauptet. Genannt werden im Buch etwa Licht, hell, dunkel, Farbe, scharf, weich, kalt, warm, flüssig, Augenblick, Collage oder Titel, regulierend. Zugleich aber wird jede einfache Gleichsetzung der Medien verhindert. Wie alle Metaphern ist auch der Film hier erhellend und verführerisch, aber zugleich inkommensurabel. Bei *Plateau mit Halbfigur* bremst die Materialität und das Beharrungsvermögen des Skulpturalen den Fluss einer filmisch inspirierten Wahrnehmung immer wieder ab. Oder anders gesagt: Auch wenn Bewegung und Beleuchtung unabdingbare Voraussetzungen für die Auseinandersetzung mit der Arbeit sind, bricht sich jede Choreografie an der physischen Präsenz. Bewegung und Statik befinden sich in ständiger Oszillation.

ELEMENTE

Es treten auf von links nach rechts: das Gebäudestück, der Buchstabe, das Gesicht, der Tropfen und das Fenster (das vielleicht nur die Rückseite des Gesichtes ist), das Tor und die Brücke, der „Stiefel“. Aber es entsteht keine Handlung, die Geschichte fehlt. Dennoch spricht jede Halbfigur für sich von etwas: von ihrer Form, von ihren Farben, von ihren Assoziationen. Und jede Halbfigur verhält sich zu den übrigen im Sinne einer Komposition aus Unverbundenem. Das Gebäudestück sichert die Flanke und markiert sie mit hellem Licht. Der Buchstabe als stark gedehntes A übernimmt den höchsten Punkt. Das Gesicht bringt Figürliches und als Flachkörper Malerei ins Spiel. Der Tropfen und sein Schatten bleiben beweglich. Das Fenster strahlt im Hintergrund. Das Tor hält dynamisch eine ganze Front. Die Brücke legt sich relativierend dazwischen. Der „Stiefel“ schließlich spielt sein eigenes Spiel. Das alles geschieht auf engstem Raum. Jedes Element behauptet sich als Einzelstück und kommt zugleich den anderen vermeintlich in die Quere. Kann man einen Satz ohne Verb und Konjunktionen bilden? Als Lyrik selbstverständlich.

Alle Elemente lassen sich als Bilder von Gegenständen der realen Welt lesen – selbst das Gesicht tendiert zum Objekt (Maske, Gemälde). Aber sie stellen keine Szene dieser Welt nach, bauen sich nicht als Stilleben auf. Über die Semantik oder die Ikonografie lässt sich kein Kreis schließen. Das Verhältnis der Bilder/Gegenstände zueinander ist parataktisch. Sie drängen sich aneinander, ohne sich zu verbinden. Aber alle stammen aus dem, was man den öffentlichen Raum nennt, sei er real oder virtuell. Es sind Einzelstücke, mitunter auch nur Fragmente, die aus dem ständig wechselnden, nie endenden Kontinuum einer „öffentlichen“ Wahrnehmung herausgebrochen scheinen. Persönliches, gar Privates ist auf dem Plateau seltsam stillgestellt. Individuelles ist vorhanden, aber nur als vorübergehende Färbung einzelner Objekttypen. Das Ensemble als Bild, als Collage einer Stadt zu bezeichnen und ihm damit ein Genre zuzuweisen, wäre zu romantisch. Mit den Mitteln der Skulptur scheint das auch gar nicht (mehr) möglich, seit die Blicke auf den Außenraum nahtlos zwischen der Oberfläche realer Gegenstände und der virtuellen Tiefe des Internets oszillieren. So wie die einzelnen Elemente ihrer Materialität und ihrer Idee nach als Skulpturen erscheinen, stellen sie einen zeitgenössischen Widerspruch dar. Sie scheinen eine Autonomie zu behaupten, die sie in der zufälligen Nachbarschaft mit anderen nicht einlösen können. Sie ergeben als Teile aber auch nicht ein Ganzes, nur eine nicht zu fixierende Vielheit.

UNDER CONSTRUCTION

Plateau mit Halbfigur ist auf die Dauer von neun Monaten angelegt. Ein Wiederaufbau an anderer Stelle oder eine Wiederverwendung in anderer Form ist nicht beabsichtigt. Die Skulptur ist eine temporäre Konstruktion und sie macht das in ihrer Erscheinungsweise auch deutlich. Mehr noch, sie lässt an zahlreichen Stellen den Eindruck des Unfertigen aufkommen. So zum Beispiel bei den sichtbaren Innenverstrebnungen einiger Elemente, besonders beim Tor. Es ist fast so, als ob die Außenverkleidung noch nicht vollständig angebracht wäre. Allerdings wird schnell klar, dass die Verstrebnungen nicht konstruktiv bedingt sind. Vielmehr sind auch diese Innenflächen ein bewusst gestalteter Teil des plastischen Körpers. Was unfertig wirkt, ist also Gestaltung. Gleiches gilt für die Farbgebung der Oberflächen. Schon das Plateau ist nicht homogen lackiert, sondern zeigt unregelmäßige Spuren eines lasierenden Anstrichs. Manche Flächen und Elemente sind gleichmäßig behandelt, andere weisen einen scheinbar willkürlichen Wechsel des Farbauftrags vor. An wiederum anderen Stellen sind Verspachtelungen sichtbar belassen. Ein Blick auf das Paneel des Gesichtes schließlich zeigt, dass all diese Anzeichen eines unvollendeten Arbeitsprozesses gewissermaßen nichts anderes sind als Malerei, Zeichen einer die gesamte plastische Form einbeziehenden farblichen Fassung.

Diese improvisiert wirkenden, aber gezielt angelegten Aspekte der Arbeit verhelfen ihr nicht nur zu einer fast skizzenhaften Offenheit, die drohender Monumentalität entgegen wirkt. Sie stellen sie auch in die Nähe anderer Konstruktionen wie etwa die Fest- und Messearchitektur, das Bühnenbild oder den Modellbau. Die Ähnlichkeiten sind nicht nur technischer Natur, sondern berühren den besonderen Charakter des Ephemeren und des Bildhaften solcher Projekte. Über den praktischen Nutzen hinaus geht es bei ihnen um die Verbildlichung eines bestimmten Sachverhalts oder einer Idee (einer Stimmung, einer Anwendung, einer Story, von etwas zu Machendem oder zu Denkendem). Es sind Konstruktionen auf Probe, und ihre Referenzobjekte existieren sowohl in der Wirklichkeit wie in der Fiktion. Das Ephemere stellt zudem die Einlassstellen für die Imagination oder Spekulation der Betrachter dar. „Under construction“ meint so auch bei *Plateau mit Halbfigur* nicht ein zu überwindendes Provisorium, sondern einen gültigen Modus des Kunstwerks. Was hier und da wie eine Baustelle anmutet, ist Form. Vorläufig ist jedoch nicht so sehr das konkrete Objekt im Raum, sondern die Art und Weise es zu sehen und zu deuten. Provisorisch, weil experimentell, sind die wechselnden Perspektiven und ergänzenden Anschauungen, mit denen man der Arbeit begegnet. „Under construction“ bringt jedoch das Konstruktive nicht zum Erliegen. Der Drive einer Konzeption, eines Plans, einer denkbaren Realisation (in welcher Form auch immer) bleibt als Möglichkeit erhalten.

MODELL 1:1

Der Begriff des Modells kann helfen, *Plateau mit Halbfigur* als Typus eines Kunstwerks besser zu verstehen. Dazu muss man sich allerdings klar machen, dass ein Modell sehr viel mehr und anderes sein kann als ein verkleinertes Abbild, eine Idealvorstellung oder eine Ausführungsanweisung. Schon der Anthropologe Claude Levi-Strauss bemerkte, dass ein Modell „nicht [...] eine passive Entsprechung des Objektes“ ist, sondern „eine wirkliche Erfahrung über das Objekt“ ermöglicht. Jüngere Untersuchungen erweitern das Verständnis von Modellen in den unterschiedlichsten Disziplinen und Zusammenhängen. Modelle können nicht einseitig als Mittler, als Repräsentant oder als Abbild betrachtet werden. Sie gewinnen ihre Qualitäten vielmehr aus einer „spezifischen Un- oder Unterbestimmtheit“. Daraus folgt ihre „produktive Unbeherrschbarkeit“. Schließlich verschwinden in der Betrachtung eines Modells „die Grenzen zwischen einer Welt und einem verstehenden Nachvollzug im Modell“. ²

Plateau mit Halbfigur könnte man technisch gesehen als ein Modell im Maßstab 1:1 beschreiben, denn die Arbeit macht keine Aussage darüber, ob sie für etwas steht, dass größer oder kleiner ist als sie. Es gibt nur ihren konkreten Maßstab im konkreten Raum des Kesselhauses. Nur hier hat sie ihre gültige Dimension,

die allein vor Ort erfahrbar ist. Als Form, (gebautes) Bild, Zeichen jedoch scheint sie sich in hybrider Weise auf diverse Referenzobjekte zu beziehen, ohne deren Abbild zu sein. Die einzelnen Elemente und mehr noch die Arbeit als Ganzes evozieren Gegenstände und Vorstellungen in der Realität, erfüllen sich aber nicht in ihnen. Vielmehr besitzen sie ein Eigenleben oder auch einen Eigensinn, der in unkontrollierbarer Weise mit jeder Änderung des Betrachtungswinkels andere Zeichen suggeriert und Geschichten erzählt. Die Arbeit ist spekulativ: Ihre Formen und Konstellationen stehen in einem hypothetischen Verhältnis zur Realität, und sie entwirft ständig neue, unabhängige Gestalt- und Bedeutungsmöglichkeiten. Der Aspekt des Modellhaften erweitert so die Existenz von *Plateau mit Halbfigur* als Skulptur. Das Bedeutungsspektrum des Modells negiert nicht den skulpturalen Charakter, sondern macht seine Wahrnehmung gleichsam flüssiger, schwebender. Die Arbeit gibt sich als ein präzise geplantes und durchgearbeitetes Experiment zu erkennen, das heißt, sie ist nicht einfach eine künstlerische Behauptung, sondern stellt Fragen an eine bestimmte Art von Kunst. Sie tritt in einer ersten Annäherung als „legitime Skulptur“ auf (wie der Künstler Franz West das einmal genannt hat), entwickelt dann aber in der fortgesetzten Betrachtung Fragen an den eigenen Status und die eigene Funktion. Das sind nicht zuletzt solche der Dimension und des räumlichen Kontextes. Nach der älteren Geschichte der Skulptur bis hin zu den Denkmälern des 19. Jahrhunderts und weiter zur Entwicklung der abstrakten Kunst über Teile des Minimalismus bis hin zur Land Art und darüber hinaus, stellt sich unvermindert die Frage der Monumentalität. Die Beziehung von sehr groß dimensionierter – und das heißt zumeist öffentlicher – Kunst zu Macht und Theatralik ist unausweichlich. Der Modellcharakter von *Plateau mit Halbfigur* ist eine Antwort auf dieses Problem. Er relativiert Größe und Monumentalität, ohne die Arbeit selbst unterzuproportionieren. Der Maßstab 1:1 stiehlt sich nicht aus der Verantwortung, aber als Modell steht die Skulptur in einer Art von visuellem Konjunktiv und funktioniert so als Relativierung der eigenen Behauptung.

ANALOG/DIGITAL

Plateau mit Halbfigur ist ohne Zweifel ein analoges Objekt. Es ist es sogar in einem leicht emphatischen Sinn, bedenkt man die ständig vor Ort gegengeprüfte Entwicklung der Arbeit, die vielen bloßgestellten Spuren ihrer handwerklichen Herstellung und die für ihre Erfassung notwendigen Bewegungen des Betrachters im Raum. Die Arbeit existiert nur in einem Medium, an einem Ort und in einer begrenzten Zeit. Ihre Erfahrung „entspricht“ ihrer Herstellung; die Beziehung von Material und Anschauung ist „verhältnismäßig“. Analog ist die Relation von Objekt und wahrnehmendem Körper. Insoweit hält sich die Skulptur eindeutig und nachdrücklich in der Sphäre traditioneller Realität auf. Das gilt auch für die Tatsache, dass es sich um ein Kunstwerk handelt, dass das Objekt eine symbolische

Dimension besitzt. Auch wenn einzelne Teile der Skulptur nur bedingt mit konkreten Bedeutungen in Verbindung gebracht werden können, gehören solche Sinn-Operationen doch zum eingeübten Bestand analogen Denkens. Heißt das, dass die Arbeit unweigerlich in einer historischen Konzeption und Erfahrung von Kunst eingeschlossen ist? Die Ansicht, dass neue Medien und Realitäten nur oder am besten mit Hilfe eben dieser neuen Modalitäten erfasst werden könnten, ist weit verbreitet. Zu fragen wäre dagegen, ob nicht gerade frühere oder gar anachronistische Medien ein kritisches Potenzial bereithalten, um die avancierten Phänomene aus einer Distanz heraus zu betrachten und zu werten.

Nun ist die Arbeit von Scheibitz sicher kein Instrument zur Analyse der allgemeinen Verhältnisse zwischen analog und digital, keine philosophische Maschine. Aber was bislang über die Erfahrung mit ihr gesagt wurde, lässt vielleicht so viel zu: Zwischen dem, was man sieht, und dem, was es bedeutet, besteht keine kontinuierliche und gleichartige Beziehung. Zwischen die beiden Sphären schiebt sich vielmehr ein Transformationssystem, das potenziell unendlich ist (die Bewegung im Raum). Es eröffnet zahlreiche Beziehungsmöglichkeiten zwischen dem einen und dem anderen. Zugleich entgleiten feste Korrelationen in einen gleichsam virtuellen Raum. Was zuvor mit dem Modellcharakter der Arbeit angesprochen wurde, zeigt auch unter diesem Blickwinkel das Potenzial von *Plateau mit Halbfigur*: Die Skulptur ist ebenso sehr Raumbild wie Gedankenbild.

SKULPTUR

Der Vorrat an Formen auf dem Plateau ist endlich. Wenn man allerdings auf ihr räumliches Gesamtangebot eingeht, entfaltet sich ein improvisiertes, tendenziell unendliches Spiel, eine Interaktion der Formen, die von einer Interaktion der Farben überlagert wird. Wie (nicht nur) der Jazz oder die elektronische Musik beweisen, braucht es nicht viele Töne, um ein ganzes Stück zu spielen, um beinahe endlose Variationen, Stimmungen und wandernde Gedanken zu erzeugen. In der Arbeit von Scheibitz liefern die Farben Sound, Timbre, Groove, und die wiederum verändern die Elemente im Kontext der Momente – ohne die Analogie mit der Musik zu weit treiben zu wollen. Auf dem Plateau zeigen sich also nicht nur sieben Formen (oder acht, wenn man das Fenster dazuzählt), die man einzeln benennen könnte, um einen vermeintlich festen Grund zu gewinnen. Was hier vielmehr lagert, ist das flexible Modell einer Welt. Es beschreibt und erklärt sie nicht, es macht vielmehr ihre Funktionsweise erfahrbar. Obwohl das Ausgangsmaterial nur aus einer Handvoll Formen besteht, evozieren sie die hybride Verbindung des Disparaten mit dem Kontinuierlichen im zeitgenössischen Welterleben. Hier mischt sich ständig Greifbares mit Ungreifbarem, stechen einzelne Objekte hervor und tauchen wieder in permanente Verwandlung ein.

Plateau mit Halbfigur ist als modellartige Skulptur experimentell im eigentlichen Sinn: Sie kann nur in der Gesamtheit aus Beobachter, Objekt und Beobachtung erlebt und begriffen werden. Damit das möglich wird, darf sie jedoch auf die reale Präsenz im konkreten physischen Raum nicht verzichten, muss sich mithin in ausreichendem Maß als Skulptur beweisen. Auf ihre eigene Weise markiert sie einen Punkt, an dem Skulptur noch (oder wieder) in einem gewissen Umfang sie selbst ist und zugleich in das „erweiterte Feld“ ausgreift, wie das eine Kritikerin vor genau vierzig Jahren genannt hat.³ Was damals als Bestimmung des postmodernen Bruchs mit dem Modernismus formuliert wurde (und einem ziemlich rigorosen begriffslogischen Schema folgte), ist in der Arbeit von Scheibitz gleichsam in der Mantelform einer Skulptur im herkömmlichen Sinn kondensiert. Das heißt, die Objektkonstellation auf dem Plateau adaptiert die Form und das Medium einer Skulptur, ohne sie in jeder Hinsicht zu sein. Unter ihrem modellartigen Charakter ist sie weder Architektur noch ortsspezifisch in einem umfassenden Sinn, weder Monument noch Repräsentation, weder rein prozessual noch interaktiv – und zugleich fließen diese und andere Kategorien in ihr zusammen. Bei all ihrer Klarheit als ein vom umgebenden Raum unterschiedenes und zugleich mit ihm interagierendes Gebilde ist sie ein höchst beunruhigendes Objekt. Sie stellt ihren Status mehrfach subtil infrage – und hält gerade so die Frage nach den Möglichkeiten von „Skulptur“ auf unorthodoxe Weise wach.

- 1 Thomas Scheibitz, *Masterplan\kino*, Kunstmuseum Bonn, 1.2.–29.4.2018, und Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 18.5.–12.8.2018
- 2 Siehe Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968; Reinhard Wendler, *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München 2013
- 3 Rosalind Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*, *October*, Vol. 8 (Spring, 1979), S. 30-44