

Mit dem Titel »Masterplan\kino« der Ausstellungen im Kunstmuseum Bonn und dem Wilhelm-Hack-Museum verweist Thomas Scheibitz auf das Genre des Films.¹ Diese hervorgerufene Parallele mag erstaunen, scheinen Scheibitz' Bildfindungen doch wenig mit einem Kinofilm zu tun zu haben.² Das stimmt, wenn man Film auf einen Handlungsablauf reduziert. Wie aber Gilles Deleuze in seiner Analyse des Avantgarde-Films des 20. Jahrhunderts detailliert darstellt, existiert neben der Handlung in der Filmgeschichte schon lange die filmische Darstellung einer Situation, die Deleuze das »Zeit-Bild« nennt. Dieses Filmbild ist in der Weise abstrakt, da es nicht zu der Handlung beiträgt, sondern im Gegenteil ihr vorangeht, sie abschließt oder unterbricht. In diesen filmischen Bildern verdichtet sich die Handlung des Films mit der Zeit, sowohl der erzählten Zeit, der kontextuellen Zeit des Films und der Gegenwart des Betrachters. Der Film hält inne und gibt Raum für Assoziationen und Interpretationen.

Deleuze untersucht die unterschiedlichen Formen von »Zeit-Bildern« in der Geschichte des Avantgarde-Films. In der Auseinandersetzung mit dem japanischen Filmemacher Yasujirō Ozu, dessen Filme reich an solchen »Zeit-Bildern« sind, hebt Deleuze leere Räume, leere Landschaften und Stilleben als wiederkehrende Motive in den Filmen des einflussreichen Regisseurs hervor. Motive, die auch im Werk von Thomas Scheibitz eine große Rolle spielen. Die Analogie ist natürlich nicht allein formal zu sehen und wäre dann auch eher zufällig. Es ist vielmehr das Verhältnis von Abstraktion und Gegenstand, die wiederkehrende Verwendung alltäglicher Motive und die Verdichtung eines Zeitgefühls, die die filmischen »Zeit-Bilder«, nicht nur von Yasujirō Ozu (1903–1963), für das Werk von Thomas Scheibitz so interessant machen. Ein wiederkehrendes Motiv bei Ozu ist zum Beispiel das Motiv aufgehängter Wäsche. In dem Schwarz-Weiß-Film *Der einzige Sohn* von 1936 bilden die senkrechten und waagerechten Stangen, auf denen die Wäsche zum Trocknen aufgehängt ist, gemeinsam mit den Streben des Fensterkreuzes am linken Bildrand sowie den Flächen der Kleidung eine geometrische Komposition aus Quadraten und Rechtecken. Die unterschiedlichen Lesarten sind nicht voneinander zu trennen: Die Szene wird gleichzeitig als alltägliche Situation in der Handlung des Films wie als abstrakte konstruktivistische Komposition mit Referenz an De Stijl wahrgenommen. Auch in den Film *Good Morning* von 1959 integriert Ozu eine Szene mit aufgehängter Wäsche: Ein an den Ärmeln aufgespannter roter Pullover erhält eine direkte formale Analogie zur Y-Form des weißen Ständers der Wäscheleine im selben Bild. Diese skulpturale Abstraktion des Pullovers in Form eines Ständers aus Holz könnte auch der Bildwelt von Thomas Scheibitz entsprungen sein.

In *Tokyo Story* (1953) verdichtet der filmische Blick Ozus die Streben und Rollos einer japanischen Wohnung mit den Gegenständen im Vorder- und Hintergrund zu einer zweidimensionalen Komposition, bei der die einzelnen Komponenten kaum mehr voneinander zu trennen sind. Auch hier finden sich Analogien zu vielen Bildanlagen von Thomas Scheibitz, in denen sich Abstraktion und Gegenstand unauflösbar miteinander verbinden und vertraute Symbole und Zeichen in eine neue Bildsprache überführen. Gilles Deleuze beschreibt diese rein optischen Bilder im Film als »Opto-Zeichen«. Davon gibt es zwei Arten: »die Konstantiva und die ›Instativa‹ (instats). Die ersten vermitteln aus der Distanz eine tiefe Vision, indem sie zur Abstraktion streben, die anderen eine nahe und flache Vision, indem sie zur Teilnahme verleiten«.³ Im Unterschied zur Fotografie steht dieses filmische Motiv allerdings nie für sich. Auch wenn es nichts zur Handlung beiträgt, kann es nur im Kontext des gesamten Filmes verstanden werden. Es erscheint nur wenige Sekunden, generiert sich aus dem Film und löst sich in der Abfolge der Szenen sofort wieder auf. Es ist eine Möglichkeit, ein Gedanke, der ganz kurz klar vor Augen steht, um dann wieder zu verschwinden.⁴

Bis zum Anfang der 2000er Jahre bildeten Landschaften bei Thomas Scheibitz immer wieder den Ausgangspunkt seiner Bildfindungen (zum Beispiel *OFFENE GEGEND*, 1998 ^{s. 208}). Scheibitz' Interesse galt jedoch nicht der Landschaft als solcher oder gar einer spezifischen Landschaft, sondern der Eröffnung eines Bildraumes, in dem einzelne Bildelemente miteinander agieren. Auch wenn Architekturen als Vorbilder der Bildelemente zu erkennen sind, versuchen sie sich von der Gegenständlichkeit zu befreien, werden von der Gesamtkomposition in der Zweidimensionalität aufgelöst und tendieren zur Abstraktion. In späteren Werkgruppen verschwindet die Landschaft als bildräumliche Referenz und wird unter anderem durch bühnenartige »leere Räume« ersetzt. Häufig verzichtet der Künstler jedoch auf jegliche perspektivische Bildräumlichkeit und reiht die Bildelemente stillebenartig am unteren Bildrand auf, türmt sie übereinander, so dass sie jeden Blick in die Tiefe verwehren: Scheibitz schafft sich seinen eigenen Bild- und Referenzraum, der sich von jeglicher räumlichen Realität außerhalb des Bildes gelöst hat.

Es ist kein Zufall, dass Thomas Scheibitz in den einleitenden Worten zu dieser Publikation René Magritte zitiert. Seine berühmte Darstellung einer Pfeife mit dem Schriftzug *LA TRAHISON DES IMAGES (CECI N'EST PAS UNE PIPE)*, 1929 begründete die Möglichkeiten der modernen Bildsprache. Die Hinterfragung einer objektiven Wahrnehmung und die Entwicklung subjektiver Darstellungsformen beschäftigten die Künstler zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Jahrzehnte. Die auf der Zeichentheorie basierende Darstellung von Magritte allerdings, dass der gemalte Gegenstand nicht mit dem Gegenstand selbst gleichzusetzen ist, sondern höchstens auf ihn verweist, führte auch zu der Erkenntnis, dass damit ein gemalter Gegenstand eine eigene, unabhängige Realität besitzt. Versteht man diesen Gedankengang nicht als abstrakte Theorie, sondern nimmt ihn tatsächlich beim Wort, dann sind alle Verschachtelungen verschiedener Realitäten sowie jegliche Verkehrungen von

Bild und Abbild möglich. Die Populärmedien wie Werbung, Comic, Zeichentrick bis hin zum Kinofilm haben diese Möglichkeiten dankbar aufgegriffen, so dass diese Spielereien uns mehr als vertraut sind.

Kann jedoch auch eine gedachte, abstrakte Form eine von uns unabhängige Realität erhalten? Natürlich, der Konstruktivismus basiert auf diesem Gedanken und prägte die Entwicklung der abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts. Thomas Scheibitz geht jedoch weiter. Er stellt den Betrachter, aber auch sich selbst immer wieder auf die Probe. In seinen Werken vermischen und verkehren sich unentwegt die Realitäten und Zuordnungen. Ist die mit GITTER (2017) ^{s. 88} betitelte Skulptur die abstrahierte Form eines Lattenzauns, oder sind es die abstrakten Streifen aus dem Gemälde JAMES HALL (2006), die eine neue Realität erlangten und uns nun plastisch im Raum gegenüberstehen? Das skulpturale Werk von Thomas Scheibitz ist eine zwingende Folge seiner Malerei. Die intensive Auseinandersetzung mit den Erscheinungsformen kann nur dazu führen, dass die Formen sich tatsächlich aus der Zweidimensionalität lösen, dem Bildraum entspringen und sich in unserem realen (Ausstellungs-)Raum tummeln. Die KANNE (2003) ^{s. 158} erscheint dabei wie eine Architektur, das Puzzleteil zeigt sich als Figur (KAPITAL VIII, 2017 ^{s. 82}). Malerei und Skulptur gehen dabei ein unentwegtes Wechselspiel ein. Aber auch unsere eigenen Wahrnehmungskonventionen werden permanent auf die Probe gestellt. Zeigt EX (1998) ^{s. 198} einen Kopf, eine Maske oder eine Architektur? Ist diese Darstellung die Urform oder das Vorbild für die zentrale, schematische Form in SSW (2017) ^{s. 126/127}? Zwischen den Werken von Thomas Scheibitz vollzieht sich eine kontinuierliche »Migration der Form«, die sich, wie Stephan Berg es in diesem Katalog darstellt, aus den unterschiedlichsten alltäglichen Motiven speist. In einem ständigen Prozess der »Verkürzung, Vereinfachung und Verdeutlichung« (Thomas Scheibitz) verselbständigen sich die Formen, lösen sich von den Vorbildern, bekommen ein Eigenleben, werden skulptural und kehren zurück in die Bilder: Eine dynamische Form der Abstraktion, die sich fortlaufend hinterfragt und damit nie ein Ergebnis, eine Antwort ist, sondern immer eine Frage.

Die Migration der Formen, deren Findung und Veränderung findet nicht nur innerhalb des Gesamtwerkes zwischen den einzelnen Arbeiten statt, sondern ist Teil des Arbeitsprozesses jedes einzelnen Gemäldes. Jeden Tag fotografiert Thomas Scheibitz das Stadium eines Gemäldes und fasst alle Dokumentationen als »manipulierten Index« zusammen. Auch wenn die Grundanlage und Komposition der Bilder von Beginn an zu erkennen ist, verändern sich die einzelnen Bildelemente immerfort. Manche Elemente verschwinden, kehren in anderer Form wieder, werden zwei- und dann dreidimensional. Diese Suche nach einer neuen, in sich geschlossenen Bildwelt muss dabei als konstruktiv verstanden werden. Nicht in einem engeren Sinne der Konstruktivisten der 1920er Jahre. Mit ihren ästhetischen Systemen, die auf Mathematik und Architektur beruhten, wollten sie nicht weniger als die gesamte Welt gestalten: Der Künstler als Schöpfer und Architekt der Welt. Mit der präsenten Integrierung der Primärfarben Rot, Gelb und Blau in mondrianscher schwarzer Umrandung am oberen

Bildrand der Arbeit PAOLO ENTKLEIDET FRANCESCA IN OFFENER GEGEND (2017) S. 186/187, die wie ein Eiserner Vorhang im Theater den Blick auf eine irrealer Komposition freigibt, gibt Scheibitz durchaus einen referentiellen Hinweis auf diesen Ansatz. Er beschränkt sich allerdings nicht auf existierende geometrische Systeme. Seine Form der Konstruktion entspricht eher dem Konstruktionsbegriff von Wassily Kandinsky. Für Kandinsky ist Konstruktion die Zusammenstellung von einzelnen Bestandteilen, der äußeren Form und der inneren Notwendigkeit, zu einer Einheit.⁵ Er sieht dabei Abstraktion und Gegenständlichkeit nicht als Gegensätze, sondern als zwei Pole, zwischen denen sich der Künstler bewegt: »Zwischen der rein abstrakten und der rein realen Komposition liegen die Kombinationsmöglichkeiten der abstrakten und realen Elemente in einem Bilde (...) Die Kombination des Abstrakten mit dem Gegenständlichen, die Wahl zwischen den unendlichen abstrakten Formen oder im gegenständlichen Material, das heißt die Wahl der einzelnen Mittel auf beiden Gebieten, ist und bleibt dem inneren Wunsch des Künstlers überlassen.«⁶

Thomas Scheibitz befragt in seinem Werk das Verhältnis von Abstraktion und Gegenstand immer wieder neu. Ist beispielsweise der gemalte Buchstabe »A« abstrakt oder gegenständlich? Der Buchstabe ist ein abstraktes Zeichen, wird bei Scheibitz aber zur gegenständlichen Form, da er auf eine Realität außerhalb des Kunstwerkes verweist. So schafft der Künstler sich sein eigenes System aus Formen und Farben, die immer wieder zu einer neuen Bildwelt zusammengesetzt werden. Wesentlich in der konstruierten Bildwelt von Thomas Scheibitz ist allerdings die gleichzeitige malerische Infragestellung. Allen entwickelten Formen und seien sie noch so klar definiert, begegnet er mit einem subjektiv gestischen Malauftrag in der Fläche. Streng geometrisch angelegte Bildelemente und scharf gezogene Linien werden durch einen skizzenhaften Malauftrag konterkariert. Die Farben überlagern sich und geben gleich mehrere Möglichkeiten der Farbgebung preis. Die letzte Version der über viele Zwischenstadien konstruierten Komposition erscheint damit doch nur als eine Möglichkeit von vielen. Auch die Präsentation seiner Skulpturen als »Schaulager«⁷ relativiert die einzelne, gefundene Form. Die singuläre, Raum verdrängende Präsenz der einzelnen Skulptur wird in eine chaotische Masse zurückgeführt, die einen eigenen Raum bildet, der sich ähnlich wie Schwitters' MERZBAU kontinuierlich erweitern und verändern kann. Kunst ist bei Thomas Scheibitz eine Form des Denkens, an dessen ästhetischen Gedanken er uns teilhaben lässt. So sind die Werke von Scheibitz »Opto-Zeichen« im Sinne von Deleuze: Sie versetzen uns in ein direktes Verhältnis zur Zeit und zum Denken, indem sie »die Zeit und das Denken wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar«⁸ machen.



- 1 Auch bei dem Katalogtitel *Film, Music and Novel* (2005) oder *storyboard*, dem Abdruck seines Skizzenbuchs im Katalog *ABC – I II III (Sculptures 1998–2003)*, findet man Referenzen zum Film.
- 2 Wenn man davon absieht, dass es sich bei Scheibitz' Malerei in neudeutsch um »ganz großes Kino handelt«.
- 3 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Frankfurt am Main 1997, S. 17f.
- 4 Der von Scheibitz bewunderte japanische Regisseur Takeshi Kitano (vgl. Thomas Scheibitz im Gespräch mit Max Dax, in: *TEXTE NOTIZEN SZENARIEN – Thomas Scheibitz*, Berlin 2016) arbeitete insbesondere im Film *Hana-Bi* mit extremen Wechseln zwischen rasanter, brutaler Handlung und langsamen, romantischen Filmbildern. Umgekehrt erlangen Darstellungen extremer Brutalität durch die ästhetische Darstellung bei Kitano eine Form der distanzierteren Abstraktion.
- 5 Wassily Kandinsky, *Malerei als reine Kunst*, in: *Der Sturm* 4, Nr. 178–179, September 1913, S. 98–99.
- 6 Wassily Kandinsky, *Über die Formfrage*, in: Max Bill (Hg.), *Wassily Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*, 3. Aufl. Bern 1973, S.44.
- 7 Z.B. *SCHAULAGER* 9.44, Bureau Mueller, 14. September 2016 – 5. August 2017.
- 8 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Frankfurt am Main 1997, S. 32.