

## **A moving plan B – chapter ONE**

*A moving plan B – chapter ONE* klingt nach der präzisen Erfassung einer weitläufigen Oberfläche. Aber auch nach einer flexiblen Alternative für eine ungewisse Zukunft. Klare Instruktion oder Entscheidungsfreiheit? Tatsächlich fängt Thomas Scheibitz mit der Wortfolge diese beiden Aspekte ein und noch viel mehr. Als Außenstehende wissen wir nicht, ob der Titel den Anstoß für die gleichnamige Ausstellung gab oder ob er nach Abschluss ihrer Konzeption entstand.

Am Anfang der Überlegungen zu dieser Ausstellung stand jedenfalls die Feststellung, dass Skizze und Zeichnung deutlich unterschiedliche Funktionen haben können – oder fließend ineinander übergehen. Scheibitz hat Werke ausgewählt, die eine ganze Bandbreite von Zuordnungen zulassen. Das führt dazu, dass sich die Auswahl innerhalb des individuellen Œuvres der einzelnen Ausstellungsteilnehmer formal stark unterscheiden kann, sogar sehr weit auseinanderliegen soll und damit zudem die jeweilige Vielseitigkeit der Produktion charakterisiert: Das Spektrum fächert sich von telefonzeichnungsartigen, fast unbewusst angelegten Kringeln über Konstruktionsanweisungen bis zum eigenständigen, bildnerischen oder literarischen Werk auf. Einige Exponate weisen deutlich auf den spielerischen, leichten Charakter des Unabgeschlossenen hin, andere behaupten sich als autonome Werke.

Darüber hinaus spiegeln die Formulierung des Ausstellungskonzepts und die Zusammenstellung der Werke Scheibitz' Interesse an zeitbasierten Erscheinungen wie dem Augenblick der Idee, dem Prozess der Ausführung oder dem Verhältnis von zeitabhängigen und zeitunabhängigen Medien. Grundsätzlich hat Scheibitz für die Ausstellung eine Auswahl von Skizzen und Zeichnungen gewählt, die zeigen, wie Produzenten einen Gedankengang in etwas Sichtbares übertragen und andere an ihren Bild-, Wort- oder Strukturfassungen und -erfindungen teilhaben lassen: Ausgeschlossen werden damit diejenigen Skizzen, die im Kopf angelegt oder in mündlicher Sprache erfasst werden. Bewusst unberücksichtigt blieben akustische und mathematische Skizzen, während etwa eine musikalische Notationsskizze von Manfred Kuttner vorliegt. Für die Auswahl keinesfalls entscheidend ist die Wahl der Aufzeichnungsmittel: ob Bleistifte, Buntstifte, Filz- und Faserstifte oder Kugelschreiber eingesetzt wurden, ob auf Papier oder Servietten gearbeitet wurde, ob mithilfe von Collage, Schrift oder technischen Verfahren produziert wurde ist irrelevant. Welches Mittel, bedingt durch die Absichten der Akteure und Materialverfügbarkeit, gewählt wurde, ist weniger interessant als der ins Werk gesetzte Prozess.

Und ein weiterer Themenstrang wird dadurch gebildet, dass nicht nur das sich eröffnende Untersuchungsfeld selbst, sondern auch die Bandbreite der gezeigten Fachgebiete in Scheibitz' eigenem Schaffen eine enorme Rolle spielen. So stammen die Teilnehmer der Ausstellung aus so unterschiedlichen Bereichen wie der bildenden Kunst, Architektur, Graphic Novel, Film und Literatur: Dirk Bell, Bogdan Bogdanović, Carlfriedrich Claus, Robert Crumb, Tacita Dean, Thomas Demand, Öyvind Fahlström, Hermann Glöckner, Hirschvogel, Mathew Hale, Lisa Junghans, Thomas Kiesewetter, Manfred Kuttner, Maria Lassnig, A. R. Penck, Manfred Pernice, Václav Požárek, Eugen Schönebeck, Arno Schmidt, Paul Sharits, Peter Stauss und Reinhard Voigt. Damit zeigt sich zum einen Scheibitz' breites Inspirationsfeld. An seinen Arbeiten ist ablesbar, dass er bei der grundsätzlichen Fragestellung, was Bildsein, Bildverwendung und Bilderfindung bedeuten, von einem erweiterten Bildbegriff mit so unterschiedlichen Bildformen und Nutzungszusammenhängen wie Logo, Manga, Typografie, Kartografie oder Kunstwerk ausgeht. Zum anderen offenbaren sich die in der Ausstellung untersuchten Verfahren als Arbeitsgrundlagen, die von keinem besonderen Wissenschafts-, Wissens- oder Kulturproduktionsgebiet abhängig und auf keine spezifische Epoche beschränkt sind. Dass alle Teilnehmer im 20. Jahrhundert geboren wurden, dient der Beschränkung der unendlichen Materialfülle und ist nicht der Beweisführung geschuldet.

Zu den Verwendungszwecken der Exponate gehören das Dokumentieren von Beobachtetem sowie das Visualisieren von Ideen und Vorstellungen. Diese Darstellungen können als Gedächtnisstütze und Arbeitsgrundlage für den eigenen Bedarf fungieren oder als Anleitung, Erklärung oder Vorschlag zur leicht verständlichen, aussagekräftigen Vermittlung für andere Menschen dienen. Bei diesem „Handeln-mit-dem-Bild“ steht der Akt des Bildzeigens im Vordergrund und mithilfe des Bildes wird informiert, überzeugt oder etwas bewiesen. Interessant sind hier vier Bedeutungsdimensionen der Repräsentation, die von Philosophie und Psychologie diskutiert werden: als Vorstellung im Sinne eines mentalen Zustands mit kognitivem Gehalt, als Vorstellung, die einen früheren mentalen Zustand reproduziert, aus ihm abgeleitet ist oder sich auf ihn bezieht, als Darstellung im Sinne einer strukturerhaltenden

Abbildung durch Bilder, Symbole, Zeichen aller Art und als Stellvertretung.<sup>1</sup> Daneben lässt sich in den ausgestellten Werken ein „Handeln-durch-das-Bild“ feststellen, bei dem schon der Herstellungsakt von Relevanz ist und das Bild selbst als neues Artefakt Wirklichkeit erzeugt.

### *On Coming From A Broken Home (Pt. 1)*<sup>2</sup>

Kunsthistorisch erlangte die Zeichnung erst spät ihre Anerkennung als eigene Kunstgattung, und bis heute löst die Frage nach dem Primat der Linie oder der Farbe leidenschaftliche Debatten aus. In vielen Perioden der Kunstgeschichte verstand man die Zeichnung als unmittelbare Formulierung dessen, was der Künstler wahrnimmt oder sich vorstellt und machte damit die Spontaneität zu ihrem Kriterium. Die aktuelle Kunsttheorie fasst Skizze und Zeichnung meist zusammen: Die Zeichnung kann demnach als vorbereitende Arbeit, also Studie, Skizze, Entwurf, Vorzeichnung im Dienst der anderen Kunstgattungen stehen.<sup>3</sup> Als Konstruktionszeichnung dient sie als genaue Vorlage für eine Fertigung: Das zeigen in der Ausstellung die Blätter von Manfred Pernice. In den fast technischen Zeichnungen manifestiert sich der Erinnerungsbezug zur Idee in einer strengen Umsetzung, die allerdings einen eigenen künstlerischen Wert unmöglich verleugnen kann. Mit klassischen Bildhauerzeichnungen ist Thomas Kiesewetter vertreten. Hier ist der Übergang zwischen Produktionsanleitung und künstlerischer Umsetzung fließender. Im Gegensatz dazu dient eine skizzenhafte Zeichnung als erster Überblick oder dem Herantasten an einen Plan. Sie ist der Versuch, einer Idee eine konkretere Form zu geben, ein Konzept fassbar zu machen oder einen Entwurf anzulegen. Dabei muss es nicht um Genauigkeit und formale Nuancierung gehen, sondern um das markante Festhalten wesentlicher Gedanken oder Impressionen. Eine Skizze kann ebenso eine Collage, ein fotografischer Schnappschuss, ein Fundstück oder ein Objekt sein. Die Skizze ist Ausdrucks- und Gefühlsträger sowie Gedächtnisstütze. Dass Skizzen spannende Artefakte sein können, zeigt diese Ausstellung. Zeichnungen können zudem als Ausführung der Idee, autonome Werke und eigentliche künstlerische Leistung gelten. Im Medium der Zeichnung werden Umriss und Linienführung akzentuiert. Je knapper die Verkürzung auf das Wesentliche ausfällt, desto mehr verdichtet sich die Aussage zur Chiffre. In dieser Möglichkeit, die Form bis zum Andeuten einiger weniger Striche zu reduzieren, ist das Fragmentarische der Zeichnung angelegt. Die Individualität des Duktus spielt eine große Rolle: Die graphische Spur macht die Handschrift des Zeichners sichtbar und verheißt damit eine intime Nähe zum Urheber.

### *Ich warte mit dem Kugelschreiber auf den Einfall der Ideen*<sup>4</sup>

Der Impuls der Anfangsidee kann eine sehnlichst erwartete Triebkraft sein. Für die in der Ausstellung vertretene Künstlerin Maria Lassnig ist das Medium der Zeichnung diesem „Augenblick“ und der „Idee am nächsten“.<sup>5</sup> Mehr als andere Genres erlaubt die Zeichnung eine unmittelbare Transformation von Wahrnehmung in künstlerische Formgebung. Gerade diese Eigenschaft prädestiniert das Zeichnen für die von Lassnig rigoros praktizierte Selbstbeobachtung, Analyse und Darstellung von Körperlichkeit und Bewusstseinsbildern.

Die Fähigkeit, die allererste zeichnerische Fixierung eines schöpferischen Einfalls zu sein, bewirkt die historische Aufwertung der Zeichnung. Federico Zuccaro rief Anfang des 17. Jahrhunderts das Primat der Zeichnung aus, weil er die Idee (*concetto*) an den Anfang der Schöpfung stellte. Die Zeichnung galt als der frischeste und spontanste Ausdruck des *disegno interno*, des Vorstellungsbildes, das sich kraft schöpferischer Fantasie und göttlicher Eingebung formt. Der in der Zeichnung (*disegno*) artikulierte geistige Akt ist laut Zuccaro die notwendige äußere Gestalt der Idee. Da er die Idee mit dem göttlichen Schöpfungsakt verglich, bewertete er die Zeichnung höher als die weitere künstlerische Ausgestaltung. Auch Kant betrachtete die Zeichnung als den Ideen am nächsten Kommendes: Seiner Ansicht nach liegt die „Zeichnungskunst“ allen anderen bildenden Künsten zugrunde, weil sie weit mehr als alle anderen in die Region der Ideen eindringt und daher das Feld der Anschauung stärker erweitern kann.<sup>6</sup>

1 Vgl. Kerstin Behnke, „Repräsentation“, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Basel 1992, Sp. 790–853.

2 Gil Scott-Heron, „On Coming From a Broken Home“, aus dem Album *I'm New Here* von Gil Scott-Heron, London, XL Recordings, 2010.

3 Vgl. beispielsweise *Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*, Leipzig/Mannheim 2001, S. 1256–1258.

4 „Ich warte mit dem Kugelschreiber auf den Einfall der Ideen / Ich warte weiter bis es Zeit ist zurückzugehen [...] Ich warte auf die Dopamine, die innerlich versprochen sind“. Bixa Bagekd, „Ich warte“, aus dem Album *Alles wieder offen*, Einstürzende Neubauten, Berlin, Potomak, 2007.

5 Maria Lassnig, *Im Möglichkeitsspiegel. Aquarelle und Zeichnungen von 1947 bis heute*, hrsg. von Julia Friedrich, Ostfildern 2009, S. 7.

6 Vgl. Immanuel Kant, „Kritik der Urteilskraft“, in: Immanuel Kant, *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 10, Erster Teil, § 53, Frankfurt am Main 1977, S. 265–270.

Daraus spricht eine klassizistische, bis in die Antike zurückgehende Auffassung, die transästhetisch die Vollkommenheit eines Objekts und seine Schönheit in eins setzt. Die Farbe könne den Gegenstand zwar für die Empfindung beleben, aber nicht wie die Zeichnung anschauungswürdig und schön machen.<sup>7</sup> Diese Ansicht steht noch hinter Hegels Anerkennung für den der Zeichnung eigentümlichen Übergang des Geistes in die Fertigkeit der Hand, die in augenblicklicher Produktion alles, was im Geiste des Künstlers liegt, hinstellt. Die Zeichnung bezöge sich auf das „Ideale“.<sup>8</sup> Das Herausstellen der Idee als Ursprung findet sich ebenfalls in der romantischen Entdeckung des Fragments. Im Gegensatz zu Hegels Dialektik liegt der besondere ästhetische und erkenntnistheoretische Reiz des Fragmentarischen allerdings im Unvollendeten, das einen prinzipiell offenen Prozess bedeutet und den Rätsel- und Ereignischarakter des Kunstwerks begründet. Diesen Gedanken von der Fragmentarizität des Werks nimmt Adorno im 20. Jahrhundert wieder auf, wenn er von der Inkommensurabilität, der Aporie und dem Ereignischarakter des Kunstwerks schreibt und diese Merkmale sich in seinem eigenen essayistischen Stil widerspiegeln lässt: In seinem Essay für das hier vorliegende Künstlerbuch *A moving plan B – chapter ONE* zeichnet der Philosoph Marcus Steinweg diese Logik des Unabgeschlossenen nach.

### *Grinding Process*<sup>9</sup>

Obwohl Scheibitz sich mit seiner Faszination für den Moment der Anfangsidee an der Schwelle zur Konzeptkunst bewegt, ist seine eigene Arbeit zudem immer eine Auseinandersetzung mit dem Material. Die Materialisierung erweitert die Anzahl der Äußerungsdimensionen, erhöht die Aussagekraft und macht in allen Ausstellungstücken den Werkprozess als solchen sichtbar. Das beginnt mit den tastenden, suchenden, festhaltenden Linien. Oder der Behandlung von Material in Collagen. In Skizze und Zeichnung „zeichnen“ sich die jeweilige Beobachtung, der spezifische Blick auf Phänomene, die Assoziationskette und gleichfalls die Vorstellung, die Überlegungen sowie das Ringen um den Ausdruck ab. Von der Skizze bis zum Plansatz, von der sensualistisch-naturalistischen Abbildung bis zur Widerspiegelung von Visionen materialisiert sich im Sichtbarmachen die mediale Spur vielfältiger Reflexionsprozesse. Mit der Visualisierung wird Wirklichkeit nicht nur einfach repräsentiert, sondern überdies hervorgebracht, wenn der zeichnerische Konstruktionsprozess als „Darstellungshandeln“<sup>10</sup> aufgefasst wird. So ist für das künstlerische Verfahren von Dirk Bell die Sinnlichkeit, die dem Prozess des Zeichnens innewohnt, geradezu konstitutiv. Im Charakter dieser Vorgehensweise spiegelt sich eine Auseinandersetzung mit surrealistischen Verfahren, die durch nichtgesteuerte Produktionsprozesse die Wirklichkeit zu transzendieren versuchen.

Scheibitz selbst abstrahiert das breite Spektrum seiner Einflüsse aus Film, Musik, Literatur, Architektur, Cartoon, Werbung, Kunstgeschichte und seiner alltäglichen Umgebung durch die Übertragung in sein persönliches Formrepertoire und verbindet so Ansicht und zeichenhafte Disposition. Umgekehrt nimmt er – und der an den Bildern des Künstlers geschulte Rezipient – die Welt durch das Schema dieser künstlerischen Strukturierung wahr. Gemälde und Skulptur bildeten ursprünglich in Scheibitz' Werk das Ziel. Erst allmählich emanzipiert sich die freie Zeichnung mit all ihrer Unbegrenztheit hinsichtlich der Mittel, Motive und Ausdrucksformen immer mehr zu einem eigenen Werkkomplex. Das Gleiche gilt für die Fotografie. Heute lässt Scheibitz es zu, dass die von einem Strukturinteresse geleiteten Aufnahmen, die tagebuchartig festgehaltenen Gedanken, die ersten, schnell zu Papier gebrachten Ideen und Details der Entstehungsgeschichte einen eigenen, hoch faszinierenden Kosmos bilden.

Mehr noch: Mit diesem Künstlerbuch dokumentiert Scheibitz den „moving plan B“ zur gleichnamigen Ausstellung. Am Beginn stand eine Skizze der Ausstellungsidee, und Scheibitz offenbart mit den abgedruckten Listen der daraufhin zusammengestellten Publikationen und angedachten Künstler den anfänglichen Einfall und seine Modifikationen bis zur letzten Sekunde vor der Auskristallisation der fertigen Ausstellung.

### *The Knowledge*<sup>11</sup>

Skizze, Zeichnung, Plan und Schrift ist gemeinsam, dass sich durch sie Daten erfassen und sichern sowie Wissensbestände bewahren und übermitteln lassen. Sie eignen sich zudem dafür, Erfahrungen und Überlegungen neu anzuordnen, also als Mittel eines Wissens im Entwurf zu fungieren: „Schreiben und Zeichnen müssen auch als epistemische Verfahren verstanden werden, die im Akt der

7 Ebd., § 14, S. 139–142.

8 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1. Dritter Teil, drittes Kapitel, Abschnitt 2b., Berlin/Wien 1976, S. 213.

9 The Melvins, „*Grinding Process*“ (ursprünglich von *Six Songs*, 1986), aus dem Album *26 Songs*, The Melvins, Alameda, Ipecac Records, 2003.

10 Vgl. Pierre Schaefer, *Idea materialis: Entwurfsdenken und Darstellungshandeln. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Skizzieren und Modellieren*, Berlin 2002.

11 Lewis Harris, „The Knowledge“, aus dem Album *Rhythm Nation 1814*, Janet Jackson, New York, A&M Records, 1989.

Aufzeichnung an der Entfaltung von Gegenständen des Wissens teilhaben“<sup>12</sup>. Die Beschreibung von Entwurfsprozessen und Darstellungstechniken rückt daher zur Zeit stärker in den Fokus bildwissenschaftlicher Analysen. Scheibitz nannte ein Gemälde und eine seiner ersten Ausstellungen *Ansicht und Plan von Toledo*: Mit diesem von El Greco geborgten Titel verwies er darauf, dass die Übersetzung von einer wahrgenommenen Welt in eine künstliche Welt einem instrumentalen Erkenntnisprozess entspricht. El Greco behandelte die Rolle des dokumentarischen Bildes in seinem Werk *Ansicht und Plan von Toledo* (1610–14) revolutionär: Die Anordnung der Häuser sowie die abgebildete Karte sind stark abstrahiert und stimmen nicht mit der Realität überein, sondern sind der kompositorischen Qualität des Bildes untergeordnet. Der Stadtplan wird als Beweis in die Komposition eingeführt und die dreidimensionale Stadtlandschaft im Bild somit ein weiteres Mal zweidimensional dargestellt. Diesen Gedanken führt Scheibitz fort, wenn er in der Ausstellung mit Tacita Deans Storyboards zeigt, wie bewegte Bilder auf einen zweidimensionalen Entwurf reduziert werden können: Deans Papierarbeiten sind ein gezeichneter Ablaufplan, der die gedankliche Entwicklung einer filmischen Idee nachvollziehbar macht.

### *System*<sup>13</sup>

Der Surrealist und Mythologe, Formalist und Gnostiker, jugendliche Partisan, Schriftsteller, Hochschullehrer sowie Urbanologe Bogdan Bogdanović ist in dieser Ausstellung vermutlich das extremste Beispiel dafür, dass Scheibitz' größte Wertschätzung denjenigen Künstlern gilt, die unabhängig von stilistischen Definitionen einen eigenen Werkbegriff für sich beanspruchen und für einen Werkkorpus stehen, der breiteste Untersuchungen zulässt. Seine besondere Aufmerksamkeit finden allerdings Künstler, die Bildhaftigkeit und Schrift verbinden. Dazu gehören Autoren, bei denen die visuelle Präsentation ihres Textes ein wesentlicher Bestandteil ihres Verfahrens ist oder Künstler, die die Bildhaftigkeit der Sprache ins Zentrum der künstlerischen Konzeption stellen. Hierfür stehen in der Ausstellung beispielsweise die von Lisa Junghanß aneinandergereihten, sich selbst zersetzenden Textsequenzen, die Sprachbilder und Schriftwerke von Carlfriedrich Claus oder die Sprachcollagen von Arno Schmidt, der sich selbst einen „Mosaikarbeiter“ und „Wortmetz“ nannte.<sup>14</sup> Laut Walter Benjamin stellen Schrift und Sprache eine besonders komplexe mimetische Leistung des Menschen dar. Sie bilden ein „Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten“<sup>15</sup>, da insbesondere in der Sprache ganze Geschichtsstufen sedimentiert sind.

### *Should I Stay or Should I Go*<sup>16</sup>

*A moving plan B – chapter ONE* zeigt eine sehr persönliche Perspektive des Künstlers Scheibitz auf die Arbeit von Kollegen. Diese Sicht ermöglicht einerseits einen intimen Einblick in seine eigenen Verfahren. Andererseits öffnet die Präsentation ein weites Assoziationsfeld rund um Skizze und Zeichnung, ihre Verwendung quer durch die Disziplinen, ihre Bedeutung für Bilderfindungen, Dokumentation und Organisation, ihr epistemisches Potenzial und das in ihnen geronnene Dynamisch-Prozesshafte.

Die Bedeutung von Zeichnung und Skizze kann zumindest für den Ausstellungskurator selbst keinesfalls hoch genug eingeschätzt werden: Im Falle eines Brandes würde Scheibitz als allererstes die Skizzenbücher aus seinem Atelier retten. Derzeit recherchiert er entsprechende Koffersysteme.

<sup>12</sup> Christoph Hoffman, „Vorwort“, in: *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Zürich/Berlin 2008, S.7.

<sup>13</sup> Tény Lynn, „System“, aus dem Album *Kingston Logic 2.0*, Köln, Phree Music/Groove Attack, 2008.

<sup>14</sup> Vgl. Arno Schmidt, „Sind wir noch ein Volk der Dichter & Denker?“, vgl. [www.arno-schmidt-stiftung.de/arno/2\\_07.html](http://www.arno-schmidt-stiftung.de/arno/2_07.html) (abgerufen 30.7.2010).

<sup>15</sup> Vgl. Walter Benjamin, „Über das mimetische Vermögen“, in: *Gesammelte Schriften*, Unter Mitwirkung von T. W. Adorno und G. Scholm, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. 2, Frankfurt am Main 1972–1999, S. 211.

<sup>16</sup> Mick Jones, „Should I Stay or Should I Go“, 7" Single *Combat Rock*, The Clash, New York, Epic, 1982.