

Ich richt mein Leben radikal / nach Algorithmen meiner Wahl.

DAF, „Algorithmus“

DIE MÖGLICHKEITEN DES UNMÖGLICHEN: DIE GEZEICHNETEN WELTEN VON JORINDE VOIGT

I. Die Beschreibung einer inneren Welt: Symphonisches Areal Var. 1-27

Mit ihrer Installation „Symphonisches Areal“, die für die Einzelausstellung im Heidelberger Kunstverein im Jahr 2009 entstand, konnte die junge Berliner Künstlerin Jorinde Voigt einmal mehr unter Beweis stellen, dass sie abstrakten Denkräumen Form verleiht, indem sie diese aufzeichnet. „Symphonisches Areal“ besteht aus 27 Zeichnungen, Tinte und Bleistift auf Papier, mit den jeweiligen Maßen 80 x 180 cm.¹ Die Arbeit stellt einen vorläufigen Höhepunkt im Schaffen der jungen Künstlerin dar.

Verschiedene konkrete und abstrakte Analogien werden auf eine Weise systematisch miteinander kombiniert, die zwar eine lineare Nachvollziehbarkeit ermöglicht, diese aber zugleich durch eine komplexe Verdichtung ungleich erschwert. Bereits in früheren Zeichnungen hat Voigt im Laufe der Jahre Strukturen gebildet, die sich in ihrem Werk als weiterzuentwickelndes Repertoire etabliert haben und auf das sie nun auch in „Symphonisches Areal“ zurückgreift. In 27 Variationen werden im räumlichen Nebeneinander die direkt auf den Blättern bezeichneten Elemente *Melodie*, *Beat*, *Zäsur*, *Loop*, *Himmelsrichtung*, *Rotation*, *Blickwinkelbereich*, *Position* und *Countdown/Countup-Loop* durchdekliniert. Nur die Bezeichnungen verweisen auf die reale Welt, während sich das Aufgezeichnete zur abstrakten numerischen Größe verdichtet.

Die Hängung der 27 Arbeiten, die untrennbar mit dem zugrunde liegenden Konzept der Zeichnungen verbunden ist, erfolgte an drei Wänden im Ausstellungsraum des Kunstvereins. Jeweils drei gerahmte Zeichnungen hingen untereinander. Die erste Wand zählte die Variationen 1 bis 9, die zweite Wand die Variationen 10 bis 21 und die dritte Wand die Variationen 22 bis 27 (**Abb.1**). Die gleich bleibende Anzahl von drei untereinander hängenden Zeichnungen an allen drei Wänden und die damit einhergehende Ausnutzung der Wandhöhe verstärkten gezielt den Raumeindruck. Analog zur Hängung war die partielle Weiterentwicklung der verschiedenen Parameter in ihrer Menge/Größe/Proportion in den Zeichnungen gedacht. So entwickelten sich manche dieser Parameter entsprechend der Hängung von oben nach unten (also von 1 zu 2), andere von links nach rechts (also von 1 zu 4) und umgekehrt (**Abb. auf S. ##**). Das Zusammenwirken und Weiterentwickeln der einzelnen Parameter soll im Folgenden zur Sprache kommen.

Mit einer zeichnerischen Unterteilung eines jeden Blattes in zwei getrennte Systeme, links *System (a)* und rechts *System (b)*, beginnt das „Symphonische Areal“.² Linien, die von Voigt als *Melodien* gekennzeichnet wurden, tauchen in beiden Systemen auf. Während das linke *System (a)* in jeder Zeichnung (von der ersten Variation an gerechnet) eine *Melodie*-Linie mehr als in der vorhergehenden Zeichnung erhält und somit auf dem letzten Blatt 27 Linien zählt, bleibt die Anzahl der Linien des rechten *Systems (b)* in allen Zeichnungen konstant. Dadurch entstehen auf dem Blatt abstrakte Liniengebilde, die auf den ersten Blick an aufsteigenden Rauch einer glimmenden Zigarette erinnern und dank der Düntheit der Striche so fragil wirken, dass sich der Eindruck des Temporären noch verstärkt. Doch bleiben sie mit Tinte in das Papier eingeschrieben, als einfache Spuren reduzierter Sprache. Allerdings ordnet Voigt den *Melodie*-Parametern keine bestimmte Melodie zu, vielmehr steht jede einzelne Linie für eine generische Melodie oder als Parameter für jede mögliche Melodie. Durch diese Unbestimmtheit befreit sich Voigt von einer mimetischen Lesart und dämpft die Erwartungen des Betrachters bei gleichzeitiger Stimulanz seiner Vorstellungskraft. Der Betrachter kann sich in

¹ Sämtliche Zeichnungen werden von Jorinde Voigt per Hand be- und gezeichnet.

² Auf das Prinzip der Dualität wird im dritten Abschnitt näher eingegangen.

Gedanken seine persönlichen musikalischen Räume vorstellen und sie entlang der Linien verfolgen. Dennoch ist der Verlauf der *Melodie*-Linien von der Künstlerin vorgegeben, die als „Komponistin“ über die Imagination des Betrachters herrscht. Sie konfrontiert ihn mit weiteren Linien, wodurch der Blattgrund zunehmend verdichtet wird. Denn als zweiter Parameter werden die dynamischen Verläufe der Linien einer jeden Zeichnung von einer oder mehreren Geraden durchbrochen. Diese Geraden sind als *Zäsuren* markiert und unterbrechen die schwungvoll quellenden *Melodie*-Linien deutlich. Der Begriff Zäsur stammt aus der Musik und wird als Taktstrich in einer Partitur verwendet, um eine Pause oder ein Zögern zu beschreiben. Durch dieses strukturierende zeitliche Element gelingt Voigt zweierlei: eine visuelle Unterbrechung des Sehflusses und eine imaginäre gedankliche Pause im Bewusstsein des Betrachters. So erweitert das linke *System (a)* seine *Zäsuren* von Variation zu Variation (1, 2, 3, 4, ...), während sie im rechten *System (b)* von der ersten Variation an (27, 26, 25, 24, ...) abnehmen. Die durchgehende Nummerierung der *Zäsur*-Linien macht diese nachvollziehbar und erleichtert das fortschreitende Sehen. Zusätzlich sind die Enden jeder *Zäsur* mit einem „N“ oder „S“ versehen. Diese Buchstaben stehen für die Nord- und Südachsen, auf die alle *Zäsur*-Geraden zulaufen und die sie geographisch verorten. Da der Raum kein absolut verdinglichter Raum, also feststehender Raum ist, gehen die Richtungsanzeigen an den *Zäsuren* in teilweise unterschiedliche Richtungen. Die Zeichnungen sind also multi-zentral angelegt und beinhalten bis zu sieben Zentren, auf die sich die Nordrichtungen beziehen. Die musikalisch zeitlichen Parameter werden durch räumliche ergänzt.

Einen visuellen Reiz erfahren die Zeichnungen durch ein drittes Element, die so genannten *Beats*. Das sind rechteckige Kästchen, die den *Melodie*-Linien aufliegen. Während diese Kästchen im rechten *System (b)* anthrazit gefärbt sind, leuchten sie im linken *System (a)* rot. Auf den *Melodie*-Linien sind bis zu fünf *Beat*-Spuren angelegt. Sie stehen für die Betonung der Eins in einem generischen Takt. Die *Beats* sind mit zwei Zahlen bezeichnet. Die erste Zahl gibt Auskunft über die *Beat*-Reihe, die zweite über die Platzierung in dieser Reihe. In jeder aufeinander folgenden Spur nimmt der Abstand der Kästchen um einen Zentimeter zu.

Auf dem Blatt der Zeichnung „Variation 6“ (**Abb.2**) ergibt sich daher für die erste Reihe folgende Bezeichnung: 1/1, 1/2, 1/3, 1/4, ... Dabei können die einzelnen Reihen von rechts und links gezählt werden. Die unterschiedliche Dichte an *Beats* entsteht durch die unterschiedlichen Geschwindigkeiten der Rhythmen, die auch gleichzeitig ablaufen können. Durch eine Überschneidung in der Betonung (durch die *Beats*) entstehen übergeordnete Rhythmen, die keiner festgelegten Zeitmessung unterworfen sind. Stattdessen sind sie untereinander schneller oder langsamer, obgleich jede Variation einen eigenen *Beat*-Algorithmus bildet.

Schon mit den beiden Parametern *Melodie* und *Beats* gelingt Voigt eine umfassende dynamische Beschreibung, insbesondere für imaginäre (von dem Betrachter gedachte) akustische musikalische Räume. Die Künstlerin entfaltet so ein raffiniertes Spiel von subjektiv vorbestimmten und doch frei assoziierbaren Gedankenverläufen.³ Die *Melodie*-Parameter als Linien in den Zeichnungen funktionieren ebenso als alternative Zeitachse.⁴ Es handelt sich dabei um die Überführung und Aufzeichnung einer abstrakt gedachten Idee.⁵

Die durch das Formulieren der *Beat*-Kästchen entstehenden übergeordneten Rhythmen werden von Voigt dadurch hervorgehoben, dass sie eine gewisse Anzahl der *Beats* in Abschnitte zusammenfasst, deren Länge (zu einer Sequenz gegliedert) sich aus der Proportion der Abstände errechnet. So finden sich über den *Beat*-Kästchen auf den *Melodie*-Linien in roter Tinte verfasste Einklammerungen, die als *Loop/Sequenz* bezeichnet wurden. Darunter wird jeder dieser *Loop/Sequenz*-Abschnitte in seiner Dauer in Minuten angegeben.

Die so genannten *Blickwinkel* bilden ein weiteres duales Element der Zeichnungen und forcieren ein Austreten aus dem rein zeitakustischen Raum. Dank scheinbar schwarzer Löcher wird ein bildnerischer Einstieg eröffnet, der den Blick über Linien und Kreise zu den Zentren der *Blickwinkel* lenkt. Die *Blickwinkel* sind stets zwischen den beiden *Systemen (a)* und *(b)* verankert und sind Teil der beiden ständig die Größe variierenden Kreise. Den jeweiligen Mittelpunkt dieser Kreise bilden die von

³ Zwar sind diese von Voigt vorgegeben, aber keinesfalls als konkret bestimmbare Verläufe gedacht. Die zusätzliche Dichte an Parametern erweitert den Gedankenraum und ermöglicht dem Betrachter mehr Imagination.

⁴ Die Länge der Linie entspricht dabei keineswegs der Dauer eines Stückes, zumal die *Melodie*-Linien mit minimalen Unterscheidungen allesamt gleich lang verlaufen.

⁵ Wobei die Zeitspuren (*Melodie*-Linien) jäh von den *Zäsur*-Geraden unterbrochen werden und dem Betrachter die Aufteilung von Zeit in Zeitschichten vor Augen führen, die ihn ein Leben lang begleiten.

Voigt als *Position* bezeichneten möglichen Standpunkte. Der Begriff *Position* etablierte sich erst bei dem Versuch, eine internationale Sprache zu finden. Die Übersetzung von ‚Standpunkt‘ ins Französische lieferte der Berliner Künstlerin den passenden Begriff im international verständlichen Wort *Position*.⁶ Kommt es im Verlauf der Arbeit zur Überschneidung der beiden Blickwinkelbereiche – siehe hierzu Variation 6 – wird diese Schnittmenge schwarz eingefärbt.⁷ So ergibt sich ein zu- und abnehmender visueller Rhythmus über das gesamte „Symphonische Areal“ hinweg. Um rein handwerkliche Probleme ging es anfangs beim Ausfüllen dieser Überschneidungen. Mit Voigts „Lieblingsstift“, einem schwarzen wasserfesten Tintenroller, konnte diese Ausmalung jedoch nicht gemeistert werden.⁸ Außerdem stellte das exakte Ausmalen der Fläche ein Problem dar. Die Berlinerin bat einen Künstlerkollegen um Rat, der ihr empfahl, mehrere Blätter Papier durch mehrfaches Verschieben als Lineal zu benutzen. Zusammen mit den *Zäsuren* sind die *Blickwinkel* „(...) auf 1 bis 7 arbiträr festgelegte Zentren im Blatt ausgerichtet“.⁹ Die *Blickwinkel*-Parameter entstanden Ende 2008 als Veranschaulichung eines Denkprozesses und fanden so Aufnahme in das Repertoire von Voigt.¹⁰ Sie entfernen sich von einer rein wissenschaftlich-objektiven Verortung, und werden von der jungen Künstlerin subjektiv vorgegeben. Die *Blickwinkel* sind somit Betrachtungsfelder als Wahrnehmungshorizont.

Mit der Hinzunahme der *Position* erfolgt die Aufforderung an den Betrachter, einen Standpunkt zu beziehen. „Die zeitliche Relation ist definiert (*Countdown/Countup*), die räumliche Relation definiert sich über das proportionale Verhältnis der beiden Punkte zueinander.“¹¹ Nimmt man als Betrachter die Arbeit bis zu diesem Zeitpunkt ernst, muss man sich mehrfach bewegen, von Position zu Position, um den Parametern zu folgen. Doch damit nicht genug. Voigt geht noch einen Schritt weiter und verankert ein weiteres Element in ihren Zeichnungen.

Als letzter und neunter Parameter wurde von der Künstlerin die *Rotation* eingeführt. Da die Struktur der Arbeit zeitlich nicht festgelegt wurde, notierte Voigt einen Rotationsmoment, samt Angabe der spezifischen Rotationsgeschwindigkeit.¹² Mit diesem Element verdichtet sie die Zeichnungen noch stärker, da der Betrachter sich nun vorstellen muss, dass das Gezeichnete selbst nur ein Einfrieren des Moments darstellt und die Aufforderung einer gedanklichen und abstrakten Nachvollziehbarkeit beinhaltet. Die Abstraktionsfähigkeit wird auf eine ungeheuerliche Weise auf die Probe gestellt. Die sich auf der Darstellung überschneidenden Linien agieren in (Voigts) Wirklichkeit räumlich. Der gesamte Darstellungsapparat muss in der Vorstellung vom Papier gelöst werden und sich mental in Raum und Zeit ausbreiten. Durch die Verwendung der beiden *Systeme* (a) und (b) wird diese Vorstellungskraft doppelt beansprucht, um nicht zu sagen an ihre Grenzen gebracht. Genauso konzentriert, wie Voigt beim Erstellen dieser Apparate vorgehen muss – zur Erinnerung sei erneut darauf hingewiesen, dass sämtliche Linien per Hand von ihr gezogen werden –, genauso konzentriert muss sich der Betrachter darauf einlassen, unter die Oberfläche zu tauchen, sich von der augenscheinlichen Schönheit der filigranen Zeichnungen nicht täuschen zu lassen und tiefer zu

⁶ Der Blickwinkelbereich des linken *Systems* (a) erscheint von Anfang an doppelt so groß, wie sich aus dem logischen Zählvorgang ergeben würde, und nimmt von der ersten Zeichnung an ab. Die Abnahme funktioniert von oben nach unten (von 1 zu 2, gefolgt von 3 und so weiter). Der Blickwinkelbereich im rechten *System* (b) nimmt von der ersten Zeichnung an um jeweils einen Zentimeter zu. Doch erfolgt keine proportionale Zunahme von der ersten Zeichnung zur zweiten. Der Bereich nimmt von links nach rechts zu (also von 1 zu 4, von dort zu 7 und so weiter).

⁷ „Der Radius bezeichnet abstrakt einen Bereich gedanklicher Formulierung. Die Überlagerung eine Schnittmenge oder Überschneidung“, so Voigt in ihrer Beschreibung für die Besucher der Ausstellung im Heidelberger Kunstverein.

⁸ Es handelt sich hierbei um den „Uni-Ball Eye Micro“, den Voigt meist zu 40 Stück auf einmal erwirbt und schon seit den frühen Zeichnungen verwendet. Sie probierte mehrere Stiftarten aus. Bei Filzstiften fließt die Tinte zu langsam nach, so dass sie damit die schwungvollen Linien, gerade in größeren Arbeiten, nicht in einem Zug ziehen kann.

⁹ Wie Anm. 7.

¹⁰ „Die Fokussierung auf einen Ausschnitt löst immer einen Prozess aus“, so Voigt im Gespräch mit Johan Holten und dem Verfasser am 19. Juli 2009 in ihrem Berliner Atelier.

¹¹ Wie Anm. 7.

¹² Eine Besonderheit ist hierbei die Zählweise dieses Elements: Legt man sich auf den Beginn der Rotation bei einer Umdrehung pro Minute fest, startet diese auf der Zeichnung „Variation 25“ und setzt sich entgegen der westlichen Leserichtung von rechts nach links fort. Entsprechend der Gesamtanzahl der Zeichnungen (27) finden sich die häufigsten Umdrehungen pro Minute in der Zeichnung „Variation 3“ wieder, am weitestentfernten Punkt von Zeichnung „Variation 25“ links unten.

gehen, um den eigentlich einer ganz klaren Logik folgenden Inhalt in seiner gesamten Komplexität erfassen zu können.

Dieser Rausch, der einen beim Eintauchen in Voigts Gedankenwelt ergreifen kann, nähert sich dem Rauschzustand an, der die Künstlerin selbst beim Herstellen dieser Welt erfasste. Und dieser Rausch setzt sich in den aufwendigen Arbeitsmethoden fort.¹³ Somit stellen die verdichteten Denkräume der Arbeit „Symphonisches Areal“ zweifellos einen Höhepunkt im bisherigen Schaffen der Künstlerin dar, der die Frage nach den Anfängen stellt: Wie fand Jorinde Voigt zu den Parametern, wie wurden und werden sie entwickelt, angewandt und kombiniert?

II. Die Beschreibung einer äußeren Welt: Florida und Indonesien

Mit der Teilnahme an einer Gruppenausstellung in Florida im Jahre 2003, bei der Voigt einige Tage vor Ort ist, entstehen 60 unmittelbar festgehaltene (Auf-) Zeichnungen und somit kurze Beschreibungen des Ortes und der Menschen: „Notationen Florida“.¹⁴ So werden in diesen formal skizzenhaften Zeichnungen Menschen, denen die Künstlerin zufällig im Café oder auf der Straße begegnet, nach rein visuellen Elementen zerlegt und von Kopf bis Fuß beschrieben, wobei Voigt diese Beschreibung auf das rein Monochrome, von oben nach unten, begrenzt: blond – schwarz – weiß (**Abb.3**). An den von Hand gezogenen Linien, die durch zwei kleine horizontale Striche als abgeschlossene und damit auf eine bestimmte Strecke festgelegte Geraden gekennzeichnet werden, wird nicht nur die ungefähre Körpergröße eines Menschen ersichtlich, sondern auch die Länge des monochromen Farbanteils, sei es der Haar- oder Körperfarbe, der Farbe der Kleidung oder der Schuhe. In einer weiteren Zeichnung aus dieser Serie erfolgt eine örtliche Fixierung durch die Angabe des Längen- und Breitengrades, die Voigt mit Hilfe eines tragbaren GPS-Gerätes ermittelte, und auf die, von einem Querstrich abgegrenzt, eine lapidare Beobachtung, die Notierung „2 Männer“, folgt (**Abb.4**). Darunter in An- und Abführungszeichen gesetzte Worte, die ohne Satzzeichen über fünf Zeilen hinweg das scheinbar Gleiche wiederholen:

*„she wants what she
wants what she wants
what she wants what
she wants what she
wants what she wants“*

Handelt es sich dabei um die Aufzeichnung von Gesprächsfetzen, von der Künstlerin bei der Beobachtung dieser beiden Männer notiert? Die Syntax offenbart mehrere verschiedene Lesarten, die einer allgemein gebräuchlichen Sprache, selbst einer Umgangssprache, kaum zu entsprechen scheinen. Nimmt man den scheinbar abgeschlossenen Satz „she wants what she wants“, so folgt darauf die ständige Wiederholung der drei letzten Wörter „what she wants what she wants what she wants ...“. Eine andere Lesart weist den letzten beiden Wörtern des Satzes „she wants what she wants“ eine Art Scharnierfunktion zu, die sie zum einen den vorhergehenden Satz beschließen als auch den darauffolgenden Satz eröffnen lässt. Dadurch entsteht ein neuer Satz, ein Satz im Satz: „**she wants what she wants what she wants what she wants** (...)“. Auf diese Art und Weise können sechs identische Sätze gebildet werden.

Eine Auflösung des Rätsels scheint nicht möglich, vielmehr ergeben sich weitere Fragen. Mit der Angabe des Längen- und Breitengrades wird eine Verortung suggeriert, die sich mit den weiteren Chiffren (Querstrich, 2 Männer, „she wants ...“) nicht deckt. Könnte der Querstrich nicht die Länge einer Strecke darstellen, die von den beiden Männern abgeschritten wird und damit die angegebenen Längen- und Breitengrade erklärt? Eine weitere Zeichnung gibt darüber Aufschluss (**Abb.5**). Ein beinahe abgeschlossenes Rechteck bestimmt den Blattgrund, lediglich von der Angabe „50 km/h“ im linken unteren Teil unterbrochen. Im Inneren dieses Rechtecks liest man rechtsbündig das Wort „Schmutzansaugmaschine“. Zwar fehlen auf dieser Zeichnung die örtlichen Fixierungen in Form von Längen- und Breitengraden, doch lassen einen die Form des Rechtecks und die Art und Weise der Schriftverortung den Fahrtverlauf dieser „Schmutzansaugmaschine“ gedanklich nachvollziehen: das Rechteck als Strecke. Insofern stellt der Querstrich auf der bereits erwähnten Zeichnung die Länge der von den beiden Männern zurückgelegten Strecke dar, zumal diese Querlinie von keinen kurzen

¹³ So wird jede Zeichnung nach Fertigstellung und vor der Rahmung zeitaufwendig außerhalb des Ateliers eingescannt und im Werkverzeichnis der Künstlerin archiviert.

¹⁴ Interessant ist, dass Voigt in der Gruppenausstellung selbst keine Zeichnungen präsentierte und sich alle Zeichnungen aus der Serie „Notationen Florida“ im Besitz der Künstlerin befinden.

horizontalen Strichen als vollendete und damit festgelegte Gerade gekennzeichnet ist. Die Länge dieser Geraden entspricht augenscheinlich der Strecke der beiden Männer im Blickwinkelbereich von Jorinde Voigt. Das Rätsel der Worte indes bleibt bestehen.

Beschränkte sich die wiedergegebene Wahrnehmung in den bereits behandelten Zeichnungen auf rein visuelle Erfahrungen, tauchen in anderen Arbeiten auch akustische Elemente als Niedergeschriebenes auf – ein Verfahren, das Jahre später in der Serie „Symphonisches Areal“ zur Perfektion gebracht werden wird. In einer Zeichnung (**Abb.6**) erfolgt eine systematische Anordnung von akustischen und visuellen Erlebnissen als Versuch einer Aufzeichnung dessen, was genau passiert. Eine Zeitachse notiert möglicherweise innerhalb einer Dauer von „2“ Minuten die Spiegelungen eines verglasten Hochhauses. Oder sind es die aufgezeichneten Geräusche eines Trinkglases auf dem Tisch? Durch die Verknappung der Bezeichnungen innerhalb der Zeichnung entstehen Probleme der Zuordnung, die sich erst in der Zeichnung selbst auflösen. Oberhalb der Zeitachse sind mit kleinen Kreuzen verschiedene akustische und visuelle Erlebnisse angedeutet: Polizeisirene, Palme, Clubsandwich. Und dennoch tauchen auch hier wieder Beschreibungen von Menschen („1 Mann mit Nadelstreifenanzug“), von Landschaften („hellgrün“) und von temporären Erscheinungen („Bus mit Anzeige; im Sekundentakt wechselnd“) auf. Diese Zeichnung stellt den Versuch dar, die bereits aufgezeichneten Erfahrungen zu erweitern und in einer Zeichnung zu kombinieren, um so eine umfassende Beschreibung von Welt zu erstellen. Dennoch ist klar ersichtlich, dass sich die Beschreibungen noch vornehmlich auf die Farbigkeit gewisser Dinge und Ereignisse konzentrieren. Eine Festlegung auf die Struktur erfolgt demnach unter den Gesichtspunkten einer visuellen Mimesis, obwohl diese Zeichnungen noch keinen verdinglichten Denkraum präsentieren. Dieser wird sich erst im Laufe der Jahre entwickeln.

Im gleichen Jahr, genauer im Dezember 2003, unternimmt Jorinde Voigt eine Reise durch den größten Inselstaat der Welt: Indonesien. Es entstehen insgesamt drei Serien von Zeichnungen, die Voigt als „Indonesia I“, „II“ und „III“ bezeichnete. Auffälligstes Merkmal dieser drei Serien ist eine ausschließliche Notierung von akustischen Impulsen. Außerdem findet gegenüber den „Notationen Florida“ eine formale Weiterentwicklung der Aufzeichnung statt: Voigt verwendet zunächst Millimeterpapier, ab der zweiten Serie indonesisches Administrationspapier. An die Stelle der spontanen Aufzeichnungen auf weißem Papier im Café treten in Aufbau und Linienführung exakt geplante Zeichnungen auf liniertem Papier.¹⁵

Die 30 Zeichnungen der Serie „Indonesia I“ bestehen aus der Notierung von Naturgeräuschen und der jeweiligen Notation ihrer Frequenz. Da die Künstlerin auf eine Kennzeichnung der Geräusche verzichtet hat, lässt sich nur erahnen, um welche Geräusche es sich bei ihren Aufzeichnungen handelt. Auf der Zeichnung „Indonesia I, Nr. 9“ (**Abb.7**) sind die unterschiedlichen Geräusche übereinander gestaffelt. Jede der insgesamt 9 Zeilen schließt mit einem in der Musik verwendeten Wiederholungszeichen auf der rechten Seite ab. Aufsteigende Verlaufskurven, wie sie hier in der zweiten und dritten Zeile vorkommen, geben die schwankenden Tonhöhen von Geräuschen wieder. Diese könnten bei Vogelgezwitscher und Geräuschen von Insekten auftreten, aber ebenso an das Rascheln von Blättern erinnern, welches, je nach Windstärke, mal zu- und mal abnimmt. Die Darstellungen in der unteren Zeile erinnern formal an Richtungspfeile oder vielmehr an die Bewegungen des Windes.

Während die Zeichnungen der ersten Serie ausschließlich Naturgeräusche als graphische Chiffren auf Millimeterpapier bewahren, verwalten die insgesamt zwölf Zeichnungen der Serie „Indonesia II“ natürliche und von Menschen erzeugte Töne. Als Blattgrund diente der Künstlerin indonesisches Administrationspapier, welches in Büros oder Verwaltungen zur Anwendung kommt. In der querformatigen Zeichnung „Indonesia II, Nr. 2“ (**Abb.8**) verwendet Voigt die Nummerierung der Zeile des Papiers als lineare Zeitachse (1-60 Sekunden). Die vertikalen Einklammerungen geben Auskunft über die Lautstärke der einzelnen Impulse. Die gesamte Dauer der von ihr festgelegten horizontalen Zeitleiste wird von „Soft Pop“ bestimmt, einer weichen Abart der Popmusik. Zu Beginn ist das Ankommen eines Fahrrades oder Motorrades zu lesen („landing bike“), gefolgt von einer vorbeigehenden Frau („passing woman“). Nichts Ungewöhnliches, könnte man meinen, bis gegen Ende der Zeitleiste auf der rechten Seite eine in Klammern gesetzte Notiz für Verwirrung sorgt: „Hotel Explosion Yesterday“. In Indonesien kam es zwischen 1999 und 2004 zu insgesamt zehn

¹⁵ In Bezug auf die künstlerische Verwendung von Millimeterpapier formuliert Isabelle Graw Folgendes: „(...) mit dem Millimeterpapier war ein konstruktivistischer und protowissenschaftlicher Anspruch auf Gebrauchswert und Realisierung verbunden“ (Graw, Isabelle: *Le Goût, c'est moi. Überlegungen zum Geschmack*, in: *Texte zur Kunst* [75], September 2009, S. 54-67; hier S. 62).

Bombenanschlägen.¹⁶ Eingelullt von den erwähnten Geräuschen eines ankommenden Fahrrades und einer vorbeigehenden Frau sowie der durchgehenden Beschallung mit „Soft Pop“, wird man durch die lapidare Erwähnung einer Bombenexplosion aufgeschreckt. Der Betrachter wird dadurch besonders intensiv angesprochen, er erliegt der Versuchung, selbst eine Gewichtung bestimmter Ereignisse vorzunehmen. Selbstverständlich ist sich Voigt dieser Versuchung bewusst, bewirkt die Gleichschaltung doch eine deutlich stärkere Assoziationskraft. Mit dieser Form des unterschiedslosen Nebeneinanders formuliert die junge Künstlerin eine allgemeingültige Beobachtung. Die emotionslose Beschreibung ohne jede Hierarchisierung suggeriert eine Gleichwertigkeit der Ereignisse, ganz egal, wie schön oder wie schrecklich sie sind. Diese und unzählige weitere akustischen Eindrücke bewegen Voigt zum Festhalten, Bewahren und Sichtbarmachen.

Dinge sichtbar zu machen war auch das Ziel des Tanzchoreographen William Forsythe (*1949 in New York). Sein Gruppentanzstück „One Flat Thing, Reproduced“ aus dem Jahr 2000 bestand, wie schon zahlreiche andere Stücke von ihm seit den 1980er Jahren, aus einem Katalog einzelner komplexer Bewegungsabläufe, die von den Tänzern durch Improvisation in zum Teil neuen Kombinationen zusammengesetzt wurden. So entstand in Zusammenarbeit mit der Ohio State University das Projekt *Synchronous objects*.¹⁷ Es wurde ein Computerprogramm entwickelt, welches jeden einzelnen Bewegungsablauf sichtbar machen sollte. Das Programm, welches seit April 2009 online zugänglich ist, verarbeitet die Tanzbewegungen zu graphischen Zeichen, die am Ende schriftlich – wie bei einer Partitur – vorliegen. Forsythe knüpft damit an die von dem österreichischen Tänzer Rudolf von Laban (1879-1958) entwickelte Methode der Kinetographie an.¹⁸ Laban entwickelte 1928 eine Bewegungsnotation, die es ermöglichte, jede menschliche Bewegung als Symbol aufzuzeichnen. Voigts Zeichnungen belassen es jedoch nicht bei einer Übertragung vom Akustischen ins Optische: Die Blätter der Serie „Indonesia II“ dienen sechs Komponisten, darunter Patric Cantani und zeitblom, als Partitur. Während es zum einen sehr nahe oder direkte Umsetzungen anhand der Zeitleiste gab, wurde zum anderen auch frei improvisiert und interpretiert. So bietet sich ein Vergleich der Musik mit den Zeichnungen Voigts geradezu an. Man möchte an Johann Sebastian Bach (1685-1750) denken, dessen Partituren von Mathematikern genauestens analysiert und zerlegt werden.¹⁹ Notenblätter halten das Hörbare sichtbar fest. Sie werden mit Partituren beschrieben und durch das Aufgeschriebene erst hörbar gemacht – sofern es musikalisch umgesetzt wird. Und doch offenbaren die Zeichnungen Voigts, wie verschiedene Ouvertüren Bachs, auf einen flüchtigen Blick nicht alles.²⁰ Die Herausforderung, eine Notation der Berlinerin auch als Partitur zu lesen und aus dem Optischen ins Akustische zurückzuführen, scheint groß zu sein. Ein scheinbar strenges Raster setzt dennoch eine solch große Anzahl an Assoziationsketten frei, dass sich viele Musiker angesprochen fühlen und die Notationen vertonen möchten. Der Trick dieses Rasters besteht darin, die Zeichnungen mit mehreren Parametern so zu verdichten, dass sie ihre Aufgabe nicht sofort offenbaren, ein kurzes Überfliegen nicht direkt zum Ziel, dem Inhalt, führt.

III. Parameter als Werkzeuge: Die Vielfalt im „Werkzeugkasten“

1966 wurde Mel Bochner, Lehrer an der *New Yorker School of Visual Arts* damit beauftragt, eine Weihnachtsausstellung mit Zeichnungen zu organisieren. Seine Auswahl war ebenso subjektiv, wie das Budget klein war. Weder konnten die Zeichnungen gerahmt noch fotografiert werden. Da die Schule allerdings kurz zuvor eine zu dieser Zeit noch sündhaft teure Fotokopiermaschine angeschafft hatte, konnten die Zeichnungen von Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Eva Hesse, Dan Graham und vielen anderen vervielfältigt werden. Es gab zwei Besonderheiten bei Bochners

¹⁶ Chronik der Anschläge in Indonesien seit 1999, in: Hamburger Abendblatt, 1. Oktober 2005.

¹⁷ Siehe dazu: <http://synchronousobjects.osu.edu/> und <http://www.theforsythecompany.com/>; zuletzt abgerufen im Oktober 2009.

¹⁸ Die Kinetographie wird häufig auch als Labanotation bezeichnet.

¹⁹ Denn Bach „(...) hat zu Tempo, Artikulation und Dynamik nur sehr wenige Angaben gemacht. Hingegen hat er seinen Notentext so genau und vollständig aufgezeichnet, dass manche seiner Zeitgenossen beanstandet haben, sie hätten keinen Spielraum mehr für eigene Auszierungen“ (Mäser, Rolf: Bach und die drei Temporätsel. *Das wohltemperirte Clavier* gibt Bachs Tempoverschlüsselung und weitere Geheimnisse preis, Bern 2000 [= Basler Studien zur Musik in Theorie und Praxis, Bd. 2], S. 17).

²⁰ Bach notierte, um auf voriges Beispiel zurückzukommen, das Tempo tatsächlich – wenn auch in abstrahierter Form –, indem er jeder Taktart ihr eigenes tempo giusto gab. „Tempobezeichnungen modifizieren es“ (Mäser 2000, wie Anm. 19, S. 377).

Auswahl: Er suchte gezielt nach Zeichnungen, die vielmehr Skizzen, Ideen oder Konzepte waren, und er bat nicht nur bildende Künstler um Beiträge zur Ausstellung. So integrierte Bochner Arbeiten von Mathematikern, Biologen, Architekten, Musikern, Choreographen, aber auch anonym in Zeitschriften wie „Scientific American“ veröffentlichte Dokumente. Er erstellte von den Zeichnungen jeweils vier Kopien, die so auf vier Ordner, alphabetisch nach Nachnamen geordnet, verteilt werden konnten. Jeden Ordner präsentierte Bochner auf einem hölzernen weißen Sockel, der Betrachter musste sich stehend durch die Zeichnungen blättern, konnte sich nicht hinsetzen oder eine entspannte Position einnehmen.²¹ Die erste Seite bildete den Grundrissplan des Ausstellungsraumes der Schule ab, die letzte Seite zeigte einen Querschnitt der Kopiermaschine. Der Titel der Ausstellung lautete „Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art“. Ebenso stellen die „Notationen Florida“ und die „Indonesia“-Serie von Jorinde Voigt vornehmlich konzeptuelle Zeichnungen und spontane Arbeitsskizzen dar. Es sind Versuche, der Welt eine Form zu geben, ihre Geräusche zu visualisieren und visuelle Abläufe erkennbar und deren rhythmisierende Verläufe deutlich zu machen. Im Konjunktiv ausgedrückt: Ihre frühen Zeichnungen wären ebenso in Bochners Ausstellung vorstellbar gewesen, im Ordner zwischen Tippetts-Abbott-McCarthy-Stratton (Engineers and Architects) und dem Querschnitt des Kopierers (Xerox). Doch die Berliner Künstlerin wollte sich mit Ideen nicht zufrieden geben, wollte diese ausformulieren, erproben und weiterführen. Auf die Frage, was sich alles sichtbar machen lässt, lautete ihre Antwort: „Unendlich viele Möglichkeiten.“²²

2005 beginnt sie damit, die Struktur der Dinge zu erforschen. Wichtiger wird nun nicht das Aufgeschriebene, sondern das Ausformulieren des Aufgeschriebenen. Dabei variiert sie die Geschwindigkeit von *Pop Intros*, gliedert Songs (*Titel*) nach Takten von 1 bis 10, arbeitet mit Uhrzeiten eine Struktur des *Countdown* heraus und beginnt in manchen Zeichnungen seriell zu arbeiten, über mehrere Blätter hinweg. 2005 entsteht so die fünfteilige Serie „2 bis 512 küssen sich“ (**Abb.9**). Am Anfang – die Leserichtung erfolgt von oben nach unten – „küssen sich 2 für 1ne Sekunde“. Zwei zueinander zeigende Pfeile verdeutlichen den Vorgang, während die Bezeichnung als Angabe links erscheint. Dem zweiten Absatz folgt eine Verdoppelung. Auf der rechten Seite erscheint von diesem Zeitpunkt an eine Zeitangabe. „1ne Stunde später“ küssen sich vier „für 2 Sekunden“, der Abstand zwischen den küssenden Paaren (als Pfeile symbolisiert) beträgt nun „2m Entfernung“. Dieser Abstand zwischen den Küssenden verhält sich auf allen fünf Blättern parallel zu der Dauer des Kusses. Während im dritten Absatz aus vier Sich-Küssenden acht werden, die sich für vier Sekunden mit vier Meter Entfernung küssen, halbiert sich die Zeitangabe von „1ner Stunde“ zu „30 Minuten“. Doch wohin entwickelt es sich? Auf dem fünften und letzten Blatt (**Abb.10**) sind es „0,5 Minuten“, nach denen 512 „sich für 256 Sekunden“ küssen, bei einem Abstand von 256 Metern!

Neue Parameter werden entwickelt und aufgeschrieben, während zugleich die „alten“, bereits verwendeten nicht in Vergessenheit geraten und des Öfteren erneut in Voigts Zeichnungen auftauchen. So kehren 2006 die bereits in der Serie „Indonesia“ zur Anwendung gekommenen *Pfeile* wieder, als denkbar einfachste Algorithmen. Doch erweitert wird das Repertoire dennoch. Das Blattformat wächst deutlich an. Die hochformatige Arbeit „O.T. (Pfeile 1)“ legt nur scheinbar die Struktur des Windes in für Voigt bis dahin monumentalem Ausmaß offen (**Abb.11**). Sämtliche gezeichneten Pfeile entwickeln sich aufeinander bezogen und stellen dabei keinerlei mimetischen Anspruch an die Wirklichkeit. Die Künstlerin schuf für diese Arbeiten ein neues Gesetz oder Konzept, da sich jeder Pfeil aus der Richtung des nächsten Pfeils heraus und einer gedachten Richtung des nächsten, noch nicht existenten Pfeils entwickelte. So bewegen sich die Pfeile in verschiedene Richtungen und bilden zahlreiche Wirbel. Sie sind auf einer Ebene dargestellt. Wie auf einem meteorologischen Strömungsfilm werden die Bewegungen eingefangen und abstrakt dargestellt, obgleich es sich um einen einfachen Algorithmus handelt. „Die Fokussierung auf einen Ausschnitt“, um noch einmal Voigt zu zitieren, „löst immer einen neuen Prozess aus.“²³ Mit dem Experimentieren an den Pfeilen, die in kürzester Zeit unter dem formal-ästhetischen Aspekt des Ornamenthaften als beliebte Sammlerobjekte galten, entwickelte sie ein kombinatorisches Prinzip. Mehrere Arbeiten der „Pfeile Serie New York“, die im Gegensatz zu den frühen *Pfeilen* im Format wieder deutlich kleiner wurden, fügte sie eher zufällig aneinander (**Abb.12**). So entdeckte die Künstlerin in den Blattformaten das Spiel der kombinatorischen Serie für sich, das ihr bei ihrem künstlerischen Durchbruch zu Gute

²¹ Siehe dazu: Mel Bochner. *Projets à l'étude. 1966-1996*, Katalog zur Ausstellung des Musée d'art et d'histoire Genève vom 27. Februar bis 13. April 1997, hrsg. von Christophe Cherix, Köln 1997; vgl. vor allem den Beitrag von James Meyer, S. 5-18.

²² Wie Anm. 10.

²³ Ebenda.

kommen sollte. Dieser Durchbruch gelang 2006, als sie die Messekoje ihres Galeristen allein bespielen durfte.²⁴ Sie passte das Format der Zeichnungen an die Raum- bzw. Kojenmaße an. Das Serielle konnte unter Einbeziehung der Raumsituation im Format fortgesetzt werden und fügte dem Voigt'schen Werkzeugkasten ein weiteres Hilfsmittel hinzu.

Das kombinatorische Prinzip etablierte sich ebenso im Denkprozess. Neue Parameter wie *Adler* wurden mit Autos oder Flugzeugen kombiniert. Oder sollte man besser sagen: konfrontiert? In ihrer Arbeit „Partitur für 60 schwarze BMWs (101-160 km/h), 120 Adler“ findet solch eine Konfrontation statt (**Abb.13**). In kreisähnlicher, im unteren Teil offener Form sind in der oberen Bildhälfte in gleichmäßigem Abstand die 60 PKWs der Bayerischen Motorenwerke aufgezeichnet, die Geschwindigkeitsangaben unmittelbar dahinter notiert („Schwarzer BMW 101 km/h“). Darunter, als kleinerer Kreis und in deutlich geringerem Abstand notiert, die 120 Adler. Den durchnummerierten Adlern entspringen gezeichnete Linien, die mögliche (gedachte) und dennoch unmögliche (abstrakte) Flugkurven darstellen sollen. Gemeinsam treffen sich diese 120 Linien im ungefähren Mittelpunkt des *BMW*-Kreises. Umgekehrt treffen sich die Verlaufslinien der *BMW*s im Mittelpunkt des *Adler*-Kreises. Damit kann erstmals eine ikonographische Aufladung bestimmter Parameter vorgenommen und etabliert werden. Bislang konnte man weder den Windpfeilen noch den Küssenden einen tieferen Sinngehalt unterstellen, abgesehen davon, dass es vorher noch zu keiner Kombination dieser Parameter kam. Mit dem *BMW*-Parameter erhält ein Statussymbol Einfahrt in den Werkzeugkasten. Noch in den frühen 1970er Jahren wurden BMWs als „Baader-Meinhof-Wagen“ titulierte, da gerade diese PKWs bei Mitgliedern der RAF unter anderem als Fluchtfahrzeuge sehr beliebt waren. Heute wiederum sind diese Fahrzeuge als Limousinen für Politiker im Einsatz. Der Parameter *Adler* gilt als Symbol für Stärke und Macht. Er fungiert aus diesen Gründen als Wappentier auf Nationalflaggen weltweit und wird somit in den Bereich des Politischen gerückt. Eine Lösung dieser ikonographisch aufgeladenen Parameterkombination lässt sich dagegen nicht finden. Sowohl die Flugkurven der *Adler* als auch die Fahrtverläufe der *BMW*s überschneiden sich zwar gegenseitig, setzen aber ihre Linien und damit ihren Flug / ihre Fahrt scheinbar ungehindert fort. Es kommt zu keinerlei direktem „Zusammenstoß“ zwischen den Symbolen, doch zu einer anhaltenden Verwirrung des Betrachters.²⁵ Ähnlich wie bei der Erwähnung der Bombenexplosion aus der „Indonesien-Serie“ wird auf diese Weise eine Gleichwertigkeit der beiden Parameter vermittelt. Durch die im Betrachterkopf entstehende Verbindung der beiden Werkzeuge mit ikonographischem Gehalt wird eine Folgerungskette ausgelöst, die sich jedoch nicht entwirren lässt. Durch dieses kombinatorische Prinzip gelingt Voigt eine Weiterführung der Hierarchielosigkeit mit weitaus weniger drastischen Mitteln. Noch bevor Voigt den Parameter *Adler* ihrem Werkzeugkasten hinzufügte, experimentierte sie bereits mit dem *Adler* als Abbild. So kombinierte sie in mehreren Lambda Prints ihre Zeichnungen mit Fotografien von Adlern und knüpfte darin noch an ihre Studienzeit an der Universität der Künste in Berlin an, wo sie bis 2003 studierte und 2004 als Meisterschülerin bei der Fotografin Katharina Sieverding abschloss.²⁶ Einen Höhepunkt bei der Verwendung des Parameters *Adler* stellt indes die Arbeit „3240 Adler, Top 80 Popsongs“ dar (**Abb.14**).

Nachdem Jorinde Voigt bereits 2005 den Parameter *2 küssen sich* verwendete, erweiterte sie diesen ein Jahr später in einer wahren „tour de force“. 2006 versuchte sie diesen menschlichen Moment mit der Fibonacci-Folge, die Anfang des 13. Jahrhunderts zur Errechnung des Wachstums der Kaninchenpopulation diente, noch deutlicher hervorzuheben.²⁷ Dabei werden jeweils die beiden letzten Zahlen einer Zahlenfolge addiert und ergeben so eine unendliche Reihe von Zahlen (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...). Zwar ist das Muster von „2 küssen sich“ in sich linear, doch die Darstellung ändert sich bei zunehmender Menge und entwickelt eine eigene Logik. Auf allen fünf Blättern finden sich unterschiedliche Darstellungsmodi, obwohl ein Blatt auf das andere aufbaut und darin übergeht. Die Umgebung bei dem Durchspielen von Raum, Zeit und Menge ist in Voigts Fall das Blatt, das jedoch irgendwann wegen Platzmangels aufgegeben werden muss (**Abb.15**). Auf dem letzten Blatt sammeln sich am unteren rechten Rand bis zu 1024 Striche, die der Übersicht halber von Voigt nummeriert wurden. Aber musste sie wirklich wegen Platzmangels aufhören oder ist vielleicht vielmehr die Zahl

²⁴ Ihr Galerist, Clemens Fahnemann, war mit einem Stand auf dem Kölner Kunstmarkt vertreten.

²⁵ Da *Adler* und *BMW*s jeweils im Mittelpunkt des anderen Kreises „crashen“, findet so etwas wie eine „Entladung“ des Symbols statt.

²⁶ Voigt entfernt sich ab und an von der rein zeichnerischen Arbeit, indem sie manche Zeichnungen als Lambda Prints in Editionen herausgibt, so auch die Arbeit „Partitur für 60 schwarze BMWs (110-160 km/h), 120 Adler“.

²⁷ Die Zeichnungen „2 küssen sich“ aus dem Jahr 2005 folgen noch konzeptuellen Ansätzen.

selbst, 1024, der Grund für das Beenden der Serie? Bei der Zahl 1024 handelt es sich nämlich um eine binäre Zahl, die in der Mathematik und Informatik auch unter der Schreibweise „2¹⁰“ oder „power of 2“ bekannt ist. Indem Voigt diese Theorie auf ihr Konzept von „2 küssen sich“ anwendet, symbolisiert sie diese „Kraft der 2“ und verleiht dieser „machtvollen“ Zahl einen lyrischen Gehalt: die Macht der zwei Sich-Küssenden. Mit der hohen Strichfolge zwang sie sich selbst dazu, die Fibonacci-Folge zeichnerisch und körperlich nachzuvollziehen. Dennoch genügte der Berlinerin diese Arbeit nicht. Sie suchte nach neuen Möglichkeiten, um den Parameter *2 küssen sich* zu erweitern. Mit der Erhöhung der Strichfolge wurden die von Hand gezeichneten Linien tänzerischen Bewegungen gleich. Da sie in Echtzeit auf das Papier übertragen wurden, enthalten sie durch ihre Entstehung und Form ein performatives Moment.

Was lag also näher, als das Prinzip von *2 küssen sich* in Echtzeit wieder aufführen zu lassen, die abstrakt gedachten Folgen in konkret gegenständliche zu verwandeln? So entwickelte die Künstlerin drei unterschiedliche Modelle, die sie, nach Ort der Aufführung benannt, mit „Aktionsplan Vilnius Version 1-3“ betitelte. Die erste Version (**Abb.16**) zeigt in der Bildmitte verortet ein Rechteck – ein vereinfachter Grundriss mit den Maßen 9 x 24 m – als Ort der Handlung. Darüber findet sich eine Zeitleiste mit Anfangs- und Endpunkt. Beginn sollte demnach um 18 Uhr sein, Dauer 143 Minuten, Ende also um 20:23 Uhr. Entlang dieser Zeitleiste berechnete Voigt die Küsse und Pausen mithilfe der Fibonacci-Folge. Der erste Kuss dauert „1 Minute“, ebenso die Pause. Der zweite Kuss (man addiert die Dauer des ersten Kusses und die Dauer der ersten Pause) sollte „2 Minuten“ dauern. Nun muss man die erste Pause („1 Minute“) zu dem zweiten Kuss („2 Minuten“) addieren und erhält so die Dauer der zweiten Pause („3 Minuten“). Der dritte Kuss setzt sich aus der Dauer des zweiten Kusses („2 Minuten“) addiert mit der Dauer der zweiten Pause („3 Minuten“) zusammen und dauert folgerichtig „5 Minuten“. Dies wird bis zu einer 55 Minuten dauernden Pause fortgesetzt. Die ansteigende Entfernung beim Abstand der sich küssenden Paare wurde innerhalb des Rechteckes angegeben. Während zwei weitere Versionen mit der Dauer der Aktion spielen, existiert ein „Final Version Aktionsplan Vilnius“, der die Startzeit auf 18:30 Uhr legt und nach 54 Minuten um 19:24 Uhr das Ende der Aktion festsetzt. Insgesamt wurde die Aktion mit 8 Paaren durchgeführt. Oder 16 Menschen, wie es dahinter in Klammern geschrieben steht. Schließlich zeigt ein Lambda Print mehrere Aufnahmen als Dokumente der Aktion, die am 17. November 2006 im Contemporary Art Centre in Vilnius, Litauen, stattfand (**Abb.17**).

Performance und Installation fanden bei Jorinde Voigt zwar als künstlerische Mittel Verwendung, doch letztlich blieb sie dem Medium Zeichnung treu. Ein Werk, dass die Zeichnung als installatives Moment initiierte, stellt die Serie „Lemniscate“ dar. Mit der Überführung akustischer Impulse in graphische Zeichen beschäftigte sich die Künstlerin bereits 2003 bei ihrer Reise durch Indonesien. In späteren Arbeiten überführte sie Takte von Popsongs aus den damals aktuellen Top 100-Musikcharts oder etablierte jede nur denkbare Melodie als *Melodie*-Parameter. 2008 wurde Voigt, in Kollaboration mit den Komponisten Patric Catani und Chris Imler, selbst tätig. Herausgekommen ist dabei „Lemniscate“, als Audio-CD oder Vinylschallplatte erhältlich, mit insgesamt 16 Tracks und einer Laufzeit von 51 Minuten und 40 Sekunden.²⁸ In der Kölner Galerie Christian Lethert installierten die drei Künstler eine Multikanal Audio Installation und teilten die 16 Tracks von „Lemniscate“ so auf, dass sie über sieben Stationen hinweg und über fünf Lautsprecher die Galerieräume beschallten (**Abb.18**). Mit Hilfe und Kombination von Aufnahmen von Stadtgeräuschen in Berlin sowie eigens produzierten Klängen ist eine musikalische Struktur entstanden, die einen Klangteppich aus unterschiedlich schnell ablaufenden und gegeneinander verschobenen Tönen zwischen dem Fußboden und dem Kopf des Zuhörers bildet.

Dem Konflikt von Hören und Sehen, von Akustischem und Visuellen, der auch in Jorinde Voigts Werk schon von den frühen Zeichnungen an eine herausragende Rolle spielt, ordnet Peter Bexte die in Ovids Metamorphosen beschriebenen Figuren Merkur und Argus zu.²⁹ So begann der Göttervater Jupiter in einem Wald eine Liebschaft mit der jungen Io, die seiner Gattin Juno verborgen bleiben sollte.³⁰ Als die versuchte Vertuschung durch plötzlich aufkommenden Nebel zu offensichtlich erschien, verwandelte Jupiter Io in eine Kuh. Diese musste er jedoch seiner misstrauischen Gattin zum Geschenk machen. Juno bestellte den hundertäugigen Argus, dessen Augen niemals zur selben

²⁸ Die Uraufführung fand im Watermill Center auf Long Island in New York im Oktober 2008 statt.

²⁹ Vgl. Bexte, Peter: *Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam/ Dresden 1999.

³⁰ Vgl. hierzu und zum Folgenden Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, hrsg. und übers. von Michael von Albrecht, Leipzig 1994; hier 1. Buch, V. 568-688.

Zeit ruhten, zum Wächter über Io.³¹ Um Io zu befreien, bat Jupiter den Götterboten Merkur um Hilfe. Er sollte Argus töten und die arme Io befreien. So näherte er sich Argus und Io, die auf einem Weideplatz graste, während Argus sie von einem Berggipfel aus dabei beobachtete.³² Als Merkur sich auf seiner Rohrflöte blasend näherte, war der sesshafte Argus sichtlich angeregt von den neuen Tönen. „Merkur dagegen näherte sich ihm in einer doppelten Bewegung. Sie durchmisst den optischen und den akustischen Raum: wandernd bläst er auf der Syrinx-Flöte.“³³ Die ungewohnt neuen Klänge, die Merkur gekonnt mit Gesang unterlegte, brachten alle hundert Augen des Argus zum Schlafen. So konnte Merkur ihn betäuben und schließlich enthaupten. Auch Voigt durchmaß in ihren ersten Arbeiten diese beiden Räume. Den akustischen Raum verwandelte sie mit ihren Zeichnungen in einen optischen. Von diesem noch durchaus als mimetisch zu bezeichnenden Konzept löste sich die Künstlerin immer mehr, indem sie verschiedene Kombinationen entwickelte, die reale, aber auch imaginäre Ereignisse vermischen. In ihren frühen Zeichnungen („Notationen Florida“) ist sie Argus: Alles, was sie sieht, wird aufgezeichnet. In den Zeichnungen aus Indonesien ist sie überrascht von bekannten und unbekanntem Tönen und notiert diese Töne als graphische Chiffren. Für „Lemniscate“ wechselt sie gekonnt die Seiten und überführt das Akustische des Optischen ins Akustische zurück und erobert sich so den Raum in einem bei Ovid beschriebenen „Triumph des Ohres über das Auge“.³⁴

Ende 2007 und Anfang 2008 erprobt Jorinde Voigt in mehreren Variationen die Parameter *Richtungswechsel* und *Rotation*. Für den *Richtungswechsel*-Parameter entscheidend ist dabei wiederum Wind, der durch Angabe der „Windstärke“ und Richtungspfeile in den Zeichnungen auftaucht. Darüber hinaus kombiniert sie *Elektrische Impulse* und *Akustische Impulse*. Letztere bestimmt sie durch Angabe der Lautstärke (*Volume*) und durch Angabe der Dauer, die sie zusätzlich in einen *Loop* (ständige Wiederholung) gliedert. Mit *Akustische Impulse* meint die Berliner Künstlerin die Anwesenheit von Leben: „Mich interessiert gerade sehr die Impulsebene, also elektrische Impulse, akustische Impulse und organische Impulse – das sind alles Hinweise auf die Verteilung von Population.“³⁵ Nach dem Durchspielen verschiedener Möglichkeiten entsteht daraufhin eine 36-teilige Arbeit mit dem Titel „36-er Deklination (Standpunkt / Himmelsrichtung (N,O,S,W), Windrichtung, Windstärke (0-9) / Doppelte Fraktal-Sequenz, Elektrische Impulse / Rotation doppelte akustische Impulse: Horizontale Distanz, Vertikale Distanz, Volume, Loop - Dauer, Rotationsrichtung, Rotationsgeschwindigkeit)“ (**Abb.19**). Hier nutzt Voigt die insgesamt 36 Einzelblätter als eine große (zusammengelegte) Fläche, indem sie dem Betrachter mehrere Lesarten offeriert und ihn zur Einnahme verschiedener Standpunkte zwingt. Obwohl sie jedes Blatt einzeln rahmen lässt, fügen sich die Blätter zu einem Ganzen zusammen und bilden eine Wandinstallation. Ebenfalls 2008 erforscht sie das Prinzip von Dualität. Für die Arbeit „Platonisches Dual I (I/1+I/2)“ (**Abb.20**) wird die Dualität durch das Zusammenführen von zwei einzelnen Blättern erreicht. Formal wird jedes Blatt mit einem Halbkreis versehen, in dessen Innerem die Parameter *Akustische Impulse*, *Strom* und *Spur* durchdekliniert werden. Zusammengelegt bilden beide Blätter einen Kreis, der jedoch nicht ganz geschlossen wird. Einige Zentimeter Abstand vom Kreis zur Blattgrenze sind beiden Arbeiten vorbehalten. Der Titel der Arbeit, „Platonisches Dual“, verweist mit der zweiten Bedeutung des Adjektivs „platonisch“ auf eine Grundhaltung der Zeichnungen Voigts: „nicht sinnlich, rein seelisch-geistig“.³⁶ Vielleicht sollte man besser ergänzen: „nicht nur sinnlich, sondern auch seelisch-geistig“. Denn die Betrachtung der Zeichnungen Voigts soll nicht an der Oberfläche hängen bleiben. Ihre Arbeiten offenbaren eine doppelte Schönheit: im Zusammenspiel von Ästhetik und logisch durchdekliniertem Inhalt.

³¹ „Argus ist demnach durch drei Grundformen der optischen Kontrolle gekennzeichnet: 1) Vielzahl der Sensorien, 2) Permanenz des Blicks, 3) allseitige Wahrnehmung“, so Bexte 1999 (wie Anm. 29), S. 44.

³² „An der Frage um die Definition des Steins wird sich das folgende Geschehen entscheiden: Ist er fixiertes Zentrum eines optischen Kontrollraums oder aber Durchgangspunkt seines Weges? (...) Für Argus ist die Antwort klar: Er hat die Endpunkte als festen Ort besetzt, sie dienen ihm als Festung. Der Wächter hat keine Flügel, sondern sitzt auf dem Punkt. Er ist der Besitzer, der Seßhafte“ (ebenda, S. 45).

³³ Ebenda.

³⁴ Ebenda, S. 46.

³⁵ Zit. nach Gärtner, Barbara: Die Vermessung der Welt, in: Monopol. Zeitschrift für Kunst und Leben (4), 2008, S. 66-73; hier S. 73.

³⁶ Duden. Das Fremdwörterbuch (Bd. 5), 9. Auflage, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2007, S. 808.

In zunehmender Anzahl beschäftigt sich die Künstlerin im Folgenden mit den „Blickwinkel-Studien“. Ende 2008 entstehen diese nach den „Matrix-Studien“. Sie gibt dabei mehrere *Positionen* vor und überlagert die *Blickwinkel*, die sich fächerähnlich einer Bewegungsstudie gleich über den gesamten Blattgrund verteilen (**Abb.21**). In diesen Zeichnungen ist die Aufforderung an den Betrachter, Position zu beziehen, am größten. Er soll die *Blickwinkel* mental entstehen lassen, die auf diese Weise als Anleitung zu einer eigenständigen Wahrnehmung dienen. In weiteren Zeichnungen dieser Studien experimentiert Voigt mit den schwarzen Flächen der Überschneidung, die sich wie konstruktivistische Formexperimente am deutlichsten von dem weißen Blattgrund abheben.

Anfang des Jahres 2009 gesellen sich zu den *Blickwinkel*-Parametern neue Werkzeuge, darunter die so genannten *Beats* (**Abb.22**). In den „Beat-Studien“ kombiniert Voigt diese neuen Elemente mit den bereits etablierten *Blickwinkeln*, die sich dabei pinselstrichartig über das Zentrum der zahlreichen Halbkreise ausbreiten. Erst auf einer Reise durch Mexiko entwickelt sie für diese Parameter eine danach weiterhin gültige Ablaufstruktur. Die *Beats* aus der „Mexico“-Serie sind deutlich kleiner und erstmals als Rechtecke dargestellt (**Abb.23**). Mit der auffallend roten Farbgebung der *Beat*-Kästchen, die die Betonung der Eins in einem generischen Takt deutlich markieren, knüpft Jorinde Voigt möglicherweise an die 1993 entstandene Arbeit „School of Velocity“ des Kanadiers Rodney Graham (*1949) an. In dieser Installation platzierte Graham ein Yamaha Disklavier in der Mitte eines Raumes. Die Wände des Raumes wurden mit 1443 gerahmten Partiturseiten versehen, die auf den Klavieretüden „Die Schule der Geläufigkeit“ des Beethoven-Schülers Carl Czerny (1791-1857) aufbauen. Czerny formulierte darin eine Art Übungsstück, mit dem man lernen sollte, schneller zu spielen. Doch anstatt die Beschleunigung aufzunehmen, verzögerte Graham Czernys Komposition. „Ich nahm die ersten 1116 Sechzehntelnoten (die ersten drei Etüden Czernys und einen Teil der vierten) und verschob diese Noten auf ihre Quadratzahlen gemäß Galileis Gesetz.“³⁷ Graham war 1978 in der Zeitschrift „Scientific American“ auf einen Artikel über Galileo Galilei gestoßen. Dessen Entdeckung des freien Falls, so der Experte Stillman Drake, sei durch musikalische Erkenntnisse befördert worden, die er von seinem Vater, einem Komponisten, erhalten habe. „Das heißt, während der erste betonte Schlag (oder Schlag, auf den eine Note fällt) von Czernys *Schule* der erste Schlag meiner *Schule* ist, wird der zweite betonte Schlag von Czerny zum vierten betonten Schlag in meiner Komposition, der dritte betonte Schlag im Original wird zum neunten Schlag in meiner Komposition usw., bis die 1116. Note Czernys auf den 1.245.456ten Schlag meiner (sehr ausgedehnten) Komposition fällt. Die musikalischen Zwischenräume, die meine Komposition erzeugt, werden mit Pausen gefüllt – tatsächlich ist meine *Schule* nichts anderes als die systematische Einfügung von Pausen gemäß Galileis Gesetz. (...) Die Takte, auf welche Czernys originale Noten fallen, sind in rot hervorgehoben.“³⁸ Grahams Komposition sollte um 9 Uhr vormittags beginnen und „(...) von einem live spielenden Musiker oder Musikautomaten in einem fortwährenden täglichen Zyklus aufgeführt werden, dessen Dauer identisch ist mit der täglichen Erdumdrehung im Verhältnis zum Sonnenstand.“³⁹ Auch bei Jorinde Voigt sind die *Beats* als rhythmische Struktur und zeitliche Festlegung zu verstehen.

Die Ausformulierung des *Beat*-Parameters, so wie er später in der Arbeit „Symphonisches Areal“ Verwendung finden sollte, dauerte ungefähr ein halbes Jahr. Direkt an die „*Beat*-Variationen“ anknüpfend entstanden kurz vor der Ausstellung im Heidelberger Kunstverein die „Symphonie Studien“ in mehreren Variationen. Hier sind erstmals die *Hauptparameter* der Heidelberger Arbeit kombiniert: *Melodie*, *Zäsur*, *Zentrum*. Die zehn *Melodie*-Linien, die das erste Mal überhaupt in Voigts Arbeiten Verwendung finden, beginnen parallel, um nach einigen Takten scheinbar autonom aus dieser Parallelität auszubrechen und sich in ansteigenden Kurven über den Blattgrund zu verteilen, nur andeutungsweise unterbrochen von den *Strom*-Parameter-Geraden (**Abb.24**). Die vorerst endgültige Form der *Beat*-Kästchen als kleine, rote Rechtecke legen sich als Taktbestimmungswerkzeuge auf von Voigt ermittelte Positionen auf den *Melodie*-Linien. Doch wie entwickelte Voigt diese *Melodie*-Struktur?

Als sie von ihrer Wohnung ins Atelier fuhr, stellte sie fest, dass die Fahrt genau ein Musikstück lang gedauert hatte. Fortan stellte jedes Musikstück, jede Melodie für sie eine innere Bewegung dar, „die nur innerhalb einer linearen Zeit stattfinden kann“.⁴⁰ Diese innere Bewegung ersetzt die Zeit, wie die *Melodie*-Linie in ihren Zeichnungen die Zeitspur ersetzt. Um für den Betrachter diesen Denkprozess

³⁷ Zitiert nach: Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, Katalog zur Ausstellung im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin vom 22.09.2004 bis 23.01.2005, hrsg. von Eugen Blume, Joachim Jäger und Gabriele Knapstein, Berlin, Köln 2004, S. 156.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Ebenda.

nachvollziehbar zu machen, formulierte sie also den *Melodie*-Parameter als Anhaltspunkt und Zeitersatz. Sie führt dadurch die Beschäftigung mit Zeit, wie sie die Künstlerin Hanne Darboven (1941-2009) in den 1960er Jahren für sich entdeckt hatte, fort und entwickelt ähnlich wie Darboven ein neues Instrumentarium zum Erfassen dieses Phänomens. Ab 1968 befasste sich Darboven mit Kalenderdaten als Zeitmessinstrument, die sie durch die Bildung der Quersumme des jeweiligen Datums als Konstruktion („K“) auswies. So wurden die beiden ersten Ziffern der Jahrhundertzahl weggelassen und die beiden letzten Ziffern in zwei Zahlen zerlegt, während Tages- und Monatszahlen als ganze Zahlen addiert wurden. „Das Schema für den 23.9.71 lautet infolgedessen: $23 + 9 + 7 + 1 = 40$. (...) Die Quersumme ist das entscheidende Mittel zur graphischen Darstellung einer Zahlengruppierung. Nach ihrem Nennwert bemisst sich die Anzahl ihrer graphischen Elemente. Demzufolge rekrutiert sich das Datum des 23.9.71 aus 40 Elementen. Seine graphische Aufgliederung gestattet eine Reihe von Möglichkeiten: eine Kette fortlaufender Ziffern

1234567890
1234567890
1234567890
1234567890

oder eine Kette fortlaufender Verbalisierungen

Eins Zwei Drei Vier Fünf Sechs Sieben Acht Neun Null
Eins Zwei Drei Vier Fünf Sechs Sieben Acht Neun Null
Eins Zwei Drei Vier Fünf Sechs Sieben Acht Neun Null
Eins Zwei Drei Vier Fünf Sechs Sieben Acht Neun Null“⁴¹

Genauso konnte dieses Datum durch vierzig Kästchen verdeutlicht werden oder durch mehrere von Darboven eingeführte skripturale Kürzel.⁴² Für den deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig von 1982 stellte sie auf insgesamt 5300 Zetteln unter dem Titel „Weltansichten: 00-99“ ein ausgeschriebenes Jahrhundert vor. Ein gesamtes Jahrhundert wurde in 53 Wochen des Jahres aufgelistet und in die Anzahl der Tage der Woche und die Stunden des Tages gegliedert. Ihre teilweise kleinformatigen „Zeichnungen“ werden, einzeln gerahmt, als Wand füllende Installation wahrnehmbar, die durch die Konsequenz des Ausführens ebenso beeindruckt wie durch den ausgeführten Inhalt. Sie bilden einen deutlichen Kontrast zu den konzeptuellen Arbeiten, die von Bochner 1966 präsentiert wurden. Das serielle Arbeiten und ständige Weiterentwickeln, so unter anderem in den Arbeiten „Bismarckzeit“ (1978) oder „Requiem für M. Oppenheimer“ (1985), scheint auch für Voigt zu gelten.⁴³ Während bei Darboven „(...) neue Sicht- und Leseweisen von Bild und Schrift möglich (...)“⁴⁴ werden, ergeben sich bei Jorinde Voigt neue Sicht- und Leseweisen auf die Welt.

IV. Schlussakkord

⁴¹ Honnef, Klaus: Hanne Darboven (1971), in: Hanne Darboven: Ein Reader, anlässlich der Ausstellung „Hanne Darboven – Hommage à Picasso“ in den Deichtorhallen Hamburg vom 18. November 1999 bis 27. Februar 2000, hrsg. von Felix Zdenek, Ostfildern 1999, S. 9-18; hier S. 11. Ich beende an dieser Stelle das Zitat. In dem mir vorliegenden Text wurden zwei weitere Reihen dieser Verbalisierungen aufgeführt, was eine Summe von 60 ergeben und darstellen würde. – Für die Ausstellung in Münster griff Darboven übrigens das Präsentationskonzept von Mel Bochner auf, und präsentierte ihre in Klarsichtfolien eingelegten Blätter ebenfalls in Ordnern.

⁴² Die Verwendung der Kästchen geht auf das von Darboven benutzte Millimeterpapier für ihre „Konstruktionen“ zurück, welches auch schon Voigt für die Zeichnungen der „Indonesia I“-Serie als Material diente. Vgl. auch Anm. 15.

⁴³ Darboven transformiert auch musikalische Notationen, so in ihren Arbeiten „opus 1-6“ (1980) oder „Symphonie Fin de Siècle-opus 27“ (1989-1990). Vgl. dazu Deep Storage – Arsenele der Erinnerung: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst, München u.a. vom 3. August 1997 bis Herbst 1998, hrsg. von Ingrid Schaffner und Matthias Winzen, München, New York 1997, S. 114.

⁴⁴ Hanne Darboven. Das Frühwerk, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 29.10.1999 bis 13.02.2000, Hamburg 1999, S. 23.

Es existieren statische und dynamische Modelle als Möglichkeiten für die Abbildung einer realen Welt. Voigt bedient sich des dynamischen Modells, das nicht auf eine zentrale Perspektive hin angelegt ist. Ihre Zeichnungen funktionieren vielfach als eigene Realitäten, in denen „extrem-spezifische Situationen mit kollektiven Schwärmen gemischt werden.“⁴⁵ Die Parameter als Werkzeuge bieten eine Übersicht von Möglichkeiten konkreter Situationen, die durch das Aufschreiben sichtbar gemacht werden. Wie Johan Holten treffend im Gespräch mit der Künstlerin feststellte: „Im konzeptuellen Aufschreiben der Welt liegt der Keim für eine millionenfache Ausführung dessen.“⁴⁶ Jorinde Voigt belässt es nicht bei einer Idee der Beobachtung und Wiedergabe von Welt. Vielmehr entfaltet sie diese Vielzahl an Möglichkeiten, die implizit in dieser konzeptuellen Formulierung enthalten sind, wie einen Fächer, der nach und nach aufgeklappt wird, um an die Grenzen seiner Form zu gelangen. Diese scheinbar unendlich vielen Möglichkeiten werden durch die kombinatorischen Prinzipien erreicht, die in den Zeichnungen verwendet werden. „Ich muss Strukturen finden, um an die Grenzen des Denkens zu stoßen, sonst fühle ich mich nicht lebendig.“⁴⁷ Die Berliner Künstlerin erobert sich in ihren Zeichnungen dieses unerforschte, schwarze Gebiet wie auf frühen Landkarten und macht es sichtbar, erschließt es sich und uns. Was in Florida als Keim gesät wurde, findet in Heidelberg mit der Zeichnung „Variation 27“ einen vorläufigen Höhepunkt: ein Spielen oder Austesten von Möglichkeiten, die durch den Rausch der Erfahrung neue Erkenntnisse erzeugen. Die Zeichnungen sind Äußerungen eines Denkprozesses, der eine Herausforderung des eigenen Könnens darstellt. „Durch die Situation in der etwas entsteht, geschehen zahlreiche Veränderungen. Aber es gibt einen genauen Bauplan für das. Alles was lebendig ist, stellt das Gegenteil von Chaos dar. Lebendiges besteht aus einer gesunden Ordnung. Stirbt etwas, so wird die Ordnung nicht länger aufrechterhalten.“⁴⁸

⁴⁵ Wie Anm. 10.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Ebenda.

⁴⁸ Ebenda.