

»Im Glutbecken des Sinnes«

John Yau

I.

Während der letzten zehn Jahre schuf Jorinde Voigt großformatige Zeichnungen auf Papier und verwendete dafür so traditionelle Materialien wie Tinte, Ölsticks, Bleistift, Aquarellfarben und seit Kurzem auch Collagen. In den Zeichnungen, die sie anfertigte, ehe sie auch Collagen in ihre Werke integrierte, kombinierte die Künstlerin Linien und Text, um sowohl tatsächliche als auch fiktive Aktivitäten zu schematisieren, wie den Adlerflug, geografische Richtungen, Windverhältnisse, Rotationen, veränderliche Horizontlinien, Top-Ten-Pop-Charts, Küsse und elektrischen Strom. Verschlungene, sich teilweise überschneidende Muster aus Linien und Pfeilen wirbeln über das Papier. Sie kennzeichnen unaufhaltsame Veränderung, tragen jedoch auch das Potenzial für Chaos und Ekstase in sich, das jedem System innewohnt. Klassifizierung und wildes Durcheinander sind untrennbar. An der porösen Kante dieses gewaltigen Abgrundes, der sich »Unendlichkeit« nennt, erkundet Voigt die Zäsuren zwischen Wahrnehmung und Erkenntnis, zwischen Form und Auflösung. Eines der grundlegenden Prinzipien hinter den Zeichnungen ist die Anwendung strikter Abläufe: Algorithmen, um die Richtung einer Linie zu bestimmen, Fibonacci-Folgen, um die Anzahl jener Linien festzulegen, die von der Ursprungslinie ausgehen. Zufall und Beharrlichkeit sind wesentlich. Das unruhige Netzwerk von Linien verwandelt das Papier sowohl in den Vorstellungsraum der Künstlerin als auch in eine visuelle Landkarte der Bewegungen verschiedener Elemente in der Zeit.

II.

Voigts ausgewählte Aktivitäten unterstreichen die Erkenntnis, dass jeder von uns in ein instabiles Feld sichtbarer und unsichtbarer Kräfte – mikroskopisch klein bis unermesslich groß – verstrickt ist. Zeit ist durch Kontinuität, Wiederholung, Veränderung und Umbruch gekennzeichnet. Inmitten eines permanenten Angriffs durch alle Arten von Daten kann die Beschränkung der Künstlerin auf eine Handvoll von Aktivitäten als Betrachtung der vergehenden Zeit, des teilnahmslosen Universums, von Natur, Kultur und erotischer Verschmelzung gelesen werden. Ihr unerschütterliches Bewusstsein dafür, dass die Zeit sie immer weiter ins Chaos zieht, und ihr Verlangen danach, dieses sowohl zu bekräftigen als auch zu formen, sind spürbar. Anstatt sich abzuwenden, findet sie immer wieder Wege, die Unvermeidlichkeit der Zeit zu erforschen. Es scheint mir, dass Voigts Vorhaben auf einer Reihe grundsätzlicher Fragen philosophischer Natur beruht: Wie kann man angesichts all dessen, was rund um uns geschieht, die eigene Empfindsamkeit zu einem empfänglichen Bewusstseinszustand erhöhen? Wie akzeptiert man das unaufhaltsame Fortschreiten der Zeit, sogar während man versucht, zu enthüllen, was es bedeutet, in ihrem Fluss zu leben?

III.

Voigt arbeitet an inhaltlich zusammenhängenden, nummerierten Gruppen von Zeichnungen. Sie ist gleichzeitig akribisch und impulsiv. Ihre Arbeiten existieren in dem Bereich zwischen Schreiben und Zeichnen, zwischen Präzision und Spekulation und widerstehen damit der Zuschreibung zu einer einzigen Kategorie. Sie ist Tagebuchschreiberin, Sammlerin von Informationen, Kartografin,

Meteorologin, Mathematikerin, Physikerin, Märchenerzählerin, aufmerksame Leserin und klassische Musikerin, die, während sie zeichnet, sowohl auf die Minute als auch auf das Unendliche eingestimmt ist, auf die Tatsache, dass sie die einsame Bewohnerin eines Planeten ist, der zwischen lang vergessenem Ursprung und unbekannter Zukunft dahintreibt.

IV.

Zwischen November 2009 und Oktober 2010 spazierte Voigt durch die botanischen Gärten all jener Städte, die sie besuchte. Dazu gehörten Sydney, Mexiko-Stadt, London, Rom und Berlin. Zu ihrer Arbeit *Botanic Code* (2009/10) gibt die Künstlerin an: »Das Resultat eines solchen Besuchs eines botanischen Gartens ist eine Gruppe lackierter Aluminiumstangen; ein algorithmisch entwickelter ›Code‹, der den Spaziergang und die Wahrnehmung entlang der Parameter Farbe, Proportion, Performance, Jahreszeit, Norm und Unendlichkeit thematisiert und eine neue Matrix für die Wahrnehmung erstellt.«¹

Indem sie eine Kamera und andere Hilfsmittel einsetzte, um ihre Erfahrungen ausführlich zu beschreiben, war sie in der Lage, ihre Wahrnehmung der Pflanzen, auf die sie in einem Garten traf, exakt zu organisieren. Sie konzentrierte sich auf die Farben, die sie in jeder Pflanze fand, und auf die unterschiedlichen Ausprägungen, in denen diese vorhanden waren. Sie dokumentierte Höhe und Umfang jeder Pflanze und notierte auch den jeweiligen lateinischen Namen. Durch die Anwendung einer präzisen Reihe von Logarithmen entwickelte sie einen Farbcode, mit dessen Hilfe sie dann ein Protokoll ihrer Erfahrung klassifizierte und auf Aluminiumstangen übertrug.

Die Anordnung von Farben auf einer bestimmten Stange enthüllt die Ebenen der Sichtbarkeit, die der Künstlerin aufgefallen waren, wenn sie während ihres Spaziergangs eine bestimmte Pflanze sah. Die an eine Wand gelehnte Stange kann nicht umrundet und damit in ihrer Ganzheit erfasst werden, was uns daran erinnert, dass Erfahrung immer bruchstückhaft und einseitig ist, dass die alltäglichsten Elemente der Realität unser Fassungsvermögen übersteigen und dass wir sie paradoxerweise in ihre Bestandteile zerlegen müssen, um die Wirklichkeit überhaupt begreifen zu können.

Gleichzeitig war es der Künstlerin, wenn sie durch einen Garten spazierte und einen bestimmten Weg und nicht jenen oder einen anderen nahm, möglich, Entschlossenheit und Zufall künstlich herzustellen. Obwohl sie von keinem der beiden beeinflusst war, drängen sich für mich zwei Vergleiche auf: einmal der mit Georges Seurats Glauben an einen wissenschaftlichen Zugang zu Malerei und optischer Wirkung und dann der mit dem Werk Carl von Linnés, dem Vater der modernen Taxonomie und Ökologie.

Jeder Rundstab weist ein bis sieben Farben sowie eine Beschriftung und Linien am unteren Ende auf. Der Bereich, den jede Farbe einnimmt, wird von ihrem Vorhandensein in der jeweiligen Pflanze bestimmt. Durch die Ermittlung der Parameter von Wahrnehmungsunterscheidung bestätigt die Künstlerin stillschweigend die Tatsache, dass das Individuum in einer Realität existiert, die von willkürlichen und chaotischen Kräften heimgesucht wird. Der botanische Garten ist dagegen »eine oft nach Herkunft der Pflanzenarten geordnete Anpflanzung von Bäumen, Sträuchern und krautigen Pflanzen«.² Botanische Gärten werden oft von Universitäten und wissenschaftlichen Einrichtungen für Forschungs- und Bildungszwecke betreut; historisch lassen sie sich auf mittelalterliche Arzneigärten im europäischen Raum zurückführen.

Während Botanic Code aus Voigts früheren Anliegen erwuchs, stellte es doch sowohl einen Aufbruch als auch einen Durchbruch dar, der in eine neue, noch nicht abgeschlossene Phase in den Arbeiten der Künstlerin überleitete. Zum einen bot der botanische Garten ein spezifisches Forschungsfeld und ebnete damit zum anderen den Weg für weitere, klar definierte Gebiete, mit denen die fragmentarische Natur von Erfahrung und die Tatsache, dass nicht alles einen Sinn ergibt, bekämpft werden sollten.

In 308 Views on Plants and Trees (2011) kombiniert Voigt erstmals Beschriftungen und Collagen. Der Titel bezieht sich auf die japanische Holzschnitttradition, in der Künstler wie Utagawa Hiroshige, Katsushika Hokusai und Tsukioka Yoshitoshi hundert Ansichten eines vertrauten Motivs wie dem Berg Fuji, dem Mond oder der Stadt Edo schufen. Als Kontrapunkt zu den zentralen Themen dieser zu Recht berühmten japanischen Portfolios wählte Voigt bekannte Pflanzen und Bäume wie den Rhododendron oder den Ginkgo als Motive.

Im Fall der Bäume korrespondieren die ausgeschnittenen Stücke des bunten Papiers mit Silhouette und Farbe der Bäume, wie die Künstlerin sie sah, wohingegen die Pflanzenstücke kleiner waren, da Voigt näher an sie heran trat, um die Blätter, die Äste und die Stängel zu betrachten. Sie collagierte dreißig bis fünfzig mögliche Ansichten auf sieben großen Papierbögen, ein Hinweis drauf, dass noch unendlich mehr existieren. Zusätzlich zu den farbigen Formen bezog die Künstlerin noch erfundene Daten zu Raum und Zeit mit ein. Sie verwendete Pfeile und Zahlen, um Windrichtung und -geschwindigkeit anzuzeigen. Ganz gleich wie begrenzt und ideal die Situation in den jeweiligen botanischen Gärten auch sein mag, erkennt Voigt doch, dass Veränderung allgegenwärtig ist und dass die Kunst – will sie der Wirklichkeit nahekommen – das Leben und die Möglichkeit von Umbruch anerkennen muss. Eine solche Erkenntnis bringt eine Strömung von Dringlichkeit in die Arbeiten. Sie erinnern mich an diese oft zitierten Zeilen aus dem Gedicht von Andrew Marvell »To His Coy Mistress«:

»Doch hinter mir höre ich immer
Den beflügelten Wagen der Zeit sich hastig nähern:
Und in der Ferne vor uns, liegen
Wüsten weiter Ewigkeit.«³

V.

100 Views on Chinese Erotic Art. From 16th to 20th Century (2011) war Voigts direkte Antwort auf die Ausstellung Der chinesische Lustgarten. Erotische Kunst aus der Sammlung Bertholet, die sie im Berliner Museum für Asiatische Kunst besuchte. Mit beinahe wissenschaftlicher Distanziertheit näherte sie sich den erotischen Arbeiten an, indem sie Silhouetten aus buntem Papier ausschnitt, die in Farbe und Umriss mit einem bestimmten Element – wie der äußeren Form einer schwarzen Frauenfrisur – übereinstimmten. Sie bestimmte die Anzahl der Silhouetten dadurch, wie oft sie ein Detail betrachtete. Neben dem Haarschmuck einer Frau schuf sie Silhouetten einer Badewanne, der nackten verschlungenen Körper von Liebenden, eines Betts und einer Schärpe. Von ihrem Kontext befreit, bezeichnen die Silhouetten ausschließlich sich selbst. Sie sind von einem Gefühl der Einsamkeit durchtränkt. Obwohl uns unsere Wahrnehmung in Kontakt mit der Wirklichkeit bringt und uns denselben Gegenstand oftmals wieder und wieder betrachten lässt, isoliert uns diese Erfahrung

doch gleichermaßen. Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, dass Fragmente die Herrschaft der Wirklichkeit über uns vorwegnehmen, denn die Zeit bricht alles auf. Es geht darum, keinen Widerstand zu leisten, sondern mit offenen Augen zu erliegen, unsere Beschäftigung mit dem Erotischen und dem Feierlichen zu erweitern.

Indem sie die erotischen Ansichten in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt, entkleidet die Künstlerin im Grunde das Zusammentreffen und wandelt es in eine Ansammlung visueller und schriftlicher Daten um. Obwohl dies nicht Voigts Intention war, könnte man behaupten, dass sie den Kubismus rückgängig macht, indem sie dem Fragment wieder Autorität verleiht.

Die sieben übereinandergestapelten roten Badewannen in einer Zeichnung bilden den visuellen Nachweis dafür, wie oft die Künstlerin dieses Detail betrachtet hat. Gefangen in einem Gewirr gekrümmter und gerader Linien, von denen jede einzelne einen Aspekt der sich ständig ändernden Wirklichkeit dokumentiert, bewahren sich die Badewannen – selbst inmitten des Chaos – ihre Identität. Die sieben unterschiedlichen Formen unterstreichen, dass Wahrnehmung ein transformatives Kontinuum ist und dass wir denselben Gegenstand nie genau gleich sehen. Man könnte diesen Aspekt von Voigts Kunst mit einem Musikstück vergleichen, womit jede ausgeschnittene Papiercollage (jede Aufführung) eine einzigartige Variation des Originals (der Partitur) darstellt. Ihre Zeichnungen (oder das, was sie als Views, also Ansichten, bezeichnet) bestehen aus zahllosen Aufführungen, die sie zu etwas Größerem zusammensetzt.

Die Spannung zwischen Form und Entropie, Silhouette und Instabilität betont das Bewusstsein der Künstlerin dafür, dass die eigene Erfahrung, gleichgültig wie präzise und ästhetisch sie auch sein mag, weder abseits der normalen Welt noch abseits des teilnahmslosen Universums existiert. Die in sich geschlossenen Fragmente scheinen stellvertretend für die Fragmente und Details der Erinnerung zu stehen, die wir permanent wieder zusammensetzen müssen, um eine narrative Struktur zu schaffen. Indem sie jedoch die Geschichte und den Kontext wegnimmt und nur die Ansammlung von Details übrig lässt – von denen einige unzählige Male wiederholt werden –, ermutigt Voigt uns dazu, uns eine Begegnung aus unzähligen Perspektiven vorzustellen, und verbindet uns so wieder mit unseren erotischen Sehnsüchten. Wir sind dazu gezwungen, die Profile der umschlungenen Körper zu entschlüsseln, die in einer Welt existieren, die uns verschlossen bleibt, so wie auch unsere eigenen Gedanken anderen unzugänglich bleiben.

VI.

Für *Piece for Words and Views* (2012), ihre bislang anspruchsvollste Arbeit, fertigte Jorinde Voigt sechsunddreißig collagierte Zeichnungen als Reaktion auf Roland Barthes' *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Diese Zeichnungen sind nicht direkt auf das Buch ausgerichtet, kreuzen jedoch seinen Inhalt. Voigt wandelte ihre Lektüre in ein Lexikon höchst aufgeladener Zeichen um, die dann zur Basis von *Piece for Words and Views* wurden – einem Album, das gleichzeitig persönlich ist, aber auch eingehenden Prüfungen standhält.

An dieser Stelle möchte ich einige zusätzliche Beobachtungen zu Voigts Beschäftigung mit dem Buch von Barthes einfließen lassen. Zum einen, dass *Piece for Words and Views* im Gegensatz zu den vorangegangenen Projekten – *Botanic Code*, *308 Views on Plants and Trees* und *Views on Chinese*

Erotic Art. From 16th to 20th Century, die alle auf der Wahrnehmung von Farben und äußeren Formen basierten – aus der Lektüre resultiert.

Was bedeutet, dass Voigt ein Format entwickeln musste, das die Fähigkeit besaß, das Wort oder die Wendung, die sie im Sinn hatte, visuell zu transportieren. Nachdem sie sich also Piktogramme für die einzelnen Worte und Wendungen überlegt hatte – ein schwarzes X oder ein rotes Herz –, schnitt sie eine entsprechende monochrome Form aus. Die Herausforderung dabei war, abstrakte Phrasen in sichtbare Zeichen zu übersetzen. Für die Wendung »die zum Himmel der Begierde erhobenen Arme« wählte die Künstlerin blaues Papier, um damit den Himmel und das Warten auf eine Antwort heraufzubeschwören. Der »Nullpunkt aller Orte« ist eine schwarze kreisförmige Form (ein Loch?), »Tunnel« hingegen für gewöhnlich ein schwarzer Halbkreis mit einem Loch darin, das an manchen Stellen so aussieht, als wäre es gedehnt worden. (Durch das Erstellen ihres Zeichenlexikons handelt Voigt entgegengesetzt zu Barthes, der des Öfteren in der Werbung auftretende visuelle Bilder und andere Formen von Massenmedien analysierte.)

In den früheren Arbeiten stand die äußere Form der Konturen fest, nur die Art, wie jede der entsprechenden Silhouetten geschnitten wurde, änderte sich. Im Gegensatz zu Views on Chinese Erotic Art. From 16th to 20th Century, wo die Silhouette des Haars einer Frau mehr oder weniger gleichbleibt, sieht man in Piece for Words and Views zum Beispiel einen Stachelrochen sowohl von unten, im Dreiviertelprofil als auch von der Seite.

Obwohl Barthes ein literarischer Theoretiker war, der zahlreiche Denkschulen beeinflusste (Strukturalismus, Semiotik, Sozialtheorie, Anthropologie und Post-Strukturalismus), die sich mit den unterschiedlichen Arten und Weisen, die Welt zu verstehen und zu lesen, befassen, sollte man sich einer Tatsache bewusst sein, die alles, was er tat, beeinflusste: Er lehnte Doxa (eine weitverbreitete Meinung, die sich zur Orthodoxie und vice versa entwickelt) entschieden ab. Er glaubte an die Vorstellungskraft. Sein ganzes Leben lang verfolgte er eher den schwierigen und trügerischen, den abstrusen Sinn als den offensichtlichen, den einfachen oder anerkannten.

In Fragmente einer Sprache der Liebe stellt Barthes den Sinn zugunsten von Nuance und flüchtiger Assoziation zurück. Das Ergebnis ist ein Buch des Zögerns, des Stammelns, des Keuchens und der Einschnitte – was die Stimme und den Körper betrifft. Entschlossen, alles zu verlangsamen, analysiert er geduldig den intensivsten und überwältigendsten aller Zustände, nämlich unerwidertes Verlangen – die Sprache vollkommener Liebe und den Zustand tiefer Einsamkeit, in den es den Liebenden wirft. Es gibt Abschnitte, die sich mit »Verrückt«[heit], »Betretenheit« und »Eifersucht« befassen, sowie mit der Vorstellung, die sich mit dem Tragen bestimmter Kleidung verbindet. In seinem Buch behandelt Barthes extreme Zustände und nimmt dabei, wie ein Uhrmacher, winzige Zahnräder, Federn und ineinandergreifende Rädchen vorsichtig auseinander. Nichts ist ihm zu klein oder zu unbedeutend. Ich übertreibe nicht, wenn ich behaupte, dass er aufzeigt, wie es möglich ist, die Welt aufs Neue, ohne Zynismus zu lesen; dass er innere Freude, Unschuld und die Verwundbarkeit von kritischer Betrachtung wiederhergestellt hat. Diese Daseinszustände teilt Voigt mit Barthes.

VII.

Fragmente einer Sprache der Liebe ist eine Reihe von in alphabetischer Reihenfolge angeordneter Fragmenten, die mit »Zugrundegehen« (s'abîmer) beginnt und mit »Habenwollen« (vouloir-saisir)

enden.⁴ Es existiert keine allumfassende Erzählstruktur, die das Buch zusammenhält. Gleichzeitig stellt auch Johann Wolfgang von Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* (1774), der von unerwidelter Liebe handelt, einen Prüfstein für Barthes dar. Am Ende des Romans entschließt sich Werther, der Charlotte – die den elf Jahre älteren Albert geheiratet hat – verzweifelt liebt, sich zu erschießen, wofür er Alberts Pistole verwendet. In dem Abschnitt, der mit Werthers Worten »Wenn mein Finger unversehens« beginnt, bezieht sich Barthes auf dem Moment, als Werther, der Charlotte unabsichtlich berührt hat, sich in den kurzen Moment der Intimität hineinsteigert anstatt ihn zu fetischisieren: »Werther ist nicht pervers, er ist Liebender: er bringt Sinn hervor, immer, überall, aus Nichts, und der Sinn ist es, der ihn erschauern macht: er steckt im Glutbecken des Sinnes. Jede Berührung stellt dem Liebenden das Problem der Reaktion: von der Haut wird verlangt, daß sie reagiert.«⁵

Voigts Zeichen für »unerwidert« ist die Silhouette zweier körperloser goldgelber Hände, die einander kaum berühren. Die Finger der linken Hand (Werther) sind ausgestreckt, während die der rechten (Charlotte oder »Lotte«) züchtig nach unten zeigen, abgesehen vom kleinen Finger, der sich leicht hebt, um das zu berühren, was sie niemals haben wird. Der Grund, weshalb Voigt für alle Phrasen, die mit Werther zu tun haben, gelbes Papier benutzt, ist der, dass Werther im Roman gelbe Hosen trägt, was der Mode der Zeit entsprach. Angesichts der unsicheren Wirklichkeit schafft Voigt eine Welt, in der nichts willkürlich ist.

In jeder Zeichnung verwendete die Künstlerin eine Reihe von Collagen visueller Zeichen (ihre Fragmente) und zeichnete zudem lineare Zeichen, die Begriffe wie »Melodien«, »N-S Rotationsrichtung« oder »Rotationsgeschwindigkeit« darstellen. Der neue Algorithmus, den sie in diese Zeichnungen einfließen lässt, besteht aus Zeichen, welche die Art und Weise repräsentieren wie jemand, der von der Liebe verschlungen ist, die Zeit unterteilen würde: vorgestern; gestern; heute; morgen; übermorgen. Das Aufbrechen der Zeit in solch überschaubare Einheiten hält den beraubten Liebenden zumindest vorübergehend davon ab, zu verzweifeln. Dieses Bewusstsein für die Unausweichlichkeit des Chaos ist eine Konstante in Voigts Arbeiten. Anstatt sich jedoch der Verzweiflung hinzugeben oder über die vergehende Zeit zu fluchen, findet sie einen Weg, dies zu zelebrieren.

Inspiziert von Barthes' eingehender Interpretation von Verlangen und Liebe schafft Voigt Zeichen, welche die amouröse Intensität mit einer Nüchternheit heraufbeschwören, die es den Betrachtern / Lesern ermöglicht, ihren eigenen Weg in diese Welt zu finden, die ihre Erinnerungen aufrufen und ihnen gestattet, zu überlegen, was es bedeutet, in der Zeit lebendig zu sein. Man fühlt die Intimität, die Zärtlichkeit und sogar die Gewalt (die Aufgewühltheit des Verliebtseins) in Voigts gewundenen Linien, den präzisen Aufzeichnungen und dem Ausschneiden jedes Zeichens. Verlangen und Herzschmerz sind unauflöslich. Alles, was sie tut, findet einen Nachhall in der »schimmernden Schönheit des Körpers«. Ich muss daran denken, was Susan Sontag über Barthes schrieb: »Er verteidigte die Sinne und verriet doch nie den Verstand.«

Veröffentlicht in

HATJE CANTZ – Jorinde Voigt: Piece for Words and Views

Edited by David Nolan, texts by Jorinde Voigt, John Yau, graphic design by Christoph Stolberg

German/English

2012. 80 pp., 57 color ill.

25.30 x 32.70 cm

hardcover

ISBN 978-3-7757-34738

1 Jorinde Voigt, *Botanic Code*, Köln 2011.

2 “Botanischer Garten,” Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Botanischer_Garten (abgerufen am 8. Juni 2012).

3 In: Jakobson, Roman, Birus, Hendrik, Donat, Sebastian (Hrsg.), *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte Deutsche Ausgabe*, 2 Bde., Berlin und New York 2007, S. 677.

4 In: Jakobson, Roman, Birus, Hendrik, Donat, Sebastian (Hrsg.), *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe*, 2 Bde., Berlin und New York 2007, S. 677.

5 Roland Barthes, *Fragments einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main 1984, S. 59.