

Jorinde Voigt und Musik - zum Beispiel, Beethovens Sonaten

Franz W. Kaiser

Als ich vor etwa sieben Jahren zum ersten Mal Zeichnungen von Jorinde Voigt sah, dachte ich gleich an grafische Musikpartituren von Avantgarde-Komponisten wie Henri Pousseur, György Ligeti, Mauricio Kagel oder Iannis Xenakis, die unkonventionelle Symbole einführten, oft in Kombination mit klassischen Musiknotationen, für Tonlagen außerhalb der chromatischen Scala, für flexible Rhythmik, für Cluster oder um anzugeben, wie oder in welcher Haltung der Instrumentalist ein Stück auszuführen hat. Doch sind bei ersten Begegnungen mit dem Werk eines Künstlers unmittelbare Assoziationen oft trügerisch: Kein Instrumentalist könnte Voigts Zeichnungen vom Blatt abspielen, denn sie bezeichnen keine Töne. Zudem wären die Blätter dafür viel zu groß. Folglich sind die Zeichnungen von Voigts körperlicher Reichweite mitbestimmt. Sie zeichnet von allen Seiten, manchmal gar liegend auf dem Blatt, was dem linearen Verlauf von Musik widerspricht. Doch lässt sich hier wiederum ein Bezug zur Musik herstellen, denn sie ist die körperlichste aller Kunstformen; und selbst grafische Musiknotationen – etwa die Partitur zu Mauricio Kagels *Zweimannorchester* – gehen so weit, dass sie die vom Instrumentalisten einzunehmenden Körperhaltungen angeben.¹

Jorinde Voigt hört beim Zeichnen immer Musik. Ihr inniges Verhältnis zur Musik ist aus ihrer offiziellen Biografie allerdings kaum ablesbar. Von ihrem 9. bis zu ihrem 19. Lebensjahr hatte sie in Darmstadt – wo mit der Darmstädter Schule die musikalische Avantgarde der grafischen Musiknotation begann – Violoncell- und Klavierunterricht erhalten, spielte während dieser Zeit durchgängig in Jugendorchestern, in Duo- sowie in Quintett-Besetzungen und nahm regelmäßig an Musikwettbewerben teil. Ihre Jugend hat sie, wie sie sagt, »intensiv in der Musikwelt verbracht und war ziemlich gut mit dem Cello.«² In ihrem Studium schlug sie dann aber andere Wege ein – zunächst Philosophie und Deutsche Literatur, weiterhin Soziologie und schließlich Freie Bildende Kunst.

Meine erste Assoziation war also vielleicht doch nicht ganz falsch. Aufgrund dieser biografischen Prägung, derentwegen Jorinde Voigt durchaus auch Musikerin hätte werden können, erfordert die häufige Verwendung des Begriffes »Notation« im Zusammenhang mit ihrem Werk eine besondere Aufmerksamkeit, denn historisch hat sich Notation als spezifisches Symbolsystem in der Musik herausgebildet – eine Geschichte, die sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen lässt.

Noten sind Zeichen zur schriftlichen Festlegung von Tönen. Die Tonhöhe wird durch die fortschreitende Anordnung der Noten auf Linien, die relative Dauer der Einzeltöne durch die Notengestalt, die rhythmische Gruppierung und die Akzentlage durch Taktvorzeichen und Taktstriche wiedergegeben; Tempo, Tonstärke, Verzerrungen, Artikulationen sowie weitere Angaben werden durch schriftliche Zusätze oder besondere Zeichen ausgedrückt.³ Lange bevor Musik auf Tonträgern wie Schallplatten, Tonbandkassetten oder CDs aufgenommen und immer wieder abgespielt werden konnte, erlaubte ihre Niederschrift ihre Bewahrung. Denn aufgeschriebene Noten können von Musikern ziemlich genau abgespielt werden. Darüber hinaus wurden Notationen später als strukturierendes Symbolsystem den Komponisten zum Kompositionswerkzeug, welches einen bewussteren Umgang mit den gestalterischen Mitteln der Musik förderte.

Ihre vollkommene Ausprägung als analytisches Kompositionsinstrument erreichte die Notenschrift – wohl nicht zufällig – im 17. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Geburt der modernen Wissenschaften, das sich durch ein allgemeines Bedürfnis nach intellektueller Durchdringung, auch in den Künsten, auszeichnete. Interessanterweise haben Notationssysteme in der Geschichte der bildenden Künste kaum je eine Rolle gespielt. Hier situiert sich denn auch ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen und anderen Kunstformen wie Musik und Literatur, auf den der amerikanische Philosoph Nelson Goodman schon in den 1960er-Jahren hingewiesen hat:⁴ Nicht die Partitur oder das Manuskript sind das vollendete und fürs Publikum bestimmte Kunstwerk, sondern die jeweilige Aufführung beziehungsweise die gedruckte Auflage des Buches. Partitur oder Manuskript sind allenfalls von Interesse für den Musikologen oder den Literaturforscher, und wenn sie auf Versteigerungen hohe Beträge erzielen, dann hat dies eher mit Fetischismus zu tun als mit ihrem künstlerischen Wert. In den bildenden Künsten dreht sich dagegen alles um das eine, unersetzliche Original. Selbst Editionen sind penibel signiert und nummeriert, also Deklinationen vom Status des Originals, denn der Marktwert des jeweiligen Abdruckes bemisst sich an der Höhe der Auflage.

Grafische Notationen können als Überschreitungen dieser Wesensgrenze

von Seiten der Musik gelten, wenn sie grafisch »an sich« und ästhetisch ausdrucksvoll sind. Doch hat es auch Grenzüberschreitungen von Seiten der bildenden Künste gegeben. Just in jener Zeit, da Goodman seine Gedanken veröffentlichte, jedoch ohne davon zu wissen, hat der amerikanische Minimal-Künstler Sol LeWitt seine Ideen zur Konzeptkunst entwickelt. In seinen, im Anschluss daran verfassten Reflexionen zur Ausführung seiner *Wall Drawings* hat er über eine Rollenverteilung zwischen dem Künstler und den Ausführenden nachgedacht, und dabei spielten von ihm entwickelte Notationssysteme eine Schlüsselrolle.⁵ Nach LeWitt ist das Konzept der Anteil des Künstlers. Es ist zusammengefasst in einer verbalen Beschreibung, eventuell ergänzt durch eine Zeichnung, in einem Zertifikat oder einfach nur im Titel – je knapper desto besser, da eleganter. Gleichzeitig muss es präzise genug sein, sodass es von jemand anderem ausgeführt werden kann, ohne dass die Ausführung vom Konzept des Künstlers signifikant abweicht. Das definitive Werk ist nicht das Konzept des Künstlers, sondern die Ausführung des *Wall Drawing* durch andere – kein Wunder, dass LeWitt auch ein großer Musikliebhaber war.

Auch in der Informatik haben Notationen eine wichtige Bedeutung. Dort bestimmen sie mathematische Rangfolgeregeln – und die Rolle der Notation im Werk von Jorinde Voigt muss zunächst in Analogie dazu verstanden werden. Denn an der Wurzel vieler ihrer Zeichnungen stehen Algorithmen. Algorithmen sind präzise definierte Handlungsanweisungen, um etwa eine gewisse Problemstellung innerhalb einer endlichen Anzahl von sich wiederholenden Schritten zu lösen. Algorithmen können jedoch auch unendliche Strukturen generieren. Es können mathematische Problemstellungen sein, so wie in der Informatik oder Simplen Kochrezepten wie »ein Ei Kochen«, das unter den Händen Jorinde Voigts zu einem gleichnamigen Kunstwerk wurde. Die Arbeit *2 küssen sich / 2 People Kissing* ist auch so ein Algorithmus, der auf eine im Jahr 2006 im Contemporary Art Center Vilnius realisierte Performance zurückgeht, die dann zu einer Serie von 14 Zeichnungen geführt hat. Das körperlich Performative ist demnach eine andere Wurzel von Jorinde Voigts Zeichnungen. Doch hat sie auch eine ganze Reihe solcher Algorithmen erdacht – *Adler, Popsong, Strom, Temperaturverlauf* –, um sie immer wieder zu verwenden und miteinander zu kombinieren, wie in der monumentalen, 22-teiligen Arbeit *STAAT / Random* (2008), die 2010 im Projektsaal des Gemeentemuseums Den Haag gezeigt wurde – ein Ausstellungsraum, welcher direkt an die permanente Installation von Sol LeWitts *Wall Drawing # 373* angrenzt. Wenn bei Sol LeWitt die »Idee zur Maschine wird, die Kunst macht«,⁶ so generieren mittels Matrizen implementierte algorithmische Regeln Jorinde Voigts Kunst. Im Gegensatz zu LeWitts Konzepten oder zur klassischen Notenschriften, die präzise und eindeutig sein müssen, um korrekt ausgeführt werden zu können, erlauben Voigts Algorithmen eine gewisse Offenheit, die ein Maß an Unvorhersehbarkeit impliziert – daraus erschließt sich der Titel *Random*, der auf Deutsch zufällig oder willkürlich bedeutet. Voigt muss ihre Zeichnungen denn auch selbst ausführen. Die generativen Regeln, anhand derer Linien, Wörter, Ziffern, Pfeile und so weiter miteinander kombiniert werden, können durch ihre stringente Anwendung bei aller Detailpräzision ungeheuer komplexe Cluster erzeugen, die als Superstrukturen wiederum Gefühle ansprechen können. Ich kann mir vorstellen, dass man aus Wassily Kandinskys abstrakten Improvisationen ganz ähnliche Strukturen extrahieren könnte, und zwar um so mehr, da einige von ihnen zeitgleich mit Jorinde Voigts Ausstellung einige Räume weiter im Gemeentemuseum Den Haag zu sehen waren – ein glücklicher Zufall.⁷ Nicht in den Zeichen oder deren Denotaten, sondern in der Art und Weise, wie Voigt damit umgeht, lässt sich eine deutliche Analogie zur Verwendung grafischer Notationen bei Komponisten wie Henri Pousseur ausmachen. Etwa in seinem *Parabole-mix* aus dem Jahre 1972, einer »halb-improvisierten Mischung von acht ›Parabolischen Studien‹ (die einem, bei jeder Aufführung erneuerten Plan folgt) und diese [...] mithilfe von drei unabhängigen Tonbändern und einer Mischtafel auf zwei bis zu vier Gruppen von Lautsprechern verteilt werden. [...]». So erscheint *Parabole-mix* als komplexer Prozess einer Reise in ein mehrdimensionales Universum des Klangs und der Vorstellung.⁸ In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass die Musik als erste Kunstform sich der Möglichkeiten der Informatik zur Generierung komplexer Strukturen bediente. Wir sind weit entfernt von der linearen Notationsweise Hanne Darbovens, mit der Jorinde Voigt zuweilen vergleichen wird. Selbst einige der Titel von Pousseurs acht Studien – *Les ailes d'Icare, Liebesduett, An Heinrich / Ping-Pong* – erinnern an ihre Algorithmen. Voigts inniger Bezug und all dieser Verwandtschaften und Analogien zur Musik eingedenk lag es denn wohl auf der Hand, dass sie sich dieser Inspirationsquelle in ihrer bildnerischen Arbeit sozusagen einmal frontal widmen würde.

Und das hat sie nun mit ihrer Serie zu den 32 Sonaten Ludwig van Beethovens ganz offensichtlich getan. Ausgangspunkt dieser Zeichnungen sind nicht mehr ein oder mehrere, generierende Algorithmen, sondern die Partituren der Sonaten. Es ging ihr, wie sie mir am Telefon erklärte, um die Erforschung von Emotion und Empfindung. Beethovens Sonaten gaben dabei nicht viel mehr als einen Anlass – es hätte auch ein anderer Komponist sein können –, doch bietet sich Beethoven als Komponist emotionsgeladener Musik für dieses Thema natürlich an. Für den Betrachter besonders interessant ist nun, ob und inwiefern die Emotionalität von Beethovens Musik mit der von Voigts Zeichnungen korrespondiert. Ganz ähnlich war ja schon Kandinsky an einer Korrespondenz zwischen Musik und Malerei interessiert, und sein Kontakt mit Schönberg gab ihm einen entscheidenden Anstoß zu seinem Durchbruch zur abstrakten Malerei. Musik ist ihrem Wesen nach eine abstrakte Kunstform. Hinsichtlich Emotionalität ist sie jedoch viel direkter, konkreter als die bildende Kunst, was Kandinsky auf die Idee brachte, dass abstrakte Malerei die innere Empfindsamkeit viel direkter ansprechen konnte als gegenständliche. Dementsprechend wollte Jorinde Voigt, wie sie ihrem Konzepttext zu den Zeichnungen zu Beethovens Sonaten voranstellt, vor allem vermeiden, dass diese Illustrationen oder Interpretationen der Musik seien. Partituren sind an sich schon Abstraktionen der Musik, die sie notieren. Voigt fügte diesem Abstraktionsniveau noch ein weiteres hinzu: Sie extrahierte aus den Partituren die Notationen für Intonation und Dynamik, das heißt für Stimmungswerte, wie etwa »Forte« (f), »Piano« (p), »Pianissimo« (pp), »Crescendo« (cres), listete sie in der Reihenfolge der Takte auf und übersetzte die Stimmungswerte ins Englische. Die Listen fungierten beim Zeichnen als Anhaltspunkte – ganz ähnlich wie dies die durch Algorithmen generierten Matrizen bei anderen Zeichnungen taten. Es sind rationale Anordnungen von Ansatz- oder Zielpunkten, die in einem freien zeichnerischen Prozess miteinander verbunden oder eingefüllt werden können. Zugleich sind die Listen dieser Serie Schnittstellen zwischen musikalischer Notation und zeichnerischer Erfahrung der Musik. Die Übertragung der ins Englische übersetzten Stimmungswerte in die Zeichnung erfolgte entlang von Linien – je eine pro Satz – und in der Reihenfolge der Takte. Die Linien wurden beim Hören des betreffenden Satzteils aus der freien Hand gezeichnet – soweit zur Extraktion und Übertragung von Stimmungswerten. Tonhöhen, die auch Stimmungsträger sein können, werden dabei nicht übertragen. Deren Stimmungswerte spielen wohl erst beim Zeichnen eine Rolle, wenn sie den Verlauf der aus der freien Hand gezeichneten Linien mit beeinflussen. Doch ist die Freiheit der Linien nicht unbeschränkt, denn sie sind gewissermaßen in ein Koordinatensystem »aufgehängt«, dessen Achsen und Bezugspunkte Voigt in ihrem Konzepttext definiert. Es hat interne und externe Zentren, wobei ich mir unter ersteren etwas vorstelle, das vergleichbar mit dem ist, was Kandinsky wohl mit »innerem Klang« oder »innere Notwendigkeit« gemeint hat,⁹ nämlich die subjektive Wirklichkeit, bewusst oder unbewusst, die höchstens einem Individuum zugänglich ist. Unter externen Zentren versteht Voigt mögliche äußere Bezugspunkte, geografische, soziale oder was auch immer – ich würde sagen die Welt da draußen, die nicht fest zu umschreiben ist und die auch existiert, ohne dass ich sie wahrnehme. Dazwischen entwickelt sich die abstrakt-symbolische Welt der Zeichnung. Die inneren Zentren sind durch eine mit dem Lineal gezogene Linie verbunden, und diese Linie stellt sich die Künstlerin als rotierend vor. Die Stimmungspunkte auf den Satzlinien sind durch ebenfalls frei gezeichnete Linien mit dieser Achse verbunden, wodurch jene clusterartigen Liniengeflechte entstehen, welche für Jorinde Voigts Zeichnungen so charakteristisch sind. Die Beethoven-Zeichnungen beinhalten zudem noch Nord-Süd-Richtungen, die auf externe Zentren verweisen. Da es davon mehrere pro Blatt gibt, sind die Richtungen verschieden ausgerichtet: wo der Norden liegt, hängt vom jeweiligen externen Zentrum ab. Und nicht zuletzt findet sich am unteren Rand der Blätter jeweils ein Schema mit Angaben zu den verschiedenen Geschwindigkeiten des Taktes.

Hat Jorinde Voigt mit ihrer Arbeit nun also die emotionelle Befindlichkeit von Beethoven beim Komponieren seiner Sonaten offengelegt? Ob ja oder nein, ist in diesem Zusammenhang nicht relevant. In erster Linie geht es hier um das emotionale Spektrum der Kunst und nicht des Künstlers. Kürzlich hat Daniel Barenboim in einem Essay für die *New York Review of Books* daran erinnert, dass Beethoven im Jahre 1802, in dem er an Selbstmord dachte, ebenfalls seine 2. Symphonie schrieb. Es war eines seiner freudigsten Werke, was unterstreicht, wie wichtig es ist, musikalische Gestimmtheiten von der persönlichen Biografie des Komponisten getrennt zu halten¹⁰ – und dies gilt in gleichem Maße für die

bildenden Künste. Sonst wäre Kunst nur Illustration veränderlicher, innerer Zustände, und Illustration ist genau das, was Jorinde Voigt vermeiden will – wie jeder ernstzunehmende Künstler. Es war wiederum Nelson Goodman, der darauf hinwies, dass die Emotionalität eines Kunstwerkes mehr mit dem Rezipienten zu tun hat als mit dessen Schöpfer,¹¹ und so kommt es wohl nicht von ungefähr, dass Barenboims knappe Zusammenfassung der besonderen Qualitäten von Beethovens Musik mit wenigen Änderungen auf Jorinde Voigts Zeichnungen passt: »Meiner Meinung nach gelang es Beethoven, ein perfektes Gleichgewicht zwischen vertikalem Druck – der Festlegung durch des Komponisten meisterlicher Beherrschung der musikalischen Form – und horizontalem Fluss zu erreichen: Immer kombinierte er vertikale Faktoren wie Harmonie, Tonhöhe, Akzente oder Tempo, die irgendwie mit Strenge zu tun haben, mit einem umfassenden Gefühl für Freiheit und Fluss. Diese Problematik von Extremen und des Gleichgewichts muss ihn, so denke ich, unentwegt beschäftigt haben.«¹²

Musik und bildende Kunst haben, wie bekannt ist, eines gemein, dass sie kaum in Worte zu fassen sind. Doch nehmen wir für selbstverständlich an, dass beide mit dem tiefsten inneren Mensch-Sein zu tun haben, welches sowohl idiosynkratische als auch allgemeine Aspekte kennt. Auf dieser Ebene würde ich die Beziehung zwischen Beethovens Sonaten und Jorinde Voigts darauf gegründeten Zeichnungen zunächst verorten. Ich kann mir jedoch auch vorstellen, dass ein Betrachter, der Beethovens Sonaten besser kennt als ich, in Details der Zeichnungen noch mehr Beziehungen entdeckt. Es ist gerade solche Vielschichtigkeit, verbunden mit einer unendlichen Offenheit für neue Entdeckungen, die große Kunst auszeichnet.

1. Das *Zweimannorchester* und die dazugehörige Partitur befinden sich in der Musikinstrumenten-Sammlung des Gemeentemuseums Den Haag.
2. E-Mail von Jorinde Voigt an den Autor, 11.7.2013.
3. Vgl. dazu Meyers *Grosses Taschenlexikon in 26 Bänden*, Bd. 16, Mannheim 2003, S. 5272 f.
4. Vgl. dazu Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* [1968], Indianapolis 1976, S.177–218.
5. Sol LeWitt, »Doing Wall Drawings«, in: *Art Now*, 3, 2, Juni 1971.
6. »The Idea becomes the machine that makes the art.« Zit. n. Sol LeWitt, »Paragraphs on Conceptual Art«, in: *Artforum*, 5, 10, Juni 1967.
7. Die Ausstellung *Kandinsky und der Blaue Reiter* überschneidet sich mit der von *STAAT / Random I–XI*. Vgl. hierzu YouTube-Interview mit dem Autor, online unter <http://www.youtube.com/watch?v=g3EGkvi6QMQ> (Stand 16.7.2013)
8. Henri Pousseur, zit. aus seinem Kommentar in der Beilage zu seiner bei BVHaast veröffentlichten CD *Acousmatrix 4* (o. J.)
9. Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Teufen 1955, S. 21 und 23.
10. Beethoven schrieb darüber in einem nicht abgesendeten Brief an seine Brüder, der unter dem Namen »Heiligenstadt Testament« bekannt geworden ist. Vgl. dazu Daniel Barenboim, »Beethoven and the Quality of Courage«, in: *The New York Review of Books*, LX, 6, 4.–24. April 2013, S. 30.
11. Laut Nelson Goodman »exemplifiziert« ein Kunst viel eher Gefühlswerte, als dass es sie ausdrückt. Vgl. Goodman 1976 (wie Anm. 4), S. 93, 246–250.
12. Barenboim 2013 (wie Anm. 10).