

**„Zwischen Hand und System: ‚2 küssen sich (8 Generationen), C 4-Detonation (Countdown), Blickwinkel – Deklination, Strom, Popsong-Apparate, Puls, Akustische Felder, Himmelsrichtungswechsel (Norden, Osten, Süden, Westen, oben, unten), Count/ Rhythmus – Auskopplungen“ von Jorinde Voigt**

Der Zeichnung kommen in der Kunst der Moderne und Nachmoderne höchst unterschiedliche Funktionen zu: Dient sie den einen schlicht als Hilfsmedium für Studien und Entwurf, gilt sie den anderen als ein eigenständiges Genre; steht sie einerseits für unmittelbaren Ausdruck, wurde und wird sie etwa in neo-avantgardistischen Werkentwürfen dazu verwendet, die Objektivität der Darstellung gegen jene ‚privatistischen‘ Konventionen der Kunst in Stellung zu bringen, die mit Subjektivität und Expressivität assoziiert sind. Zeichnung sollte spätestens seit den späten fünfziger Jahren, d.h. im Kontext der Nachkriegsavantgarden als ein ebenso transdisziplinäres wie referentielles Medium und Genre zum Einsatz kommen, das Darstellungspraktiken der Musik, der Architektur, der Mode, des Films, der Reportage, der Wissenschaft etc. in sich aufnahm. In diese Tradition lassen sich auch Jorinde Voigts Arbeiten stellen, die an musikalisch-choreografische ‚Notationssysteme‘ und ‚Scores‘ im Kontext von Fluxus, serieller Musik und neuem Tanz ebenso erinnern, wie an technisch-wissenschaftliche resp. algorithmische Aufzeichnungsverfahren (die zuletzt in den achtziger Jahren in Gestalt chaos- und fraktaltheoretisch begründeter Kartografien populär waren) und an das u.a. von Marcel Duchamp entworfene Modell der diagrammatischen Zeichnung, das in provokanter Entgegensetzung zu malerischen Kompositionsregeln auf mathematischen Prinzipien der Messung, Berechnung und Dimensionierung gezeichneter Größenverhältnisse beruht: Ein Modell mithin, das in den sog. ‚Working Drawings‘ fortlebt, wie sie für die historische Konzeptkunst typisch sind. Hierbei handelt es sich gemäß des US-amerikanischen Künstlers Mel Bochner um ein prozessuales Zeichengeschehen, das dem/der Künstler/in dabei behilflich sei, seine/ ihre spekulativen Ideen zu formulieren: „As an object a working drawing can only be described as a piece of paper covered with the random visible jottings of non visible activities.“<sup>1</sup>

In diesem Licht ließe sich nun auch die aktuelle Arbeit Voigts ‚2 küssen sich (8 Generationen), 4-Detonation (Countdown), Blickwinkel – Deklination, Strom, Popsong-Apparate, Puls, Akustische Felder, Himmelsrichtungswechsel (Norden, Osten, Süden, Westen, oben, unten), Count/ Rhythmus – Auskopplungen“ betrachten, insofern sie die

---

<sup>1 1</sup> Mel Bochner: Anyone Can Learn to Draw, in: Ders.: Drawings 1966-1973, New York 1998, S.35-37, hier: S.36.

Zeichnung als zeitliche, hier durch sukzessive, an die Fibonacci- und die Lucas-Folgen angelehnte Verfahren der Addition fassen, die die Frage nach dem Werkstatus aufwerfen: D.h. danach, ob die im Titel aufgelisteten, unzusammenhängenden Elemente, die in den Entwurf und die Ausführung einer Zeichnung eingehen, formal auf eine Weise expliziert werden, die sie als einen konzisen, ästhetischen Darstellungsmodus innerhalb des Mediums der Zeichnung gewahr werden lassen: Ein Darstellungsmodus, der auf eine abstrahierte Idee - etwa einer ‚quasi-wissenschaftlichen‘ Untersuchung von Kussverhalten unter spezifischen, hier unter generativen und populationstheoretischen – Bedingungen verweist. Denn Voigts Werkprinzip tut dies augenscheinlich nicht auf mimetisch-abbildende Weise, sondern gemäß in der alltäglichen Wahrnehmungsrealität vorhandener Rhythmen, die sie appropriiert, um das Zeichnungsgeschehen zu strukturieren. In einem musikalisch-künstlerischen Sinn wären Voigts Zeichnungen demnach als potentielle Partituren oder Handlungsanweisungen zu betrachten, verwiesen sie nicht auf ‚banale‘ Vorgänge und Aktivitäten wie dem Küssen, die ohnehin überall und jederzeit stattfinden. Es geht hier also nicht um die Aufforderung, eine Instruktion auszuführen, sondern darum, dass in und durch das Moment buchstäblicher Zeit-Produktion (Voigts Werke verströmen den Eindruck obsessiv-penibler Geduldsarbeit) jener der Rezeption mit erzeugt wird: Denn die Blickwinkel, von denen aus der/die Betrachter/in das Zeichnungsgeschehen in Augenschein nimmt, sind ihm als dezentralisierte Standorte und changierende Momentaufnahmen eingeschrieben. Die Blickwinkelabfolgen generieren in einem seriell verstandenen Sinn zeitlich determinierte, synchrone Konstellationen aus Markierung und Unterbrechung bzw. Pause, mithin eine am Modell der Sprache bzw. Schrift orientierte Matrix. Die ihr eingefüllte Unmenge an Daten und Informationen verteilt und verdichtet sich in Gestalt gerader und geschwungener, durchgezogener und unterbrochener Striche und Linienschwünge, und in Kombination mit ob ihrer Größe, Vielzahl und Komplexität kaum entzifferbaren Zahlen und Buchstaben zu überbordenden Zeichenexzessen: Als solche erstaunlich luzide prismatisch-dynamische Gebilde, die dem/der der interessierten Betrachter/in eine konzentrierte Wahrnehmung und zeitaufwändige Lektüre abverlangen. Doch jeder noch so ernsthafte Versuch, die ineinander verschränkten Formverläufe, die auf ein mehrschichtiges, immer wieder von Anfang bis Ende durchdekliniertes Zeichnungsverfahren und damit auf non-lineare, repetitive Prozeduren schließen lassen, im Moment der nachvollziehenden Betrachtung auseinanderklamüsern zu wollen, muss unweigerlich zu einem sensuellen Kollaps führen. Wie die von Bochner so genannten ‚Working Drawings‘ entziehen sich Voigts Zeichnungen auf Grund ihrer kontingenten Verläufe jener Logik des (Zweck-)Rationalen, welcher die ‚pragmatische‘

Anwendungsorientiertheit ihrer Darstellungssysteme vermeintlich verschrieben sind. Genau hier tut sich eine ästhetisch zu nennende Spannung auf, die Voigts Zeichnungen von der empirischen Erfahrung selbstexplikativer, (quasi-)wissenschaftlicher Datenaufzeichnungsverfahren unterscheidet, von denen die historische Konzeptkunst sich in ihrem Versuch, eine neue, vom Betrachter/innensubjekt verfizierbare Objektivität zu entwerfen, affiziert fühlte: Doch Jorinde Voigt wagt die Komplizenschaft von künstlerischer und wissenschaftlicher Ästhetik ohne rigiden Verzicht auf das physische und subjektive Moment von Handschrift, um genau so den Dualismus von Kunst und Wissenschaft zu konteraktieren. So lassen sich an ihren Zeichnungen jene Formen der „Handschriftlichkeitsperformanz“ ablesen, die der Literaturwissenschaftler Georg Witte im Skripturalismus der Avantgarde als konstitutiven Widerpart zu deren Vorliebe für automatisierte Zeichnungstechniken ausmacht<sup>2</sup> und die darüber hinaus verdeutlichen kann, dass Voigt eher (literarischen) Techniken des ‚In-Szene-Setzens‘ von Schreibakten als dem des klassischen, am Bild angelehnten Modell des Zeichnens folgt.

So wirken ihre fein verästelten Kombinationen aus Linien, Zahlen und Buchstaben wie indexikalisch abstrahierte Textsysteme aus Daten und Vektoren, die jene Explosion(en) potentieller Vorgänge und Handlungen in Schach halten, die von ihnen programmatisch evoziert werden. Dass ‚2 sich küssen‘, während ein Computer eine Popsongstruktur errechnet und an anderer Stelle eine Bombe detoniert, könnte – chaostheoretisch argumentiert – eine in der ästhetischen Wahrnehmung der Zeichnung aufblitzende Erfahrung gleichzeitiger Ungleichzeitigkeit erwirken. So gesehen stellen Voigts Werke nichts anderes als ‚sich selbst‘ explizierende Systeme im Medium der Zeichnung dar, die in autonomer Korrespondenz zu einer ‚sich selbst‘ zur Aufführung bringenden Wirklichkeit von der Denkbarkeit noch nicht gewusster, die bestehenden Ordnungssysteme potentiell destabilisierender, weil sich wechselseitig in Gang setzender Erfahrungen handeln.

---

<sup>2</sup> Georg Witte: Die Phänomenalität der Linie – graphisch und graphematisch, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.): Randgänge der Zeichnung, München 2007, S.29-54, hier: S.42ff.