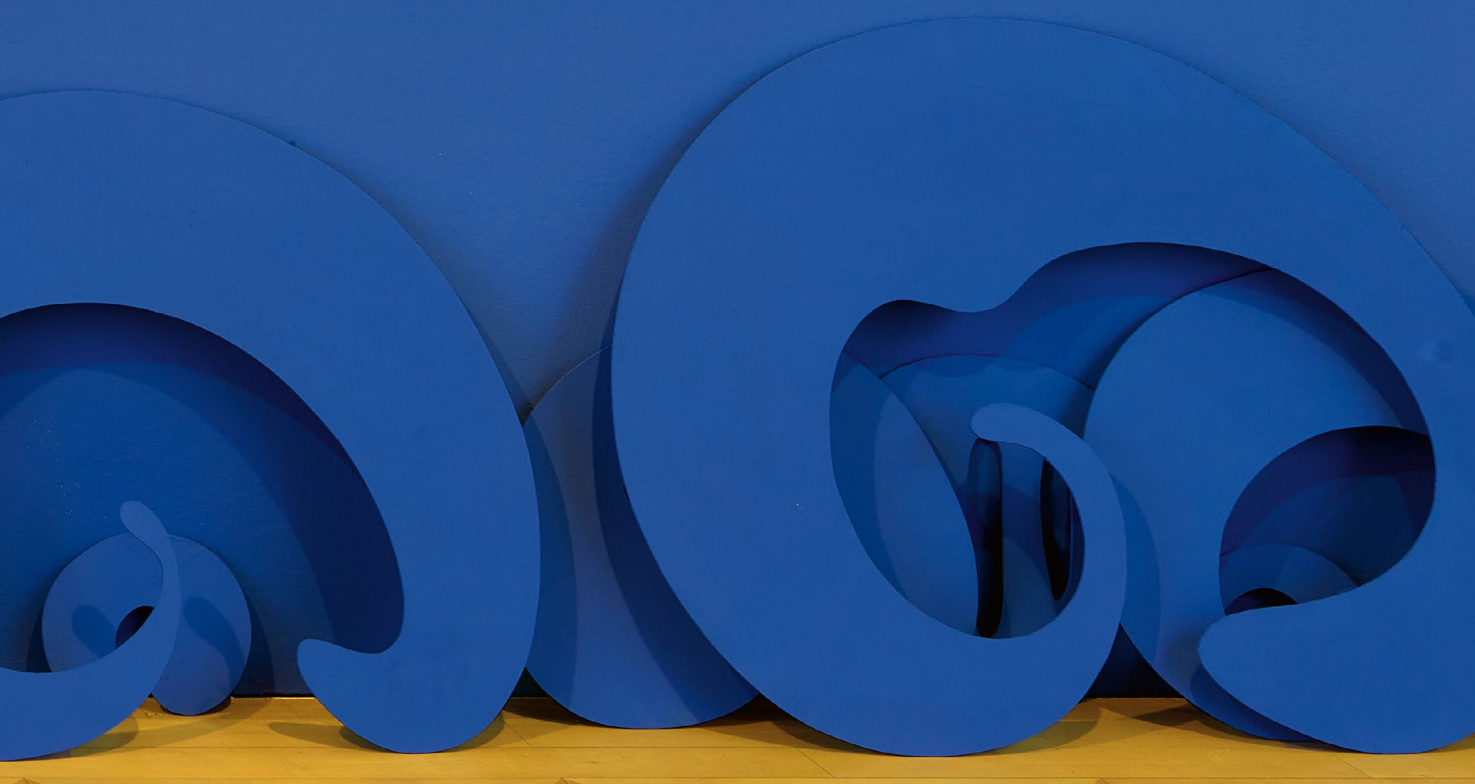
JORINDE VOIGT

CONSTANT VISION

im Max Liebermann



JORINDE VOIGT

CONSTANT VISION

im Max Liebermann Haus

STIFTUNG
BRANDENBURGER TOR
Die Kulturstiftung
der Berliner Sparkasse
im Max Liebermann Haus

Betrachtung über Mathematik, Dasein und Wahrnehmung

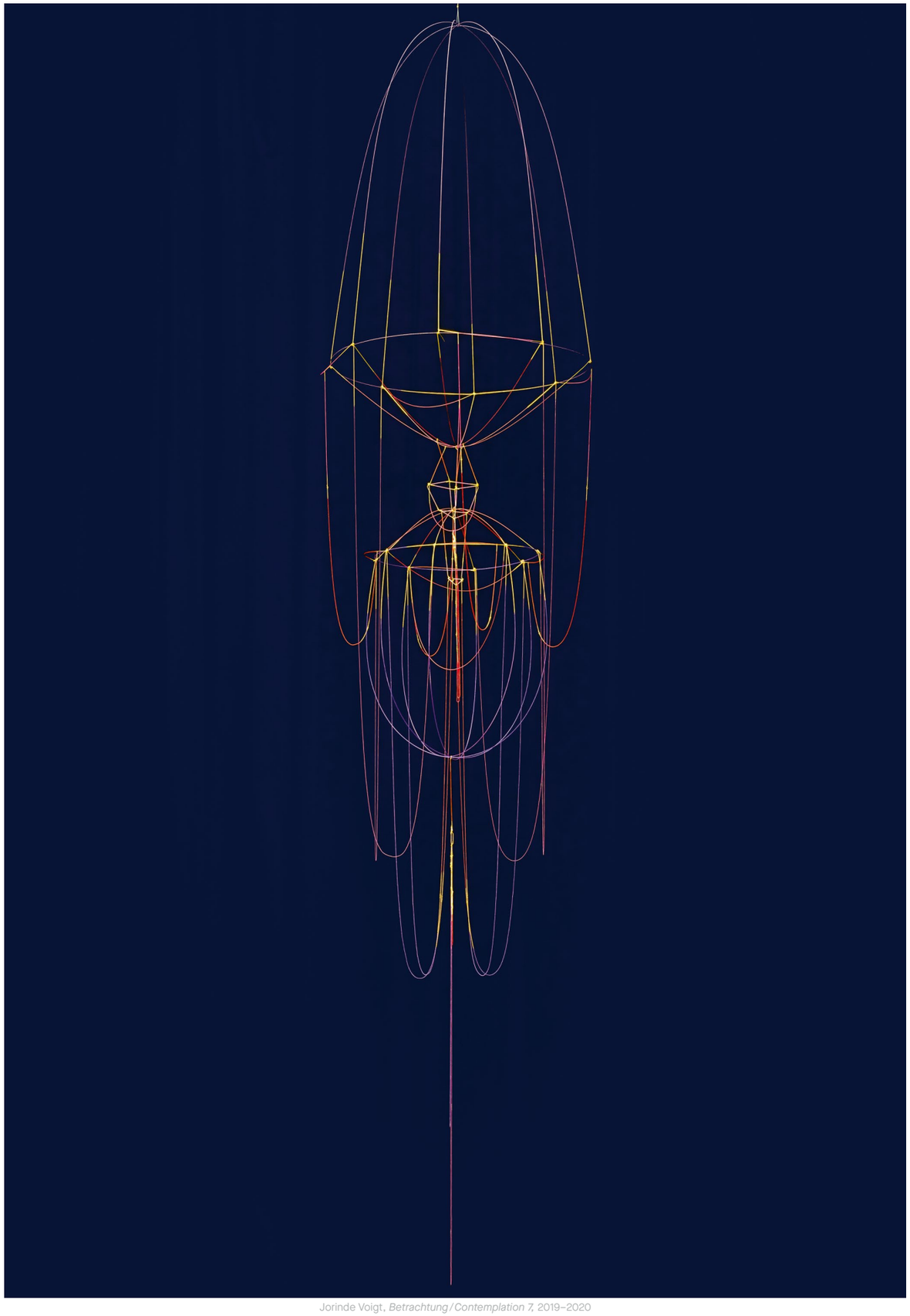
Jorinde Voigts Werk charakterisiert ihre komplexe und multidimensionale Natur. Die Arbeitsweise der Künstlerin zeichnet sich durch einen streng konzeptionellen Ansatz aus, der Analyse, Reflexion und deren Überführung in künstlerische Prozesse umfasst. In diese fließt die Hinterfragung der eigenen Wahrnehmung kontinuierlich mit ein. Die Wechselwirkung zwischen den oftmals veröffentlichten Konzepten und den Kunstwerken macht dabei einen wichtigen Bestandteil der Kunst Jorinde Voigts aus.

Bei *Betrachtung/Contemplation* handelt es sich um Mobile-Kunstwerke, die auf der mathematischen Grundlage der Fibonacci-Folge beruhen. Entstanden zwischen 2019 und 2021, stellen die Objekte eine Verschmelzung von Mathematik, Naturphilosophie und Ästhetik dar. Bei dieser nach Leonardo Fibonacci und seinen um 1200 beschriebenen Beobachtungen zum Populationswachstum bei Kaninchen benannten Sequenz ergibt sich jede Zahl aus der Summe der beiden vorangegangenen. Sie findet sich vielfach in der Natur wieder: in der Tier- und Pflanzenwelt etwa bei den Formen von Schneckenhäusern, Samenständen und Tannenzapfen, der Anordnung von Blättern um Blattstiele herum, aber auch bei den Proportionen des menschlichen Körpers bis hin zum Aufbau von Spiralgalaxien und unserem Sonnensystem. Mit Fortschreiten der Folge nähert sich das Zahlenverhältnis dem Goldenen Schnitt, dem Inbegriff von Harmonie und Ästhetik, an. Bereits in der Antike und der Renaissance orientierten sich Künstler*innen an der Fibonacci-Folge. Aber auch im 20. Jahrhundert und in der Gegenwartskunst ist sie immer wieder Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzungen, man denke an Arbeiten von Rudolf Valtenta, Mario Merz oder Micha Ullmann. Jorinde Voigts Fibonacci-Mobiles führen ihre zeichnerischen Untersuchungen, mit denen sie sich zuvor bereits Themen aus den Bereichen Philosophie, Natur oder Musik genähert hat, in den Raum übersetzt fort.[1] Die vielfältigen, dort zu findenden Notationen, viele davon Richtungsangaben im Raum, sind nun dreidimensional entwickelt und erlebbar.

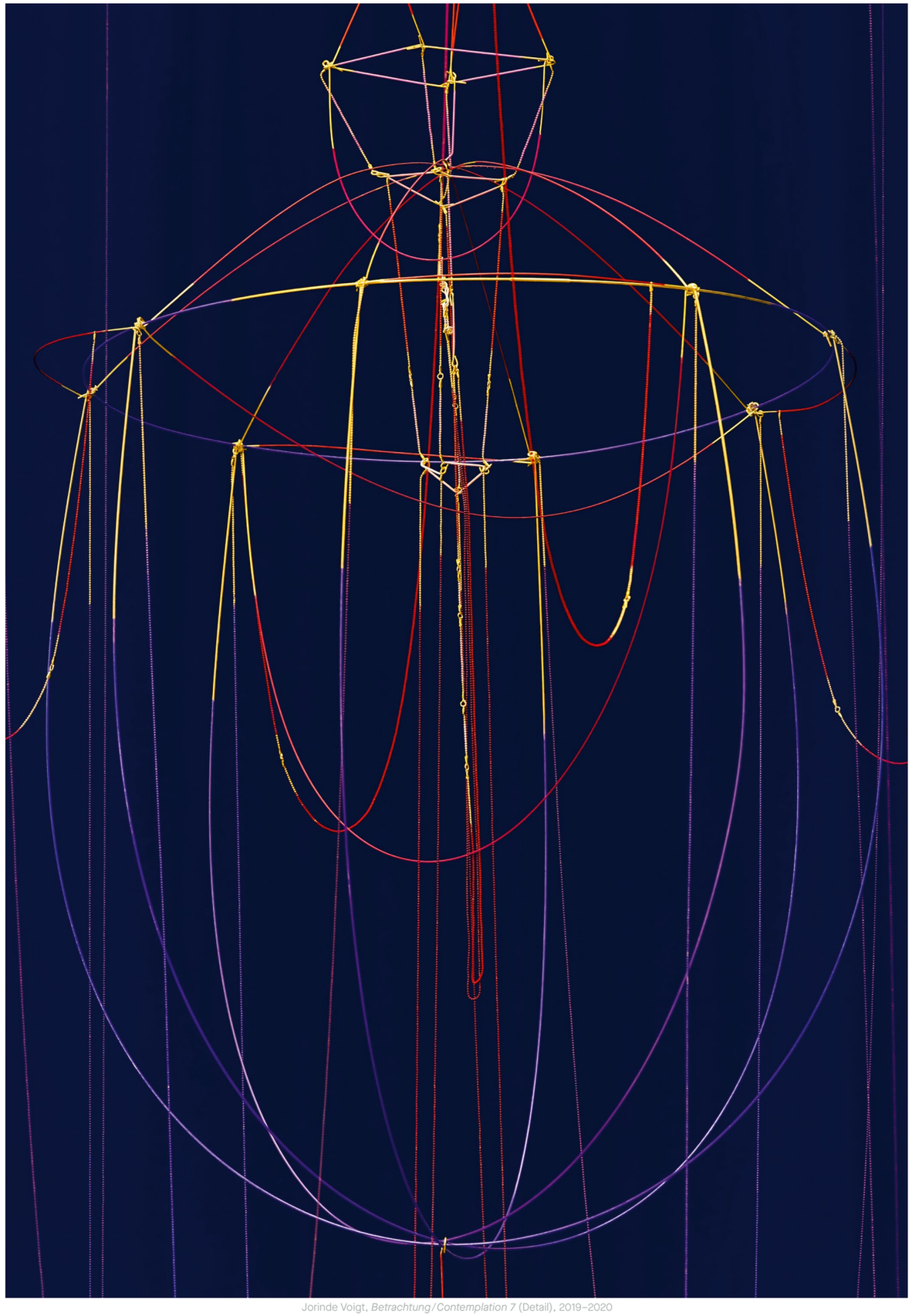
Für ihre zarten Mobile-Objekte verwendet Jorinde Voigt Sets aus Messingketten oder -stäben, deren Teilstücke jeweils den Werten der Fibonacci-Folge in Zentimetern entsprechen. Diese verknüpft sie miteinander, mit den kleinsten Teilen beginnend und unter der Prämisse, dass alle Bausteine ohne lose Enden in Verbindung gebracht werden und ein in sich stabiler Körper entsteht.[2] Jorinde Voigt verbaut pro Mobile unterschiedlich viele Fibonacci-Sets. Auf diese Weise lösen sich ihre künstlerischen Bearbeitungen trotz gleicher Grundlage weit von den aus der Natur bekannten Mustern.
Der Montageprozess erfolgt schließlich aus dem Moment heraus. Stäbe und Ketten verhalten sich dabei unterschiedlich: Je nach Dicke und Länge weisen die Stäbe eine Eigenspannung auf, die zu mehr oder weniger weiten Bögen führt. Gerade Stäbe bilden steife Verbindungen, während die Ketten entweder zwischen zwei Punkten gespannt werden oder – ganz spannungslos – durchhängen. Zusammengefügt, bilden sich Formenvariationen aus Kreisen, Dreiecken, Vierecken oder Rauten, die sich zu übereinandergestaffelten Leitern, Pyramiden, Quadern oder noch komplexeren Körpern zusammenfügen können. In der Kombination aus unterschiedlich vielen Fibonacci-Sets sind auf diese Weise unendlich viele Variationen möglich.
Grundsätzlich teilt sich die Werkgruppe *Betrachtungen/Contemplation* in streng symmetrische und asymmetrisch gebogene Objekte. Bei Ersteren bauen sich die Figurationen um vertikale Achsen herum auf und erinnern etwa an Doppelpyramiden, Takelagen oder Pagodendächer. Jorinde Voigt vervielfacht bisweilen ihre eigenen Gebilde, sodass einzelne Fibonacci-Mobiles aus mehreren identisch aufgebauten Körpern entstehen. Die asymmetrische Gruppe besteht überwiegend aus horizontalen und schräggestellten Kreis- und Ovalelementen, bei denen die Künstlerin ein präzises Gleichgewicht zwischen den einzelnen Teilen geschaffen hat. Locker schwingende Ketten verbinden auch hier einzelne Punkte. Eine Reihe von prozessbegleitenden Arbeitsprotokollen dokumentiert zwar den Aufbau der jeweiligen Mobiles, jedoch nicht vollständig, da die räumliche Komplexität ab einem gewissen Punkt nicht mehr zeichnerisch abbildbar ist. Da Jorinde Voigts Objekte gleichzeitig in ihrer äußerlichen Form in Erscheinung treten und mit ihrer Durch-Sichtigkeit ihren inneren Aufbau offenbaren, spielt die Künstlerin hier auch mit dem klassischen Skulpturbegriff.
Vierzehn der insgesamt 37 existierenden Fibonacci-Mobiles werden in der Ausstellung *im Atelier Liebermann: Jorinde Voigt. Constant Vision* erstmals zu einer von nun an festen Gruppeninstallation zusammengefügt. Es handelt sich um eine raumgreifende Komposition, erfüllt von nahezu meditativer Atmosphäre. In einem zenitblau getönten Raum scheint jedes der Objekte zu schweben. Die zwei zur Installation gehörigen kubischen Messinggestelle, an und in denen sie befestigt sind, geben ihnen eine strukturierende Rahmung. Die Zartheit ihres Werkcharakters, der Einsatz warmen Messings und die Art der Präsentation lassen sie das Licht reflektieren und werden zugleich von ihm durchdrungen. Unsichtbare Luftströmungen machen sie mit ihren leichten Bewegungen wahrnehmbar und bringen Lebendigkeit und Zeitlichkeit zu Bewusstsein. Die Werke werden so auch zu einem Symbol für den unendlichen Fluss der Zeit, der in der strukturellen Ordnung der Fibonacci-Folge auf eine abstrakte Weise eingebettet ist. Und so lädt *Betrachtung/Contemplation* – der Titel verrät es bereits – die Betrachtenden dazu ein, sich anhand der von der Künstlerin geschaffenen ästhetischen Übersetzung der Fibonacci-Folge für die Schönheit der Kunst wie auch die Harmonie mathematischer Proportionen zu öffnen, über die Zusammenhänge von Mathematik, Natur und menschlichem Bewusstsein nachzudenken und dabei zu jenen Gesetzmäßigkeiten vorzudringen, die am Ende auch unsere eigene Wahrnehmung leiten – und genauso immer wieder in Frage stellen.

Evelyn Wöldicke

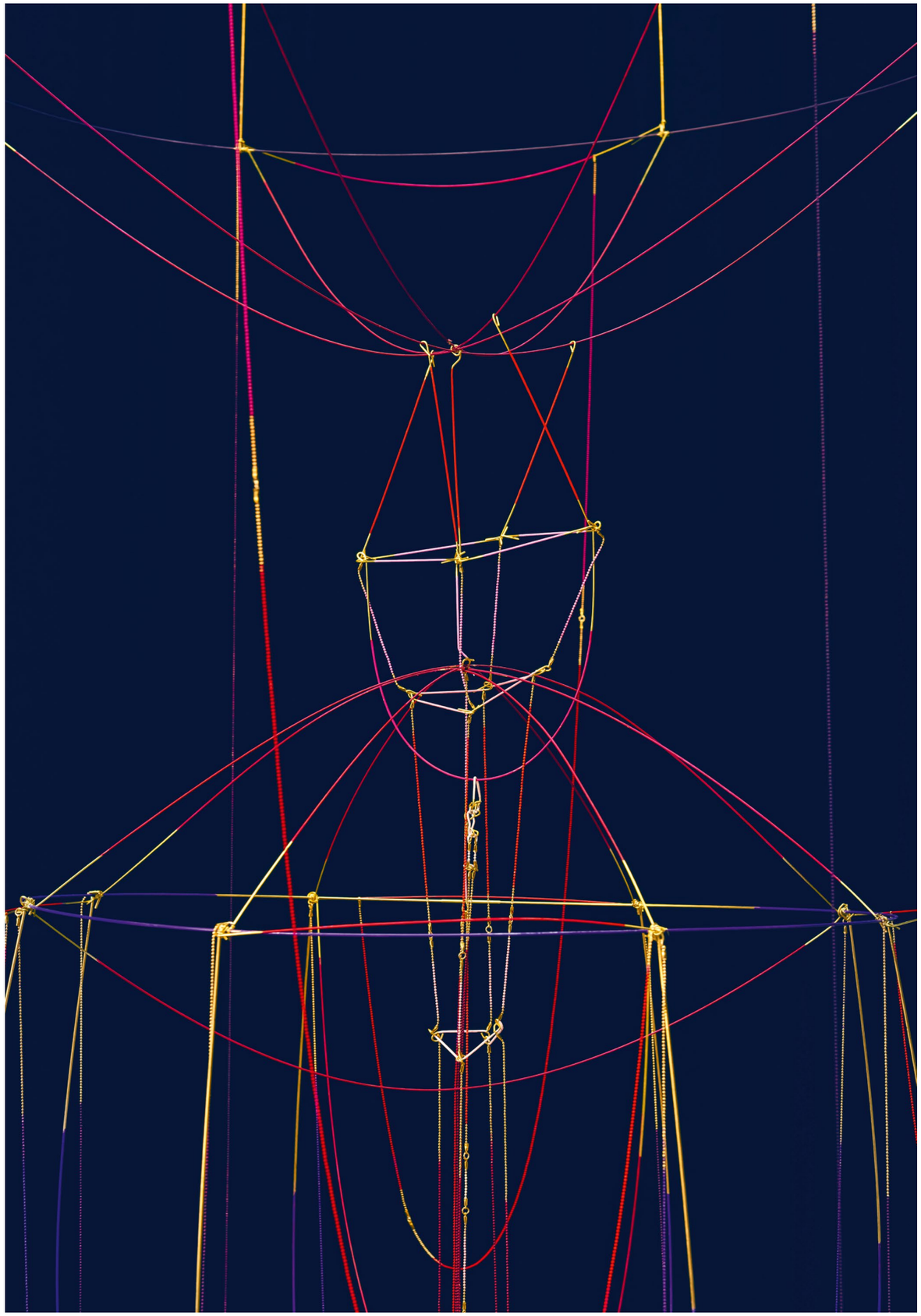
1 Vgl. Jesi Khadivi, A Curve That Folds Without Closing, 2022, Text im Besitz der Künstlerin.
2 Vgl. Jorinde Voigt, Konzept Contemplation (Fibonacci-Mobile), 2019/2020, Text im Besitz der Künstlerin.



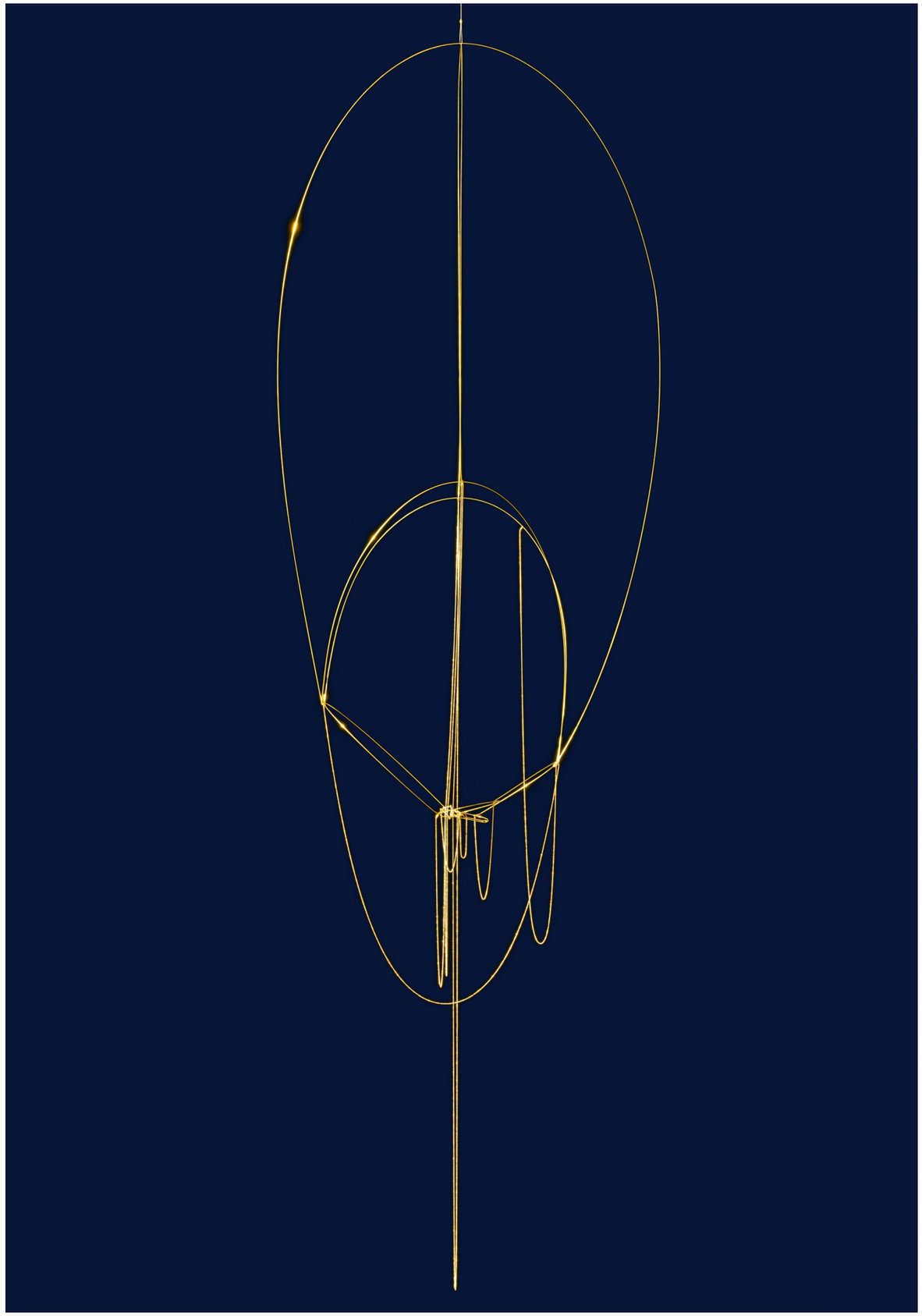
Jorinde Voigt, *Betrachtung/Contemplation 7*, 2019–2020



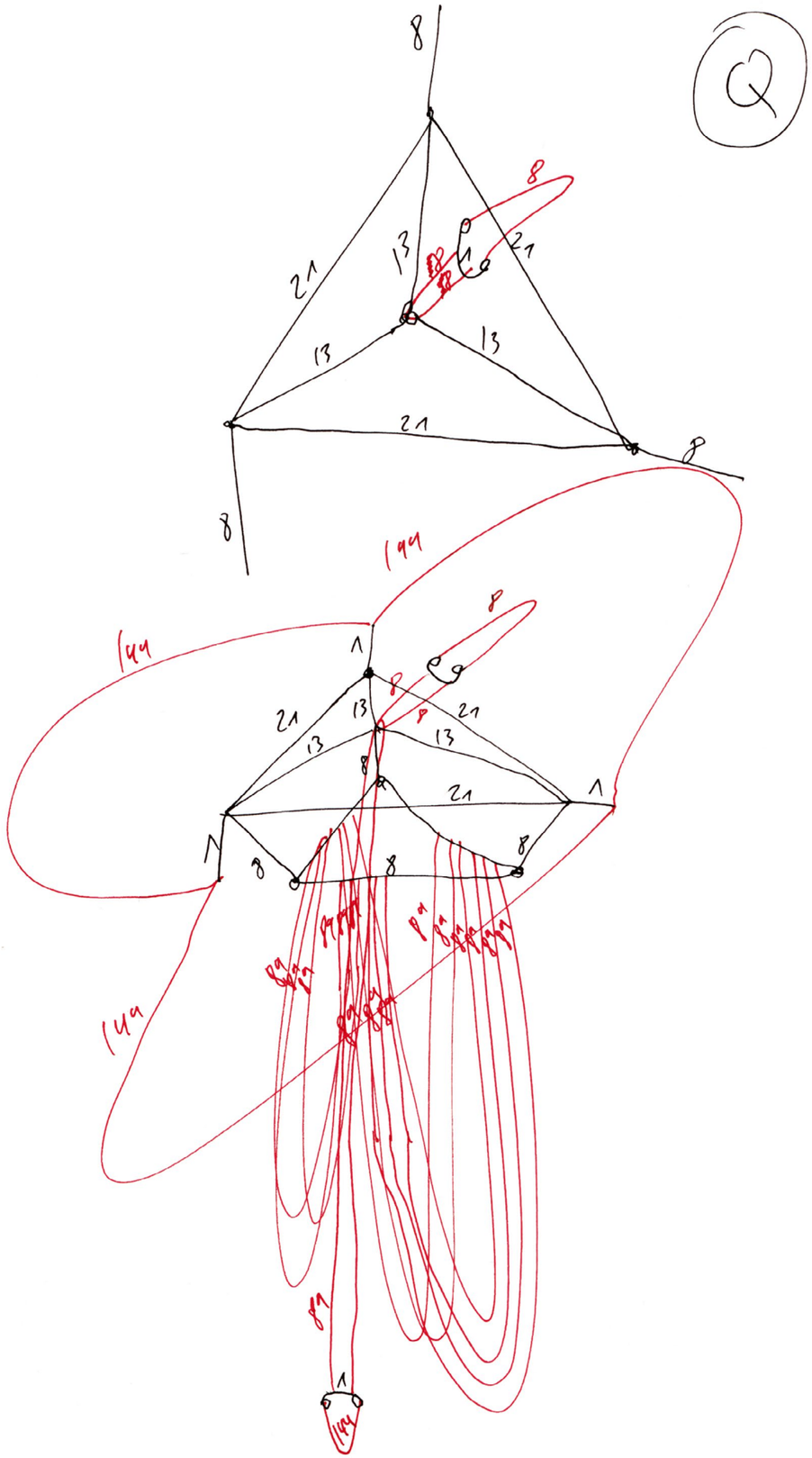
Jorinde Voigt, *Betrachtung/Contemplation 7* (Detail), 2019–2020



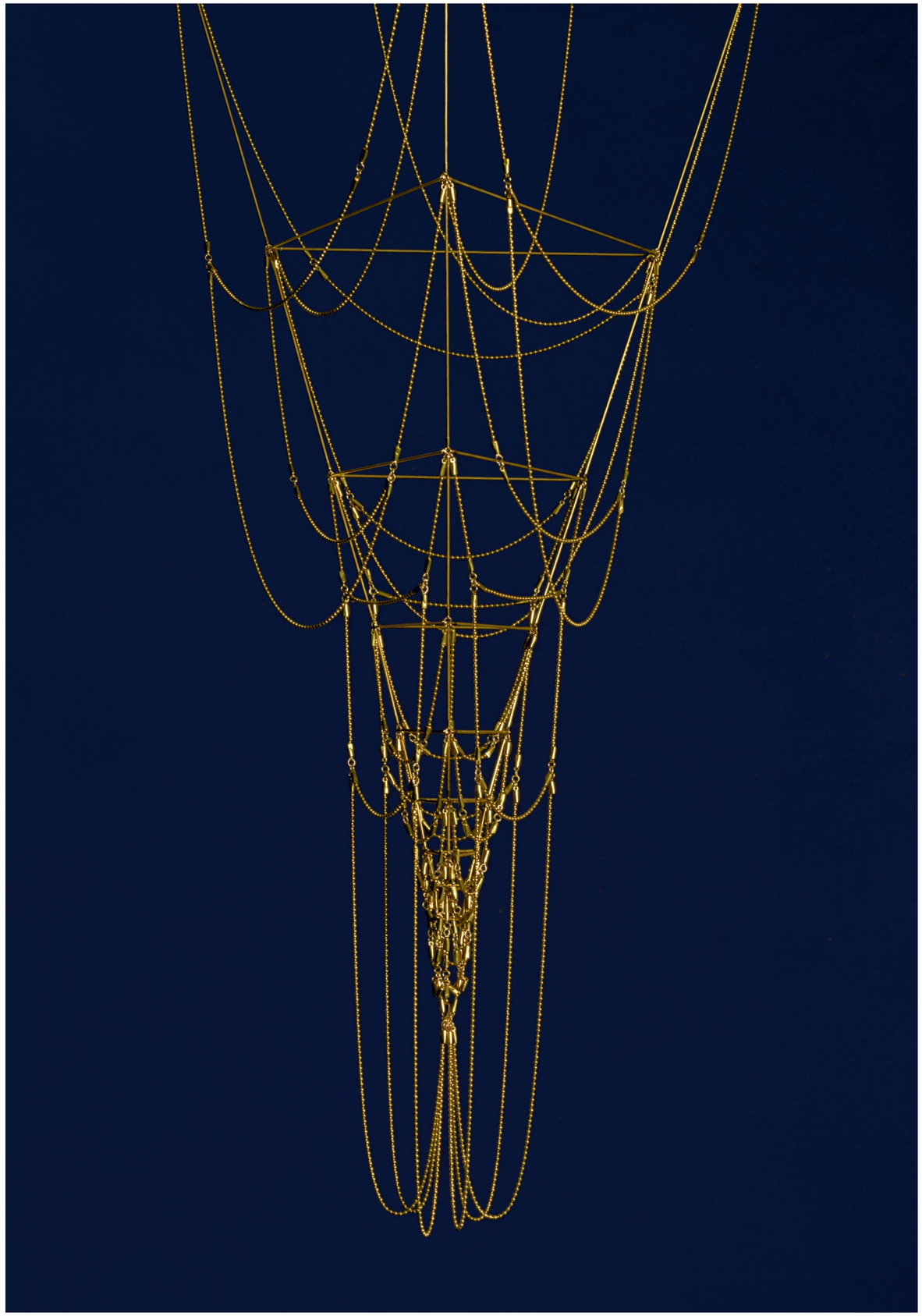
Jorinde Voigt, *Betrachtung/Contemplation 7* (Detail), 2019–2020



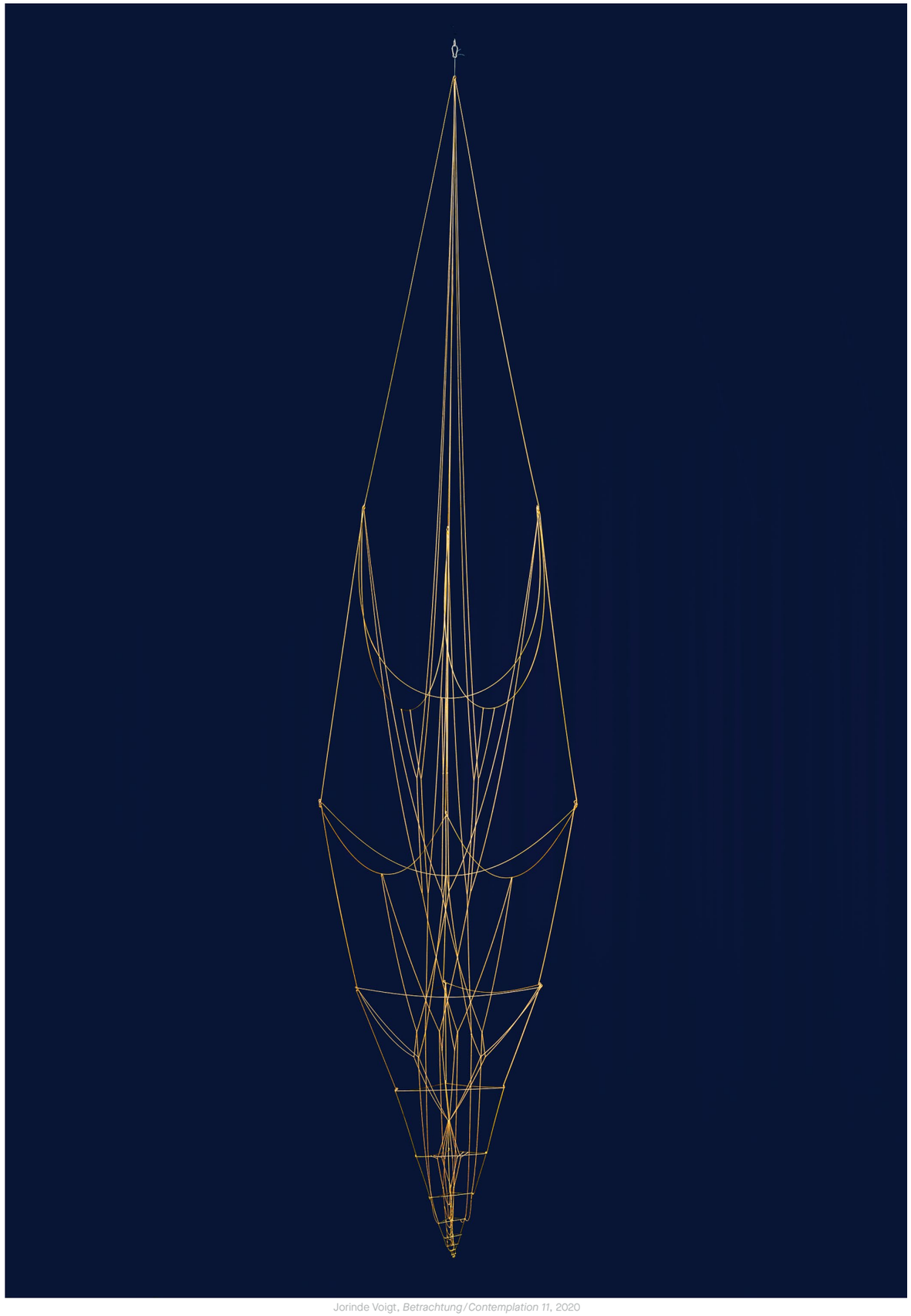
Jorinde Voigt, *Betrachtung/Contemplation 3*, 2019–2020



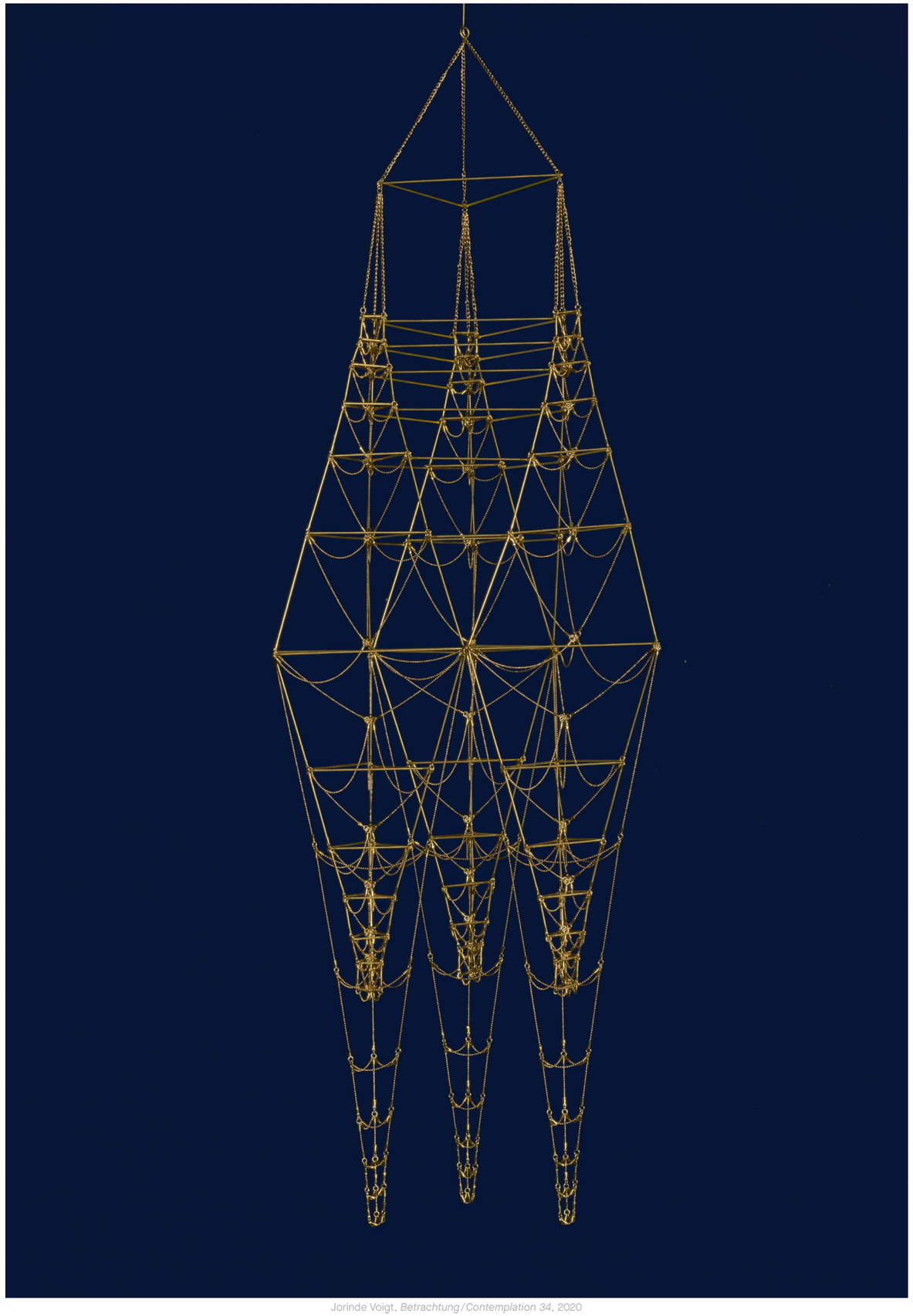
Jorinde Voigt, Arbeitsprotokoll *Betrachtung/Contemplation*, 2019



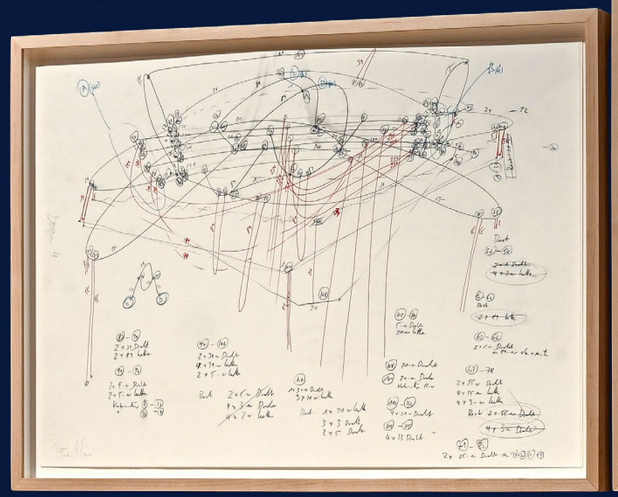
Jorinde Voigt, *Betrachtung/Contemplation 30* (Detail), 2020

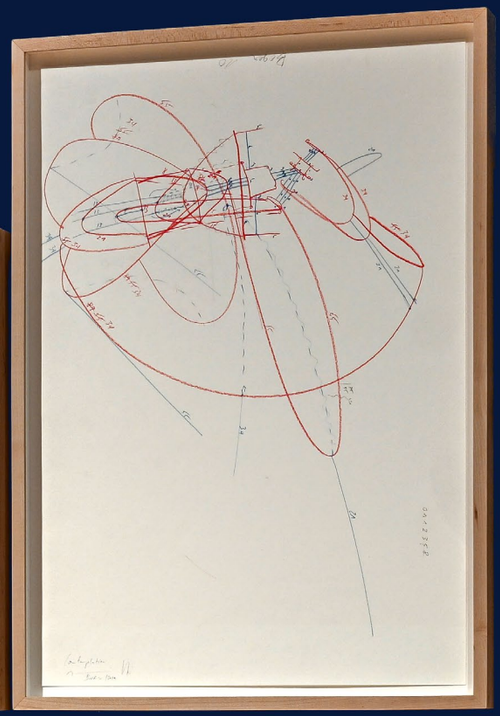


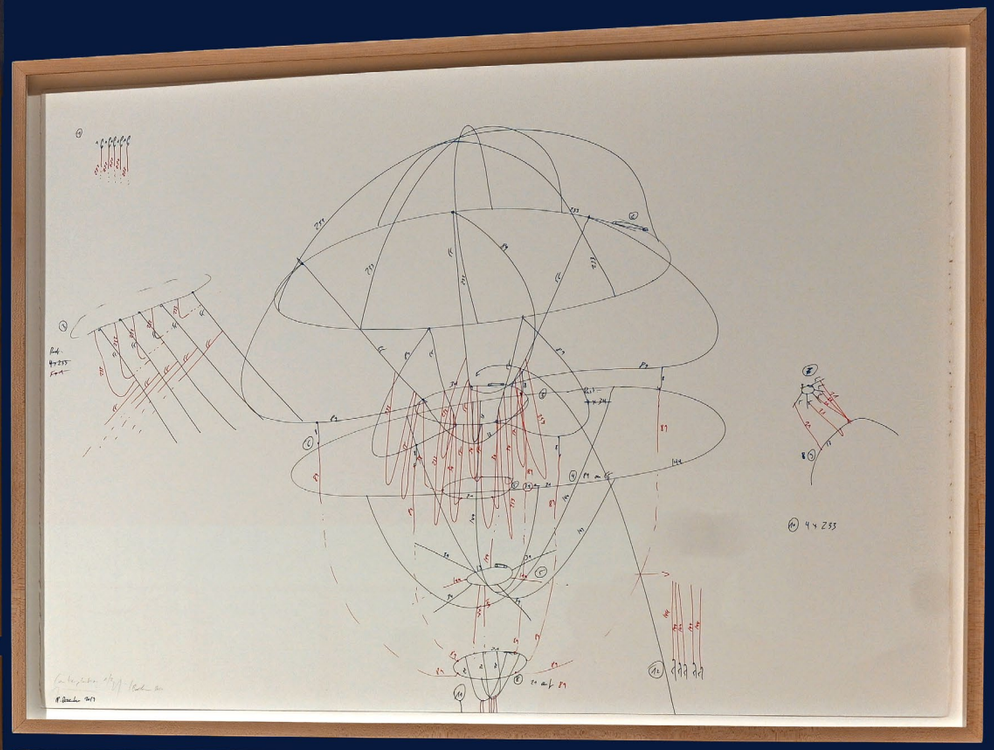
Jorinde Voigt, *Betrachtung / Contemplation 11*, 2020

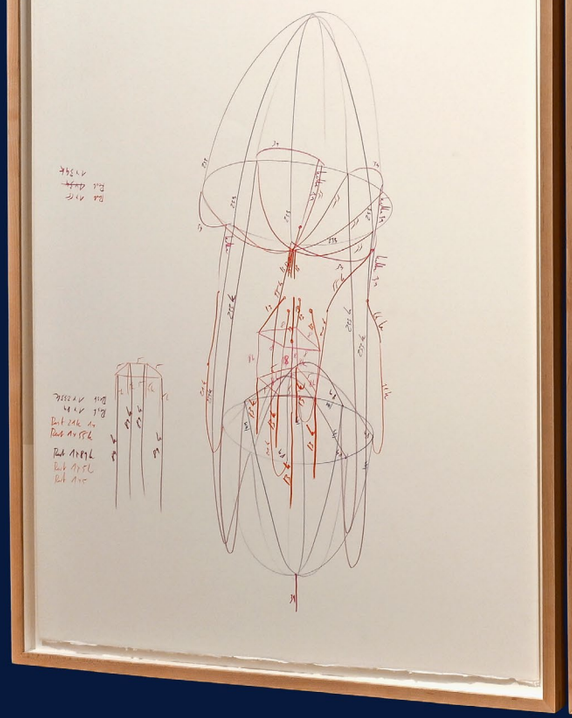


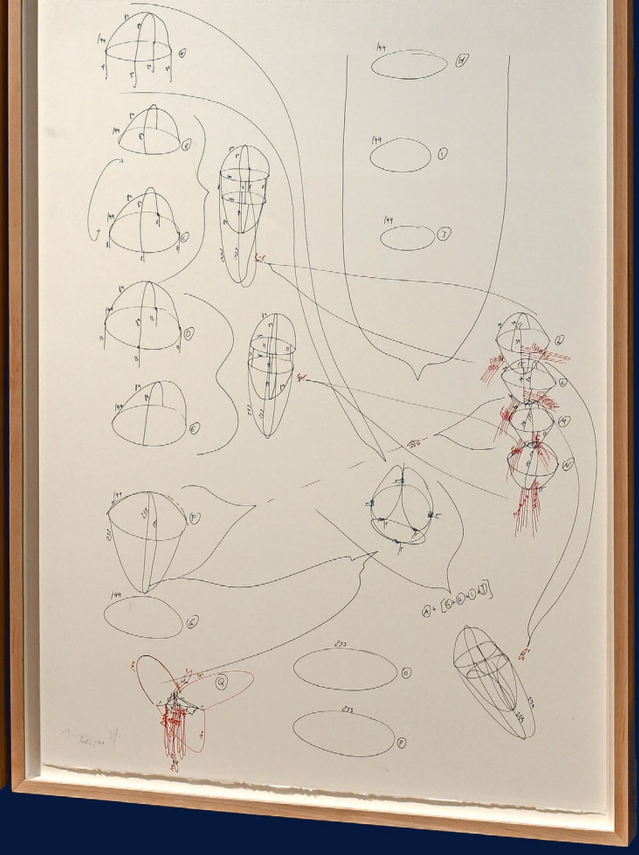
Jorinde Voigt, *Betrachtung / Contemplation 34*, 2020

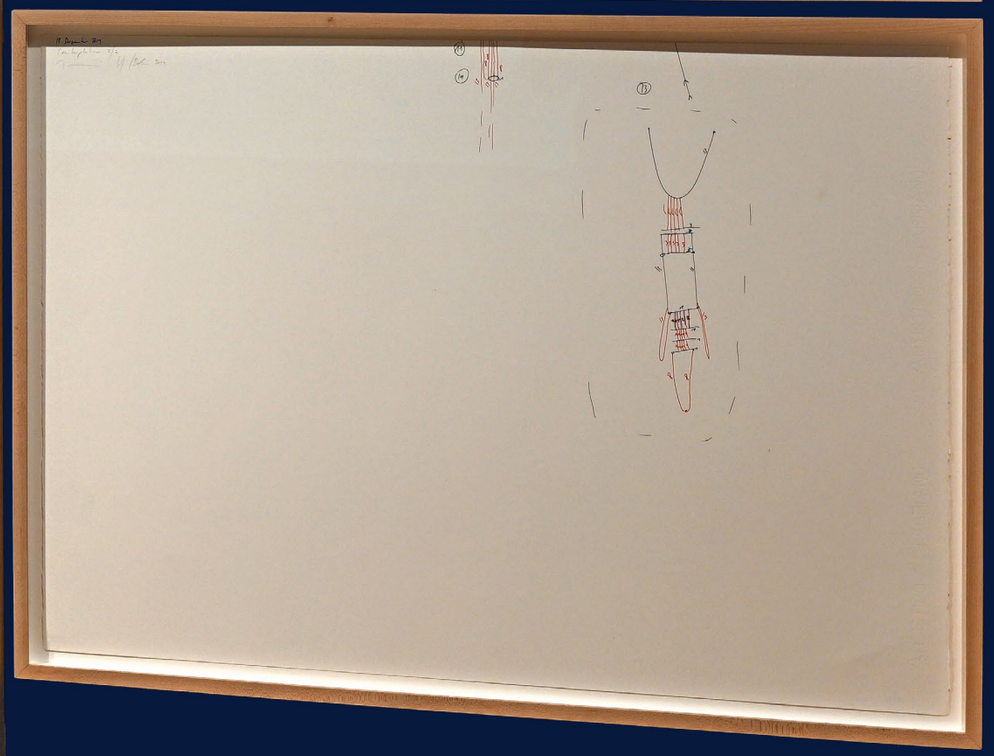




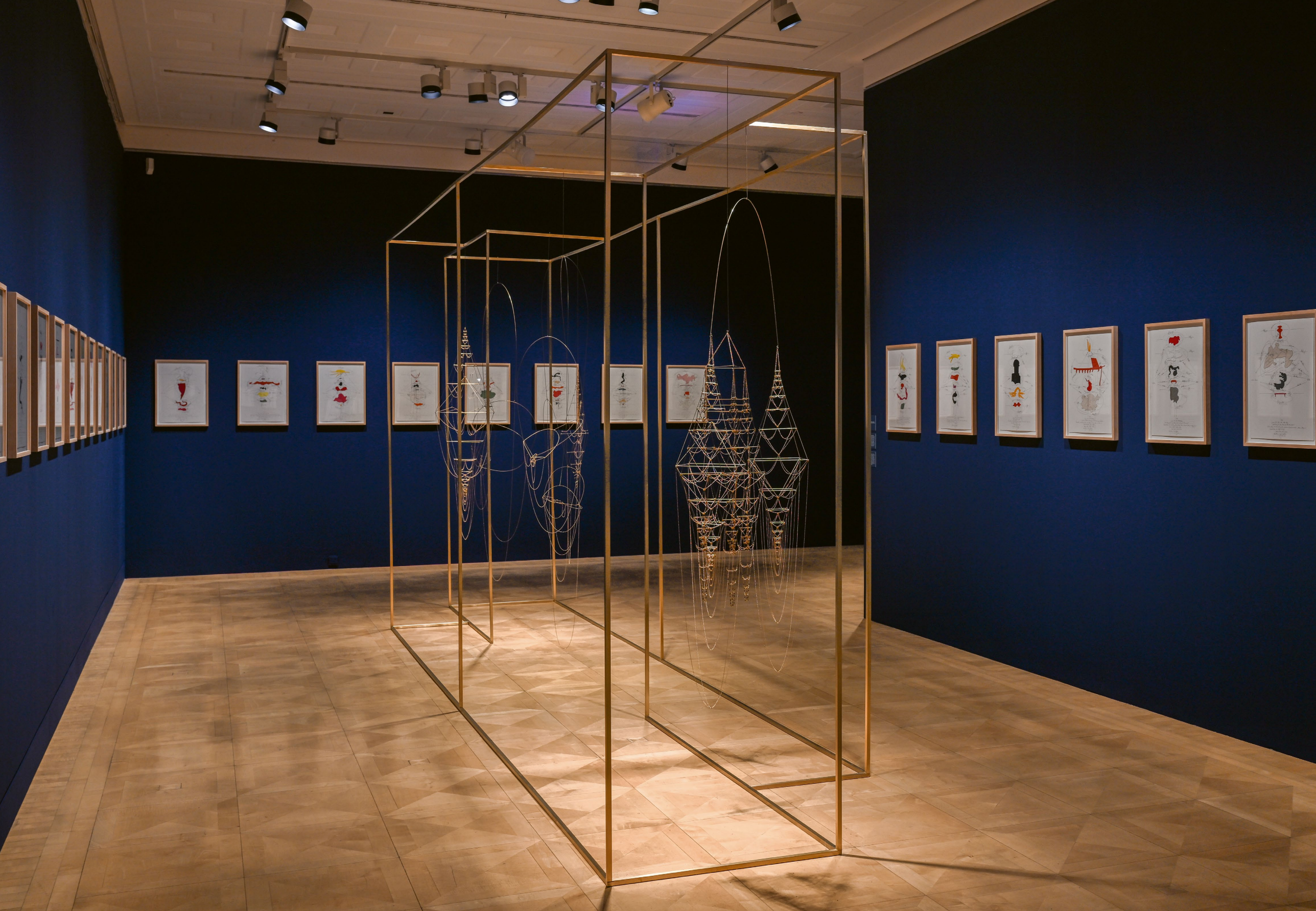


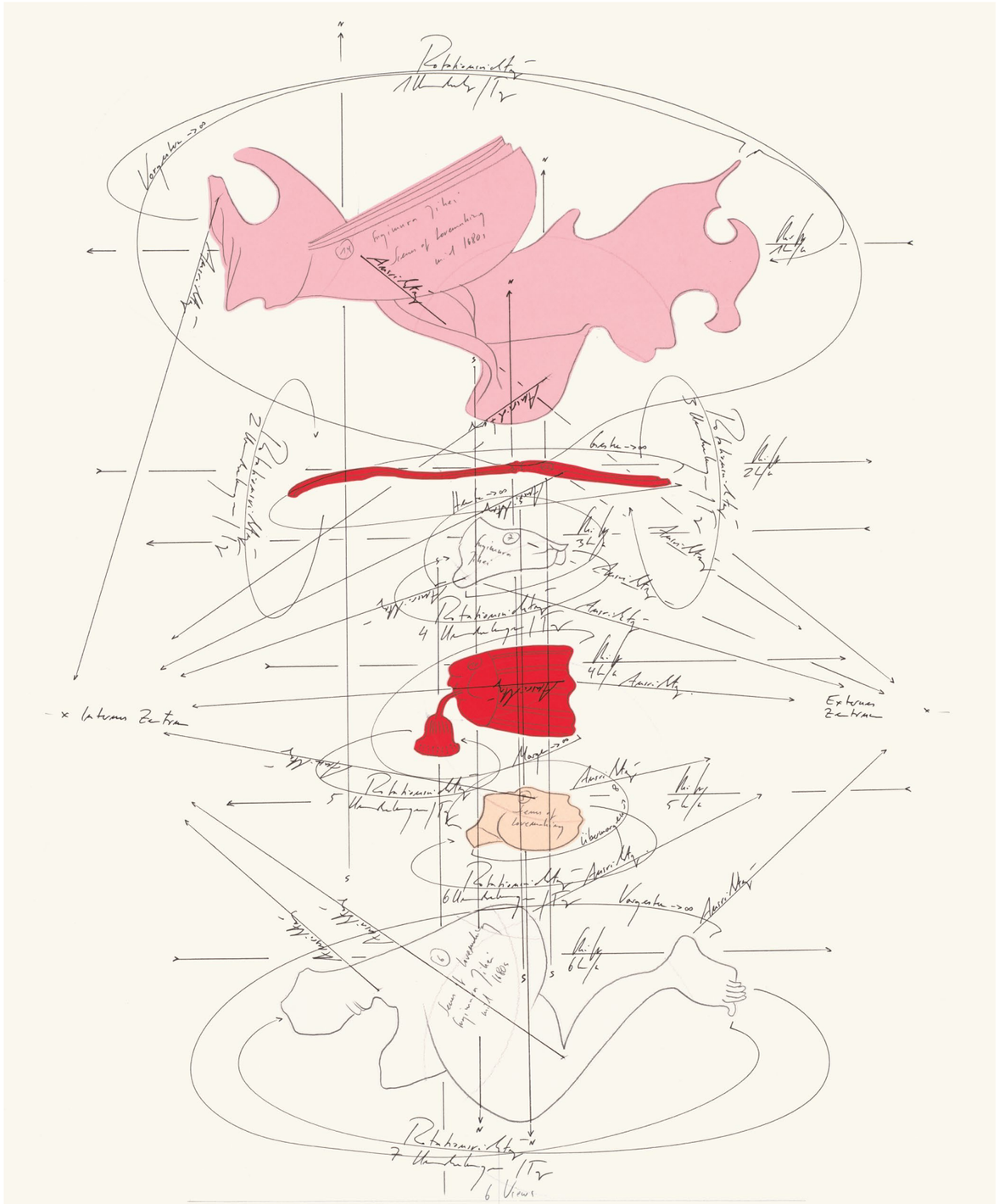




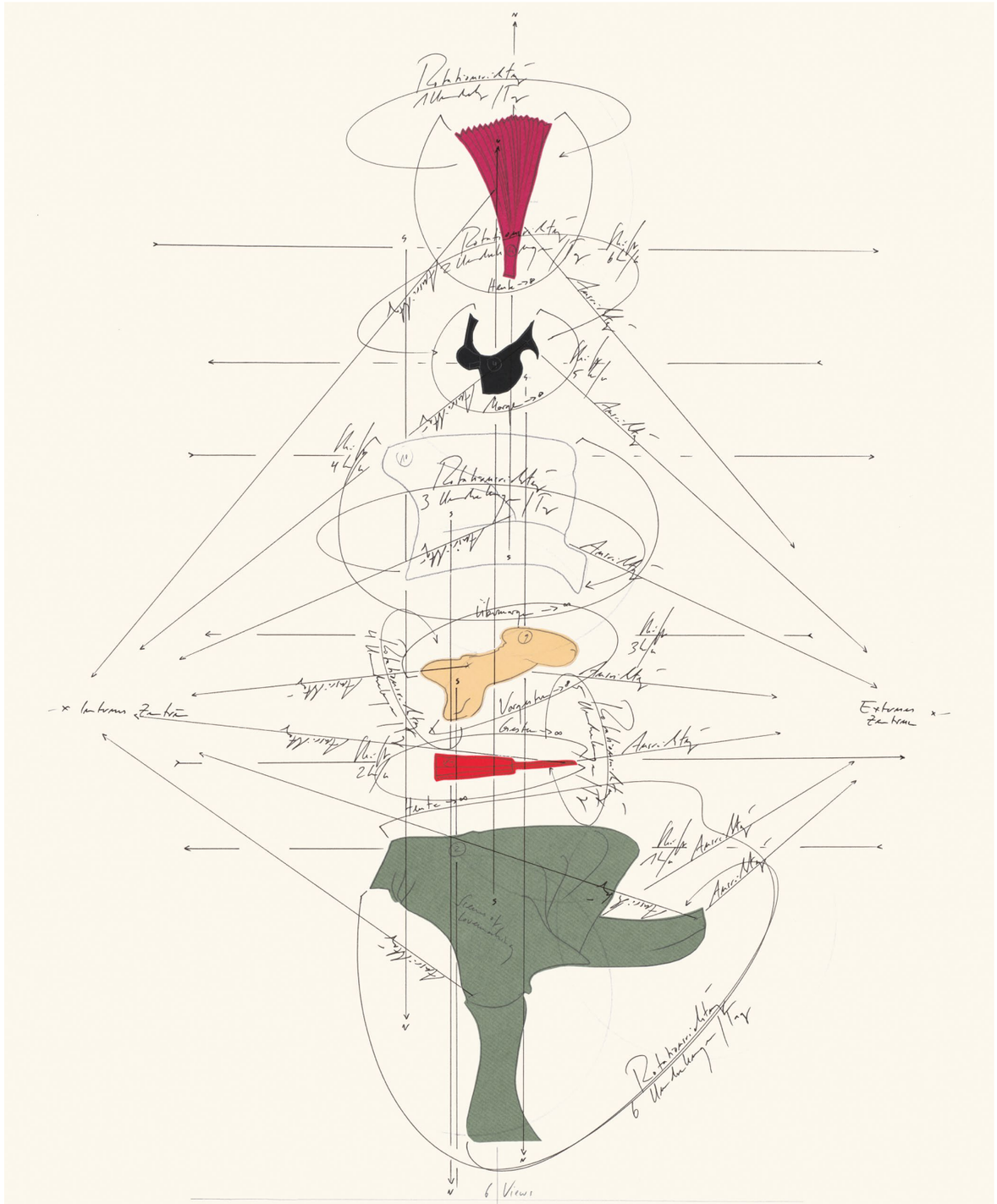


Jorinde Voigt, Arbeitsprotokolle *Betrachtung / Contemplation*, 2019

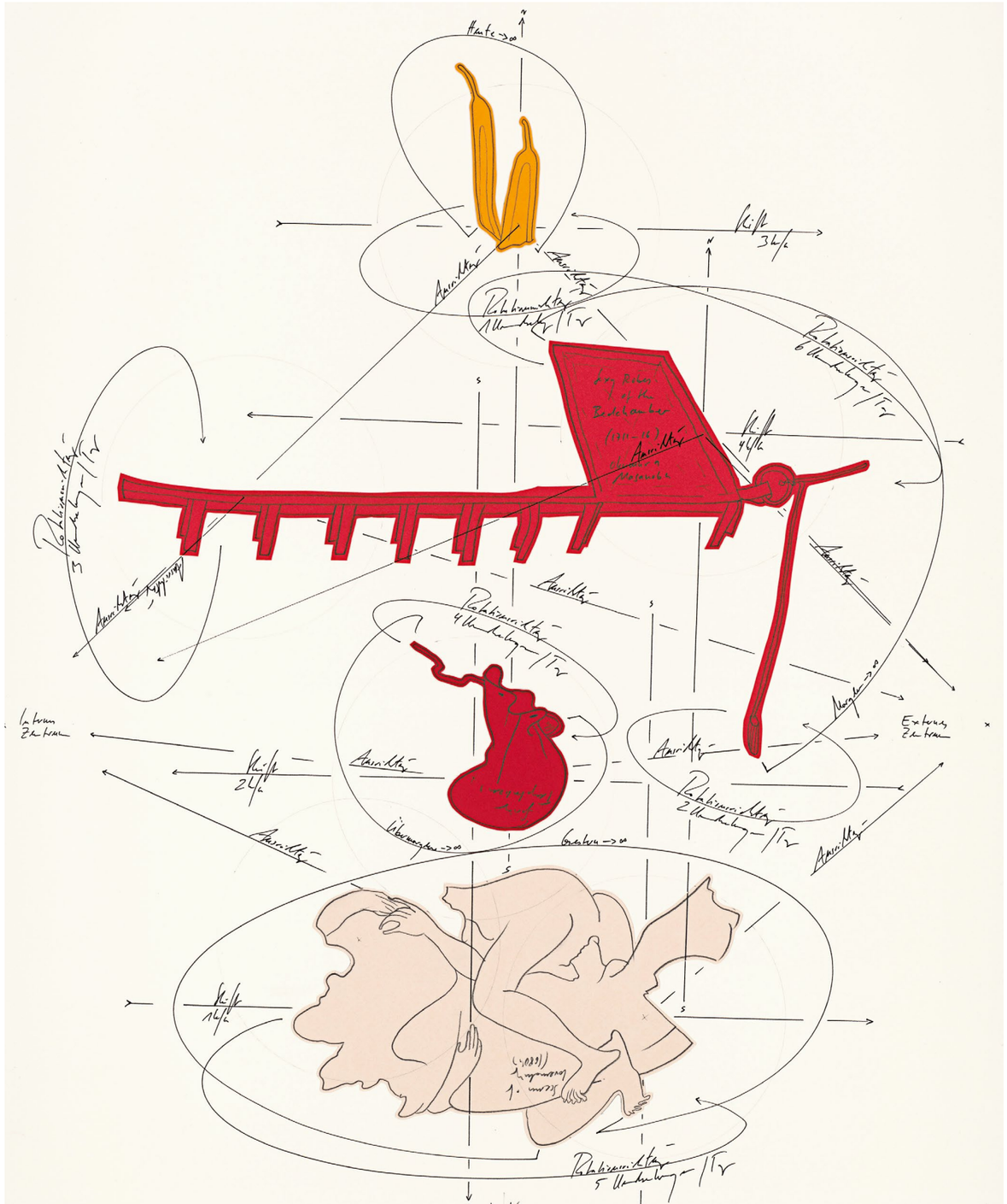




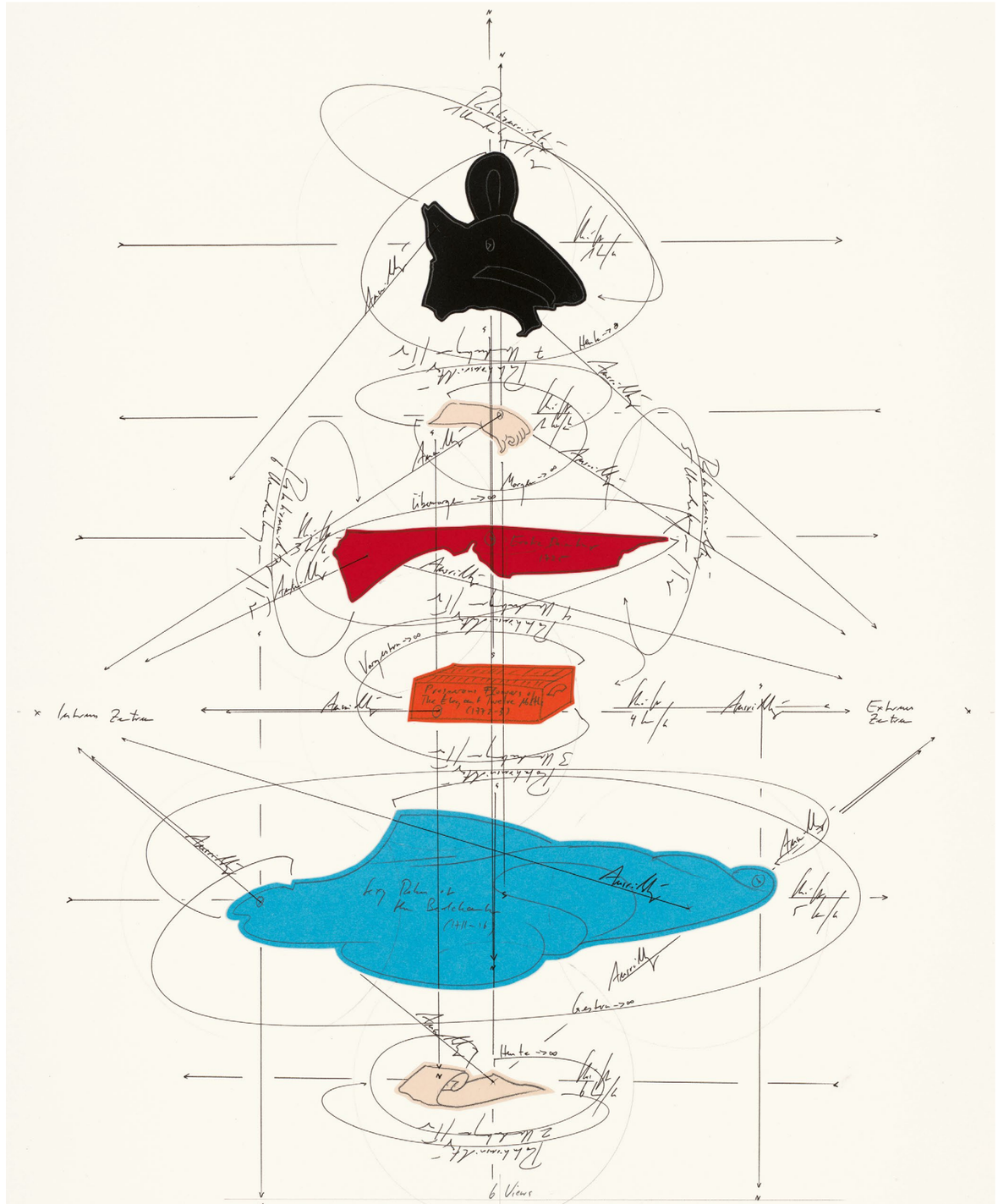
Jorinde Voigt, *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century Nr. 64*, 2012



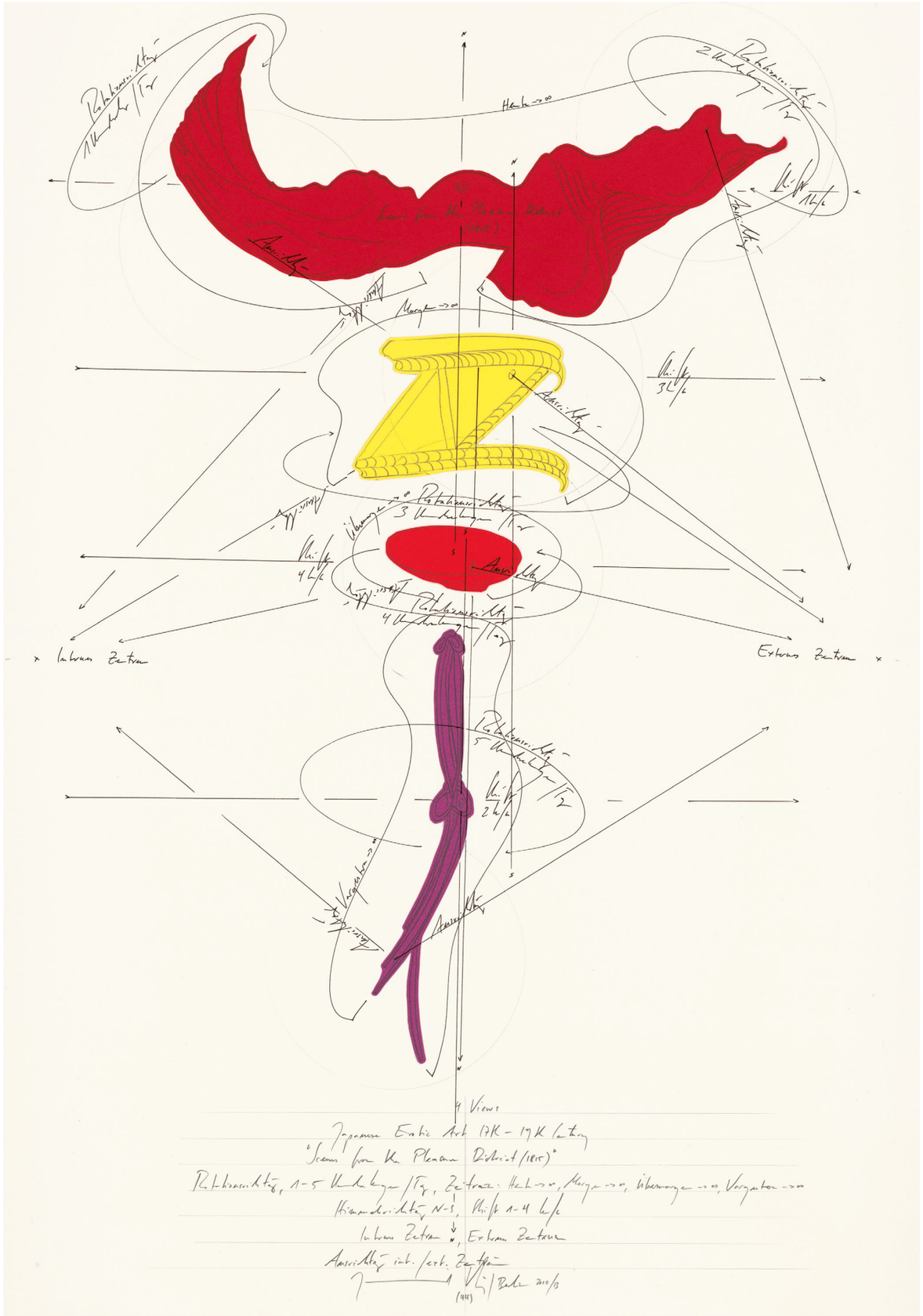
Jorinde Voigt, *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century Nr. 65*, 2012



Jorinde Voigt, *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century Nr. 4*, 2012



Jorinde Voigt, *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century Nr. 37*, 2012



Jorinde Voigt, *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century Nr. 44*, 2012

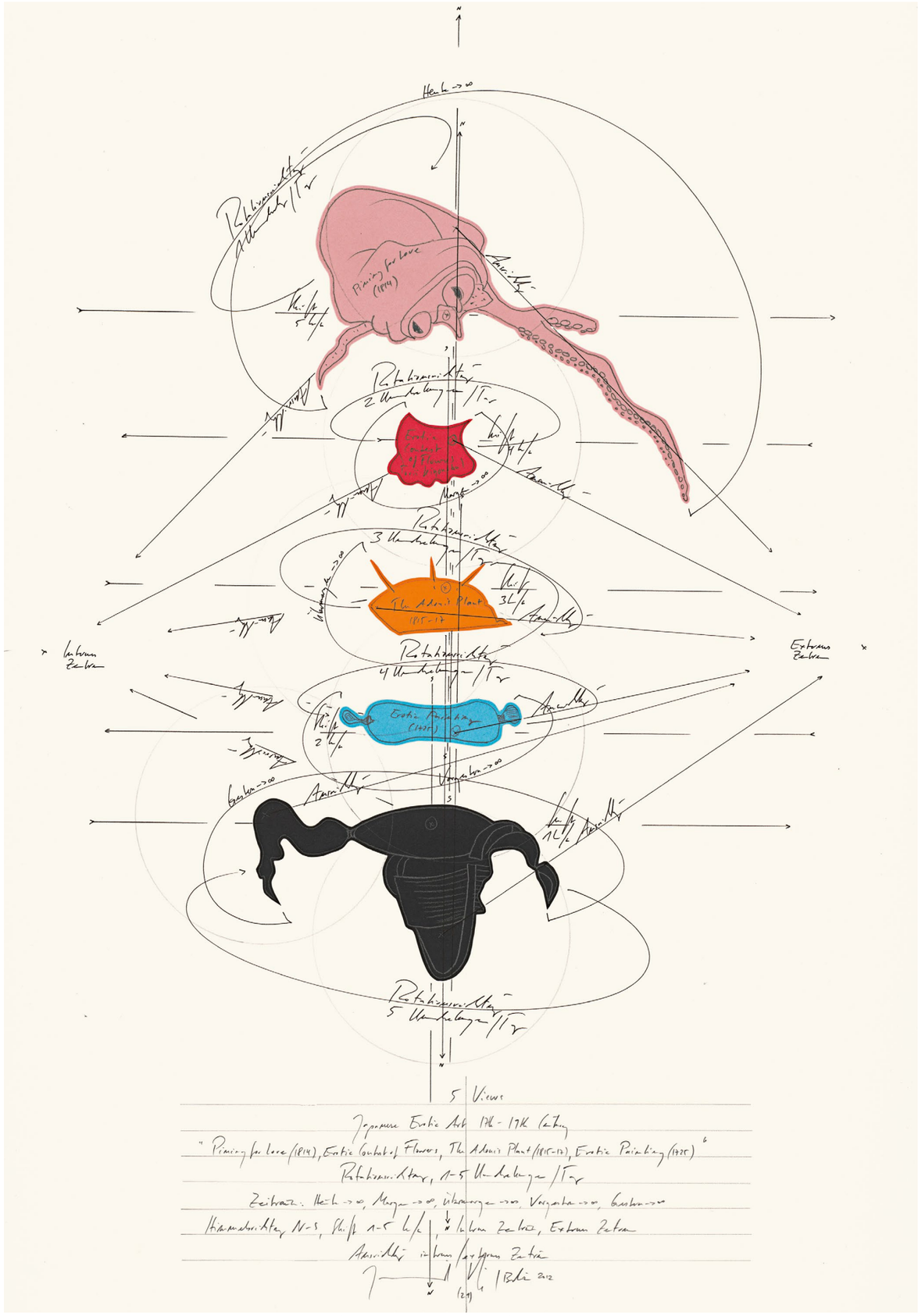
Dekonstruktion als Methode – Japanese Erotic Art. 17th–19th Century

Als Kind wollte die Zeichnerin Jorinde Voigt eigentlich Schriftstellerin werden. Dies erklärt, warum sie zunächst für einige Zeit Philosophie, Neue Deutsche Literatur und Soziologie studierte, bevor sie zum Studium der bildenden Kunst wechselte. Das Interesse an Büchern und den Studienfächern der ersten Jahre blieb und prägt bis heute ihr künstlerisches Werk. Daneben ist es die Musik, die als Inspiration, Thema und Modell eine wichtige Rolle spielt.

Auch für den 2012 entstandenen, 64-teiligen Zyklus *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century* bildete ein Buch den künstlerischen Ausgangspunkt. Zwei Jahre zuvor war der umfangreiche Band *Poem of the Pillow and Other Stories by Utamaro, Hokusai, Kuniyoshi and Other Artists of the Floating World* von Gian Carlo Calza erschienen, der sich den erotischen Malereien und Farbholzschnitten der Edo-Zeit (1603–1868) in Japan widmet.[1] In chronologischer Ordnung stellt das Werk die berühmten Künstler dieses bedeutenden japanischen Genres vor. Es finden sich über 350 Arbeiten von Utamaro, Hokusai, Harunobu, Kunisada, Kuniyoshi und vielen anderen. Freizügig, in zum Teil narrativen Kontexten stellen die als Shungas oder Frühlingsbilder bezeichneten Werke sexuelle Praktiken vor. Jorinde Voigt nähert sich diesen künstlerischen Vorlagen mit wissenschaftlich anmutender Distanz, indem sie das vorgefundene Bildvokabular formal und farblich seziert, nach einer klar definierten Handlungsanweisung mischt und eine neue künstlerische Sprache entwickelt.[2]

Farbige Papierausschnitte bilden die zentrale Kompositionsachse eines jeden Blattes. Zwischen vier und sieben Ausschnitte sind übereinander angeordnet. Diese Farbachse beschreibt nicht nur den Hauptfokus des Zyklus, sondern ist zugleich jenes Element, das sich direkt auf die Vorlagen bezieht. Jorinde Voigt hat die japanischen Shungas mit analytischem Blick betrachtet und folgendes künstlerisches Vorgehen abgeleitet: Die Dekonstruktion der japanischen Bilder unter der Prämisse Farbe. Die jeweiligen Farben auf den Vorlagen wurden von Jorinde Voigt nach einer subjektiven Setzung ausgewählt. Im Anschluss zeichnete

sie die Flächenformen, die die gewählten Farben, zum Beispiel Rot, bildeten, als Umriss auf entsprechend farbiges Papier und schnitt diese aus. Dergestalt entstand ein „riesiger Schnipselhaufen“,[3] der das bildnerische Vokabular für die neue künstlerische Ausdruckweise bildete. Es galt nun, diese Bildsilben zu sortieren und neu zusammenzusetzen. Aus der Fülle der Möglichkeiten heraus entschied sich Jorinde Voigt, wie beschrieben, für eine vertikale Schichtung der Papiere in der Bildmitte als grundlegendes Kompositionsschema. Dabei werden die Quellen der Bildsilben gemischt, sodass in *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century* vermutlich erstmals überhaupt Werke (Werkelemente) verschiedener japanischer Künstler aus unterschiedlichen Jahrhunderten auf einem Zyklusblatt zusammengebracht werden. So stammen beispielsweise die Farbformen im Blatt 21 (der Zyklus ist durchnummeriert) von vier verschiedenen Vorlagen (S. 27). Diese benennt die Künstlerin mit Titel und Jahreszahl auf dem jeweiligen Ausschnitt. Charakterisiert werden die farbigen Papiere auch durch die mit Bleistift gezeichneten freien Umrisszeichnungen, die sich jeweils eng an die Ausschnittsränder schmiegen. Mit Binnenzeichnungen charakterisiert Jorinde Voigt die Formen näher. In der Gesamtschau des Zyklus zeichnen sich die Silhouetten der Farbausschnitte durch ihre Abstraktheit aus, vor allem aus der Distanz. Eine Ausnahme bilden einige Körperfragmente sowie Gegenstände (vor allem Mobiliar). So lässt sich beispielsweise in Blatt 21 weder die rote noch die orangene Form entschlüsseln. Erst bei der Betrachtung der Vorlagen zeigt sich das Rot als Kissenquaste und das Orange als Nadelkissen. Die Entzifferung der Vorlagen ist jedoch weder Ziel noch Inhalt von *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century*. Im Zentrum steht die Genese einer neuen – nicht narrativen – Bildsprache mittels formalästhetischer Analyse der erotischen Bilder, und zwar jenseits des dargestellten Inhalts, der nicht explizit im Fokus steht. Vielmehr geht es um die Dekonstruktion einer künstlerischen Ausdrucksweise und die Konstruktion einer neuen daraus. Es gibt Blätter, in denen das sexuelle Sujet explizit anschaulich wird, in anderen hingegen gar nicht. Ob es erkennbar ist oder nicht, hängt von der sich bildenden Silhouette ab, wenn die Körper von den umgebenden Farbflächen befreit werden. Trotz Jorinde Voigts Zerlegung der Vorlagen umgibt die Blätter eine ästhetische Anmutung der japanischen Meister,



Jorinde Voigt, *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century Nr. 21*, 2012

sowohl in der Farbpalette, in einzelnen Umrisszeichnungen, als auch den Farbzuordnungen. Es finden sich rund fünfzehn verschiedene Farben, wobei die Farbtöne in Rot, Schwarz, Weiß, Beige, Blau, Orange und Grün dominieren. Für die Darstellung des weiblichen Körpers wählten die japanischen Meister Weiß, während der männliche Körper in dunkleren Hautfarben dargestellt wird. Die schwarzen Papiere wiederum bezeichnen zumeist Haarfrisuren und zeigen auch in der Silhouette oftmals den japanischen Stil.

Japanese Erotic Art. 17th–19th Century gehört zu den frühesten Arbeiten, in denen Jorinde Voigt Farbe einbezog. Vorausgegangen waren ab 2008 Zeichnungen mit farbigen Stiften und schließlich 2009 *Botanic Code*. In Letzterem beschäftigte sich die Künstlerin erstmals explizit mit Farben, und zwar jenen von Pflanzen, verließ die Zweidimensionalität des Blattes und entwickelte das Werk skulptural.[4] Farbe und Skulptur spielen in ihrem künstlerischen Werk heute eine zentrale Rolle, denn sie eröffnen jenseits der reinen Zeichnung weitere Ausdrucksmöglichkeiten. Gleichwohl bleibt der künstlerische Ausgangspunkt für Jorinde Voigt die Zeichnung.

Das gilt ebenfalls für *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century*. Die farbige und mit Flächenelementen angelegte Bildachse ist eingefasst in eine das Blatt überspannende zeichnerische Notation, die Bewegungs-, Zeit- und Ortparameter erfasst. Feine Linien bezeichnen Nord-Süd-Achse, Internes/Externes Zentrum, Rotation und Ausrichtung. Diese werden versehen mit handschriftlichen Angaben wie beispielsweise „Rotationsrichtung 1 Umdrehung/Tag“, „Ausrichtung“, „Heute – ∞“ oder „shift“. Jedes aufgeklebte Papierelement wird in eine solche Matrix eingebaut, sodass ein komplexes Gewebe aus Linien, Schrift, Zahlen, Richtungspfeilen, Umrisszeichnungen und Papierformen entsteht, das sich über die collagierten Zeichnungen zieht. Derartige Verortungen finden sich auf zahlreichen Arbeiten der Künstlerin. Sie definieren die Bedingungen allen Daseins, die sich immerfort ändernde Wirklichkeit, in der die „Wahrnehmung ein transformatives Kontinuum ist“,[5] und binden *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century* in diesen Themenkomplex ein.

Barbara Nierhoff-Wielk

1 Gian Carlo Calza, *Poem of the Pillow and Other Stories. By Utamaro, Hokusai, Kuniyoshi and Other Artists of the Floating World*, London/New York 2010. Zum Zyklus siehe Lisa Sintermann, *Jorinde Voigt. Japanese Erotic Art. From 17th–19th Century*, 1–64, 2012, in: https://jorindevoigt.com/texts/ [zuletzt aufgerufen: 12.3.2024].

2 100 *Views on Chinese Erotic Art. From 16th to 20th Century*, 2011, war dem Zyklus zu den japanischen Shungas vorausgegangen. Anders als bei diesen war die Beschäftigung eine unmittelbare künstlerische Antwort auf die Ausstellung *Der chinesische Lustgarten. Erotische Kunst aus der Sammlung Bertholet*, die im Museum für Asiatische Kunst in Berlin gezeigt wurde. Vgl. dazu Sintermann 2012 (wie Anm. 1) und *Jorinde Voigt. Piece for Words and Views*, Ausst.-Kat. David Nolan Gallery, New York 2012, Ostfildern 2012, S. 3 ff.

3 Jorinde Voigt im Gespräch mit der Autorin am 27.2.2024.

4 Zu *Botanic Code* vgl. *Jorinde Voigt. Botanic Code*, hrsg. v. Jochen Kienbaum, Köln 2011 (Edition Kienbaum Artist's Books, 2011).

5 John Yau, in: Ausst.-Kat. New York 2012, S. 19 (wie Anm. 2).

Jorinde Voigt, Edition *Constant Vision (7)*, 2024

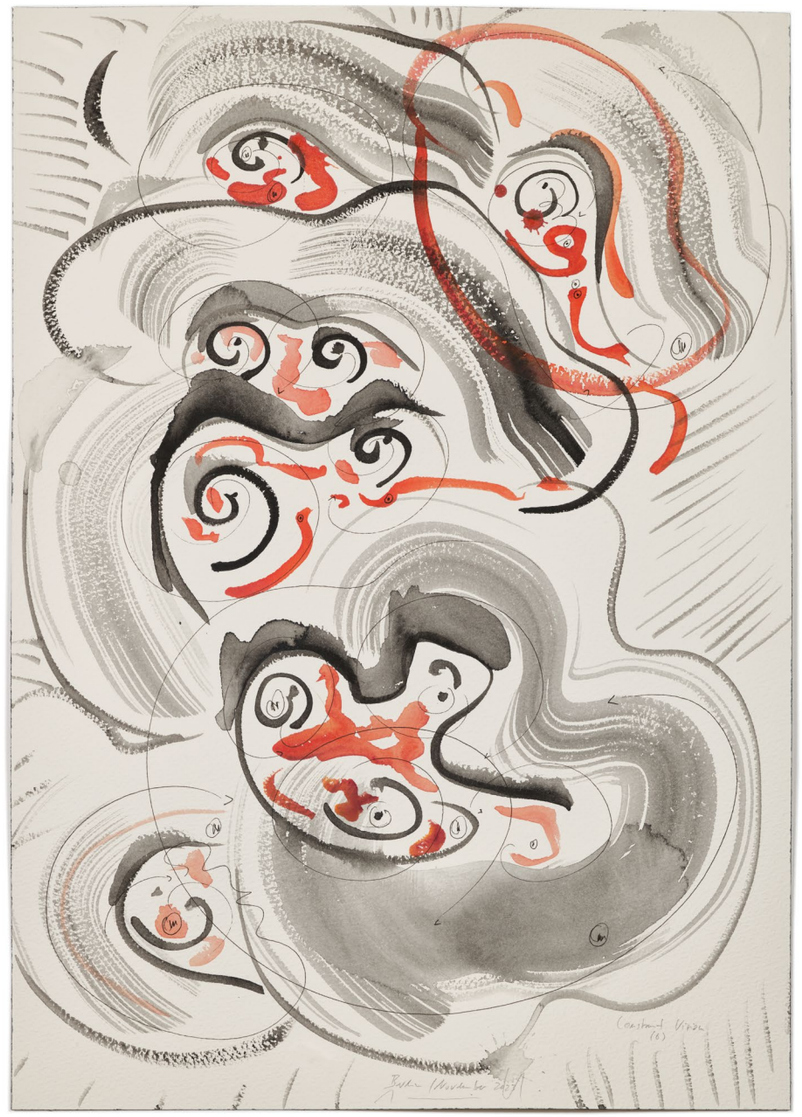
Jorinde Voigt, *Constant Vision (1)*, 2023

Jorinde Voigt, *Constant Vision (2)*, 2023

Jorinde Voigt, *Constant Vision (4)*, 2023

Jorinde Voigt, *Constant Vision (8)*, 2023

Jorinde Voigt, *Constant Vision (5)*, 2023



Jorinde Voigt, *Constant Vision (6)*, 2023

Die Eroberung des Raums. Jorinde Voigts skulpturale Arbeiten

Jorinde Voigts Arbeitsweise kombiniert analytische Untersuchungen unterschiedlicher Themenkomplexe mit der Umsetzung in eine auf ihrer eigenen Wahrnehmung basierenden künstlerischen Sprache. Dabei geht sie gerade Fragen nach dem Menschen in Zeit und Raum immer wieder nach, stets auf der Suche nach visuellen Entsprechungen. Auch bei ihrer in den letzten Jahren erfolgten Eroberung der dritten Dimension spielen sie eine Rolle. Die unterschiedlichen Arbeiten, die in diesem Zuge entstanden sind, verbindet dabei stets der Ursprung aus einer von der Künstlerin spontan gesetzten, gezeichneten Linie, die in ihrer Zeitlichkeit einmalig ist und die sie, zu Formen verbunden, in ihrer Kombinierbarkeit im Raum erprobt.

Aus der zweidimensionalen Zeichnung kommend, hat Voigt zunächst mit Ausschnitten und Collagen gearbeitet. Die Serie der *Japanese Erotic Art. 17th–19th Century* (2012) ist nur ein Beispiel dafür. 2020 entwickelte sie diese Technik weiter, sodass Papierarbeiten entstanden, die in die Höhe wuchsen, aber immer noch als Wandarbeiten konzipiert waren. *Red Rhythm (7)* (2022, S. 75) gehört wohl zu den eindrucksvollsten dieser Art: In einem knapp zwei Meter breiten Tondo – einer runden Bildform, die bereits in der Antike oft auch als Relief ausgeprägt war – fächert sich eine teils geschichtete, teils geschobene Aufwerfung rhythmisch auf. Eingetaucht in ein leuchtendes Hellrot, das auch den Rahmen mit einschließt, fordert das Werk die Betrachter*innen auf besondere Weise heraus, das Unter- und Übereinander zu durchdringen.

Mit der Werkgruppe *Shadows* entwickelte Jorinde Voigt freistehende Skulpturen, verbunden mit einem Wechsel des Materials. Die Frage nach dem Schatten und seinem Einsatz als kreativem Medium stellte sich bereits bei *Rhythm*. In der weiterführenden künstlerischen Auseinandersetzung mit Heinz Mack untersuchte die Künstlerin nun, wie Schatten strukturiert werden können. *Shadows 4* (2022, S. 44) setzt sich aus dünnen, ineinandergesteckten Holzplatten zusammen, die aufgrund ihrer Farbigkeit und Fragilität an Papierarbeiten erinnern. Die Arbeit ist jedoch reduzierter in ihrer Struktur als die kleinteilige *Rhythm*-Serie. Ihre einzelnen Formen entstanden durch spontane Zeichnung, im Zuge von Bewegungen, die ihre Außenlinie und Innenlinie definieren. Diese Linien sind durch die performativen Gesten der zeichnenden Hand und schlussendlich durch den körperlichen Radius der Künstlerin im Zeichenprozess in ihrer Ausdehnung bestimmt. Sie sind eine zeichnerische Spur des Möglichen, nicht nur im materiellen Sinn, sondern auch des gedanklichen und emotionalen Raums, der in ihnen enthalten ist.[1] Mit Hilfe von darauf basierenden Schablonen testete Jorinde Voigt, welche der entstandenen Formen zu Skulpturen künstlerisch zusammengehen. Bei der Gruppe der *Dyaden* (ab 2023, S. 48–51) vollzog sie durch die Verwendung von Kupfer und vergoldetem Edelstahl die Loslösung von der an Buntpapiere erinnernden Farbigkeit und setzte stattdessen auf edle und in der Geschichte der Skulptur lang etablierte Materialien. Durch die Ausführung in Metall wird die bei *Shadows* noch sichtbare Steckweise verschliffen, auch wenn beide Werkgruppen der gleiche künstlerische Entwicklungsprozess eint. Wie der Titel andeutet, untersucht Voigt hier die Verbindung von jeweils nur zwei Teilen: zwei Linien, zwei Gesten, zwei Bewegungen in ihrer Zeitlichkeit, zwei Formen.[2]

Für die Weiterentwicklung ihrer Skulpturen zu voluminösen Körpern hat sich Jorinde Voigt zusätzlich dem Werkstoff Holz als einem natürlichen, gut bearbeitbaren und sinnlichen Material zugewandt. Dem systematisch-analytischen Vorgehen entsprechend, das in ihrem Werk eine so große Rolle spielt, legte sie ein Prinzip fest, nach dem aus den zweidimensionalen, amorphen Formen dreidimensionale Einzelteile entstehen: Die Breite entspricht an einem bestimmten Punkt der Mittelachse stets der Höhe. Die Volumenberechnung ist derart festgelegt, dass die Künstlerin sie mitsamt der Fertigung in die Hände eines Instrumentenbauers legt. Neben Einzelformen wie *Imago*, die für sich stehen, schuf sie zwei-, drei- und vierteilige Arbeiten in unterschiedlicher Ästhetik. In den Gruppen *Dyade*, *Triade*, *Tetrade*, *Nymph* und *Response* (S. 45 ff.) fügte die Künstlerin die Einzelteile zu organischen Körpern zusammen, einander durchdringend, sich anschmiegend, sinnlich auch durch die warme, schimmernde Glätte des Holzes. Voigt verwendet hierfür nur zwei reißarme Arten von Holz, Erle und amerikanisches Nussbaum. Die

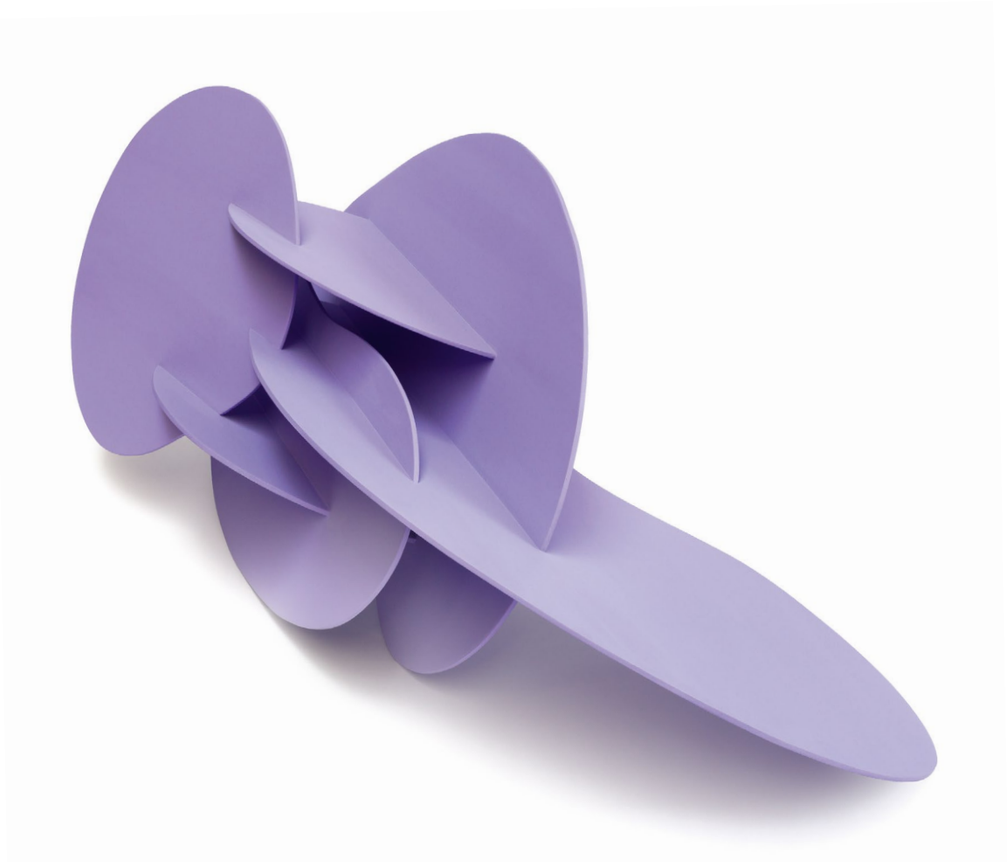
< Jorinde Voigt, *About Stability*, 2019-2020

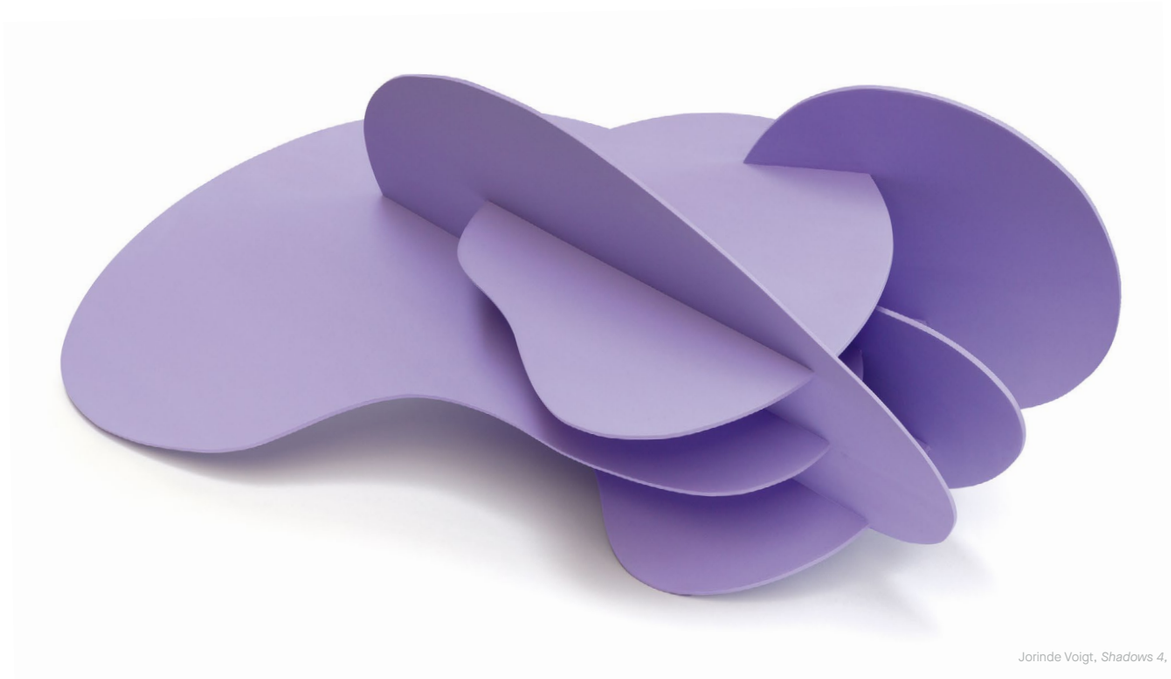
auffälligen Maserungen, im Wachstumsprozess entstandene Linien, sind genauso einmalig und zeugen von ihrer Zeitgebundenheit wie die Linien, die in den Zeichnungen Voigts vorkommen.
Zum Komplex der Skulpturen gehören auch die Tischarbeiten *About Stability* (S. 40). Die Form der Tische entspringt den gleichen Prinzipien der Linienfindung wie bei den Metall- und Holzskulpturen. Durch die dunkle Beize wird der Materialcharakter des verwendeten Holzes jedoch zurückgedrängt. Die Tische können einzeln als Kunstwerk stehen, zu Gruppen arrangiert oder regalartig übereinandergestapelt. Ihre Tischbeine sind untereinander austauschbar, unterscheiden sich aber in der Länge und in der Platzierung der verzierenden Verdickungen. Diese sind auf unterschiedlicher Höhe angebracht, was zugleich zu optischer Variation wie auch zu Irritation führt, da die Objekte instabil erscheinen. Bei der Präsentation der Holz- und Metallskulpturen auf ihnen, wie in der Ausstellung zu sehen, wird die Verwandtschaft der unterschiedlichen skulpturalen Werke noch unterstrichen.
In ihrer aktuellen Werkgruppe *Chimäre* (2024, S. 43) kombiniert Voigt schließlich die Materialien Metall und Holz. Auf dem Boden liegt ein amorphes, poliertes Metallteil, über den sich ein hölzerner Körper erhebt. Allein ihre Materialität, aber auch ihre Komposition machen die Werke zu „Chimären“, zu Mischwesen, die ein gemeinsames Ganzes bilden: Zwei- und Dreidimensionalität, Metall und Holz, kalt und warm, scharfkantig flach und voluminös gerundet. Es vereinen sich verschiedene Themenkomplexe, die Jorinde Voigt über Jahre hinweg erprobt und ergründet hat. Und auch hier geht sie Fragen der Wahrnehmung nach. Das metallene Element korrespondiert mit dem hölzernen, als sei es sein Schatten, ist es aber nicht, denn tatsächlich stimmen die Formen nicht überein. Der echte Schatten, der je nach Lichteinfall variiert, treibt dieses Spiel nahezu irrlichternd weiter zwischen Metallform – Holzform – Schattenform. Das, was auf den ersten Blick ein Schatten sein könnte, entpuppt sich als spiegelähnliche Metallfläche, wirft Licht zurück, anstatt es zu verschlucken. Betrachtende sehen sich selbst oder den umgebenden Raum gespiegelt. Assoziationen zu Wasseroberflächen oder auch zu mythologischen Figuren wie Narziss, der sich in sein Spiegelbild im Wasser verliebt, kommen auf. Durch den Blick auf das Objekt wird der Betrachter ganz auf sich selbst zurückgeworfen und darf – wie die Künstlerin – Fragen stellen: an die Formen, an die Wahrnehmung, an sich.

Evelyn Wöldicke

1 Vgl. Jesi Khadivi, *A Curve that Folds Without Closing*, 2022, S. 3, Text im Besitz der Künstlerin.
2 Vgl. Jesi Khadivi, *Warm Conceptualism: Locating the Self in the Machine*, 2023, S. 2, Text im Besitz der Künstlerin.

Jorinde Voigt, *Chimäre 1*, 2024 >



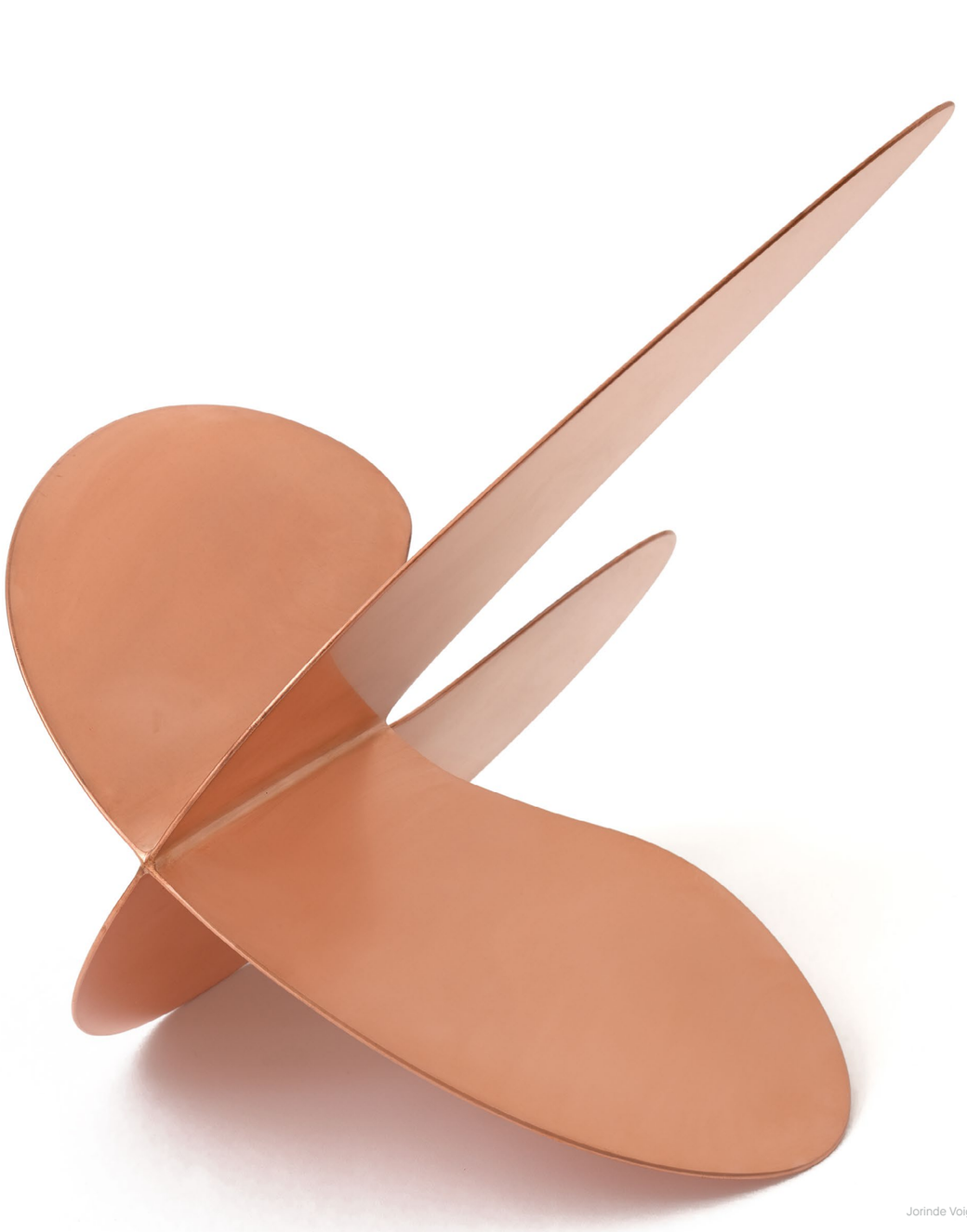


Jorinde Voigt, *Shadows 4*, 2022

Jorinde Voigt, *Triade 5*, 2023

Jorinde Voigt, *Response 2*, 2024

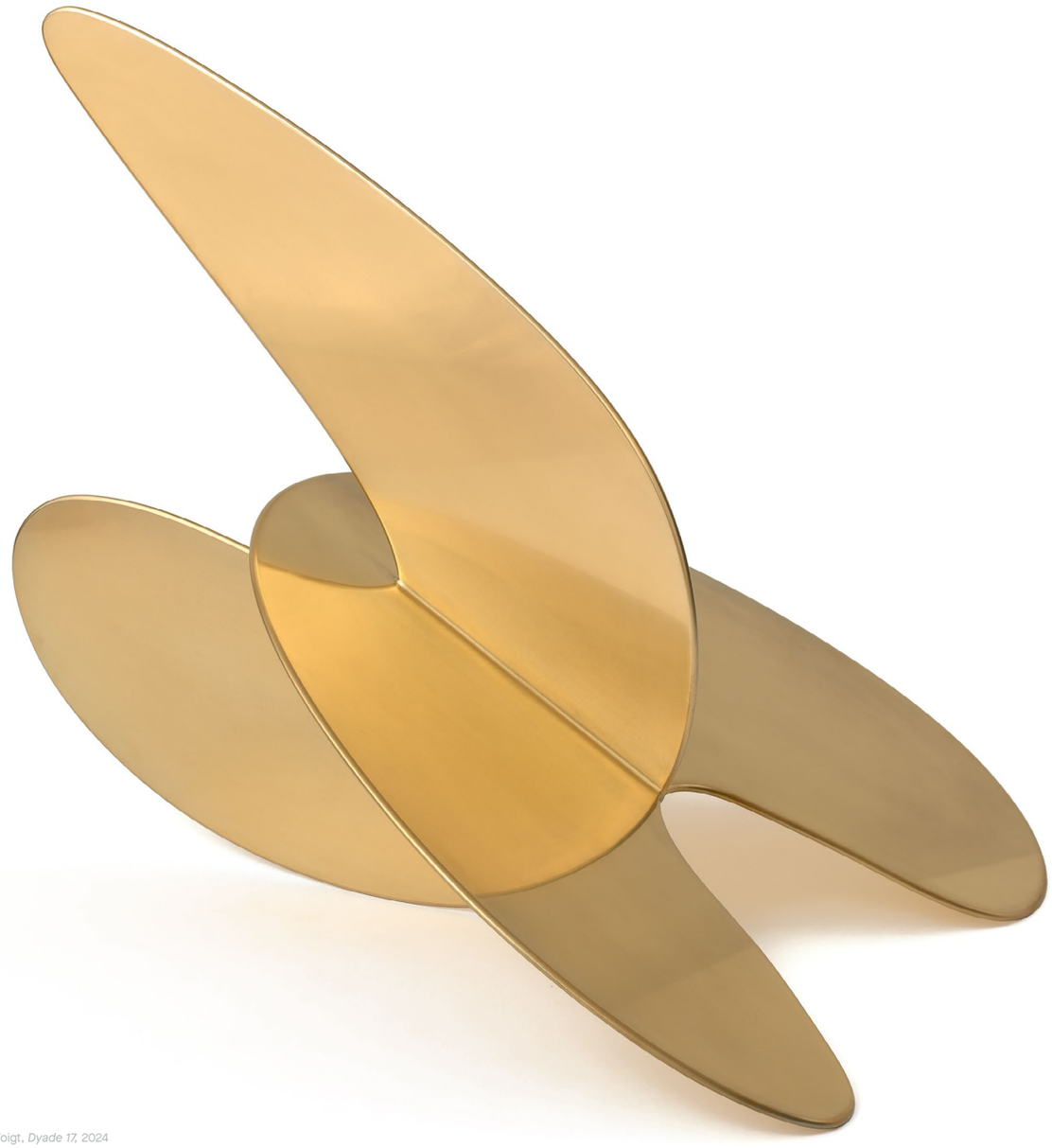
Jorinde Voigt, *Nymph 2*, 2024



Jorinde Voigt, *Dyade 20*, 2024

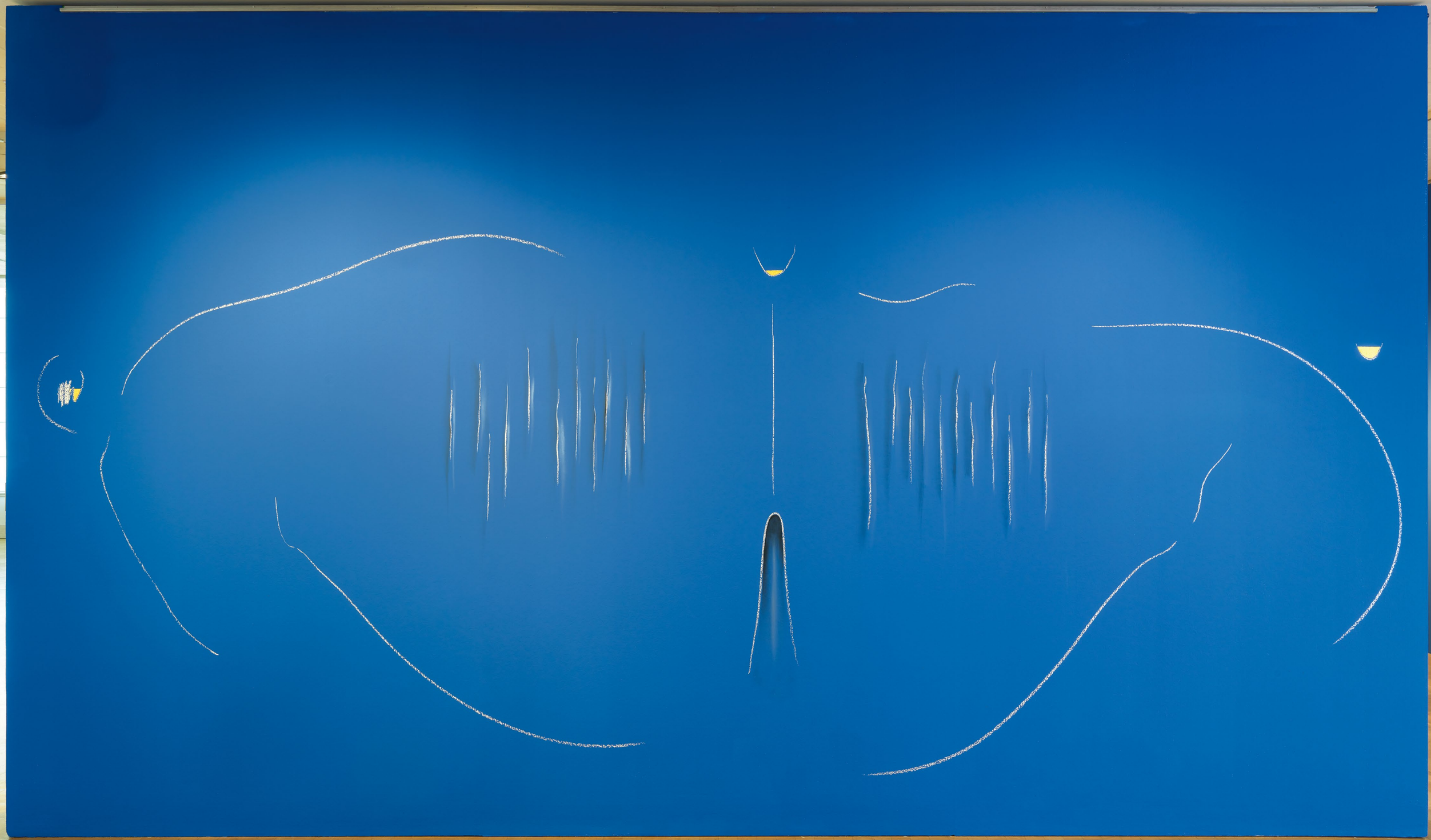
Jorinde Voigt, *Dyade 17*, 2024

Jorinde Voigt, *Dyade 20*, 2024



Jorinde Voigt, *Dyade 17*, 2024

Jorinde Voigt, *Bosporus, Istanbul, 30. Juli 2019, 12 Uhr,* 2019



Jorinde Voigt, *Bestandsaufnahme,* Berlin, 6. März 2024

Jorinde Voigt – Kunst im Dialog

Jorinde Voigt ist eine genaue Beobachterin – und eine leidenschaftliche dazu. Die exakte Beobachtung bildet die Grundlage ihres künstlerischen Werkes. Der Beobachtung folgt die Analyse, welche die Parameter der künstlerischen Umsetzung, zunächst in die Notation, dann in das bildnerische Werk liefert.[1] Ihr beobachtender Blick auf die Welt ist weit und umfassend: Von der Natur, über die Literatur, Philosophie, Soziologie und Musik bis hin zur bildenden Kunst.

Das Ausstellungsformat *im Atelier Liebermann* reflektiert, dass sich im Max Liebermann Haus am Pariser Platz einst ein wichtiger Ort aktueller Kunstproduktion befand, und hat es sich zum Ziel gemacht, das künstlerische Arbeiten als solches sowie Fragen nach den Einflüssen als Ausstellungsthema mit in den Fokus zu rücken. Daher entschied sich Jorinde Voigt, wie zuvor Monika Bartholomé (2023) und Michael Wesely (2022), nicht nur direkt vor Ort künstlerisch zu arbeiten, sondern die eigene Kunst in einen Dialog mit Werken anderer Künstler*innen treten zu lassen. Bereits Daniel Richter hatte dies 2017 mit der parallelen Präsentation von Malereien des kaum bekannten Künstlers Jack Bilbo gemacht. 2018 folgte Leiko Ikemura mit der Einbeziehung von Fotografien Donata und Wim Wenders'. 2024 entscheidet sich Jorinde Voigt, einen noch größeren Künstler*innenkreis vorzustellen. Es sind Arbeiten von Vito Acconci, Joseph Beuys, Monica Bonvicini, Hanne Darboven, Gregor Hildebrandt, Bianca-Rose Heckmann, Anselm Reyle, Jeremy Shaw und Pola Sieverding. Auf diese Weise entsteht ein verdichteter künstlerischer Dialog über Inspiration und Schaffensprozesse. Jorinde Voigt präsentiert Künstler*innen, die in unterschiedlichen Phasen in ihrem Leben einen wichtigen Einfluss auf sie hatten und die künstlerische Themen formulieren, die ähnlich sind, aber grundverschieden umgesetzt werden.

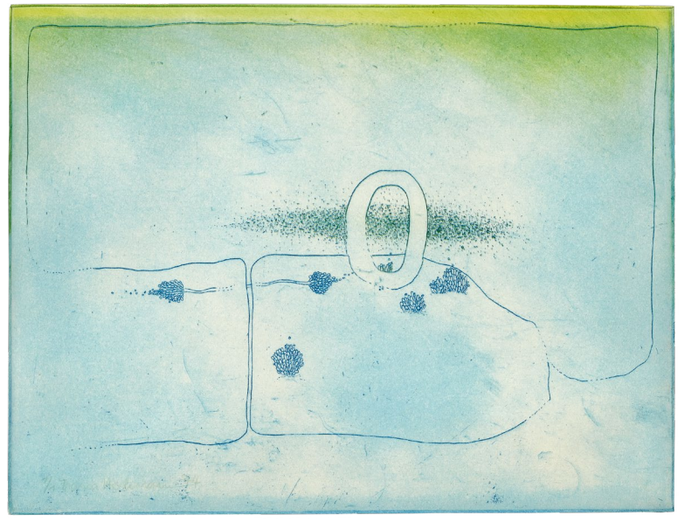
Bianca-Rose Heckmann und Joseph Beuys führen weit in die Vergangenheit Jorinde Voigts zurück. Die künstlerische Arbeit der Mutter Bianca-Rose Heckmann (geb. 1951) war früh prägend, besonders die 1973 entstandenen Ätzradierungen *Was ist denn das?* und *Wo kommt das denn her?* (S. 59) mit den in den Ätzgrund gezogenen feinen Linien als bildkonstruierendem Element. Während ihres Studiums der freien Malerei an der Hochschule für bildende Künste in Frankfurt am Main (Städelschule) bei Prof. Johannes Schreiter schuf die damals 22-jährige Heckmann diese grafischen Blätter. Und auch mit den Arbeiten von Joseph Beuys (1921–1986) wuchs die Künstlerin auf: Im Hessischen Landesmuseum besuchte sie als Kind regelmäßig den „Block Beuys". Verteilt auf sieben Räume stellt er den weltweit größten erhaltenen Werkkomplex mit rund 300 Werken dar. In der privaten Sammlung der Künstlerin befindet sich daher die Lithografie *Flug des Adlers ins Tal und zurück* (1978, S. 64), denn Jorinde Voigt sammelt ausschließlich Kunst aus einem persönlichen und konkreten Anlass heraus. Und auch, wenn sie sich vorstellen kann, damit zu leben.

Es gibt zahlreiche Anknüpfungspunkte im Werk Jorinde Voigts zur Lithografie Beuys': Auch die Künstlerin hat sich in ihrer Serie *Top 10 Popsongs/55 Adler* (2006) mit dem Flug des Adlers beschäftigt, es folgten 2015 die Flügel-Arbeiten zu Pietro Cavallini. Als ein uralter Menschheitstraum zieht sich das Thema Fliegen durch die Kultur- und Kunstgeschichte – und verbindet den Aktionskünstler, Bildhauer und Zeichner Beuys mit Jorinde Voigt. Weitere Verbindungslinien lassen sich bei näherer Betrachtung finden, beispielsweise die Bedeutung von Elektrizität/Strom als Grundlage der modernen Zivilisation.

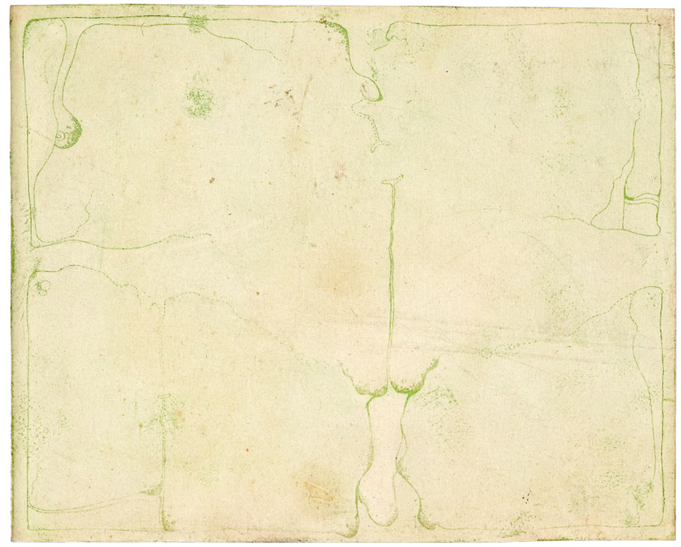
Mit Hanne Darboven (1941–2009) und Vito Acconci (1940–2017) sind zwei diametrale künstlerische Haltungen benannt, die im Werk Jorinde Voigts verschmelzen und zusammengebracht werden. Mit Darboven verbindet sie das konzeptuelle Herangehen, die Bedeutung der Notation für das Bild und das visuelle Niederschreiben von zeitlichen Prozessen. Dies zeigt der Vergleich der Arbeiten *Weltansichten* (1990) von Darboven und *2244 (now) / 68 × 1 bis 33 min* (2009) von Jorinde Voigt anschaulich (S. 68 und 72 f.). Bei Letzterer arbeitet die Künstlerin mit zwei Zeitformen. Die gezählte Zeit in Minuten (bis 33) und die von ihr so benannte „ständige Jetzt-Zeit", ausgedrückt mit dem Wort „now". Wort und Ziffer bilden jeweils eine Einheit. Nach Minute 33 wiederholt sich das künstlerische Prozedere, insgesamt 68-mal. Auf diese Weise entsteht ein unsichtbares, in Zahlenwerten angelegtes Muster. Die Erfahrung eines gänzlich anderen Zeitbegriffs während eines Afrika-Aufenthaltes gaben den Impuls zu dieser Schreibarbeit. Auch die künstlerische Grundhaltung

Darbovens – „mein Geheimnis ist, dass ich keines habe“[2] – teilt die Künstlerin mit der Grande Dame der deutschen Konzeptkunst. Auch Jorinde Voigt möchte mit ihrer Kunst keine Geheimnisse erzeugen, sondern die Bildkonzepte transparent machen, beispielsweise lautet der erweiterte Titel zur oben beschriebenen Arbeit *68 × 1 bis 33 min* und erklärt exakt das künstlerische Vorgehen. Ihre Arbeiten werden daher oftmals von ausformulierten Konzepten begleitet, auch finden sich in den Werken Jorinde Voigts zumeist handschriftliche Notationen. Gleichwohl unterscheidet sich ihr Werk von dem Darbovens, denn „deren systematischen, formal strengen und stark repetitiv angelegten Schreibzeichnungen steht bei Jorinde Voigt die visuell prägnante Dynamik der Prozesse, das vereinzelt quasi-chaotische Wuchern der Systeme im offenen Raum des Papiers diametral gegenüber“.[3]

Die Dynamik führt zu einem wesentlichen Aspekt im Werk Jorinde Voigts. Für die Künstlerin ist das „performative Element wesentlich – und zwar im Realraum der Aktion oder der Wahrnehmung wie auch im Raum der Zeichnung“. Die Arbeiten entstehen unter Einbeziehung des gesamten Körpers, seiner Ausmaße, Bewegungsmöglichkeiten, die sich letztlich in den Linien widerspiegeln, wie auch der abgeleiteten Formen, die beim Kontakt mit dem Malgrund entstehen. Dass sich in der Privatsammlung Jorinde Voigts die Arbeit *Untitled, Project for Pier 17* (S. 69) aus dem Jahr 1971 von Vito Acconci findet, erklärt sich so: Seine performative Praxis ist für die Künstlerin ein Vorbild. Bei der Performance *Untitled, Project for Pier 17* kommt ein weiterer Aspekt hinzu, der die Künstlerin interessiert. Das Überwinden von Angst, das Eingehen eines großen Risikos für eine Begegnung, das Versprechen im zwischenmenschlichen Miteinander, das womöglich nicht erfüllt werden wird, und das Aushalten des Unheimlichen, um das Ziel zu erreichen. Acconci lud bei seiner Performance Menschen dazu ein, ihn um Mitternacht an einem gefährlichen, verlassenen Ort zu treffen. Als Belohnung versprach er, Geheimnisse preiszugeben, für die er sich schäme und die er unter normalen Umständen niemals erzählen würde. Da die Zeitschrift *Village Voice* über die Aktion schrieb, standen jeden Abend viele Menschen Schlange, um seine Geheimnisse zu hören. Welche Geheimnisse geteilt wurden, ist unbekannt.



Bianca-Rose Heckmann, *Was ist denn das?*, 1973

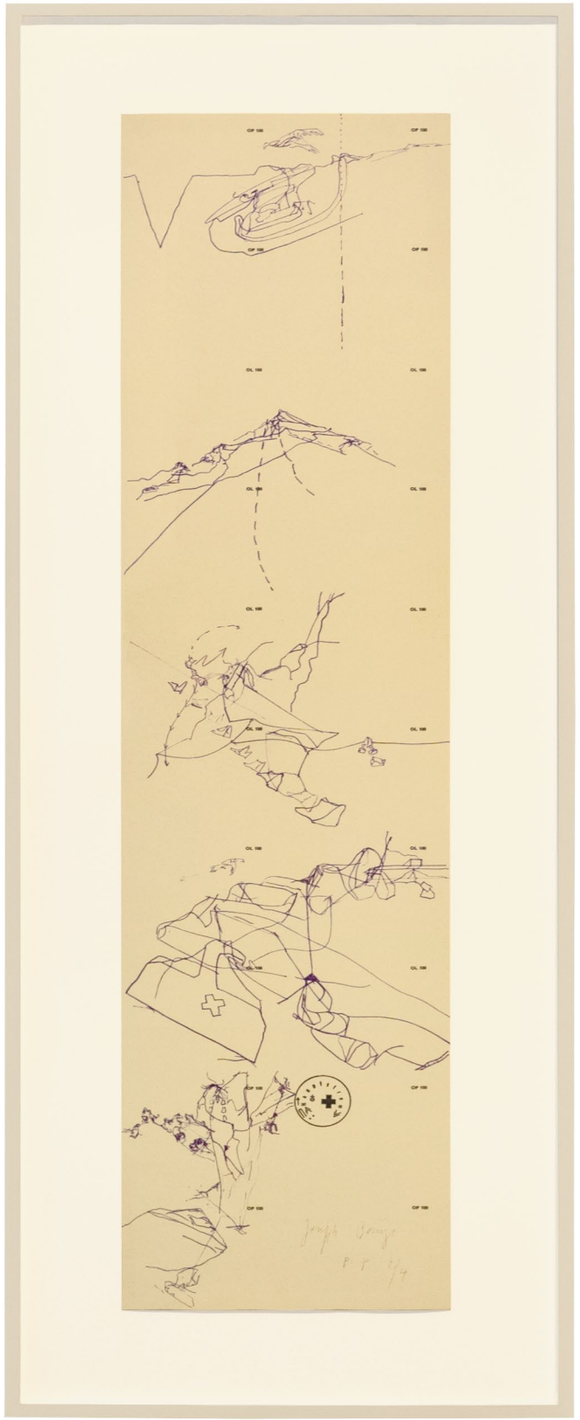


Bianca-Rose Heckmann, *Wo kommt das denn her?*, 1973

In der Ausstellung platziert Jorinde Voigt ihre Arbeit *Synchronicity V* (S. 70 f.) aus dem Jahr 2016 neben der von Acconci. Sie gehört zur Werkgruppe der Feder-Arbeiten, deren Anlass und Thema ebenfalls ein psychologischer ist – die Suche nach einem künstlerischen Ausdruck für das Unheimliche. Für etwas, das da ist, jedoch verschwindet, sobald man sich ihm zuwendet – als Ausdruck für transgenerationale Themen. Die Materialwahl fiel auf die Feder. Als Symbol des Fliegens lädt sie das Sujet inhaltlich auf. Unterstrichen wird dies durch die besondere Eigenschaft von Federn, Licht gleichzeitig zu absorbieren und zu reflektieren.
Die ausgewählten Künster*innen (Darboven ausgenommen) arbeiten multimedial. Wie auch Voigt haben sie ein umfassenderes Kunstverständnis und verweigern sich einer Festschreibung auf ein Genre. Dies gilt auch und im Besonderen für die zeitgenössischen Künstler*innen Monica Bonvicini (geb. 1965), Gregor Hildebrandt (geb. 1974), Anselm Reyle (geb. 1970), Jeremy Shaw (geb. 1977) und Pola Sieverding (geb. 1981).
Die Arbeiten *Untitled* (2023) von Reyle und *Wie eine Feder einsam taumelnd* (2012) von Hildebrandt zeigen das große Interesse Jorinde Voigts an Fragen der Materialität (S. 77 und 73). Ihre skulpturale Collage *Red Rhythm 7* (2022) begleitet die Folienarbeit Reyles. Die Werke Reyles sind in der Verwendung spezifischer Materialien immer auch eine soziologische Analyse. Die Arbeit Hildebrandts wird darüber hinaus von einem musikalisch-mathematischen Grundtenor getragen. *Wie eine Feder einsam taumelnd* formuliert einen Doppelrhythmus zwischen der industriell hergestellten horizontalen Perforation des Papieres und dem kompositorischen Grundmotiv der vertikalen Setzung durch Fältelung und Schattenbildung. Die gegeneinandergesetzten Rhythmen bilden eine Interferenz. Ein Thema, das Jorinde Voigt in zahlreichen Arbeiten ebenso künstlerisch aufgreift und bearbeitet.
Das Werk Bonvicinis ebenso wie das Sieverdings ist stärker gesellschaftspolitisch ausgerichtet (S. 79 und 76). Die Arbeiten Bonvicinis bezeichnet Jorinde Voigt als ihre „emotionale Heimat“ in der Kunst. Die Werke Bonvicinis sind von großer intellektueller Kraft, zeigen Haltung und reagieren auf das jeweilige kulturelle Klima der Zeit (*No Rest #5*, *#9*, *#10*, 2021). Auch die wesentlich jüngere Sieverding hinterfragt in ihren Arbeiten tradierte Konzepte von Geschlechterrollen, Kultur und Normalität, wie in der Fotoarbeit *Hermaphrodite #2* (2020–2022), die das Innere einer Auster zeigt.
Mit dem im selben Jahr wie Jorinde Voigt geborenen Jeremy Shaw teilt die Künstlerin das Interesse an Wahrnehmungsfragen und zeigt ihre neueste Werkgruppe *Constant Vision* (2023) zusammen mit Shaws Arbeit *Towards Universal Pattern Recognition (Copy 9.3.91. Computers. Sep 3 1991)* aus dem Jahr 2016 (S. 32 ff. und 74). Das Innen und das Außen stehen sich hier gegenüber. Shaw erschafft in seinen Werken spekulative Welten, die transzendentale Erfahrungen spiegeln, während Jorinde Voigt mehr die eigene Wahrnehmung unter ständige Beobachtung stellt und die Betrachter*innen mit der abstrakten Übersetzung der Ergebnisse konfrontiert.

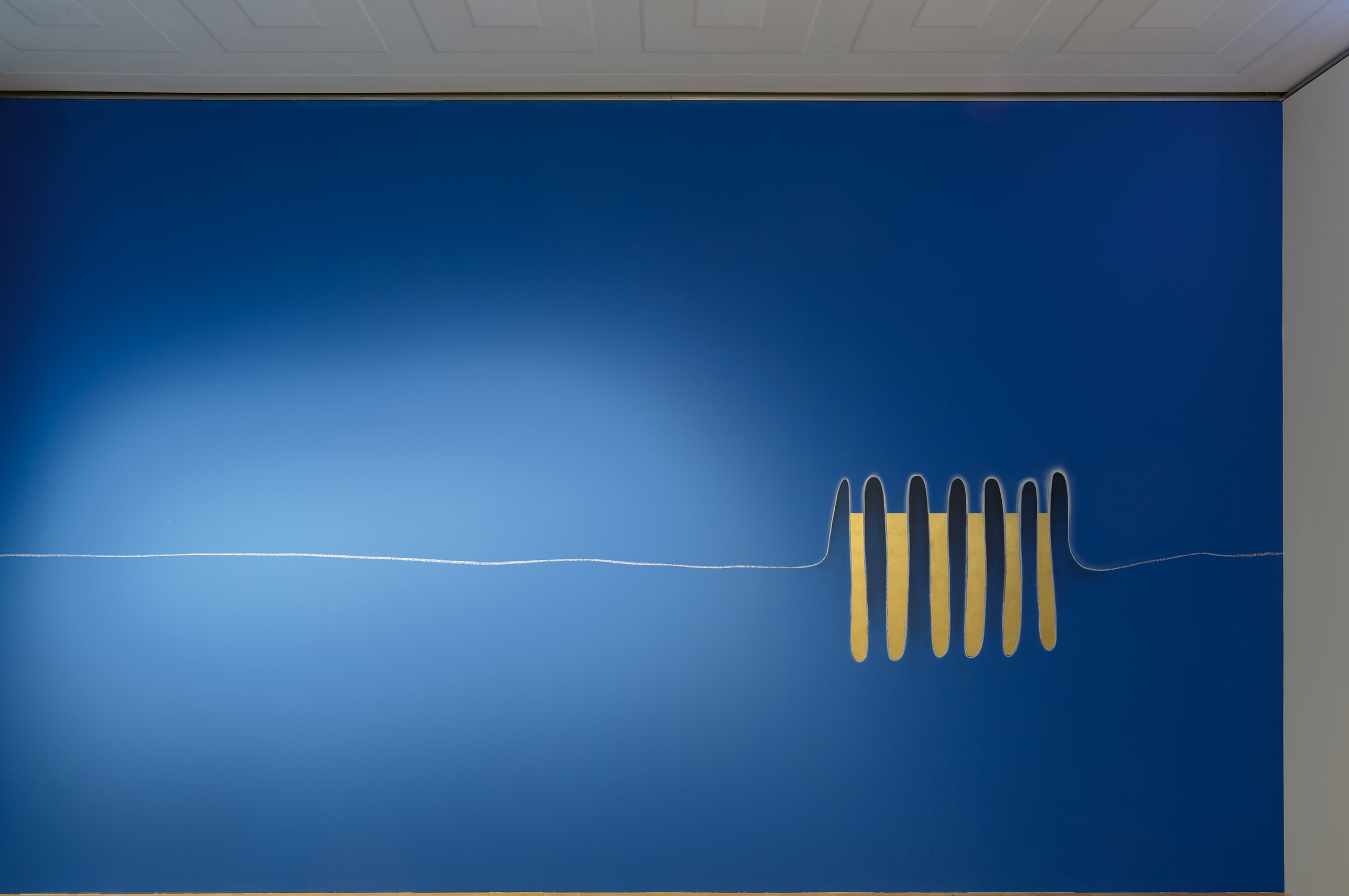
Barbara Nierhoff-Wielk

1 Vgl. auch Jenny Graser zum Werk Jorinde Voigts, in: WORLD FRAMED. Zeitgenössische Zeichenkunst der Sammlung Schering Stiftung im Kupferstichkabinett, Ausst.-Kat. Berlin 2023, S. 145–147 (bes. S. 145).
2 Ein viel zitiertes Zitat, siehe beispielsweise das Videoporträt *„Mein Geheimnis ist, dass ich keins habe.“ Hanne Darboven – Ein Portrait der Künstlerin von Walter Smerling*, 1991, für den WDR produziert.
3 Andreas Schalhorn, Sachverhalte. Anmerkungen zur Zeichnung bei Jorinde Voigt, in: *Jorinde Voigt. Nexus*, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, hrsg. v. Julia Klüser, Galerie Klüser, München 2011, S. 8–11 (Zitat S. 11).
4 Ebd., S. 9.



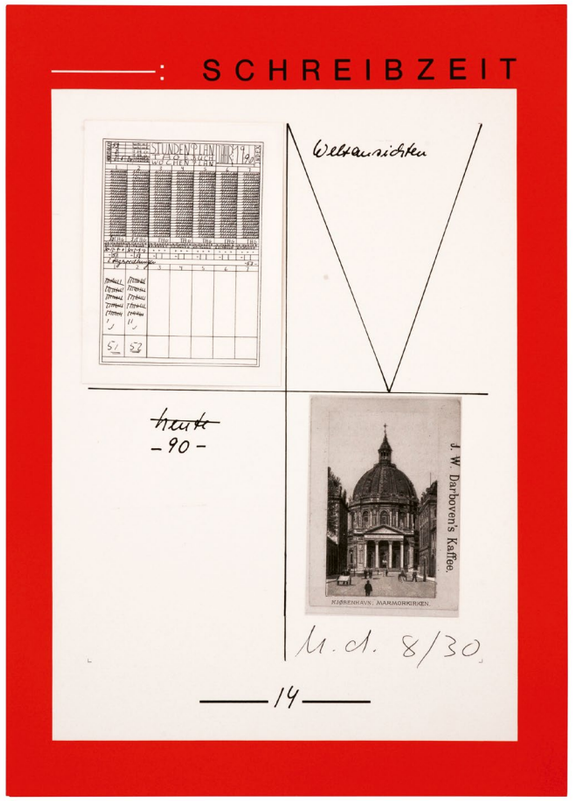
Joseph Beuys, *Flug des Adlers ins Tal und zurück*, 1978

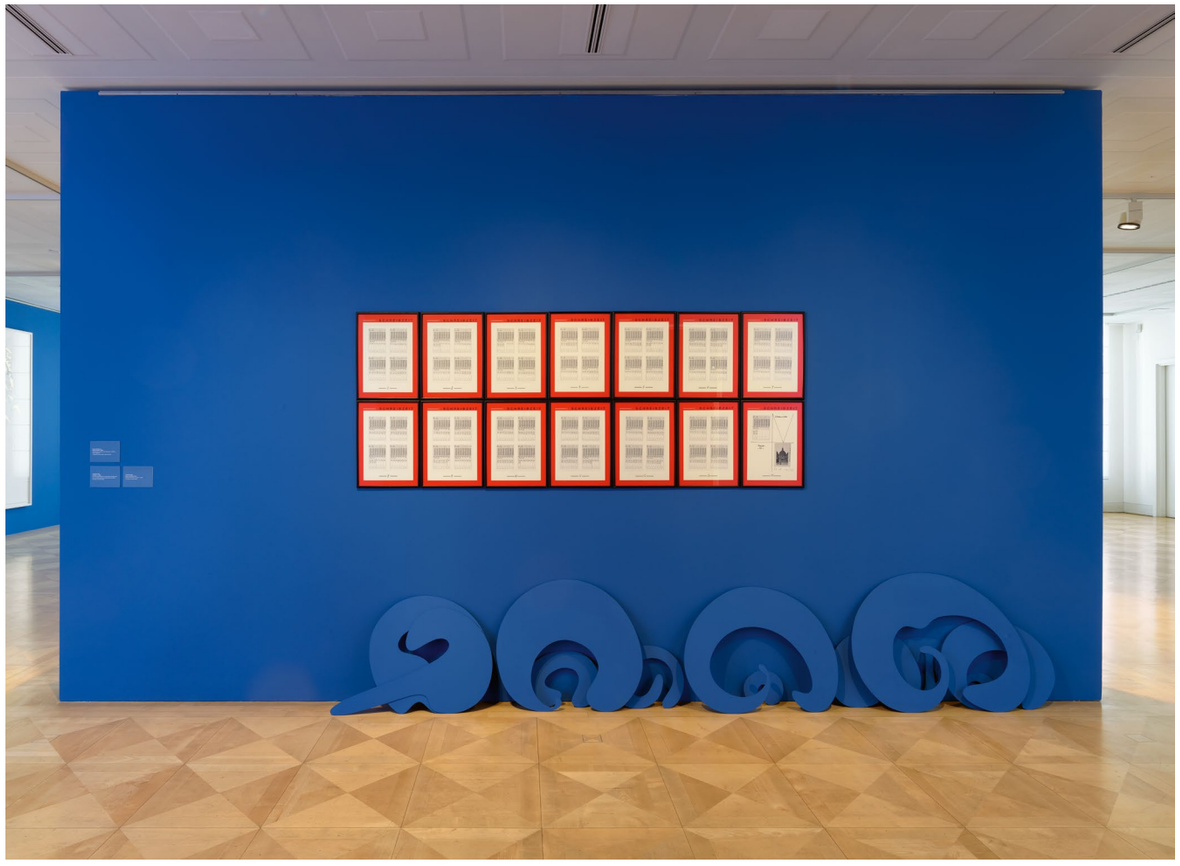
Jorinde Voigt, *Epikur*, 2013



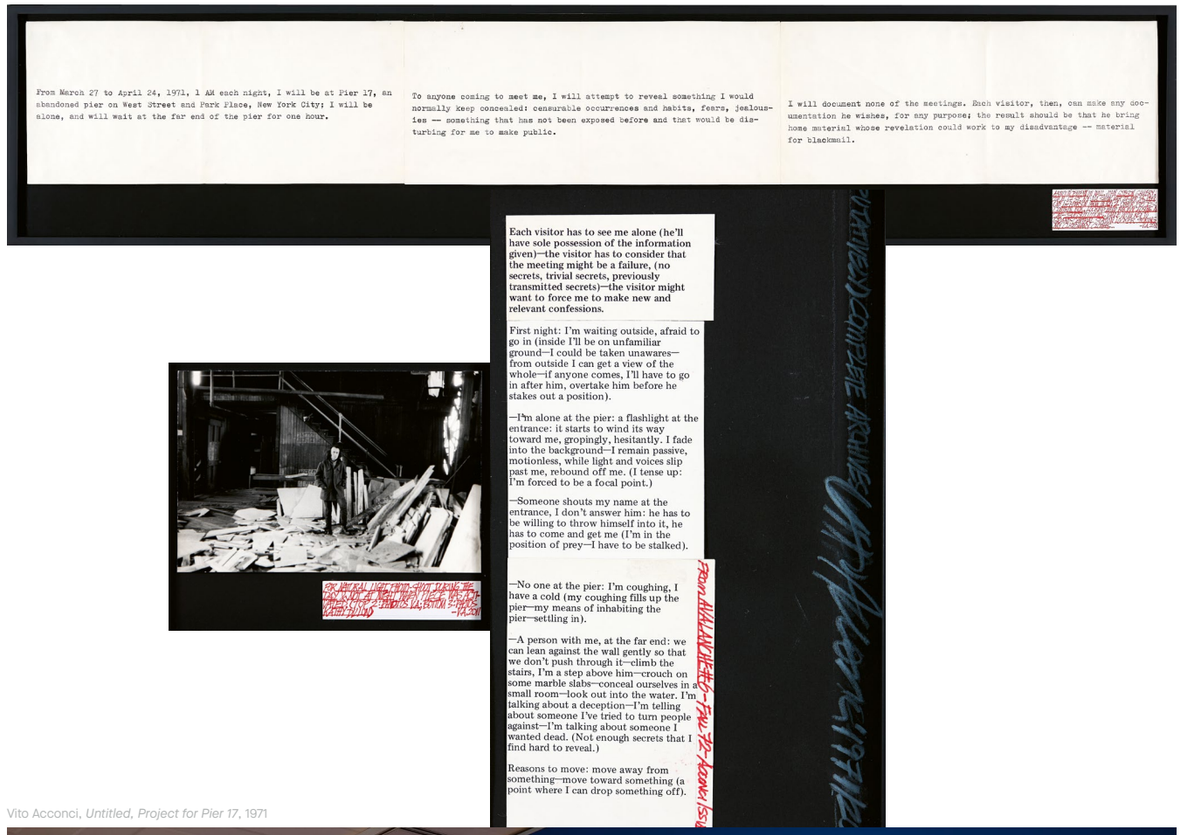
Jorinde Voigt, *Gefaltete Zeit*, 2024

Hanne Darboven, *Weltansichten*, 1990



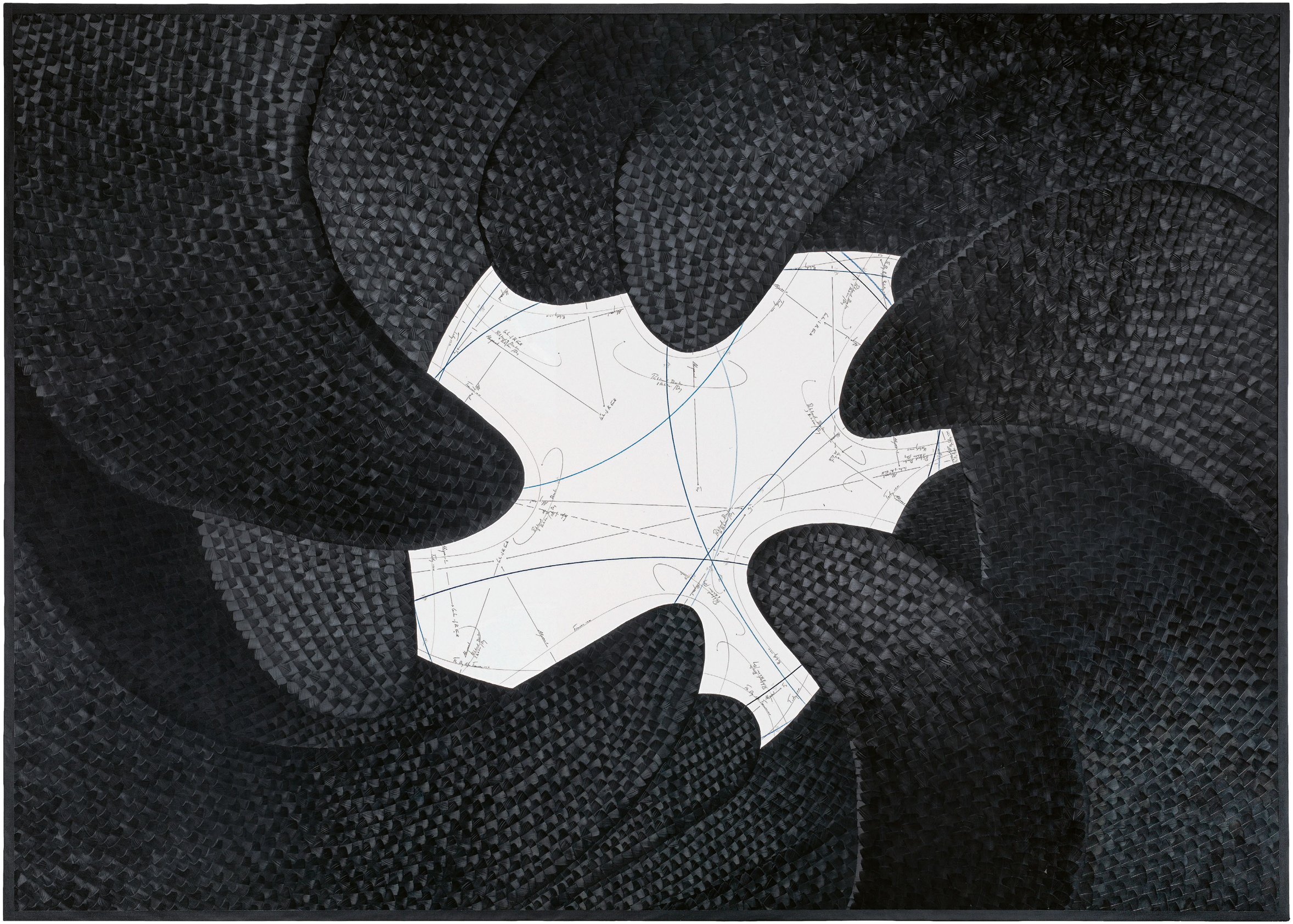


Hanne Darboven, *Weltansichten*, 1990



Vito Acconci, *Untitled, Project for Pier 17*, 1971

Vito Acconci, *Untitled, Project for Pier 17*, 1971



Jorinde Voigt, *Synchronicity V*, 2016

Gregor Hildebrandt, *Wie eine Feder einsam taumelnd*, 2012

Jorinde Voigt, *2244 (now) / 68 × 1 bis 33 min (Detail)*, 2009

Jeremy Shaw, *Towards Universal Pattern Recognition (Copy 9.3.91. Computers. Sep 23 1991)*, 2016

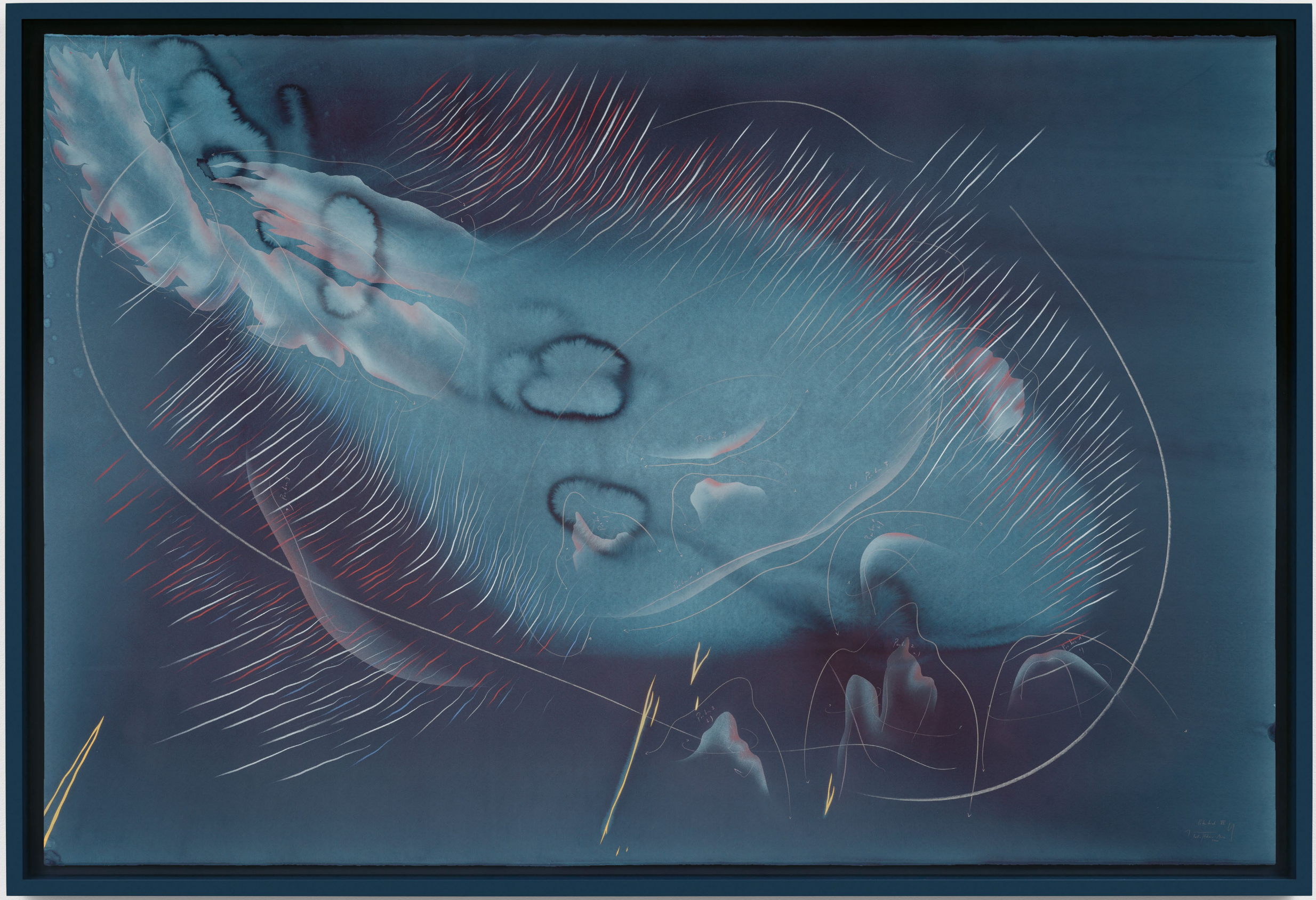
Jorinde Voigt, *Red Rhythm (7)*, 2022

Pola Sieverding, *Hermaphrodite #2*, 2020–2022

Anselm Reyle, *Untitled*, 2023

Jorinde Voigt, *Immersive Integral – Zenith IX*, 2018

Monica Bonvicini, *No Rest #9, #10, #5*, 2021

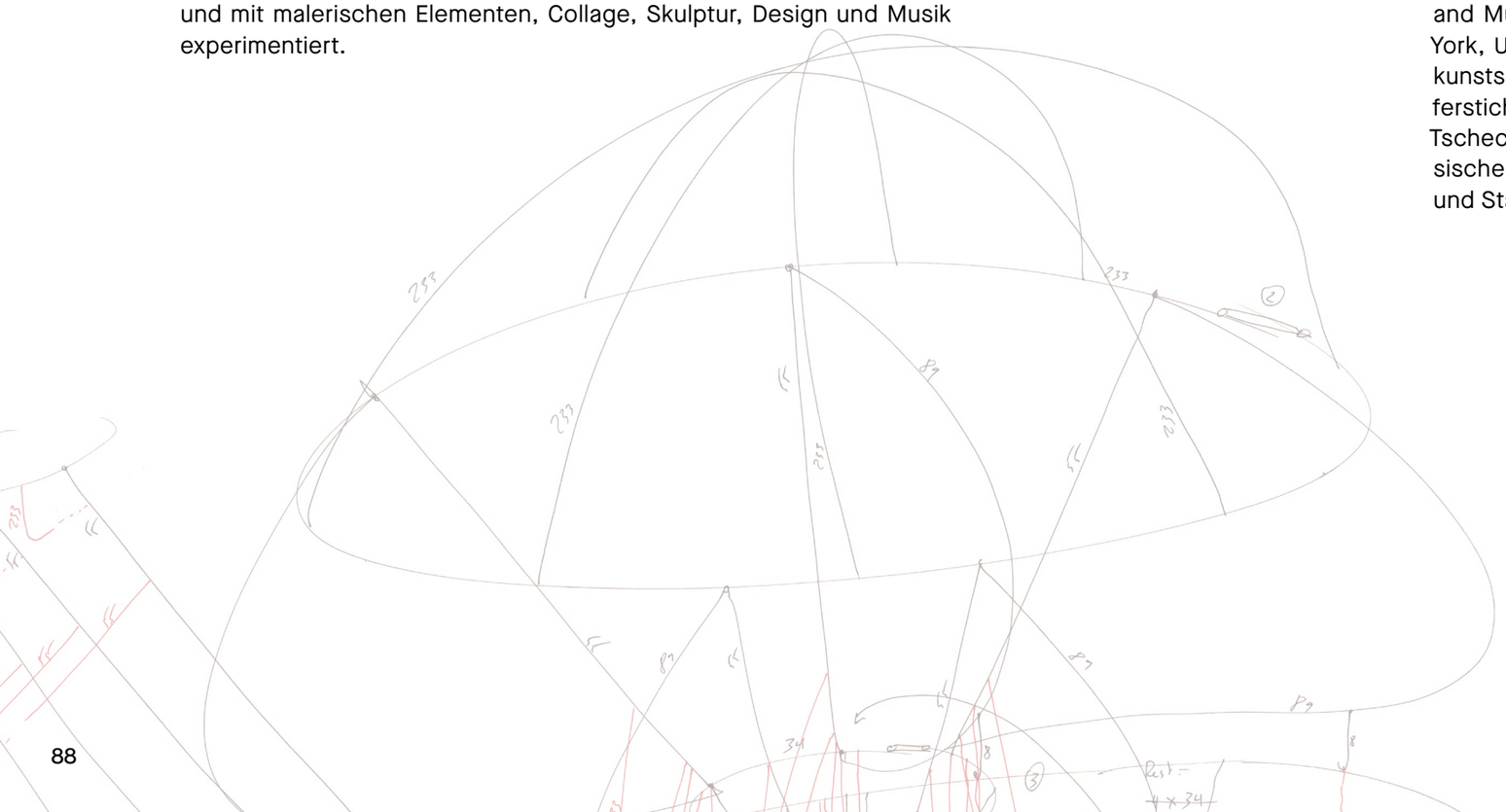


Jorinde Voigt, *Potential VI*, 2020

Jorinde Voigt

Jorinde Voigt wurde 1977 in Frankfurt am Main geboren. Sie studierte von 1996 bis 1998 zunächst Philosophie, Neue Deutsche Literatur und Soziologie in Göttingen und Berlin, bevor sie 2004 ein Studium der bildenden Kunst an der Universität der Künste in Berlin als Meisterschülerin von Katharina Sieverding abschloss. Von 2014 bis 2019 lehrte sie an der Akademie der Bildenden Künste in München, heute ist sie Professorin für Malerei und konzeptuelle Zeichnung an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

In ihrer Arbeit beobachtet und erforscht die multidisziplinär arbeitende Künstlerin die inneren Prozesse der Wahrnehmung in Bezug auf verschiedene Aspekte und Themen wie Affekte und Emotionen, Imagination, Erinnerung, sinnliche Erfahrung, natürliche und kulturelle Phänomene, wissenschaftliche Daten, zwischenmenschliche Handlungen und Beziehungen. Seit Beginn ihrer künstlerischen Arbeit verfolgt Jorinde Voigt einen analytischen und konzeptuellen Ansatz. Sie begreift ihre Themen und damit das Dargestellte als dynamisch. Als einen Seinszustand, der sich ständig verändert. Mittels Notationen in ihren Arbeiten werden die umfassenden Verortungen beschrieben. Die Künstlerin hat in den letzten Jahren ihre Arbeit über das Medium der Zeichnung hinaus erweitert und mit malerischen Elementen, Collage, Skulptur, Design und Musik experimentiert.



Neben mehreren Stipendien und Preisnominierungen wie dem *Zürcher Kunstpreis* 2021 wurde Voigt 2012 mit dem renommierten *Daniel & Florence Guerlain Contemporary Drawing Prize* ausgezeichnet. Sie hat an Biennalen auf der ganzen Welt teilgenommen, insbesondere an der *54. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia* (2011), Venedig, Italien; *Manifesta 11*, Zürich, Schweiz (2016); *Biennale de Lyon*, Lyon, Frankreich (2017); *Sharjah Biennale*, Sharjah, Vereinigte Arabische Emirate (2017); *Vienna Biennial for Change*, Wien, Österreich (2019).

Jüngste Einzelausstellungen ihrer Arbeit wurden präsentiert in: Moody Center for the Arts, Rice University, Houston, USA (2022); Kunsthistorisches Museum Wien, Österreich (2020); BOZAR, Centre for Fine Arts, Brüssel, Belgien (2020); The Menil Collection, Houston, USA (2019); Horst Janssen-Museum, Oldenburg, Deutschland (2019); Kunsthalle Nürnberg, Deutschland (2017); Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin, Deutschland (2016); Kunsthalle Krems, Österreich (2015); Museo d'Arte Contemporanea, Rom, Italien (2014); Langen Foundation, Neuss, Deutschland (2013); Gemeentemuseum, Den Haag, Niederlande (2010).

Voigts Werke sind in den ständigen Sammlungen wichtiger Museen weltweit vertreten, darunter das Art Institute of Chicago, USA; Centre Pompidou, Paris, Frankreich; Kunsthaus Zürich, Schweiz; The Morgan Library and Museum, New York, USA; Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA; Pinakothek der Moderne, München, Deutschland; Bundeskunstsammlung, Bonn, Deutschland; Staatliche Museen zu Berlin – Kupferstichkabinett, Berlin, Deutschland; Kunsthalle Praha Collection, Prag, Tschechische Republik; Istanbul Modern, Türkei; Museum für zeitgenössische Kunst, Oslo, Norwegen; Kunstmuseum Stuttgart, Deutschland, und Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Deutschland.

Phantasie ist wichtiger als Wissen,
denn Wissen ist begrenzt.

Albert Einstein

im Atelier Liebermann

Das Haus am Pariser Platz 7, direkt neben dem Brandenburger Tor, war das Wohn- und Atelierhaus Max Liebermanns (1847–1935). Hier verbrachte er seine Jugend und kehrte später mit seiner Familie zurück, um bis zu seinem Tod in dem Haus zu residieren und zu arbeiten. Als Präsident der von ihm 1898 mitbegründeten Berliner Secession, Sammelbecken aller modernen Kräfte, war Max Liebermann einer der wichtigsten Künstler gegen den offiziellen akademischen Geschmack des Deutschen Kaiserreichs. Auch seinen Arbeitsort im Haus, das Dachatelier, musste er sich gegen den Willen des Kaisers gerichtlich erstreiten. Der 1899 fertiggestellte Aufbau auf dem Dach wurde zu einem weithin sichtbaren Zeichen, dass ein Künstler, Liebermann, hier seine Kunst schuf.
Im Gegensatz zu den kostbar inszenierten Ateliers der zeitgleichen Künstlerfürsten Franz von Lenbach und Franz von Stuck in München wirkte Liebermanns Atelier am Pariser Platz geradezu spartanisch. Es war ein praktischer Nutzraum, der eher wie das moderne Studio eines Fotografen anmutete. Und doch war Liebermanns so bescheiden ausgestattetes Atelier direkt neben dem Brandenburger Tor und nahezu auf gleicher Höhe wie Johann Gottfried Schadows Quadriga programmatisch für den einzig dem Licht und dem Sehen verpflichteten Wahrheitsanspruch seiner Kunst. Aus dem vornehmen Wohnhaus des Künstlers, Ort glanzvoller Gesellschaften mit Gästen aus ganz Europa, war durch den Aufbau ein Künstleratelierhaus geworden, das erste und wichtigste Atelier im Deutschen Reich und in der späteren Weimarer Republik. Denn Liebermann war 1920 auch zum Präsidenten der Preußischen Akademie der Künste berufen worden, die – wie noch heute – ihr Akademiegebäude am Pariser Platz direkt neben dem Hotel Adlon hatte.

Als nach der Machtübernahme Hitlers am 30. Januar 1933 die SA ihren Fackelzug durchs Brandenburger Tor veranstaltete, kommentierte Liebermann als Zuschauer oben in seiner Wohnung diesen – nach einem on dit – mit dem berühmten Satz: „Ick kann janich so viel fressen, wie ick kotzen möchte!“ Vier Wochen später, am Abend des 27. Februar 1933, erhellte der Brand des Reichstags, weithin sichtbares Menetekel für den Untergang der Demokratie in Deutschland, mit seinem Feuerschein Liebermanns Dachatelier.
Im 8. Februar 1935 starb Max Liebermann. Von den Nationalsozialisten wurde er aufgrund seiner religiösen Herkunft öffentlich diffamiert, seine Bilder wurden aus den Sammlungen deutscher Museen in Depots verbracht oder auf Auktionen veräußert. Seine Frau Martha Liebermann nahm eine Überdosis Schlafmittel, um sich der Deportation ins KZ Theresienstadt zu entziehen, und verstarb wenige Tage später, am 10. März 1943.
1943 wurde Liebermanns Elternhaus durch Luftangriffe und Granateneinschläge weitestgehend zerstört. Während der deutsch-deutschen Teilung lag die Brache direkt im DDR-Grenzbereich. Beim Wiederaufbau des Hauses am Pariser Platz nach der Wiedervereinigung wurde Liebermanns Atelier im Dachgeschoss nicht rekonstruiert. Stattdessen wurde im Bereich der einstigen Attika ein durchgehendes drittes Geschoss eingefügt, heute Sitz der Stiftung Brandenburger Tor. Als Kulturstiftung der Berliner Sparkasse widmet sich diese mit einem ihrer Schwerpunkte dem Andenken an Max Liebermann, seine Zeit und seine Welt. Zur Erinnerung daran, dass das Haus am Pariser Platz 7 nicht nur das Wohnhaus, sondern zugleich das Atelierhaus von Max Liebermann war, gründeten Vorstand und Beirat der Stiftung Brandenburger Tor 2017 die von Wulf Herzogenrath kuratierte Ausstellungsreihe *im Atelier Liebermann*. Ein- bis zweimal im Jahr sind zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler im imaginären Atelier Liebermann im Max Liebermann Haus zu Gast. Im Mittelpunkt der Ausstellungsreihe steht der künstlerische Entstehungsprozess und damit Fragen wie: Was inspiriert das künstlerische Schaffen? Wie sieht die Arbeit im Atelier aus? Was bedeutet Atelier heute?
Bisher sind mit Daniel Richter (2017), Wolfgang Petrick (2017), Leiko Ikemura (2018), Nanne Meyer (2018), Bjørn Melhus (2019), Gerhard Richter (2020/21), Michael Wesely (2022) und Monika Bartholomé (2023) sehr unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten und Medien (Malerei, Medienkunst und Zeichnung) gezeigt worden. Alle Künstler und Künstlerinnen haben ihre jeweilige Arbeitsweise, den künstlerischen Entwicklungsprozess, die Anregungen durch befreundete Künstler und Künstlerinnen, Werke der Kunstgeschichte, Filme, Literatur und vieles andere auf ganz

persönliche Weise dargestellt. So gelingt es mit dieser Ausstellungsreihe, einen anderen Einblick in ein künstlerisches Werk zu gewähren, als dies Retrospektiven oder Galerieausstellungen vermögen.

Dieses Jahr hat die multidisziplinär arbeitende Künstlerin Jorinde Voigt (geb. 1977) nicht nur ihre Werke, einige Materialien aus deren Entstehungsprozess sowie Arbeiten von weiteren Künstler*innen, die für sie inspirierend sind, ins Max Liebermann Haus gebracht, sondern auch direkt vor Ort mehrere Wandarbeiten geschaffen. So hat sie ihr Atelier in das ehemalige Atelierhaus Liebermanns gebracht und die Grundfrage der Ausstellungsreihe auf verschiedenen Ebenen umgesetzt. Die Ausstellung zeigt das breitgefächerte künstlerische Arbeitsspektrum von Jorinde Voigt. Aus der analytischen Beschäftigung mit einzelnen Fragestellungen entstehen, je nach Thema, Zeichnungen, collagierte Zeichnungen, Wandmalereien und Skulpturen bis hin zu Mobile-Objekten. Erstmals werden Letztere als bislang größte, zusammenhängende Installation präsentiert. Die Werkgruppe *Betrachtung/Contemplation* (2019–2021) nimmt vor dunkelblauem Hintergrund den gesamten Ausstellungsbereich des Erdgeschosses ein. Die auffällige Farbigkeit der Ausstellungsräume basiert ebenfalls auf einer künstlerischen Entscheidung. Jorinde Voigt ist eine genaue Beobachterin unmittelbarer wie mittelbarer Erfahrungen, die zum Ausgangspunkt ihrer Kunst werden. So gehen auch die zwei Blautöne der Wände auf eine Beobachtung zurück – und zwar der Farben des Himmels über Berlin während eines Fluges am 7. Februar 2024. Das Erdgeschoss ist im Dunkelblau des Zenits gestrichen, während das erste Geschoss im Hellblau über dem Horizont erstrahlt. Die Künstlerin hat die Farbabfolge damit einmal umgedreht.

Unser erster und größter Dank gebührt Jorinde Voigt selbst: Wir danken ihr von ganzem Herzen für ihre Arbeit, ihr Engagement und ihre Begeisterung für dieses Projekt, nicht nur in Bezug auf die Ausstellung, sondern auch hinsichtlich der Entstehung des Künstlerinnenbuches. Auch dem gesamten Team des Studio Voigt sagen wir Dank, namentlich dem Ausstellungs- und Projektleiter Gregor Hose, der diese Ausstellung mit Enthusiasmus, Fröhlichkeit und Bestimmtheit vorangetrieben hat. Er war uns ein sehr verlässlicher Partner. Auch Delia Fröhlich, Annina Sarantis, Mareen Linsner, Camilla Kragelund und Thomas Depner vom Studioteam danken wir für ihre Arbeit.
Weiterer Dank geht an die Leihgeber*innen aus Berlin, die mit ihren Leihgaben die Ausstellung wesentlich bereichert haben. Unser tiefer Dank geht an Monica Bonvicini & Capitain Petzel, an Pola Sieverding, OFFICE IMPART Berlin und KNUST KUNZ Gallery, an die Klosterfelde Edition sowie an Anselm Reyle und Daniel Verhülsdonk.

Barbara Nierhoff-Wielk und Evelyn Wöldicke haben Ausstellung und Künstlerinnenbuch abermals mit viel Leidenschaft und Kenntnis verantwortet, wofür wir ihnen herzlich danken möchten. Sie betreuen die Reihe seit ihrem Auftakt 2017. Zum neunten Mal dabei ist auch Johann Hausstätter, der als Lithograf und Gestalter dieses Buch erneut mit viel Einfühlungsvermögen und Gespür für Typografie und Bild gestaltet hat. Wir sagen großen Dank für die bewährte und vertrauensvolle Zusammenarbeit. Sophie Reinhardt danken wir für das kompetente Lektorat und dem Fotografen Sebastian Bolesch für die Ausstellungsansichten im Buch.
Auch danken wir den Produzenten der Metall- und Holzskulpturen Thomas Reining und Peter Vicent für ihre Arbeit, ebenso wie Hans-Jürgen Bonack für die Rahmungen und Laura Hegemann für die Produktion der Edition. An Daniel Verhülsdonk und Livius Härer geht unser Dank für den Entwurf und Bau des Gestells für die Mobiles.
Last but not least möchten wir unserem bewährten Aufbauteam mit Jorge Lopes und Bernhard Bretz unseren Dank für die professionelle Umsetzung und das feinfühlige Handling aussprechen.

Peter-Klaus Schuster
Vorstand der Stiftung Brandenburger Tor

Wulf Herzogenrath
Beirat der Stiftung Brandenburger Tor

Abb. S. 88: Studio Jorinde Voigt, Reinbeckhallen, Berlin-Oberschöneweide, 2024
Abb. S. 89: Max Liebermann in seinem Dachatelier vor einem Selbstporträt, 1930
Abb. S. 90: Unbekannt (vermutlich Anders Zorn), Martha und Max Liebermann auf ihrem Balkon Richtung Tiergarten, Pariser Platz 7, um 1900
Abb. S. 91: Valery Faminsky, Aufräumarbeiten vor dem Max Liebermann Haus, Berlin, Mai 1945

Werkliste

S. 6, 7, 8 Jorinde Voigt
Betrachtung / Contemplation 7, 2019–2020
Mobile-Objekt aus Messing,
369 × 75 × 75 cm, Courtesy Jorinde Voigt

S. 9, 11, 12, 13 Jorinde Voigt
Betrachtung / Contemplation (Nr. 3, 30, 11, 34), 2019–2020
Mobile-Objekte aus Messing, verschiedene Maße, Courtesy Jorinde Voigt

S. 10, 14/15 Jorinde Voigt
Arbeitsprotokolle *Betrachtung / Contemplation* (Details), 2019
Tinte und Grafit auf Papier, verschiedene Maße, Courtesy Jorinde Voigt

S. 20, 21, 22, 23, 24, 27 Jorinde Voigt
Japanese Erotic Art. 17th–19th Century (Nr. 64, 65, 4, 37, 44, 21), 2012
farbiges Velin- und Ingrespapier,
Tinte und Grafit auf Papier, 64 Teile,
jeweils 51 × 36 cm, Courtesy Jorinde Voigt

S. 31 Jorinde Voigt
Edition *Constant Vision (7)*, 2024
vergoldeter Pigment-Print, 30 × 21 cm,
Auflage 30 + 10 AP

S. 32, 33, 34, 35, 36, 37 Jorinde Voigt
Constant Vision (Nr. 1, 2, 4, 8, 5, 6), 2023
Aquarell, Tinte, Blattgold und Grafit auf Papier, jeweils 51 × 36 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 40 Jorinde Voigt
About Stability, 2019–2020
Tischobjekte aus Holz, Ölbeize und Hartwachsöl, verschiedene Maße,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 43 Jorinde Voigt
Chimäre 1, 2024
von Hand bearbeitetes amerikanisches Walnussholz, hochpolierter Edelstahl,
zwei Teile, 82,5 × 87,5 × 80 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 44 Jorinde Voigt
Shadows 4, 2022
Holz, Mineralfarbe, 48 × 125 × 50 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 45 Jorinde Voigt
Triade 5, 2023
von Hand bearbeitetes Erlenholz, drei Teile,
20 × 50 × 40 cm, Courtesy Jorinde Voigt

S. 46 Jorinde Voigt
Response 2, 2024
von Hand bearbeitetes Erlenholz,
zwei Teile, 21 × 30 × 33 cm, Courtesy Jorinde Voigt

S. 47 Jorinde Voigt
Nymph 2, 2024
von Hand bearbeitetes amerikanisches Walnussholz, drei Teile, 27 × 28 × 58 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 48, 50 Jorinde Voigt
Dyade 20, 2024
Kupfer, 27 × 41,5 × 35,3 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 49, 51 Jorinde Voigt
Dyade 17, 2024
vergoldeter Edelstahl, 70 × 58 × 56,8 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 52/53 Jorinde Voigt
Bosporus, Istanbul, 30. Juli 2019, 12 Uhr, 2019
Schaumstoff und Möbelstoff, 10 Teile
4 Teile je 80 cm, ø 18 cm,
6 Teile je 80 × 80 × 10 cm,
Courtesy Daniel Verhülsdonk

S. 54/55 Jorinde Voigt
Bestandsaufnahme, Berlin, 6. März 2024
Dispersionsfarbe, Tafelkreide, Acryl und Blattgold, 304 × 520 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 59 Bianca-Rose Heckmann
Was ist denn das?, 1973
Ätzradierung, 16,5 × 22,2 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 59 Bianca-Rose Heckmann
Wo kommt das den her?, 1973
Ätzradierung, 21 × 30 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 65 (S. 62/63 Detail) Jorinde Voigt
Epikur, 2013
Tinte, Bleistift, Blattgold und Blattsilber auf Papier, 220 × 140 cm, Courtesy Jorinde Voigt

S. 64 Joseph Beuys
Flug des Adlers ins Tal und zurück, 1978
Lithografie, 103 × 26 cm
PP 2/4 aus einer Auflage von 120, Courtesy Jorinde Voigt

S. 66/67 Jorinde Voigt
Gefaltete Zeit, 2024
Dispersionsfarbe, Tafelkreide, Acryl und Blattgold, 304 × 520 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 68 Hanne Darboven
Weltansichten, 1990
Offsetdruck montiert auf Siebdruck,
Portfolio mit 14 Blättern,
jeweils 42 × 29,7 cm / Auflage 10/30 + 3 AP,
Courtesy Klosterfelde Edition, Berlin

S. 69 Vito Acconci
Untitled, Project for Pier 17, 1971
s/w Fotografien, maschinen- und handbeschriftete Blätter, collagiert auf Karton,
vier Teile, 93,5 × 206,7 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 70/71 (Detail) Jorinde Voigt
Synchronicity V, 2016
Tinte, Tusche, Federn, Ölkreide, Pastell und Grafit auf Karton, 175,5 × 245,7 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 72/73 Jorinde Voigt
2244 (now) / 68 × 1 bis 33 min, 2009
Tinte und Grafit auf Papier, 70 × 140 cm,
Courtesy AG Collection

S. 73 Gregor Hildebrandt
Wie eine Feder einsam taumelnd, 2012
Toilettenpapier auf Papier, 195 × 159 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 74 Jeremy Shaw
Towards Universal Pattern Recognition (Copy 9.3.91. Computers. Sep 23 1991), 2016
archivarische, s/w Fotografie, Acryl, Chrom,
37,5 × 42,5 × 14 cm, Courtesy Jorinde Voigt

S. 75 Jorinde Voigt
Red Rhythm (7), 2022
Grafit auf Papier auf Holz, Künstlerrahmen,
198 × 198 × 32,5 cm, Courtesy Jorinde Voigt

S. 76 Pola Sieverding
Hermaphrodite #2, 2020–2022
Pigmentdruck auf Papier, 150 × 112 cm
Auflage 5 + 2 AP, Courtesy die Künstlerin, OFFICE IMPART Berlin und KNUST KUNZ Gallery München

S. 77 Anselm Reyle
Untitled, 2023
Mischtechnik und Acrylglas, 96 × 81 × 23 cm,
Courtesy Anselm Reyle

S. 78 Jorinde Voigt
Immersive Integral – Zenith IX, 2018
Tusche, Blattgold, Pastell, Ölkreide und Grafit auf Papier, 219,2 × 140,8 cm,
Courtesy Jorinde Voigt

S. 79 Monica Bonvicini
No Rest #9, #10, #5, 2021
Digitaldruck, Auflage 1/5 + 2 AP, jeweils 59 × 74 cm, Courtesy Monica Bonvicini & Capitain Petzel, Berlin

S. 80/81 Jorinde Voigt
Potential VI, 2020
Tusche, Blattgold, Pastell, Ölkreide und Grafit auf Papier, Künstlerrahmen,
139,9 × 209,4 cm, Courtesy Jorinde Voigt

Impressum

Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellung

im Atelier Liebermann:
Jorinde Voigt – Constant Vision

Stiftung Brandenburger Tor,
Max Liebermann Haus, Berlin
15. März – 9. Juni 2024

Stiftung Brandenburger Tor
Max Liebermann Haus
Pariser Platz 7
10117 Berlin
Tel.: +49 (0)30 226330-16 (-30)
Fax: +49 (0)30 226330-14
www.stiftungbrandenburgertor.de

Vorstand:
Bianca Richardt, Peter-Klaus Schuster

Ausstellung

Stiftung Brandenburger Tor

Konzeption: Wulf Herzogenrath
Projektleitung: Evelyn Wöldicke, Barbara Nierhoff-Wielk
Aufbau: Jorge Lopes, Bernhard Bretz
Öffentlichkeitsarbeit: Natascha Driever

Studio Jorinde Voigt

Gregor Hose, Camilla Kragelund, Mareen Linsner, Delia Fröhlich, Annina Sarantis, Thomas Depner, Daniel Verhülsdonk, Peter Vicent, Livius Härer, Hans-Jürgen Bonack, Thomas Reining

Publikation

Herausgeberinnen:
Barbara Nierhoff-Wielk, Evelyn Wöldicke

Konzeption und Gestaltung:
Johann Hausstätter und Jorinde Voigt

Autor*innen:
Wulf Herzogenrath, Barbara Nierhoff-Wielk, Peter-Klaus Schuster, Evelyn Wöldicke

Redaktion:
Barbara Nierhoff-Wielk, Evelyn Wöldicke

Lektorat:
Sophie Reinhardt

Gesamtherstellung:
Johann Hausstätter

© 2024 Jorinde Voigt; Stiftung Brandenburger Tor; Hanne Darboven Foundation, Courtesy Klosterfelde Edition; Bianca-Rose Heckmann; Wulf Herzogenrath; Gregor Hildebrandt; Barbara Nierhoff-Wielk; Peter-Klaus Schuster; Anselm Reyle; Jeremy Shaw; Evelyn Wöldicke

© VG Bild-Kunst, Bonn 2024, für Jorinde Voigt, Vito Acconci, Joseph Beuys, Monica Bonvicini, Hanne Darboven, Pola Sieverding

ISBN 978-3-00-078677-8

Umschlagabbildung
Jorinde Voigt, *Blaue Schatten*, 2024
Dispersionsfarbe auf HDF, 12 Teile,
65 × 100 × 18 cm, Courtesy Jorinde Voigt

Bildnachweis

Umschlagabbildung (U1/U4):
Jorinde Voigt, *Blaue Schatten*, 2024, © Eric Tschernow

S. 2 © Jorinde Voigt
S. 6–9 © Roman März
S. 10 © Jorinde Voigt
S. 11–13 © Roman März
S. 14–19 © Sebastian Bolesch
S. 20–24, 27, 29 © Jorinde Voigt
S. 30–31 © Sebastian Bolesch
S. 32–37 © Ben Fuchs
S. 38–39 © Sebastian Bolesch
S. 40 © Roman März
S. 43–53 © Eric Tschernow
S. 54–55 © Roman März
S. 56–57 © Eric Tschernow
S. 59 © Eric Tschernow
S. 62–63 © Roman März
S. 64 © Sebastian Bollesch
S. 65 © Roman März
S. 66–67 © Eric Tschernow
S. 68 © Fred Dott, © Eric Tschernow
S. 69 © Gion Pfander © Sebastian Bolesch
S. 70–71 © Roman März
S. 72–73 © Jorinde Voigt, © Egon Notermans, Zebra Fotostudio's
S. 74 © Timo Ohler
S. 75 © Roman März
S. 76 © Pola Sieverding
S. 77 © Matthias Kolb
S. 78 © Roman März
S. 79 © Monica Bonvicini
S. 80–81 © Roman März
S. 82–83 © Sebastian Bolesch
S. 84–85 © Sebastian Bolesch
S. 88 © Amanda Holmes
S. 89 © Fritz Eschen
S. 90 © Zornsamlingarna Mora
S. 91 © Arthur Bonda private collection
S. 96 © Eric Tschernow

Die Herausgeber*innen haben sich bemüht, die Inhaber von Bildrechten ausfindig zu machen. Sollte dennoch jemand übersehen worden sein, wird er/sie gebeten, seine/ihre Ansprüche anzumelden.