Jorinde Voigt

E-Mail-Interview mit Peter Lodermeyer, August/September 2009

Peter Lodermeyer: Mir gefallen die Fotos auf deiner Website, auf denen man dich auf dem Boden, auf dem Zeichenpapier liegend, arbeiten sieht. An ihnen wird deutlich, dass deine Arbeit eine körperliche Angelegenheit ist, entgegen dem Eindruck, den man zunächst haben könnte (und den viele haben), dass sie „verkopft" sei oder „wissenschaftlich". Wie wichtig ist der körperliche Aspekt des Zeichnens für dich?

Jorinde Voigt: Der körperliche Einsatz ergibt sich aus der Notwenigkeit, zum Beispiel eine Linie über 2 Meter (oder mehr) Papier zu ziehen, dabei muss man sich natürlich bewegen, sonst kommt man da nicht hin. Oder der verfügbare Tisch ist zu klein für das Format der Zeichnung, dann zeichne ich auf dem Boden. Ich beschreibe ein Papierformat immer aus allen Richtungen, da ich meistens an Denkmodellen schreibe, die sowieso einer Rotation oder anderen Bewegung unterworfen sind. Die Gründe sind also eher pragmatischer Natur.

PL: Zeichnen als eine Art, sich eine Matrix der Welt- und Selbsterfahrung zu entwerfen – wäre das für dich eine mögliche erste Annäherung an deine Arbeit?

JV: Das ist sicher nicht falsch.

PL: Es ist zu lesen, dass deine Art der Notation 2003 mit Aufzeichnungen in einem Hotelzimmer in Jakarta begann. Teilweise auf Millimeterpapier gezeichnet, sind darauf zum Beispiel Detonationen verzeichnet, ein Element, das auch später öfter in deiner Arbeit auftaucht. Was hatte es damit auf sich? War das ein Schlüsselerlebnis, um so etwas wie eine Selbstvergewisserung im Hier und Jetzt zu versuchen?

JV: Die Notationen sind nicht im Hotelzimmer entstanden, sondern in der Stadt in kleinen Straßencafés. Die Detonationen, die in dieser Aufzeichnung benannt sind, beziehen sich auf tatsächliche Terroranschläge, deren Ausführung die islamistische Organisation Jemaah Islamiyah (JI) verdächtigt wurde. Am Tag der Aufzeichnung war am vorangegangenen Tag eine Bombe in der Innenstadt von Denpasar explodiert, daher die Notation [Bomb Explosion Yesterday]. Da das ein sehr starkes Ereignis war, war es am nächsten Tag immer noch präsent und wurde daher Teil der Notation. Die Gegenwart war so davon geprägt, dass es Teil der Situation war. Der Ansatz war damals, die Frequenz von Ereignissen, die eine spezifische kulturelle Situation ausmachen, zu untersuchen. Das war mehr oder weniger ein Abschreiben von der Realität. Aber im Hinblick darauf, in welcher Dichte, in welchem Rhythmus die Dinge um einen herum passieren. Die Repetition der einzelnen Parts bezog sich dabei nur auf die Realität. Die Notation [C4-Detonation] in den späteren Jahren bezieht sich nicht auf ein konkretes Ereignis, sondern auf die Dekonstruktion von Bauwerken allgemein und ist als Count-down oder Count-up geschrieben und dient allgemein auch als Element zu Herstellung des Gleichgewichts in manchen Zeichnungen, die einen überwiegend konstruktiven Charakter haben.

PL: Ich denke, dass deine Arbeit mit ihren hohen repetitiven Anteilen sehr stark so etwas wie einen „Übungscharakter“ aufweist, du selbst hast sie einmal mit Leistungssport verglichen. Wie sieht die Rückkopplung zwischen dir und deiner Arbeit aus, was wäre der existenzielle Ertrag einer solchen „Arbeit an sich selbst“?

JV: Das Leistungssport-Zitat ist falsch, das hat sich der Autor vom „Tagesspiegel“ ausgedacht.[1] Die repetitiven Anteile des Arbeitsprozesses halten sich in Grenzen. Wenn eine Struktur öfter wiederholt werden muss, weil sonst ihr Charakter nicht sichtbar wird, mache ich das eben. Das trainiert höchstens die Konzentration. Aber da ich viel mit Algorithmen zu tun habe, die eine endlose Struktur produzieren, habe ich natürlich eine Art Ausführungs-Arbeit zu erledigen. Die ist aber nicht ganz so langweilig wie man denken könnte, da der Algorithmus mir ja nur vorschreibt, was sich womit verbindet, aber nicht wie. Das heißt, die Hälfte des Vorgangs ist spontane Erfindung.

PL: Welchen Stellenwert haben die Algorithmen, sind das selbstauferlegte Regeln oder sind das Anstöße von „außen“, also aus dem kulturellen Material, den Realitätsfragmenten, die du in deine Arbeit integrierst?

JV: Die Algorithmen sind selbstauferlegte Regeln. Einen Algorithmus entwickle ich aus der Beobachtung eines Phänomens, seiner Struktur, seines „Charakters“. Der Algorithmus bildet ja hinterher wieder das Gerüst für den Text und Richtungsverläufe, etc. Es sind darin verschiedene Aspekte angelegt, zum Beispiel ob sich etwas aus sich selbst heraus weiterentwickelt oder nicht (ob es statisch oder dynamisch ist), ob es sich verkleinert oder vergrößert, zunimmt oder abnimmt, ob es etwas Zweites, Drittes etc auslöst, Einwirkungen von außen integriert oder autonom ist, usw.

PL: Hanne Darboven - deren Kunst wir beide schätzen – wurde von Kritikern oft und gerne unterstellt, ihre Zeichnungen seien lediglich „Fleißarbeiten“. In einem Interview hat sie sich einmal ausdrücklich zu den „Sekundärtugenden“ Fleiß, Ordnung, Disziplin bekannt, aber noch hinzugefügt, ihre Arbeiten seien „verantwortungsvoll“. Kannst du mit dem Begriff der Verantwortung im Zusammenhang mit deiner Arbeit etwas anfangen?

JV: Das streift den Aspekt der Nichtrevidierbarkeit. Wenn ich zeichne, dann kann ich das nicht korrigieren, die weiten Strecken jedenfalls nicht. Das heißt, man hat ganz direkt mit nicht-umkehrbaren Prozessen zu tun. Man ist sich dadurch schon sehr der Verantwortung in jedem Moment bewusst, dass das, was man da gerade schreibt, immer Teil der zukünftigen und endgültigen Arbeit ist. Mir ist die Nachvollziehbarkeit innerhalb des Denkmodells sehr wichtig, für mich selbst, wie auch für andere; deshalb fühle ich mich auch verantwortlich, dass man da nicht irgendwas tut, sondern verantwortungsvoll mit der eigenen und der Zeit der anderen umgeht, eben zu einer Anordnung kommt, die in sich Sinn macht und neue Denkareale zu erobern zulässt. Das geht nur immer aufbauend auf das Vorhandene und dann weiter in kleinen Schritten, wenn das ein zusammenhängendes Feld ergeben soll. Gerade bei der Darstellung von Möglichkeitsräumen, die das Jetzt in vielfacher Variation als Ausgangspunkt nebeneinander stellen, sozusagen einen Raum

abbilden, der das Jetzt in seinen Möglichkeiten aufgefächert zeigt, dauert das eben einfach, das aufzuschreiben. Aber es ist auch die einzige Möglichkeit, die Linearität der eigenen Zeit loszuwerden. Spätestens bei dem Blick auf das Ergebnis. Trotzdem muss man durch jeden einzelnen Moment durch. Bei solchen Projekten ist dann die Lebenszeit identisch mit der Zeit des Aufschreibens. In der Tat.

PL: Kannst du noch ein wenig ausführen, was es mit den Möglichkeitsräumen, vor allem mit der „einzigen Möglichkeit, die Linerarität der eigenen Zeit loszuwerden", auf sich hat? Geht es dir darum, mit dem Zeichnen in anderes Zeitverhältnis einzusteigen?

JV: Das war und ist kein Vorhaben, sondern eine Entdeckung während der Auseinandersetzung mit Zeitmodellen. Man kommt automatisch an eine Stelle, die mehr Dimensionen berührt als die, mit denen wir gewohnt sind zu hantieren. Das entwickelt sich aber aus sich selbst heraus. Vielleicht zeigt sich da einfach eine inhärente Logik.

PL: Andrew Cannon hat in einem Text von 2008 die Zeitstruktur deiner Arbeiten mit der Traumzeit der Aborigines parallelisiert und mit einem Wort des Anthropologen W.H. Stanner als „Everywhen" gekennzeichnet. Kannst du diese Analogie unterschreiben?

JV: Das „Everywhen" ist sicher ein interessantes Zeit-Konzept. Ich bin allerdings weit davon entfernt mich festzulegen, was eine adäquate Benennung von Zeit wäre. Mit dem „Träumen" kann ich erst mal nichts anfangen. Meine Arbeitsweise ist schließlich auch nur im absolut wachen Zustand möglich. Das Denken ist ein mehr als dreidimensionales, ständig rückreflektierendes und erfindendes Moment. Aber es gibt die Entropie, und nichts befindet sich außerhalb davon. Alles Materielle ist einer sukzessiven Veränderung unterworfen (und das Immaterielle existiert in meiner Erfahrung nicht ohne die Ankopplung an etwas Materielles). Das bedeutet, dass den Dingen so etwas wie eine eigene Richtung innewohnt. Eine Art von Bewegung, von Entwicklung von einem Zustand in den nächsten, und dem damit verbundenen Verlust oder Gewinn an Eigenschaften. In diesem Sinne gibt es schon so etwas wie ein eindeutiges Davor und Danach, oder eine Kette von Ereignissen, die nicht beliebig miteinander vertauscht werden können.

PL: In einem früheren Gespräch hast du einmal gesagt, dass „der Raum, den ich mir beim Zeichnen einer Partitur vorstelle, sehr ähnlich dem ist, den ich mir vorstelle, wenn ich Musik höre oder mache." Könntest du mehr über diesen Vorstellungsraum und sein musikalisches Pendant erzählen?

JV: Na ja, das ist der Blick nach Innen...

PL: Hat dieser Blick mit Selbsterforschung zu tun, mit der Situierung in einem existenziellen Zusammenhang?

JV: Das hat mit der Erforschung dessen zu tun, was für einen „denkbar“ ist. Eher ein Betrachten der eigenen Denkmöglichkeiten. Der Phantasie ihren Lauf lassen, auf Deutsch gesagt.

PL: In welchem Zusammenhang stehen die Raum/Zeit-Strukturen in deiner Arbeit mit der Musik? Welche Art von musikalischen Erfahrungen ist hier wichtig für dich?

JV: Das Wichtigste an der musikalischen Erfahrung ist, wie das gesamte intellektuelle wie emotionale Spektrum durch die Anbindung an eine rhythmische oder in sich proportionale Struktur kommuniziert werden kann, was für einen unglaublichen Spaß und Freude das erzeugen kann. Hochinteressant ist auch der Aspekt kollektiver Wahrnehmung. Ein Popsong zum Beispiel ist gleichzeitig ein Speicherelement für kollektive wie für private Emotionalität und die (historische) Situation.

PL: Im selben Gespräch sagtest du, es gehe dir beim Zeichnen/Schreiben um „das ‚Sein' während des Zeichnens“. Dieses Sein interessiert mich, dieser Denkprozess, der sich sein Anschauungsmaterial im Prozess des Schreibens/Zeichnens selbst schafft. Was ist hierbei die wesentliche Motivation?

JV: Das ist fast eine Gleichschaltung von Denken und Tun. Die Zeichnung selbst bildet letztendlich ja einen Denkprozess ab. Das Konzept für eine Zeichnung benennt die Achsen, entlang derer etwas überlegt wird. Der Schreibprozess selbst hat bestimmte Freiheitsgrade, zum Beispiel, in welche Richtung, mit welchem Schwung, in welcher Dichte ich das schreibe. Wie das dann aussieht, hängt von dem Moment ab, wie man da drauf ist, wie man sich spontan entscheidet. Das ist hinterher immer Teil des Ergebnisses. Es gibt auch keine Neutrale dazu, weil jeder Moment, solange man lebendig ist, diesen Schwankungen in der Energie unterliegt; deshalb ist das nur echt, es Teil der Überlegung sein zu lassen. Etwas anderes wäre gelogen. Jede spontane Kurve ist einerseits spezifisch, individuell, steht aber gleichzeitig auch für jede mögliche spontane Kurve, die man hätte ziehen können. Das ist der wichtigste Aspekt daran.

PL: Noch einmal zur Musik: Der Komponist Helmut Lachenmann sprach einmal über Musik und Musikhören als „existentielle Erfahrung“. Anspruchsvolle Musik hören heißt für ihn, „sich verändern, sich selbst in seiner Veränderbarkeit neu entdecken.“ Kannst du mit dieser Beschreibung etwas in Bezug auf deine eigenen Arbeiten anfangen?

JV: Deshalb mache ich das ja überhaupt: um zu erforschen, was vorstellbar ist und wie die Wahrnehmung funktioniert. Die Entdeckungen, die man dabei macht, verändern einen natürlich sehr. Mich jedenfalls.

PL: Darüber würde ich gerne etwas mehr erfahren. Das ist der Punkt, wo die Ausführung auf den Ausführenden zurückwirkt. Mich interessieren diese Rückkopplungseffekte.

JV: Der Effekt ist, dass man ständig die Aufforderung an sich selbst hat, alles neu zu überdenken und auszuprobieren. Eigentlich ist es wie ein Abarbeiten der Ideen, die man hat; und beim Ausprobieren kommen natürlich neue Ideen dazu, die man verfolgen möchte.

PL: In deinen Arbeiten gibt es immer wieder „duale“ oder vielleicht besser: relationale Strukturen. Das erscheint mir wesentlich und unterscheidet deine Arbeit von eher „monadischen“ konzeptionellen Äußerungen, wie etwa denen Roman Opalkas oder On Kawaras. Kannst du etwas zu der Wichtigkeit dieser Dualität sagen?

JV: Die relationalen Grundkonzeptionen für Denkmodelle, die ich benutze, um Systeme zu entwickeln, sind der Struktur meiner Umgebung entlehnt. Ich bin ja auch nicht für mich ganz allein unterwegs, sondern bewege mich in einem sozialen Umfeld, beteilige mich an fremdem Gedankengut und habe mit bereits bestehenden Systemen zu tun, in denen ich lebe, die ich ablehne, die ich wiederhole, erzeuge, oder die ich verstärke. Ein singuläres, isoliertes System gibt es nicht in einer nicht-pathologisch gedachten Umgebung. Das gibt es nur noch im religiösen Kontext oder in totalitären Systemen.

PL: Ein eminent auf Zeit bezogenes Element in deiner Arbeit ist der repetitive, rhythmische, auf Frequenzen und Wiederholungsschleifen rekurrierende Aspekt. Welche Bedeutung hat dies für das Machen und die Wahrnehmung deiner Arbeiten?

JV: Das ist die grundsätzlichste Struktur. Alles, was lebendig ist, und darauf geht ja mein Blick - und ich bin es zurzeit auch noch - unterliegt Rhythmen und bleibt nur deshalb lebendig.

PL: Kannst du bitte noch mehr über diesen „Vitalismus“ deiner Arbeit sagen? Damit kommt man natürlich zu dem großen Thema des Zusammenhangs von Kunst und Leben...

JV: Die grundsätzlichste alte neue Frage jeden Tag ist ja, was das eigentlich ist, was einem da jeden Tag passiert, was man beobachtet und was einen umgibt. Man versucht zu verstehen, welche Strukturen konstituierend dafür sind. Und dafür muss man Versuchsanordnungen machen. Aspekte extrahieren, Situationen als „Maschine“ laufen lassen. Damit herumspielen, um die Möglichkeiten zu entdecken. Ich gehe immer davon aus, daß eine bestehende konkrete Situation eine Variation ist.

PL: Du sagtest einmal, dass die aus der realen Welt genommenen Elemente deiner Arbeiten mittels formaler Deklinationen, Permutationen usw. durch „hochgradig absurde Momente“ geführt würden. Insbesondere im französischen Existentialismus ist Absurdität eine Kennzeichnung existenzieller Welterfahrung. Welchen Stellenwert hat das absurde Element in deiner Arbeit?

JV: Das ist so etwas wie eine Befreiung aus der Struktur, in der sich die Dinge normalerweise darstellen. Bei meiner Arbeit führt ja eine Situation immer von dem bekannten Verhältnis der

Parameterkonstellationen in eine Verschiebung oder umgekehrt. Das heißt, die Absurdität erfolgt konsequent in kleinen Schritten.

PL: Ist Absurdität dann nur ein anderes Wort für Freiheit?

JV: Nein, - das ist Spielen.

PL: Deine Zeichnungen sind meist in Serien angelegt und zeigen systemische Zustandsänderungen. Weisen wissenschaftliche Richtungen der letzten Jahrzehnte wie Systemtheorie, Komplexitätsforschung, Selbstorganisation oder Bionik einen geistigen Hintergrund für deine Arbeit auf?

JV: Bestehende Theorien finden keinen direkten Bezug in meiner Arbeit außer vielleicht bei der Verwendung der Fibonacci-Folge und deren Übersetzung in Dauer, zeitliche und räumliche Distanz und Menge beim Schreiben eines „2-küssen-sich"-Aktionsablaufes. Aber die in der Frage genannten Themen interessieren mich alle sehr.

PL: Als Elemente realer Erfahrung in deinen Zeichnungen nimmst du immer wieder quantifizierbare oder messbare Zustände oder Verhältnisse wie Temperaturen, Windrichtungen, Zeitdauern usw. Mit Ausnahme von „Zwei küssen sich" scheinen keine Elemente direkt auf emotionale Zustände zu verweisen. Warum dieses Übergewicht „objektiv" beschreibbarer, „neutraler" Bestandteile?

JV: Da ich bei den Bezeichnungen (Popsong, Adler, Strom, 2 küssen sich, Temperaturverlauf, schwarze BMWs, Blickwinkel, C4-Detonation, etc...) immer die Gesamtheit der Konnotationen meine, empfinde ich das gar nicht als so neutral. Ich hatte auch diese Frage zur Emotionalität, wie man ein Element daraus entwickeln könnte, aber das findet auf der Ebene der Machart schon seine Formulierung, da man nicht nicht-emotional sein kann.

---

[1] Jens Hinrichsen, „Fieberkurve", in: *Tagesspiegel*, 29.6.2007: „Die Zeichnerin aber muss den Überblick behalten. Keinen Bogenstrich darf sie vergeigen, sonst ist das Blatt hinüber. Jorinde Voigt deutet auf ein besonders zartes Fadenflechtwerk im Entrée der Galerie: ‚Elf Stunden täglich habe ich daran gezeichnet, sechs Wochen lang. Das ist wie Leistungssport.'" (http://www.tagesspiegel.de/kultur/Jorinde-Voigt-Ausstellung;art772,2330942).