

Satellites are out tonight.¹ Zeichnungen von Jorinde Voigt

Wie lassen sich heute die losen Enden unserer alltäglichen Erfahrungen und Erlebnisse von Wirklichkeit in einer bildlichen Darstellungsform zusammenfassen, die sich nicht in erstarrten Klischees gefällt, die heterogene Eindrücke nicht zu übertriebenen Vereinfachungen führt? Im Bestand künstlerischer Lösungsvorschläge gibt es reichliche Auswahl, aber das Erbe der malerischen Realismen und das Erbe der konzeptuellen Kunstrichtungen – auch dieses Verhältnis kann man als eines schildern, bei dem sich Auffassungen in unverwandter Gleichzeitigkeit gegenüberstehen. Die künstlerischen Versuche, nach der Industrialisierung der Gesellschaft und ihrer mediatisierten Bilder eine überzeugende Sicht subjektiven Wirklichkeitserlebens zu vermitteln, waren Hauptgegenstände der Moderne und ihrer Folgeerscheinungen und sind lange schon ohne Zweifel und Widersprüche nicht mehr zu haben. Jorinde Voigts zeichnerische Unternehmung zielt auf Darstellungen und Vorstellungen von Wirklichkeit durch die Konfrontation und den Vergleich wissenschaftlich aufgezeichneter und anders aufgezeichneter Spuren – und geht dabei, vielleicht paradox, mit operativer Ernsthaftigkeit von der Inkommensurabilität des Dargestellten wie der Darstellungsformen aus – wobei sie immer wieder den Versuch unternimmt, die Vermittlung der Relationen über die Vermittlung der vermeintlichen „Sachen selbst“, der einzelnen Prozesse zu stellen.

Extrem konzentriert, dabei aber mit erstaunlicher Leichtigkeit bedecken mit feinem, schwarzem Strich gezeichnete winzige Zahlen und Buchstaben, gerade und kurvige, durchgezogene, unterbrochene, gepunktete Linien und Pfeile, Radien und Achsen die Papierbögen ihrer Serien. Meist heben sich auf der weißen Fläche verteilte Felder ab. Dem unfokussierten Auge kommen sie vage wie grafische Wolkenbildungen vor, die allerdings in ihrer Schwärze hervorstechende Stellen der Verdichtung aufweisen. Durch diese auffälligen, signifikanten Zusammenballungen gerät der oberflächliche Eindruck ins Wanken, Blicke werden gefangen und Leseversuche angeregt. Die Fülle der Zeichen und Zeichnungen erweist sich auf jedem der meist serienförmig aufeinander bezogenen Blätter einerseits als Bestand komplexer formaler Beziehungen, andererseits stellt sich das eingesetzte Vokabular als eher reduziert heraus: In den meisten Fällen lässt sich sehr bald auch ohne Kenntnis einer über die grundlegendsten Konventionen des Zeichnens und Schreibens hinaus gegebenen Bezugsebene für jedes der Felder mindestens ein Formgesetz, eine Art

¹ Laurie Anderson

Faustregel erkennen. Die ersten Eindrücke changieren zwischen zwei unterschiedlichen, einander aber nicht widersprechenden Assoziationsfeldern: dem der wissenschaftlichen und dem der künstlerisch-abstrakten Grafik. Die strukturierenden Eigenschaften der Zeichnungen – ihr Rhythmus und seine Wiederholung, ihre Reduktion und Komplexität, ihre gerichtete und ungerichtete Bewegtheit – verhalten sich in ähnlicher Weise zueinander: als unterschiedliche, kulturell aber homogene Erscheinungsformen eines weiteren, in seinem Umfang und seinen Auswirkungen schwer einzuschätzenden grafischen Dispositivs. Dieses ist braucht weder als genuin künstlerisches noch genuin wissenschaftliches zu gelten, vielmehr führt der Versuch, es zu verorten, zu der Chance, über Verhältnisse vor einer solchen Trennung nachzudenken – freilich ohne in Unschuldphantasien zu verfallen. Die Aufgaben, die grafischen Verfahren und Formen in Kunst-, Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zugeteilt worden sind, bilden, so könnten man thesenhaft formulieren, eine Art Unterströmung, die heute im Zusammenhang der so genannten „Bildwissenschaften“ einen mit höchsten Interesse verfolgten Gegenstand heutiger künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung bilden.

Jorinde Voigts Zeichnungen situieren sich aufgrund ihrer sowohl zum Wissenschaftlichen wie zum Künstlerisch-Performativen geöffneten Denk- und Herstellungsweise in unmittelbarer Nähe zu solchen gegenwärtigen Themen. Man könnte sagen, dass sie dabei nie illustrativ werden, sondern im Gegenteil vom Illustrativen handeln und es aus einer distanzierten Warte zum Gegenstand vergleichender visueller Studien zu machen vermögen. Ihre Erscheinung ist keinesfalls eindeutig einem der genannten Wissensbereiche umstandslos zuzuordnen. Vielmehr erschließen sie sich gerade dann in ihrer Besonderheit, wenn man sich die in ihnen gelegten, durchaus heterogenen Fährten in einem assoziativen Verfahren vergegenwärtigt.

Assoziationen (in der Reihenfolge ihres Auftretens): Die Darstellung der wechselnden Windrichtungen sowie von Hoch- und Tiefdruckgebieten im Wetterbericht; die gerichteten Muster, mit denen sich im Physikunterricht Eisenfeilspäne auf einen Magneten hin ausrichteten, die gleichmäßigen, erstaunlich „geometrisch“ wirkenden Muster, die sich in einer Sandfläche auf einer dünnen Metallscheibe bilden, wenn deren Rand mit einem Bogen gestrichen wird (Chladnische Scheibe); biologische Studien über die Schwarmbildung bei Vögeln, die ich einmal gesehen habe; Nachkriegsabstraktionen à la Fritz Winter, „Triebkräfte der Erde“, populärwissenschaftliche Illustriertengrafik oder paratechnisches Informel wie bei

K.R.H. Sonderborg; die aus Pfeilen, Strichen, Punkten gebildeten Grafismen in den als Karikaturen nur unzureichend charakterisierten Zeichnungen von Saul Steinberg, die optisch-illusionistischen Wellenrelief-Effekte, die sich bei Hans-Georg Rauchs typischen Zeichnungen dadurch ergaben, dass er mit seiner (immer zittrigen, nie genauen) Menschenhand versuchte, über ein ganzes Blatt hin möglichst präzise parallele Linien zu ziehen; die grafische Darstellung von „bruit“ über den Köpfen der Musiker bei Sempés „Orchesterprobe“; die Explosionen in den Bildgeschichten von Rodolphe Toepffer; Bienenschwärme, die Homer Simpson verfolgen; grafisch gestaltete Filmvorspanne japanischer New-Wave-Filme der sechziger Jahre, Hiroshi Teshigahara, Susumu Hani; die Flusswirbel und Strömungsstudien von Leonardo da Vinci; die Diagrammatik der Stammbäume, Hierarchien und Zusammenhänge von Charles Darwin über Ad Reinhardt bis zu Mark Lombardi; der in Bewegungslinien ersaufende Dackel des Giacomo Balla; die pechschwarzen Pfeilwolken, die Maggie Cheung in Zhang Yimous „Hero“ auf sich zieht und die sie alle, alle mit ihrem Schwert abwehren kann; die Transparenz der von nervös leuchtenden Linien umrissenen Köpfe bei Pavel Tchelitchev; die Komplexität avantgardistischer Choreografien und Scores in der „Neuen Musik“; die Ästhetik der Maschinenzeichnung, der bewegten Hüllkurve, die für die Gleichsetzung von Kunst und Wissenschaft in Visualisierungen des Techno und der elektronischen Musik...

Eine solche Menge mehr oder weniger treffender visueller Vergleiche wird vor allem von einer sehr allgemein und einfach gehaltenen Formensprache hervorgebracht, wie Jorinde Voigt sie einsetzt. Diese Sprache ist zwischen allen allzu großen Ähnlichkeiten präzise platziert und enthält sich präventiöser Anspielungen und direkter Referenzen. Doch fallen dem konzentrierter nach Anhaltspunkten suchenden Blick in den so klaren wie komplexen Linienzeichnungen handschriftliche Notate auf, deren Faktur einen innehalten lässt im Bilden von Assoziationsketten. Es fällt auf, dass ihre Machart derjenigen der anderen Linien gleicht, die also aus ein und derselben Hand zu kommen scheinen – wodurch diese in ihrer bemerkenswerten Sicherheit zugleich konterkariert und hervorgehoben werden. Und es ist auch erst bei diesem genaueren Hinsehen, dass man sagen kann, dass nur hier und da gerade Lineale, aber keine Kurvenlineale zur Erzeugung der gekonnten Schwünge zum Einsatz kamen. Voigt zeichnet Zahlen und Buchstaben in einer weder besonders stilisierten noch übertrieben klaren Handschrift. Ihre Zeichnungen, synthetische Gebilde zwischen Bild und Text, weder Illustration noch „autonome“ Zeichnungen, sind Repräsentanten einer Schriftbildlichkeit, die nicht zwingend dazu geeignet scheinen, im Sinne eines wieder

erkennenden, systematischen, vollständigen Verstehens gelesen zu werden. Über Jahre hinweg hat sie in physisch extremer Konsequenz wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Beschreibungsmodi für heterogene Regionen ihrer subjektiven Wirklichkeitserfahrung zu einem Kartierungsprojekt von zeichnerischen Serien zusammengetragen, in denen Raum und Zeit utopischen Charakter erhalten und die Bedeutungsebenen sich trotz ihrer gemeinsamen Lokalisierung auf der Ebene des Blattes aneinander reiben, weil Voigt mit ihnen wesentlich nach einer Vermittlung des Unmittelbaren suchen.

Das Aufeinandertreffen des Unverwandten und Unversöhnlichen, einer der Kernpunkte frühmoderner Avantgardeprogramme, etwa des Surrealismus oder Dadaismus, wird hier neu inszeniert, in eine performative Szene versetzt, in der die gesellschaftlich koexistierenden, inzwischen kaum mehr voneinander zu trennenden Bildsprachen sich wechselseitig kommentieren, kritisieren, in Frage stellen, sich kurzfristig zu etwas immer wieder neuartig Offenem verbinden. In Titeln wie „Temperaturverlauf 0°C bis minus 273°C, Temperaturverlauf 0°C bis plus 100°C, Popsongs, Transformation, Adler, Luftraumbeschreibung, Satelliten, unendliche und endliche Aktionsmuster (2 küssen sich), Strom“ treffen gegensätzliche Dinge, Sachverhalte aufeinander, die zu versöhnen die wissenschaftliche Weltsicht bis heute immer noch antritt: Natur, Kultur und Technik, Individualität und Masse, Kontingenz und willkürliche Steuerung. Jorinde Voigt nennt sie „Elemente“, ihre Zusammenführung in den gezeichneten Serien „Apparate“. Die von ihr an die Außenseite ihrer Arbeit geknüpfte Terminologie bleibt zurückhaltend, was Deutungen betrifft, sie hält sich aber nahe an eine wissenschaftliche Schreibweise, ohne dadurch in dieser aufzugehen oder sich die damit verbundene Denkweise zu eigen zu machen.

Ob in den Zeichnungen selbst, an ihren Rändern oder in den Titeln der Arbeiten, die konkreten Referenzebenen finden vor allem über Schrift Zugang ins Gesamtbild. Durch sie stellt sich das zeichnerische Unternehmen Voigts als eine groß angelegte, mit den verschiedensten wissenschaftlichen und nichtwissenschaftlichen Visualisierungs- und Denkmodellen operierende Rekonstruktion heraus: Es geht ihr, durchaus in der Nachfolge der künstlerischen und literarischen Moderne, um die Frage nach der Übersetzbarkeit einer komplex verstandenen, zeitgenössischen Wirklichkeitserfahrung – die sich in so unterschiedlichen historischen Begriffskonstruktionen manifestiert wie der vom Alltagsleben oder vom Erlebnis. Dabei lassen sich spezifisch moderne Momente in Voigts Werk nicht nur

über ästhetische Reizreaktionsketten wie die oben erwähnte, sondern bereits in der Verquickung von wissenschaftlichen und künstlerischen Ausdrucksformen erkennen, die den ersten Eindruck bestimmten. Ihre Abstraktionsfähigkeit, die sie auf eine bestimmte begriffliche Distanz zu ihren Erfahrungsmomenten setzt, teilt sie vielleicht mit den „verwirrten Sinneseindrücken“ von August Strindberg, den „Epiphanien“ von Joyce und Faulkner, doch übt sie sich in der Reduktion des Schriftsprachlichen und der Zuspitzung und Steigerung des Bildsprachlichen eine neue, zunächst ganz unbestimmt scheinende Distanz.

Doch da ihre Notation, wie Voigt selbst es beschreibt, „sich aus Elementen zusammen[setzt], die gesellschaftlichen Symbolcharakter haben oder bestimmend für die Beschreibung der Zivilisation und deren Umgebung sind“², es sich also bei den Elementen wie auch bei den Zeichen um weit über die naturwissenschaftlich-technische Kultur hinaus Lesbare handelt, kann sie fest mit dem Aufkommen einer Assoziationsfülle rechnen. Wie immer liefert auch hier die Handschrift einen konkreten Anhaltspunkt zu den Dimensionen der Zeichnungen, deren Bestandteil sie ist. Es ist wie bei den frühen Hollywood-Monsterfilmen, in denen die Seeungeheuer aus viel zu groß dimensionierten Wellen auftauchen und so das Meer zum Schwimmbecken und sich selbst zur Knetgummifigur machen. Es gibt aber offenbar einen kulturell besonders tief verankerten Sinn für die Größenverhältnisse von Handschriftlichem, und dieser leistet Hilfe bei der Einschätzung der umgebenden Größen etwa innerhalb einer Kombination von Zeichnung und Schrift, wie sie hier vorliegt. Und hier werden einige charakteristische Züge in der Arbeitsweise von Jorinde Voigt deutlich: So sorgt gerade das Element der Handschrift in ihren Zeichnungen für die Betonung der Wichtigkeit von Größenverhältnissen, die auf eine bestimmte Produktionsweise deuten. Es gibt in den Zeichnungen das Beunruhigende der Ungenauigkeit, des „Linkischen“ in der Handschriftlichkeit. Sie sind in vielem auf das Original angewiesen, Abbildungen in Publikationen wie der hier vorliegenden sind zwangsläufig Kompromisse, weil auf ihnen aufgrund der Verkleinerung das Handschriftliche unlesbar bleibt. Das ist in vieler Hinsicht, nicht nur wegen des Wertschöpfungspotenzials des Unikats, eine Stärke der Arbeiten. Es deutet auf die ganz wesentliche Dimension des Performativen, die sich mit ihnen verbindet. Entgegen der Assoziation, es könne sich bei einigen der Zeichnungen um Scores, Choreografien, musikalische Handlungsanweisungen handeln, um prospektive verfertigte Handlungsanweisungen, tragen diese eher den Charakter von Spuren: Spuren des

² Jorinde Voigt, „Untitled (1–14)“, in: „Temperaturverlauf 0°C bis minus 273°C, Temperaturverlauf 0°C bis plus 100°C, Popsongs, Transformation, Adler, Luftraumbeschreibung, Satelliten, unendliche und endliche Aktionsmuster (2 küssen sich), Strom“, Publikation anlässlich der Ausstellung „Jorinde Voigt: PERM Millennial, Fahnenmann Projects, Berlin, 2007, unpag.

zeichnerischen Handelns der Künstlerin, die von Wirkungswinkel und Reichweite ihrer Hand, ihres Arms, ihres Körpers bestimmt werden. „Die Art der Notation ermöglicht in erster Linie ein Gerüst, um sich Dinge vorzustellen. Würde man die Zeichnungen als reines Filmskript, musikalische oder choreographische Partitur lesen, würde die Realisierung schnell an der Echtzeit oder den realen Möglichkeiten scheitern. Es geht vielmehr um die Potenzierung dessen, was assoziativ mit den einzelnen Elementen verbunden ist.“ (Jorinde Voigt)

Die vor allem in den größeren Formaten schwer zu handhabenden Blätter bearbeitet Voigt oft auf einer Bodenfläche. Doch darüber hinaus steht die körperliche Bewegung in der anstrengenden Disziplin, die von den generativen zeichnerischen Verfahrensweisen ihrer Kunst auferlegt wird, der Körper wird gleichzeitig zum Produzenten von Kontingenzeffekten wie aber auch zum Instrument größter Menschen möglicher Präzision im Umsetzen kleiner und ausgeglichener Bewegungen. Ohne dass auf diese Weise einer Wertsteigerung durch kulturgeschichtliche Anciennität des Wort geredet werden soll: Solchen Arten des Zeichnens sieht man noch im Ergebnis deutlich ihre Verwandtschaft zu rituellen Praktiken an – wie sie in der europäischen Kultur in der Land vermesserischen Konsekrationsgeste der Auguren durchgeführt wurden. Andere künstlerische Praktiken des 20. Jahrhunderts, die sich positiv auf solche Ursprungsmythen bezogen, wie in der geometrischen Abstraktion, der Minimal Art, der Arte povera oder der Land Art sind Voigt sichtlich bekannt, doch ist ihre Arbeit von dem Versuch gekennzeichnet, gegen die Geltungsansprüche historischer Modelle immer wieder die Frische zeitgenössischer Erfahrung in Stellung zu bringen und an jeder Form ihres grafischen Handelns deren historische Vermitteltheit mit aufzuweisen. So sind ihre Gegenüberstellungen von Messwerten vielleicht von einer ganz ähnlichen Begeisterung für mathematische Denkmodelle getragen wie etwa bei Mario Merz oder Sol LeWitt, doch besteht sie auf der unbedingten Bezogenheit jedes (erfahrbaren) Wissens auf seine auch körperlich bewerkstelligte Produktion. Auffällig ist dabei, dass wir es bei ihren Zeichnungen fast ausschließlich mit Darstellungen von Wachstumsmodellen und -funktionen zu tun haben – die Fibonacci-Reihe ist nur eine von vielen. Es liegt in der funktionalen Gesetzmäßigkeit einzelner Elemente, wenn sich die Zeichnungen in einem vorab gesteckten Rahmen über viele Blätter oder Bögen erstrecken, die unter Umständen auch nach einem sich relativ vergrößernden Format rufen. Die Betonung des Wachstums, das theoretisch ad infinitum geht, bleibt hier auf der Ebene der eigenen Produktion ungebrochen, darf aber nicht mit einem reinen Produktivismus verwechselt werden. So behandelt Voigt die Funktionen ihrer Elemente und Apparate nicht nur im Sinne einer subjektivierenden Ästhetik des Zuwachses,

sondern auch im Sinne einer Appropriation der diagrammatischen Zeichnung unter den Gesetzen additiver künstlerischer Produktivität. Die Relationen zwischen den konkreten Funktionselementen bestimmen die komplexe und ihrerseits schwer zu fassende Gesamtfunktion des Apparats, doch entsteht dabei eben nicht nur ein Zuwachs an Zeichnung, sondern auch ein Zuwachs an komplexen Wechselverhältnissen.

Im Unterschied zu oberflächlich verwandt erscheinenden Ansätzen in der bildenden Kunst und Literatur der Moderne führt Jorinde Voigt die Relationen ihrer Zeichnungselemente vor Augen, indem sie sie zu Gegenständen einer montageartigen Komposition macht, in der Element 1 eine ästhetische Signatur wird, die möglicherweise ganz unverwandt auf die Signatur von Element 2 stößt. „Die Elemente Temperaturverlauf, Adler, Popsong, Strom etc. werden in einem ‚sozialen‘ Verhältnis zueinander verhandelt. Dadurch wird eine konkrete räumliche Konstellation beschrieben. Diese realisiert sich schließlich in der individuellen Vorstellung.“ (Jorinde Voigt). In vielen Fällen hat die Künstlerin dies zu Anordnungen ausgeweitet, die durch die Vielzahl der Elemente auf ein synästhetisches Modell zu deuten scheinen, doch richtet sich ihre Neugier vor allem auf den Grad einer relativen Übertragbarkeit in eine und aus einer so genannten Alltagserfahrung.

Die Geschichte dieser Erfahrung zeigt sich schon etwa in einem berühmten Zitat aus dem zwischen den beiden Weltkriegen entstandenen Romanfragment „Der Mann ohne Eigenschaften“ von Robert Musil, in dem die Synästhesie des urbanen Lebens von ganz ähnlichen, auch zeichnerisch wirkenden Metaphern getragen wird, doch ist sie von einem Gefühl der Bedrohung gekennzeichnet: „Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze. Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile fuhren, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmäßigen Puls. Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen hervorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflogen.“³ An anderer Stelle im gleichen Roman beschreibt Musil an seinem Protagonisten Ulrich eine prototypische Grunderfahrung des „Umkippens“ der Darstellungssysteme in die beständig alles neu ordnen wollende Relativität:

„Alle diese Olinien, Kreuzlinien, Geraden, Schwünge und Geflechte, aus denen sich eine Wohnungseinrichtung zusammensetzt und die sich um ihn angehäuft hatten, waren weder

³ Robert Musil, Gesammelte Werke, hg. von Adolf Frisé, Bd. 1: Der Mann ohne Eigenschaften, Reinbek bei Hamburg 1976, S.9

Natur noch innere Notwendigkeit, sondern starrten bis ins Einzelne von barocker Überüppigkeit. Der Strom und Herzschlag, der beständig durch alle Dinge unserer Umgebung fließt, hatte einen Augenblick ausgesetzt. Ich bin nur zufällig, feixte die Notwendigkeit; ich sehe nicht wesentlich anders aus als das Gesicht eines Lupuskranken, wenn man mich ohne Vorurteil betrachtet, gestand die Schönheit. Im Grunde gehörte gar nicht viel dazu; ein Firnis war abgefallen, eine Suggestion hatte sich gelöst, ein Zug von Gewohnheit, Erwartung und Spannung war abgerissen, ein fließendes, geheimes Gleichgewicht zwischen Gefühl und Welt war eine Sekunde lang beunruhigt worden. Alles, was man fühlt und tut, geschieht irgendwie ‚in der Richtung des Lebens‘, und die kleinste Bewegung aus dieser Richtung hinaus ist schwer oder erschreckend.“⁴

Beschrieben werden die modernen Schrecken einer als habituell und dabei kontingent erfahrenen Wirklichkeit in der industriellen Massengesellschaft und einer stets ins Beliebige und Unfassbare abdriftenden Gegenwart des Lebens. Was in den Musil-Zitaten sprachlich vermittelt wird, ist vielleicht am deutlichsten ein Thema der modernen Literatur – und weniger der bildenden Kunst der Moderne geworden, die, soweit sie materielle Form gefunden hat, weniger leicht von der Affirmativität ihrer Gegenstände Abstand nehmen konnte. In der heute für Künstler/innen verfügbaren Kombination von Medien und Verfahrensweisen ist die Zeichnung in dem Sinne, wie Voigt sie für sich entwickelt hat, besonders dadurch so reizvoll, weil man ihr historisch größte „Unmittelbarkeit“ zugeschrieben hat. So sehr ihre Zeichnungen ästhetisches Wohlgefallen erzeugen, ist ihre auch außerzeichnerische Reflexion der Relationen grafisch vorgestellter Wissensformationen, den „Elementen“ und „Apparaten“, doch der eigentliche Reiz. Und so spielt in Voigts Arbeitsweise auch der Abstand zwischen zeichnerischer Handlung und deren Beschreibung eine besondere Rolle. Die naturwissenschaftliche Terminologie, die sie selbst bei der Inventarisierung und Beschreibung ihrer Arbeiten in Katalogen und anderen kommentierenden Texten verwendet, ist sehr präzise, bringt aber diejenigen, die durch sie Aufschluss über Zusammenhänge der jeweils unterschiedlichen Darstellungssysteme erhoffen, nicht unbedingt weiter, denn diese Beschreibungen sind zumeist Listen, die aufzählen, was in dem betreffenden Blatt oder der betreffenden Serie an Bezugselementen enthalten ist. In ihrer Kargheit scheinen sie dazu bestimmt, eine Kommentarebene nur bis zu einer bestimmten Grenze zugänglich zu machen. Die sich nach einiger Zeit des die Komplexität ordnenden Betrachtens unweigerlich einstellende Frage, was der Zusammenhang zwischen den Elementen X, Y und Z ist, zwischen Adlern, Stromfluss, Temperaturveränderung ist, bleibt auf dieser Ebene

⁴ ebd., S. 128.

unbeantwortet. Die den Zeichnungen anzusehende performative Herstellungsweise lenkt alle Aufmerksamkeit auf die „Gemachtheit“ der mit den Visualisierungen verbundenen Vorstellungen. Dass die Vorstellungen durch den Körper gehen und zur Spur in Raum und Zeit werden, das verbindet sie untereinander. Das allerdings ist erst der Anfang einer mit der individuellen Erfahrung in Beziehung zu setzenden Relativität, die bei Jorinde Voigt nicht zur Chiffre oder zum Logo erstarrt, sondern in dynamischem Verhältnis zu ihren unter der Hand sich ändernden Lebensbedingungen steht.

Clemens Krümmel