

Hannah Petersohn

Kunst-Netze.

Graphische Algorithmen im Kontext des Netzwerkdiskurses

Vorbemerkungen

Wird davon ausgegangen, dass Netzstrukturen und Prozesse der Vernetzung zu den grundlegenden (Kultur-)Techniken der Moderne und Postmoderne gehören, spiegeln die Arbeiten der deutschen Künstlerin Jorinde Voigt genau diese basale Annahme wieder. Im Folgenden möchte ich untersuchen, ob und wie sich das Phänomen des Netzwerkes graphisch in den Arbeiten der Künstlerin visualisiert.

Auf großformatigem, weißem Papier lässt Jorinde Voigt Kompositionen entstehen, die an Notationen erinnern. Ob ihrer langjährigen Cello-Ausbildung, ist eine solche Parallelität zur Notenschrift nicht von der Hand zu weisen. Die Arbeiten illustrieren bestimmte Ereignisse, deren gesellschaftlicher Symbolcharakter den Ausgangspunkt der Darstellungen bildet. Bei diesen Ereignissen handelt es sich unter anderem um: Adler, Popsongs, Autos, Strom, Küsse und Temperatur. Voigt bringt sie in Schriftsprache – als geschriebenes Wort – auf das Papier. Dort werden sie miteinander vermischt, verkettet und überlagert. Die Ereignisse fungieren nunmehr als Knoten. Die einzelnen Knoten werden durch meist stromlinienförmige Geraden – einem teilweise maschenähnlichen Gewebe – zueinander in Beziehung gebracht.

Auf den Linien finden sich – in Relation zu den Knoten (Adler, Küsse etc.) gesetzt – Angaben von Geschwindigkeit, zeitlicher Abfolge und Dauer sowie räumlicher Distanz. Voigt lässt Vielheiten als numerische Konzepte entstehen, deren Inhalt unterschiedlichen semiotischen Ebenen angehört. Die Postmoderne, allen voran ihre Vertreter Gilles Deleuze und Félix Guattari, sieht das Viele nicht als etwas an, das durch fortwährendes Hinzufügen übergeordneter Dimensionen gemacht wird. Vielmehr liegt das Viele in der gleichzeitigen Existenz aller Dimensionen eingebettet. Wird nun ein Teil von der Vielheit abgezogen, bestätigt es damit erst seine Dazugehörigkeit: „Ein solches System kann man Rhizom nennen.“¹ Die Zahlen in Voigts Zeichnungen haben ihre universelle Natur verloren. Sie messen nicht mehr unter Einbeziehung einer Ortsangabe innerhalb einer Dimension bestimmte Ereignisse. „Sie [die Zahl] ist selbst eine Vielheit geworden, die entsprechend den jeweiligen Dimensionen variiert.“²

In Voigts Arbeiten begegnen sublime wie triviale Ereignisse einander im Gleichklang. Hinter diesem Kumulationseffekt von Adler und Co. verbirgt sich das

¹ Deleuze, Guattari: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus, Berlin 2005, S. 11

² Ebd.: S. 18

reflektierte Denken über die gänzliche Durchdringung kultureller Muster, von denen wir gleichzeitig permanent umgeben sind. Der Netzwerk-Diskurs ist in vollem Gange.

Können Adler zu Popsongs tanzen?

Voigts kennzeichnende Parameter, die sich auf den Linien finden lassen, verweisen die addierten Formationen in einen Raum der Gleichzeitigkeit. Der Begriff der kollektiven Aussageverkettung ist nicht weit. Überhaupt scheint Voigt im Einklang mit der Postmoderne, ihre Partituren, die sie in repetitiven Strukturen hält, schwingen lassen zu wollen.

Zwischen den gezeichneten Linien und den Ereignis-Knoten konstituiert sich der Raum des Dazwischen, des *Metaxü*³. Der Raum wird ergo durch die gleichzeitige Koexistenz von Netz- und Nicht-Netz emaniert. Das Spiel aus Zeichnung und leerem, weißem Dazwischen bringt überhaupt erst die für Voigts Arbeiten typischen Pattern hervor: Linien, die waagrecht wie senkrecht, diagonal, kreis- oder schraubenförmig die Bildfläche besetzen, Ereignisse verknüpfen und auf diese Weise Voids kreieren, versetzen den Betrachter in einen spezifischen Rhythmus der Rezeption. Der Betrachter betritt also einen Raum, der bestimmt ist von Wort, Zahl, geometrischen Formen und Leere. Die Künstlerin verschreibt sich der Idee eines gedachten Raumes, in welchem der Bereich, der dem Auge gewöhnlich entzogen bleibt, aus der Verborgenheit gehoben wird, um ihm dann elementare Macht zuzuschreiben. Nicht sichtbar ist das allumfassende Postulat des „alles hängt mit allem zusammen“. Allerdings muss bei Voigt eine Einschränkung diesbezüglich stattfinden: Die mannigfaltigen „Muster“ sind in ihrem Zusammenhang auf der zweidimensionalen Fläche der Zeichnungen durchaus erkenntlich. Das Nicht-Sichtbare liegt vielmehr in der Zusammenführung unterschiedlich gewichteter Symbole/Ereignisse, deren gleichzeitige Ko-Existenz frei von Hierarchie oder wertendem Maßstab ist.

Zum einen konstituiert Voigt einen Raum, in dem alle Dimensionen synchron vibrieren, und zum anderen finden sich in jenem All Ereignisse, die in ihrem Symbolcharakter gesellschaftlich weit auseinander zu liegen scheinen, jedoch von Voigt zur Simultanität gebracht werden. Die Simultanität wiederum wird auf

³ Vgl.: Barkhoff, Böhme, Riou: Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne, S. 21

semantischer Ebene in die Herrschaftslosigkeit übergeben: Banales, Alltägliches wird mit Hohem, Sublimem gemischt.

Die von mir untersuchte Libertinage kann als weiterer Bezugspunkt Voigts zum Diskurs des Netzwerkes gerechnet werden, das sich hier als dezentral und frei von Gewichtung präsentiert.

Der immerwährende Fluss

Es geht Voigt also um die Gleichzeitigkeit des Existierenden. Dabei unterliegt das Subjekt keiner archaischen Abfolge, keinem historischem Geschehen. Es geht ihr nicht um die Anwesenheit von Individuen, deren Dasein eingebettet in der Entfaltung der Zeit ruht. Die Zeichnungen sprühen von einer nicht enden wollenden Aktivität, deren Kreislauf in die Unendlichkeit drängt. Die Idee der fortwährenden, autopoietisch anmutenden Formation ist Bild des immerwährenden Prozesses. Der Prozess des Lebenden. Diesen lässt Voigt sich entfalten, wachsen und dann wieder in den Abgrund stürzen. Ihre Zeichnungen fließen förmlich über das Papier. Ähnlich dem Charakteristikum des Netzwerkes: mit der zunehmenden Vernetzung der Menschen wuchsen Überlebenschancen wie Zerstörung des Lebens gleichermaßen (z.B. Anstieg der Produktionsmöglichkeit versus Ausbreitung von Epidemien). Der lebendige, allwissende Fluss Mnemosyne verwandelt sich in Lethe und gerät so wieder ins Vergessen. Doch selbst im Vergessen fließt noch das Sein. Ganz gleich ob in gegenwärtig sichtbar oder nicht: Der Fluss „an sich“ bleibt bestehen.

Voigts Arbeiten spielen mit dem Gebot des ewigen Wachsens, nie feststehenden Seins. Alles ist bei ihr in Entfaltung, im Prozess des Gedeihens. Dem Ungleichgewicht von Prozessen, deren ziellosem Ausströmen widmet sich die Künstlerin. Ihr Streben intendiert keinen Endzweck.

Doch muss an dieser Stelle eine wenig exzeptionelle Bemerkung gemacht werden: Dem Unendlichen wiederfährt allein schon durch die Beschaffenheit der endlichen Ausdehnung des Papiers, die schließlich durch die Rahmung der Zeichnung bekräftigt wird, eine Begrenzung. Voigt kann nur eine Anspielung auf unendliche Ausdehnung gelingen, nie aber die vollständige Expression des Seienden. Hier offenbart sich der signifikante Unterschied der Kunst zur Literatur: Die Eine ist

gefangen im visuellen Raum, der zudem stark von einem Außen begrenzt ist. Die Andere hingegen hat es wesentlich leichter sich auszubreiten, Kreise zu schließen, um sie dann wieder eruptiv aufzubrechen. Der Text wird nicht mehr als Aneinanderreihung von Wörtern betrachtet, die sich einem einzigen Sinn verschrieben haben. Vielmehr liegt der Text eingebettet in einem vieldimensionalen Raum, in dem jegliche, existierende Schreibweisen verschmelzen, kollidieren, sich überlappen. „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“⁴ Der Gedankenwelten des Textes werden im Gegensatz zur Zweidimensionalität der Bildoberfläche keine Demarkationslinien gesetzt. Hier allerdings suchen Voigts Arbeiten einen Ausweg, indem sie das Wort nicht in ein Bild kleiden, sondern es schlicht aus- und auf-schreiben. Damit hebt die Künstlerin ihre Zeichnungen in den Raum der Sprache. Die Selbstreferenzialität wird nun möglich, und die Unendlichkeit rückt in nahbare Ferne.

Ich ist ein anderer

Durch das Netzwerk, das die Zeichnungen erzeugen, rotieren Kräfte („Strom“, „Temperatur“), Perzeptionen („2 küssen sich“) und Apperzeptionen („Adlerflug“). Scheinbar agieren die Ereignisse autark vom abwesenden Subjekt. Dieses Subjekt tritt in keiner Gestalt – bis auf die der nicht genannten Figuren der „Kuss-Szene“, die allerdings einzig an das Prädikat gebunden sind („küssen“) und ausschließlich in ihm zur Erscheinung kommen – in Jorinde Voigts Werk auf. Sie sucht die Sphäre des Objektiven durch die Auswahl der Elemente zu vertiefen. Tatsächlich lassen sich keine Personen in realita finden. Gleichwohl gibt es sie: verdeckt und unter der Schicht der Zeichnungen: die Künstlerin selbst. Zu Beginn erwähnte ich bereits die Ausbildung Voigts als Cellistin, die im Hinblick auf ihre Arbeiten einen nicht unerheblichen Aspekt zu spielen scheint. Schließlich nennt Voigt einige ihrer Zeichnungen „Partituren“: Musikalische Punkte durchlaufen eine Metamorphose und werden in Linien verwandelt, die ihrerseits zu Aktivitäten transformiert werden. Musikalische Motive, die mit Modifikation und Verschiebungen spielen, dehnen sich ins schier Unendliche aus. Das Vorhandensein alles Möglichen wird dem Betrachter gewahr. So kann er das Wurzeln einer einzigen Aktivität beobachten. Ein Vervielfältigen, das in klafertiefe Gründe fällt. *„Als Rhizom oder Vielheit verweisen*

⁴ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. in: Jannidis, Lauer, Martinez, Winko [Hrsg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 190

*die Fäden der Marionette nicht auf den angeblich einheitlichen Willen eines Künstlers oder Marionettenspielers, sondern auf die Vielheit seiner Nervenfasern.*⁵ Derart bilden die Nervenfasern, die ich mit Ideen übersetze, selbst eine Marionette in anderen Dimensionen. Das ist möglich, weil die Ideen wiederum mit den Fäden der Marionette verknüpft sind. Eine hochempfindliche Projektionsfläche, deren Gestalt sich im Netz manifestiert, bildet die Grundlage des Werkes der Künstlerin.

Schlussbemerkung

Jorinde Voigts Notationen evozieren ein wechselhaftes Spiel von Elementen, deren Symbolcharakter sich bereits gesellschaftlich manifestiert hat. Die Verläufe der jeweiligen Aktionen lösen sich einander aus, werden zum Ende gebracht, gestört oder neu vereint. Es kommt zur geflechtartigen Verknüpfung der Elemente. Dem damit vermeintlichem Chaos begegnet sie mit einer akkuraten, gezielten Stringenz. Diese Ordnung mit der ihr einhergehenden Stabilität wird durch die Verknüpfung mehrerer Punkte (Knoten) erreicht. Die einzelnen Ereignisse, beziehungsweise Elemente der Zeichnungen bilden ein rhizomartiges Netzwerk. Einzelne Punkte formen gemeinsam ausufernde Oberflächen, deren Strukturen an Pflanzenblätter erinnern: *„Das Rhizom selbst kann die verschiedensten Formen annehmen, von der Verästelung und Ausbreitung nach allen Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Knollen und Knötchen.*“⁶

Elemente wie Popsongs, Elektrizität und Adler bringt die Künstlerin in ein Verhältnis zueinander. Dieses ist durch räumliche, zeitliche wie soziale Faktoren bestimmt. Und gerade hier überwindet das zeichnerische Werk seine eigenen Grenzen. Vor dem Betrachter liegt ein Netz aus Beziehungen, das wiederum Weitere zu definieren vermag und so im Stande ist neue Umgebungen, facettenreiche Milieus zu produzieren.

Das von Voigt begründete Netz ist dennoch steten Veränderungen unterworfen: Die Stabilität schwankt, gleichwohl das Netz nie gänzlich zerstört werden kann. Es ist in seiner dezentralen Eigenschaft vor seiner Dekonstruktion gefeit.

⁵ Deleuze, Guattari: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus, Berlin 2005, S. 13

⁶ Deleuze, Guattari: Rhizom, S. 11

Mit der Verstrickung von Ereignissen erzeugt die Künstlerin ein Netz, dessen Existenz immer auch bedeutet *im* und *außerhalb* des Netzes zu sein, *in* und *durch* die Maschen zu fallen.⁷

Tägliche Eindrücke speisen den Raum, der uns allen gemein ist. Jorinde Voigt lässt einen solchen gebären, dessen Grundcharakteristikum seine netzartigen Verflechtungen bedeuten. „Im Netz spiegeln sich Systeme.“⁸ Und in diesem Spiegel funkelt die Gesamtheit des Lebens und seiner Umgebungen.

⁷ Barkhoff, Böhme, Riou: Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne, S. 32

⁸ Barkhoff, Böhme, Riou: Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne, S. 13