

unrind

Korinna Lindinger, Diplom SS09 bei Virgil Widrich, Digitale Kunst

Inhalt

unrund [2] erlebt die Negation der optimalen Form als Individuation [4], verwendet Material, das seinen Weg zum klingen bringt [8], zeigt abstrahierte Bewegung als künstlerische Arbeit am Objektkörper [10] und spielt mit dem Eigenleben des Unabsehbaren [12].

unrund

Unrund ist eine Installation selbstbewegter Porzellankörper mit rund 15 cm Durchmesser.



Abb.1: Skizze unrund

Porzellanobjekte rollen aus eigener Kraft über den Steinboden. Dabei erzeugen sie aufgrund ihrer Materialität Klang. Die Bewegungen der Objekte sind unabsehbar und erwecken dadurch den Eindruck eines Eigenlebens. Dabei sind die Bewegungsmuster charakteristisch für die Form der Körper. Ihre Gestalt verleiht ihrer Bewegung Charakter.

Treffen sie zu hart aufeinander oder im Moment großen Schwungs auf eine Wand, kann es sein, dass sie brechen. Dann wird der Schwungmotor in ihrem Inneren entblößt.

Unrund spielt mit Eigenbewegung, Raumeignung und deren Klang, indem es Material, Form und Raum mit maschineller Bewegung in Beziehung setzt.

Mich faszinieren die alleine vor sich hin rollenden und ruckelnden Körper. Fast fühle ich mit ihnen in Momenten, in denen sie hilflos zuckelnd, nicht von der Stelle kommen - gefangen in ihrer Form. Für diese Formen habe ich Porzellan geblasen gelernt und das Material mir die Geduld. Das fertige Stück erinnert den Prozess seiner Entstehung, zwei mal 1000 Grad lassen es zwar jedes mal etwas mehr aus der gegossenen Form geraten, doch Fingerabdrücke in der Passivform, kleine Kratzer beim Schleifen oder Mulden, vom in den Ofen Stellen treten umso deutlicher hervor.

Die Metapher auf das Soziale zieht sich als roter Faden durch meine künstlerischen Arbeiten. Diesmal ist sie persönlicher, abstrakter und blickt weniger auf das Zusammenspiel zwischen den Objekten, als auf das in ihnen. Beschäftigt haben mich die Körper, ihr Antrieb, ihre Hülle und ihre Bewegung,

Die Körper bewegen sich alle nach dem gleichen Prinzip, dennoch nimmt jeder seinen Weg durch den Raum, welcher durch die Druckstellen der Porzellanphären beeinflusst. Die Objekte stossen aneinander und teilen sich den Raum. Aber sie koordinieren sich nicht und sie geben nicht aufeinander Acht.

Die Bewegung der Körper entsteht durch rotierende Gewichte im Inneren. Ein Getriebemotor lässt das Schunggewicht mit zirka 20 Umdrehungen pro Minute rotieren. Die Energie dafür kommt aus einem 9V Akku. Er fungiert auch als Gegengewicht zum Motor und kann von Außen geladen werden. Der Antrieb ist in einem Ring verbaut, um Leitung und Schalutung durch Dauerbelastung der Rotation nicht zu gefährden und dem Antrieb Stabilität zu geben.

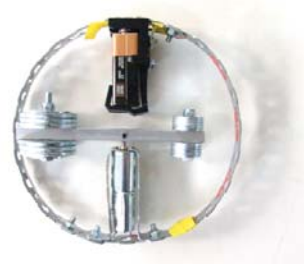


Abb.2: Antriebsmechanik



Abb.3: Formskizzen in Steingut, Sanitärporzellan und Hutschenreuther Porzellan

Die Porzellanhülle setzt sich aus zwei separat gegossenen und nach dem Guss deformierten Halbkugeln zusammen. Porzellan schwindet in Trocknung und Brand um rund 13%, konvexe Formen schwinden nicht gleichmäßig. Die Passivform muss daher entsprechend korrigiert werden. Ich habe Hutschenreuther Porzellan verwendet. Dieses ist weißer und leichter als andere Gussmassen. Seine Schönheit ist allerdings anspruchsvoller in der Verarbeitung. Das Material wird während des Brennvorgangs noch zweimal sehr weich. Daher muss die Form im Ofen mit Brennhilfen - aus dem selben Material, um eine gleiche Schwindung zu garantieren - stabilisiert werden. Das aus der Form geratene keramische Massen im Brennvorgang macht Nut- und Federlösungen, um die Körper zum Laden der Stromquelle zu öffnen, unmöglich. Daher haben die weiß glasierten Sphären Öffnungen für Stromzufuhr und Schalter.

Stärke und Richtung der erzeugten Bewegung hängt von der Relation zwischen Schwungachse und Boden im Moment ab, wodurch eine unregelmäßige und unabsehbare Dynamik entsteht. Die Bewegung resultiert folglich aus der Position des Objekts im Raum und wird auch durch die Bedingungen dieses Raums - Wände oder Risse im Boden - moduliert.

Außerdem gestalten die Widerstände der Körper selbst - die Deformationen der Sphären - die Wahrscheinlichkeit gewisser Bewegungsabfolgen. Sie führen zu Kollisionsmomenten mit dem Boden, welche die Objekte aufgrund ihrer Materialität zum Klingen bringen. Dabei werden sie zu Instrumenten ihrer eigenen Bewegungsmuster und Begegnungen mit dem Raum.



Abb. 4: Bewegungsabfolge

die Negation der optimalen Form als Individuation

$$V^2 \leq 1/36\pi * A^3$$

Die Gleichung dieser isoperimetrischen Ungleichung gilt nur für die Kugel. Unter allen Körpern gilt die Kugel daher als optimal, denn sie fasst bei minimaler Oberfläche maximales Volumen. Jeder Punkt der Sphäre steht im gleichen - minimalen wie maximalen - Abstand zum Mittelpunkt und damit in einer stabilen Gleichgewichtskonfiguration (vgl. Hildebrandt und Tromba, 1996).

In der Kugel sind Innen und Außen im *Equilibrium*. Ihre mathematische Schönheit korrespondiert mit ihrem Symbolcharakter in Philosophie und Mythologie. Die Vorstellung, dass Universum sei geordnet und harmonisch aufgebaut und seine Harmonie entspreche mathematischen Optimalprinzipien, war schon im Altertum verbreitet. Aristoteles berichtete über das monotheistische Weltbild des griechischen Philosophen Xenophanes (ca. 500 vor Christi): „Und dieser eine sei allseitig gleichartig, überall sehe und höre und empfinde er. Denn sonst wären die einzelnen Teile einander über und unterlegen, obwohl sie einem Gott angehörten, und dies sei unmöglich. Bei solcher allseitigen Gleichartigkeit müsse er aber Kugelgestalt haben“ (ebd.: 15).

Kugel und Kreis sind in der Platonischen Philosophie, als christlicher Heiligenschein oder Zeichen buddhistischer Erleuchtung, Symbole des Göttlichen, Universellen und Vollkommenen. Besonders in der christlichen und islamischen Architektur repräsentiert die Sphäre den Himmel, während der Kubus für die Erde steht (vgl. Becker, 2000).



Abb.6: Hand with reflecting sphere, Escher 1935



Abb.5: Hagia Sophia

Nach Becker steht das Symbol der Kugel auch für die Vereinigung der Gegensätze. Damit verweist es auch auf den Prozess der Individuation, wie ihn der Psychologe C.G. Jung versteht. Ziel dieser Selbstwerdung ist die Einbindung der widersprüchlichen Teile der Persönlichkeit in ein ganzes eigenes Wesen (vgl. Becker, 2000). Der Kreis ist in Jungs Psychologie Symbol für Psyche und Selbst, die Kugel Metapher der Individuation. Dies liegt weniger in ihrer Vollkommenheit, als in ihrem inneren Gleichgewicht begründet.

Denn die Vollkommenheit der sphärischen Form ist ein zweischneidiges Schwert: „Sie [die Kugel, Anmk. K.L.] ist ein vollkommen rundes räumliches Objekt, das von allen Seiten gleich aussieht. Bei einer homogenen materiellen Kugel stimmt der geometrische Mittelpunkt mit dem Schwerpunkt überein. Auf einer horizontalen Ebene ist daher die

Gleichgewichtslage einer solchen Kugel stets unbestimmt. Die Kugel kann an jeder Stelle ruhen, doch schon der geringste Stoß bringt sie zum Rollen. Nie sind wir ganz sicher, welchen Weg sie einschlagen wird, denn bereits eine winzige Unebenheit des Bodens kann ihre Bewegungsrichtung ändern“ (Hildebrandt und Tromba, 1996: 187).

Ihre optimale Form, ihr mangelndes Profil, liefert sie dem Raum aus.

Die um sich selbst rotierende Kugel beschreibt einen Kreis, der als Zeichen des Unendlichen – ohne Anfang und Ende – seit jeher verehrt wurde; als sich in den Schwanz beißende Schlange bei den Griechen, als zum Kreis verknotetes Seil bei den Ägyptern. In anderen Kulturen war er Sinnbild für den Kreislauf des Lebens, für das fortwährende Ineinandergreifen von Geburt und Tod (vgl. Clausen, 2002).

Die rollende Kugel andererseits ist ein Attribut der launischen Glücksgöttin Fortuna. Das Handbuch des deutschen Aberglaubens berichtet über den Gebrauch von rollenden und schwingenden Kugeln beim Gold- und Schatzsuchen, über medizinische Diagnosen durch Kugelbewegungen und den Gebrauch von Los- und Stimmkugeln bei Abstimmungen. In der Magie wird die Kugel zum Medium, um in andere, innere oder zukünftige Welten zu blicken. Der Kreis gilt als Zeichen von Abgrenzung und Eingrenzung. Ersteres dient meist dem eigenen Schutz. Zweiteres sucht Macht über das Eingeschlossene zu erlangen. (vgl. Berthold-Stäubli, 1987).



Abb.7: Fortuna (Das kleine Glück), Dürer 1496



Abb.8: The big mirror ball, Hein 2003

1516 erscheint das Buch *Utopia*. In ihm beschreibt der englische Humanist Sir Thomas More eine ideale Gesellschaft. Carin Kuoni stellt fest: „The circle was utopia’s first form“ (Kuoni, 2002: 11).

Diese Utopie liegt näher beim Menschen als bei Gott. Die Renaissance verweltlicht die Symboliken von Kugel und Kreis, indem sie auf Mensch und Erde übertragen werden: „Erst die neuzeitliche Renaissance hat das Kr.- und Ku-Symbol, nachdem es ... für die Gottheit ins Unendliche ausgedehnt worden war, in dieser gesteigerten Form auch als das beste geometrische Symbol der Menschenseele angenommen“ (Krafft, 1976: 1221). Die Idee der unsterblichen Seele in Kugelform, der Rotation als der ihr angemessenen Bewegung und dem Gang der Gedanken im Kreis finden sich zwar schon bei Platon,¹ Augustinus oder Hildegard von Bingen. In dieser *neuen Zeit*, in der sich die Sichtweise der Menschen auf die Welt und der eigenen Macht über diese verändert wird aber auch die Welt zur Kugel und diese dadurch zum weltlichen Herrschaftssymbol.

1 Platons Urmenschen sind kugelförmig und auch die menschliche Kopfform erklärt sich seiner Ansicht nach aus dem oben beschriebenen Zusammenhang (Krafft, 1976: 1221).

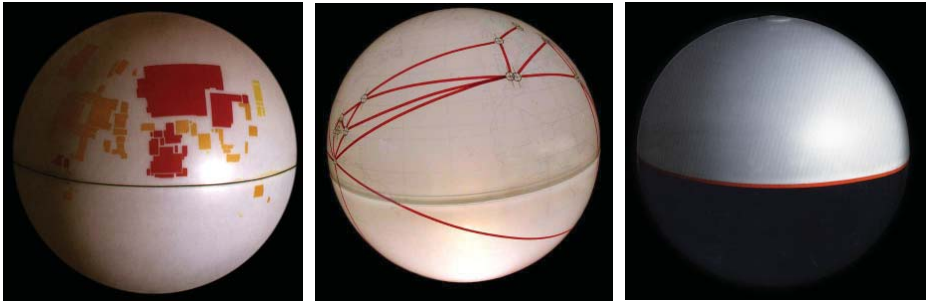


Abb.9: World Processor: Military Budgets, Special Economic Zones, Comprehensive Guide to the World, Günther 1988-2004

Das Ideal kugelgleicher Perfektion gilt nicht nur für Seele und Geist des Menschen. Leonardo da Vincis „Der vitruvianische Mensch“ vervollkommnet sich in einem Kreis.

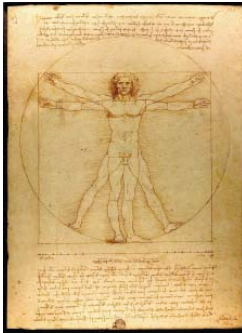


Abb.10: Vitruve Luc Viatour,
Da Vinci 1492

Da Vinci beruft sich dabei auf die in den Vitruvs überlieferten antiken Idealmaße des Menschlichen. Dabei wird ein Körperkanon wiederbelebt, der laut Hersey bis zu dem griechischen Bildhauer Polyklet zurückzuverfolgen ist und dessen Standardisierungsmacht im Mittelalter zurückgedrängt war. Im Zentrum steht wiederum ein Begriff mathematischer Harmonie. So meint Galen: „Die Schönheit des Körpers besteht aus Symmetrie; nicht aus seinen Elementen, sondern aus seinen Zahlen“ (Hersey, 1998: 62).

Das Ideal ist das Symmetrische, das Gemeine dann folglich das Asymmetrische, das Unproportionale oder das aus der Form Geratene.

Die „crawling and jumping soft robots“ des Departments for Robotics an der Universität Ritsumeikan in Japan holen ihr Bewegungspotential gerade aus der Deformation der optimalen Form.

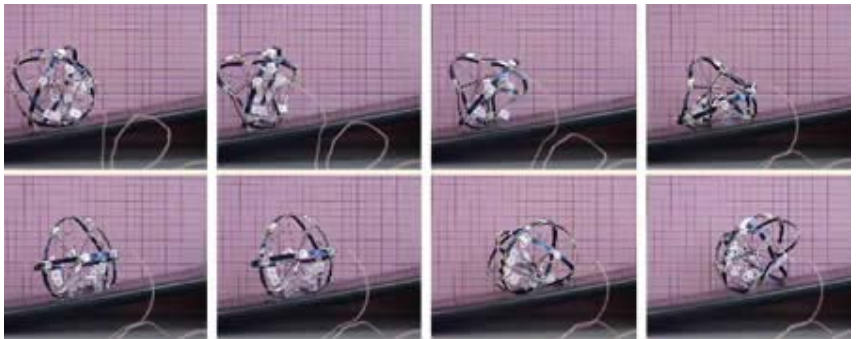


Abb.11: crawling and jumping soft robots, Department of Robotics Ritsumeikan University 2002 -

In Jeppe Heins Installation *360° presence* zerstört eine Stahlkugel mit 70 cm Durchmesser den white cube. Sie setzt sich immer dann in Bewegung, wenn jemand den Raum betritt und ändert ihre Richtung nur, wenn sie zuvor gegen eine Wand gedonnert ist. Die Betrachterin/der Betrachter wird so zur Mittäterin/zum Mittäter an der Deformation des Kunstraumes. Dessen optimale Form scheitert an der gemeinsamen Präsenz von Werk und Rezipientin/Rezipient.



Abb.12: The big mirror ball, Hein 2003

Vielleicht wäre ein Mensch perfekt, wären da nicht die anderen. So aber ist er immer auch die Differenz zwischen ihm und dem Ideal. Wenn Jung von Individuation spricht, meint er nicht die Auslöschung dieser Differenz, er meint ihre Einbindung in ein inneres Gleichgewicht. Jedoch bleibt die individuelle Abweichung erhalten, auch weil der (soziale) Raum dem Menschen vorgängig ist. In diesem konstituiert er sich gerade auch aus seiner Differenz als Individuum. Ebenso nehmen die Objekte meiner Arbeit den Raum aus ihrer spezifischen Form heraus ein.

Material, das seinen Weg zum klingen bringt

Porzellan ist zart und hart, robust und zerbrechlich. Es brennt dicht. Dadurch ist es Schmutz und Wasser abweisend. Ich habe Porzellan gewählt, weil es sich wertvoll angreift, glänzen, klingen und in 1000 Scherben zerspringen kann. Die Spären sind die Haut des Körpers, sie verdecken seine innere Mechanik, verzaubern und beschützen ihn.

Die Sphären sind mit weißer Glasur gebrannt. Diese verstärkt die Farbe des Materials und bringt sie zum Glänzen. Die verglaste Schicht verhindert zusätzlich Verschmutzungen des Objekts durch den Boden und Zusammenstöße mit der Wand.



Abb.13: Scars,
Tamsin van Essen 2007



Abb.14: Psoriasis,
Tamsin van Essen 2007



Abb.15: Hella Jongerius
Ikea Vase, Tjep. 2007

Für meine Arbeit ist neben seiner filigranen Materialität die Klangeigenschaft des Porzellans von besonderer Bedeutung. Die Diplomarbeit von Julia Wuelfing an der Bauhaus-Universität Weimar rückt diese akustische Qualität ins Zentrum des Designprozesses. In Kooperation mit Kahla Porzellan hat sie die Serie *Klangfreuden* entworfen.



Abb.16: Klangfreuden, Wuelfing, 2006

Porzellan klingt hell. Die Objekte meiner Arbeit *unrund* fungieren daher als Instrumente ihrer Bewegung. Gerade die *unrund*-en Momente bringen die Körper zum Klirren: wenn ein Objekt gegen ein anderes oder eine Wand stößt und wenn die Schwingungsbewegung des Objekts über seine Deformation stolpert.

Thomas Grill schreibt in seiner Archäologie musikalischer Instrumentarien und der elektronischen Geräten immanenten Arkustik über Klangstrukturen/Klangskulpturen: „Die Erzeugung von Klang durch vibrierende Oberflächen, daher die ursächliche Verbindung von Objekt und akustischem Signal, lässt die Grenzen zwischen Skulptur und Musikinstrument, also auch Musik und Bildender Kunst, leicht verschwimmen“ (Grill 2007: 10). Grill verweist auf die Maschinenskulpturen von Jean Tinguely und Nicolas Anatol Baginsky. Dessen Arbeiten spricht er eine „bisher ungekannte Autonomie und Lebendigkeit trotz Selfmade-Bauweise“ (ebd.: 11) zu.



Abb.17: Aglopheme, the guitarre player, Baginsky 1992-2001



Abb. 18: Aglopheme and Tebzipeia of "The Three Sirenes" live in concert

Im Katalog zum Ars Electronica Festival 1996 ist über Baginskys Arbeit zu lesen: „Er erbt aus der Tradition der Wissenschaftler und der Automatenbauer die Frage, was den Menschen auszeichnet und gibt hierauf als Künstler Antworten. Menschen sind nicht perfekte berechenbare Wesen, und Menschlichkeit beginnt dort, wo man sich auf die Frage, was der Mensch ist, einlässt. Baginsky lässt sich darauf ein, indem er unbequemen und wunderlichen Gewohnheiten durch Maschinenbewegungen Ausdruck verleiht.“ [Merrit, 1996:341f]

Während Baginskys Maschinen direkt auf kulturelle Praktiken verweisen und im Spektrum zwischen Skulptur und Instrument, näher an Letzteres rücken, referenzieren die *Airschweinchen* von Michael Niemetz in ihrer Schallerzeugung in erster Linie auf sich selbst.

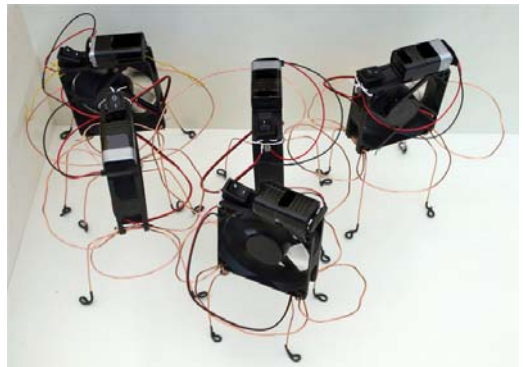


Abb.19: Airschweinchen, Niemetz 2009

Selbstreferenzialität ist auch dem akustischen Ausdruck der weiß glänzende *unrunden* Körper eigen, sie klingen aufgrund der Materilität ihrer Hülle, in deren Schwingung sich ihre Begegnung mit dem Raum widerspiegelt - vor allem jene Begegnungen, die sich aus den Eigenarten der Gestalt ergeben.

abstrahierte Bewegung als künstlerische Arbeit am Objektkörper

Die Objekte meiner Installation sind in zweifacher Hinsicht in ihrer Bewegung selbstreferenziell, einerseits in der erzeugten Schallbewegung, andererseits in ihrer Bewegung im Raum. In Gang und Klang artikulieren die Objekte ihre Begegnung mit dem Raum und sich selbst in eben diesem.

Durch die Bewegung setzt sich der Mensch selbst in Welt – er macht sich selbst, dabei fügt er seine Ordnungen und die der Welt zusammen und voll-zieht einen dialektischen Anpassungsprozess (vgl. Gebauer, 2004: 23f) .

Der Soziologe Gunter Gebauer bezeichnet Bewegungen als Komplexe, die ein Bündel an Gefühlen, Wertungen und Gedanken konzentrieren und greifbar machen. Dieses kann in seiner Gesamtheit nicht unmittelbar rational, aber intuitiv erfasst, erinnert (ebd.: 33) und in einer - über Symbole verhandelten - sozialen Wirklichkeit verstanden werden kann.

Eine Kunst, deren Material die Bewegung im Raum ist, ist der Tanz. Die Rolle des Körpers im Tanz ist wandelbar. Im Sinne des klassischen Balletts forderte der Kritiker André Levinson maschinengleiche Tänzerinnen/Tänzer, die Schönheit darstellen. Schönheit begreift er, als vom konkreten Körper losgelöst, in der vollkommenen Perfektion der Ausführung eines außerhalb der/des Tanzenden liegenden Themas. Gegen dieses repräsentative und objektivierte Verständnis schrieb John Martin ein essentialistisches Verständnis von Tanz als Ausdruck innerer Bewegung (vgl. Huschka, 2002).²

Die Pionierin des deutschen Modernen Tanzes Mary Wigman proklamiert 1933: „Was ist Tanz? Raum, Symbol: Endliches mit Unendlichem geformt, durchdrungen, gebaut. # Tanz ist eine Sprache, die im Menschen ureingeboren schlummert. # Tanz ist Sprache des bewegten Körpers“ (Klein, 1992: 185). Später resümiert sie, „dass im Tanz von nun an der ganze, der ungeteilte Mensch wieder in Erscheinung trat,“ (ebd.: 184).

Kritiker warfen dem u.a. von Martin und Wigman vertretenem Tanzverständnis vor, dass es das Primat des Verstandes zwar durch das der Seele ersetzte, dabei aber wiederum auf den Körper vergaß. Merce Cunningham machte die Bewegung des tanzenden Körpers selbst zum Inhalt des Tanzes: „Ich nehme das Gehen zur Grundlage der menschlichen Bewegung. Wir alle gehen nach den gleichen Mechanismen, aber jeder geht anders.“ (ebd.: 238).

Die Bedingungen des Körpermaterials, seine Formspezifika rücken hier ins Zentrum künstlerischer Auseinandersetzung. Dieser Strategie bin auch ich gefolgt.

Es gibt Objektskizzen zu *unrund*, an denen ich die Form wunderschön finde, aber die Bewegung nicht zum Aushalten. Bei anderen ist es umgekehrt. Runde Kugeln beispielsweise ohne jedwedes innere Ungleichgewicht wirken auf mich richtiggehend erbärmlich, wenn sie penetrant ohne Ablenkung gegen eine Wand nach der anderen krachen. Ich habe die Objekte selbst in Form gedrückt und zusammengeschraubt. Trotzdem lösen sie bei mir Neugier oder Widerwillen aus. Das liegt, denke ich, an ihrer Eigenständigkeit, wenn sie sich aus sich selbst und ihrer Form heraus bewegen.

² Martin und Levison können mit Huschka als paradigmatische Gegenpositionen im Diskurs um die Emanzipation des Modernen Tanzes in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts gelesen werden.

Verhaltensstudien



Abb.20: Testobjekte für
Bewegungsstudien

Läuft eine Kugel ohne Oberflächenstruktur, bewegt sie sich - sobald sie eine innere Balance gefunden hat - relativ gerade bis sie irgendwo anstößt. Teilweise torkelt sie, prinzipiell orientiert sich ihre Bewegung aber kaum an ihr selbst, sondern an der Umwelt. Die Kugel ist immer mit etwa gleicher Geschwindigkeit und ohne Unterhalt auf dem Weg von A nach B, bleibt dabei aalglatt und kann nicht verweilen.

Eine die Kugel umschlingende Erhebung erzeugt kreisförmige Bewegungen. Teilweise läuft diese Kugel fast im Kreis, dann wieder in Schlangenlinien. Auch ändert sie manchmal selbstständig ihre Richtung.

Ist die Deformation zu stark, bleibt die Kugel darauf hängen und wackelt an einem Ort vor sich her.

Hat die Kugel eine unebene Struktur mit vielen Wülsten, bewegt sie sich langsam ruckelnd. Sie wechselt ständig die Richtung, bewegt sich spielend um Objekte herum und läuft nur zwischendurch über kurze Strecken gerade.

Susanne Traub glaubt: „Im zeitgenössischen Tanz wird das Verständnis von Tanz und Bewegung als bloßes instrumentalisiertes Repräsentations- und Ausdrucksmittel aufgegeben. Tanzen versteht sich selbst als Prozess unmittelbarer physischer Kommunikation. In der Bewegung vermittelt der »denkende« Körper seine Erkenntnis und sein physisches Wissen. Tanz vermittelt die prozesshafte Verflechtung somatischer Erfahrung und kultureller Repräsentation.“ (Thurner, 2009: 36) Regisseur, Schauspieler und Dramaturg Tim Etchell geht davon aus, „dass der Körper der Zuschauerin, des Zuschauers mit einer sinnlichen Intelligenz ausgestattet ist, die sie oder ihn zu einer instinktiven Verstehensleistung befähigt“ (ebd.: 39). Er begreift die „ästhetische Erfahrung“ demnach als empathischen Akt. Die Philosophin Susanne K. Langer unterscheidet im Tanz grundsätzlich zwischen faktischer Bewegung und virtueller Expression (vgl. ebd.: 38).

Die abstrahierte Bewegung hat symbolischen Mehrwert.

Die Raumeignung von Objekten nach den Bedingungen ihres Antriebs und ihrer Oberfläche kann daher lebendige kognitive und emotionale Muster transzendieren, die in der gestalteten Zufälligkeit ihrer mechanische Bewegung mitenthalten sind. Und ich leide mit, wenn die *unrund*-en Körper zuckeln und freu mich, wenn sie tanzen.

Eigenleben des Unabsehbaren

Bis ins 18. Jahrhundert war die Bewegung ein Mysterium, das die Grenze zwischen Lebendigem und Leblosem markierte. Georg Trogemann verfolgt die Geschichte beweglicher Statuen und Automaten, d.h. Selbstbeweger, bis ins 5. Jahrhundert vor Christus zurück. Seines Zeichens war ihre Funktion allein ihre Bewegung, hatte also Selbstzweck (vgl. Trogemann, 2005).



Abb.21: Bascule (Serie), Jean Tinguely 1973



Abb.22: Alavs 2.0, Jed Berks 2007

Lars Gustavson vergleicht in seinem 1970 erschienen Buch *Utopien Maschinen mit Gespenstern*, sie lösten dieselbe Art Unbehagen aus, welches aus der Tatsache rühre, dass Lebloses Lebendiges simuliere und damit die Authentizität des Lebens selbst zur Diskussion stelle (vgl. Gustavson, 1970).



Abb.23: Alavs 2.0, Jed Berks 2007

Die mechanische Bewegung ist freilich dem Selbstzweck ihrer Bewegung entwachsen und wurde in den Dienst anderer Ziele gestellt. Maschinen, Technik im Allgemeinen, sind einer Entwicklungsdynamik unterworfen, die sich an ihrer Zweckmäßigkeit orientiert. Trogemann konstatiert: „Aufgrund dieser ungebremsten [kommerziellen, Anmk. KL] Kraft läuft die Technik der geistigen Reflexion immer weit voraus und erzeugt damit die gefährliche Differenz zwischen Technik und Lebenswelt“ (Trogemann, 2005: 9).

Der Techniksoziologe Heinrich Popitz fragt konsequenterweise: „Was aber ist das für ein Ding, die Maschine, an die sich die menschliche Existenz gebunden hat? Kein Organismus, kein sonstiges Naturobjekt, ein Artefakt. Aber ein Artefakt, das, anders als alle bisherigen Artefakte, sich selbsttätig bewegt“ (Popitz, 2000: 27).

Die empirisch konstruktivistische Soziologie Bruno Latours begreift Artefakte als Gegenüber und Komplizinnen/Komplizen der Akteurinnen/Akteure in der Lebenswelt (vgl. Latour, 2007).

Ein knappes Jahrhundert vor diesem Wirklichkeitskonzept für eine technologisierte Welt fasste ein anderer Franzose, der Philosoph Paul Valéry, das Paradox zwischen Leben und Verhersagbarkeit mit folgenden Worten zusammen: „Der Determinismus ist die einzige Weise, sich die Welt vorzustellen. Und der Indeterminismus ist die einzige Weise, in ihr zu existieren“ (Valéry, 1988: 173).

Der Moment in dem die Handlung eines Gegenübers unabsehbar wird, ist auch der, in dem ihm Eigenleben zugeschrieben wird. In der Arbeit *microspheres* von Julius Popp tritt dies ein, wenn die Verhaltenskomplexität der Kugeln in ihren programmierten Interaktionen zu komplex wird um absehbar zu sein. Auch in Borut Savskis *Bowlful of Sound* entzieht sich die musikalische und spatiale Interaktion der Objekte der rationalen Vorhersage. Im offiziellen Text der Ars Electronica heißt es dazu: „Eine einfache, selbst-bezügliche Algorithmik produziert / lässt eine Art Autonomie entstehen – nennen wir sie Leben“ (Ars Electronica, 2008)



Abb.24: Bowlful of Sound,
Borut Savski 2005

Die Unabsehbarkeit meiner Porzellankörper ist nicht programmiert, aber gestaltet. Sie folgen der sich wandelnden Beziehung zwischen äußerer Form und innerer Schwungbewegung des Objekts und dem physischem Raum im jeweiligen Moment.

Auf den letzten Seiten habe ich versucht einerseits meine Diplomarbeit vorzustellen. Andererseits wollte ich Aspekte, die mir in der künstlerischen Auseinandersetzung besonders wichtig waren, theoretischen abtasten, um meine Faszination und Intention im Referenzrahmen Kunst und soziokulturellen Diskursen zu verorten:



Abb.25: microsphere, Studie, Julius Popp 2005

Die selbstbewegten Objekte meiner Installation *unrund* entziehen sich in ihrer Bewegung der prognostizierenden Macht der Betrachterin/des Betrachters. Im Zusammenspiel ihrer mechanischen Antriebskraft, der Gestaltungsleistung ihrer Form und den physikalischen Gesetzen des Raums tanzen sie aus sich heraus in einen kulturell und symbolisch konstituierten Rezeptionsraum.

Epilog

„Ich bin heute irgendwie unrund.“

Sich unrund fühlen ist ein Ausdruck der Umgangssprache, in dem mein Bauchgefühl denkt.

Er dient zur Beschreibung von Tagen, an denen man sich selbst am meisten im Weg steht.

Korinna Lindinger, 2009

Literaturverzeichnis

- Ars Electronica, 2008: Featured Art Scene/Exhibitions: Bowfuls of Sound. 90.146.8.18/de/festival2008/program/project.asp?parent=14384&iProjectID=14507 [dl. 20.5.2009]
- Bächtold-Stäubli Hanns, 1987: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 5, Berlin/New York: Walter de Gruyter
- Becker Udo, 2000: The continuum encyclopedia of symbols. New York/London: Continuum
- Clausen Barbara, 2002: In the realm of spheres. In: Independent Curators International, 2002: Thin Skin. The fickle Nature of Bubbles, Spheres, and Inflatable Structures. New York: ICI, 15-19
- Gebauer Gunther, 2004: Ordnung und Erinnerung. Menschliche Bewegung in der Perspektive der historischen Anthropologie. In: Klein Gabriele (Hg.) 2004: Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte. Bielefeld: transcript, 23-42
- Gustavson Lars, 1970: Utopien. München: Carl Hanser
- Grill Thomas, 2007: Elektromagnetische Kammermusik. grrr.org/pub/grill-2007-elektromagnetische_kammermusik.pdf [dl. 20.5.2009]
- Hersey Geroge L., 1998: Verführung nach Maß. Ideal und Tyrannei des perfekten Körpers. Berlin: Siedler
- Hildebrandt Stefan und Tromba Anthony, 1996: Kugel, Kreis und Seifenblasen. Optimale Formen in Geometrie und Natur. Basel: Birkhäuser
- Huschka Sabine, 2002: Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt
- Klanten Robert, Ehmann Sven und Grill Sabrina, 2008: Fragiles. Porcelain, Glass & Ceramics. Berlin: Die Gestalten
- Klein Gabriele, 2004: Bewegung und Moderne. Zur Einführung. In: Klein Gabriele (Hg.) 2004: Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte. Bielefeld: transcript, 7-22
- Klein Gabriele (Hg.) 2004b: Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte. Bielefeld: transcript
- Klein Gabriele, 1992: FrauenTanzKörper. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim/Berlin: Quadria
- Kluge Friedrich und Seebold Elmar, 2002 : Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 24. Auflage. Berlin: Verlag Walter de Gruyter
- Kraft F, 1976: Kreis, Kugel. In: Ritter Joachim und Grünner Karlfried, 1976: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1211-1226
- Kuoni Carin, 2002: Thin Skin: The fickle nature of bubbles, spheres, and inflatable structures. In: Independent Curators International, 2002: Thin Skin. The fickle Nature of Bubbles, Spheres, and Inflatable Structures. New York: ICI, 9-13
- Latour Bruno, 2007: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Lecker Martina, 2000: Maschinen – Gnosis – Tanz. In: Klein Gabriele (Hg.), 2000: Tanz Bild Medien. Hamburg
- Merrit Just, 1996: Was soll es, was ist Programm? In: Stocker Gerfried, 1996: Memesis. The future of evolution. Wien: Springer, 337-351
- Popitz Heinrich, 2000: Wege der Kreativität. Tübingen: Mohr Siebeck

Ritter Joachim und Grüner Karlfried, 1976: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1211-1226

Stocker Gerfried, 1996: Memesis. The future of evolution. Wien: Springer

Turner Christina, 2009: Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten. Bielefeld: transcript

Trogemann Georg und Viehoff Jochen, 2005: Code@art. Eine elementare Einführung in die Programmierung als künstlerische Praktik. Wien/New York: Springer

Valéry Paul, 1988: Cahiers 2. Frankfurt am Main: Fischer

Bildnachweis

Ars Electronica Festival: www.aec.at [dl. 24.5. 2009]: Abb.24

Art and Play: www.art-and-play.com [dl. 24.5. 2009]: Abb.21

Bauhaus-Universität Weimar: www.uni-weimar.de [dl. 24.5. 2009]: Abb. 16

Das ökumenische Heiligenlexikon: www.heiligenlexikon.de [dl. 24.5. 2009]: Abb.5

Galerie Wolff: www.galeriewolff.com [dl. 24.5. 2009]: Abb.25

Galleri Nicolai Wallner: www.nicolaiwallner.com [dl. 24.5. 2009]: Abb.8, 12

Hildebrandt Stefan und Tromba Anthony, 1996: Kugel, Kreis und Seifenblasen. Optimale Formen in Geometrie und Natur. Basel: Birkhäuser: Abb.7

interactivearchitecture.org: www.interactivearchitecture.org [dl. 24.5.2009]: Abb.11, 22, 23

Klanten Robert, Ehmann Sven und Grill Sabrina, 2008: Fragiles. Porcelain, Glass & Ceramics. Berlin: Die Gestalten: Abb.13, 14, 15

Michael Niemetz: www.michaelniemetz.net.ms [dl. 24.5. 2009]: Abb.19

Nikolas Anatol Baginsky: www.baginsky.de [dl. 24.5. 2009]: Abb.17, 18

The Wingman: thewingman.blogspot.com [dl. 24.5. 2009]: Abb.6

Wikipedia: de.wikipedia.org [dl. 24.5. 2009]: Abb.10

World Processor: www.worldprocessor.com [dl. 24.5. 2009]: Abb.9

alle anderen Bilder: Korinna Lindinger