Thomas Schönauer: Künstler/Philosoph

Ein Gespräch mit Irene Daum und Peter Tepe. | Bereich: Interviews

Übersicht: Thomas Schönauer geht erstens in bestimmten Arbeiten wissenschaftsbezogen vor, zweitens kooperiert er bei einigen Projekten mit Wissenschaftlern/Technikern und drittens veröffentlicht er philosophisch-theoretische Reflexionen. In Teil I des Interviews geht es um die Zusammenarbeit einerseits mit Statikern und Ingenieuren bei Skulpturen, andererseits mit Chemikern, um eine neue Form der Malerei zu entwickeln. Auch die Folgen von Schönauers Studium der Philosophie und Germanistik für seine Kunst kommen zur Sprache.

Teil I (Weiter zu Teil II)

Das Gespräch mit Thomas Schönauer fand am 24.05.2017 in seinem Atelier in Ratingen statt. Nach der Transkription der Aufzeichnung sind dann noch weitere Fragen und Antworten hinzugekommen. Biographische Informationen finden sich unter Die Beiträger.

Das Online-Journal w/k befasst sich mit allen Verbindungen, die es zwischen Wissenschaft und bildender Kunst gibt. Diese lassen sich, was die beteiligten Individuen anbelangt, auf drei Grundformen zurückführen: der Grenzgänger zwischen Wissenschaft und bildender Kunst, der wissenschaftsbezogene Künstler (Form 2) und die Kooperation zwischen mindestens einem Künstler und mindestens einem Wissenschaftler bei einem bestimmten Projekt (Form 3).

Thomas Schönauer, Sie sind für w/k ein besonders interessanter Fall, da alle drei Grundformen bei Ihnen zu finden sind: Erstens gehen Sie in bestimmten Arbeiten wissenschaftsbezogen vor, zweitens kooperieren Sie bei einigen Projekten mit Wissenschaftlern, und drittens treten Sie als Künstler/Philosoph auf – in der Huffington Post etwa sind philosophische Reflexionen zu finden. Sie gehören daher in gewisser Hinsicht auch zu den Grenzgängern, die beides machen, auch wenn Sie keine wissenschaftliche Forschung im engeren Sinne betreiben.
Die Zuordnungen sind korrekt. Welche Ziele verfolgen Sie in unserem Gespräch?

Wir streben an, die bei Ihnen vorliegenden Verbindungen zwischen Wissenschaft und bildender Kunst möglichst genau zu bestimmen, um so ein vertieftes Verständnis Ihrer Arbeiten zu ermöglichen. Wenn die w/k-Nutzer diese Bezüge erkennen und dann auch bei der Rezeption der Skulpturen und Bilder im Blick haben, so begreifen sie besser, worum es Thomas Schönauer geht und warum er so verfährt. Unsere Ambition ist dabei auch, über das übliche Niveau der „Texte über Kunst“ hinauszukommen: Wir wollen nicht an der Oberfläche kleben bleiben oder eine Beweihräucherung inszenieren, sondern tiefer in die Materie eintauchen.
Da bin ich dabei. Vielleicht werden mir durch das Gespräch auch Ideen klar, die ich bislang nur intuitiv verfolgt habe. Zudem ist jeder Austausch mit klugen Gesprächspartnern ein Quell der Inspiration.

Beginnen wir mit dem Künstler Thomas Schönauer, der mit Wissenschaftlern bzw. wissenschaftlich ausgebildeten Fachleuten kooperiert (Form 3). Mit welchen Disziplinen arbeiten Sie zusammen, und warum tun Sie das?

Ehe ich auf diesen Punkt komme, muss ich etwas ausholen. Ich komme von der Skulptur her, bin sozusagen der Mann des Raumes. Vor allem arbeite ich mit der abstrakten Skulptur und konzentriere mich unter anderem auf die Randgebiete der statischen Machbarkeit. Mein Ziel ist es, das Schwere nicht schwer erscheinen zu lassen, den nicht-materiellen Raum genauso zu bearbeiten wie den materiellen. Das Nicht-Materielle ist der Bereich zwischen dem materiell Geformten und dem, was nicht materiell da ist, also ein Gap, d.h. ein Zwischenraum zwischen Teilen der Skulptur, ein Gap zwischen einem Architekturhintergrund und der Skulptur.
Nun zur Frage: Für eine Skulptur, die im öffentlichen Raum steht und sich an der Grenze der technischen Machbarkeit bewegt, brauche ich einen kreativen Ingenieur, einen exzellenten Statiker. Ich muss klar formulieren, was ich haben will und ziehe dann einen oder mehrere Statiker/Ingenieure hinzu; allein würde ich das nicht hinbekommen.

Können Sie Ihr Vorgehen an einem Beispiel erläutern?
Für die Stadt Wittenberg baute ich das Modell der großen Installation *Himmelskreuz*. Ich fragte bei 10 Stahlbauern an; deren Antwort lautete immer „Das lässt sich nicht umsetzen“. Am Ende fand ich jedoch einen kreativen Stahlbauer, der sagte: „Das lässt sich schon bauen; wir müssen aber noch an den Details der Formgebung feilen, um das statisch hinzukommen“. Das sind die Leute, die ich brauche.

Thomas Schönauer: *Himmelskreuz* im Luthergarten (2016). Photo: Ralph Richter.

Ihnen geht es also darum, aus der Skulptur Dinge heraus zu entwickeln, die als nicht machbar erscheinen.
So ist es. Das ist auch der Grund, warum ich von der Oberfläche des Gerosteten oder des Edelstahls weggegangen bin hin zur Farbe: Bei der Wahrnehmung von Rost oder blankem Stahl ist die

Assoziationskraft eingeschränkt – man hat sofort die Assoziation „schweres Metall“. Sieht man hingegen eine große und schwere Skulptur in Farbe, so gibt es keine Vorurteile hinsichtlich des Materials. Sie könnte aus Holz, aus Kunststoff oder aus einem anderen Material sein; damit möchte ich die Rezipienten überraschen. Dann nähern sie sich der Skulptur, erkennen durch leises Klopfen, dass sie aus Metall ist, und fragen sich vielleicht, wie das möglich ist. Um solche Wahrnehmungsprozesse zu erzielen, benötige ich die Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern und Ingenieuren. Beim *Himmelskreuz* und der neuen Serie der *Cultivator*-Skulpturen ist hingegen dieser Farb-Verfremdungseffekt nicht nötig. Hier sind die Statik und die Dynamik so ausgereizt, dass der oberflächenbehandelte Edelstahl seine ureigenste Qualität zeigen ‚darf', ohne dass die Phantasie des Rezipienten eingeschränkt wird.

Gibt es auch in Ihrer Malerei Wissenschaftsbezüge?
Die gibt es in der Tat. Als Skulpteur habe ich mich immer auch mit der Zweidimensionalität beschäftigt, gezeichnet und gemalt. Mit den Ergebnissen war ich jedoch nicht zufrieden. Ich habe viel experimentiert, auf Papier oder mit Öl – und die Resultate meistens weggeschmissen. Aber ich habe nicht locker gelassen und immer die dritte Dimension auf der Fläche gesucht. Dann lernte ich den Entwicklungschef eines Lack-Unternehmens kennen. Der sagte: „Ich glaube zu wissen, was Sie wollen, aber Sie müssen es präzise angeben“. Daraufhin setzten wir uns zusammen und machten im Jahr 2002, also vor 15 Jahren, die ersten Versuche mit Acrylaten. Diese waren noch klassisch in dem Sinne, dass ich versuchte, über die Schichtung Raum auf der Fläche zu generieren. Dann habe ich mir gesagt: „Nein, das ist zu konventionell; der Raum soll Illusion und keine Topographie sein“.

Können Sie Genaueres über Ihre Zusammenarbeit mit Chemikern sagen?
Zusammen mit Klebstoff-Chemikern und Material-Forschern habe ich Experimente gemacht. Verwendet wurden Systeme für die Industrieverklebung von Stahl, was mich wiederum zur Nutzung von Edelstahl als Malgrund führte; hier gibt es keinen saugenden Untergrund mehr – eine flüssige Masse kann sich ausbreiten. Chemiker aus der Materialkunde wurden benötigt, um durch den scharfen Kontrast von schwarzen und weißen acrylgebundenen Pigmenten oder durch Komplementärfarben eine Raumillusion zu erzeugen. Bei einem spontanen Atelierbesuch zeigte sich Frau Bagel-Trah, die Aufsichtsrätin von Henkel, von meinen Experimenten fasziniert und fragte nach der Vorgehensweise. Ihre Begeisterung hat dann Türen zu den Labors des Weltmarktführers für Klebesysteme geöffnet, was für einen an solchen Forschungen interessierten bildenden Künstler natürlich ungeahnte Chancen eröffnet.

Fassen wir das bislang Herausgearbeitete zusammen: Erstens haben Sie mit Wissenschaftlern, Technikern und Ingenieuren kooperiert, um ein Realisierbarkeitsproblem für Skulpturen zu bewältigen, das unlösbar schien; erst durch diese Kooperation konnten Sie Ihr künstlerisches Konzept umsetzen. Zweitens sind Sie durch die Zusammenarbeit mit Chemikern und speziell Materialforschern auf neue Möglichkeiten der Malerei gestoßen, die Sie dann systematisch ausgeschöpft haben.
Das ist korrekt. Ich füge hinzu, dass meine Aktivitäten sowohl in der Skulptur als auch in der Malerei von einer Suche nach dem Unkonventionellen gekennzeichnet sind. Die mir vorschwebende Formensprache war mit herkömmlichen Mitteln nicht zu verwirklichen; ich war daher auf Experten und Berater angewiesen. Es kommt aber noch ein weiterer Aspekt hinzu: Die neue Maltechnik ermöglicht es, die Struktur des Mikro- und des Makrosystems zu behandeln – und damit ein Thema, für das ich mich aus philosophischer Sicht schon längere Zeit interessiert hatte.

An dieser Stelle macht ein Exkurs zur Philosophie Sinn. Sie haben von 1974 bis 1978 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf Philosophie und Germanistik studiert; im Jahr 1975

sind Sie dann Assistent des Bildhauers Friederich Werthmann geworden. Wie ist es zu diesem Übergang von bestimmten Geisteswissenschaften zur Kunst gekommen?
Die materielle Unabhängigkeit während des Studiums war mir sehr wichtig, so musste ich also Geld verdienen und war immer auf Jobsuche. Zu Werthmann gelangte ich durch einen glücklichen Zufall – durch den Hinweis eines älteren Kommilitonen, der Bildhauer war, dann aber an die Uni zurückgegangen ist, weil er von der Kunst nicht leben konnte. Er sagte mir: „Werthmann braucht zur Vorbereitung einer Ausstellung einen Assistenten“. Da bin ich zu ihm gegangen, habe mich in der kurzen Probephase offensichtlich nicht ganz ungeschickt angestellt und den Job auch bekommen.
Die für meine Entwicklung wichtigsten Uniprofessoren waren der Germanist Herbert Anton und der Philosoph Rudolf Heinz. Sie legten mir nahe, eine Karriere an der Universität anzustreben. Nach sechs Wochen bei Werthmann war mir jedoch klar, dass die rein nicht-materielle Welt nicht meine Welt ist. Da ich ein haptischer Mensch bin, kann mich eine rein geistige Tätigkeit nicht auf Dauer befriedigen.
Drei Jahre lang habe ich das intensive Studium mit der handwerklichen Ausbildung im Atelier Werthmann verbinden können – eine wichtige Erfahrung. Dann stellte sich mir die Frage nach dem eigentlichen Schwerpunkt meines Lebens, und ich entschied mich für den Sprung ins kalte Wasser der Kunst. 1978 beendete ich nach dem Philosophikum das Studium und begann, ein eigenes Atelier aufzubauen.
Ich wollte jetzt Künstler werden und lebte davon, Jobs zu machen. Unter anderem baute ich Möbel. In den ersten Jahren hatte ich sehr zu kämpfen. Oft hatte ich keinen Cent in der Tasche, weil ich alles sofort wieder investierte. In der Anfangsphase machte ich Skulpturen von drei bis vier Metern Größe; das kostete viel Geld. Verkäufe gab es nur selten. Ich glaube, die künstlerische Karriere geht nur so: Immer weiter, nie aufgeben. Mittlerweile habe ich ein Œuvre von über 400 Skulpturen.

Welchen Gewinn haben Sie aus dem geisteswissenschaftlichen Studium gezogen?
Ich habe davon profitiert, dass das Studium der Geisteswissenschaften in den 1970er Jahren alles andere als verschult war. Seminarbesuche bei den Psychologen gehörten ebenso zum Alltag des interessierten Studenten wie Vorlesungen der Kunsthistoriker. Seminare zur symbolistischen romanischen Literatur oder zu den deutschen Expressionisten führten mich sehr tief in die Sphäre der Kunst hinein.

Sie gehören zu denjenigen erfolgreichen Künstlern, welche kein Studium an einer Kunstakademie absolviert haben; ein weiteres Düsseldorfer Beispiel ist Mischa Kuball.
Der Akademiebesuch war für mich aufgrund bestimmter Umstände nicht zwingend erforderlich. Das Atelierleben im Hause Werthmann war geprägt von internationalem Austausch. Sehr früh lernte ich dort Christo und Jeanne Claude kennen. Auch David Nash und andere kreuzten ihre Fährten in Werthmanns Düsseldorfer Atelier. Zudem bin ich viel gereist, und glückliche Umstände brachten mich bereits 1977 in das Atelier von Andy Warhol. 1980 lernte ich Norbert Kricke, den damaligen Rektor der Düsseldorfer Kunstakademie, kennen, der mich ‚väterlich’ von Ausstellung zu Ausstellung, von Museum zu Museum führte. 1981 legte mir Bernd Becher, den ich drei Jahre zuvor in seinem New Yorker Loft kennengelernt hatte, nahe, doch noch die Kunstakademie zu besuchen. Er vermittelte einen Termin bei Krickes ‚Todfeind’ Klaus Rinke, der mich nach einer Klassensitzung in seine Klasse aufnahm, aus der ich dann 1983 ausschied. Aber fragen Sie mich bitte nicht, was ich da noch hätte lernen sollen, es war unterm Strich nur deprimierend …

Vorhin sagten Sie, dass die neue Maltechnik es ermöglicht hat, die Sie philosophisch interessierende Struktur des Mikro- und des Makrosystems zu behandeln. Daraus geht hervor, dass es in Ihrer künstlerischen Arbeit auch nach der Zeit des Philosophiestudiums

Verbindungen zur Philosophie gibt. Können Sie diese genauer beschreiben?
Lassen Sie es mich so sagen – die Philosophie ist für mich bis heute die geistige Basis meines künstlerischen Schaffens. Die Welt als materiellen und nicht-materiellen Kosmos zu definieren und zu verstehen, ist ein philosophischer Akt und Quell meiner Inspiration. Hinzu gekommen ist in den vielen Jahren meines Wirkens die Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Disziplinen: Physik, Chemie und Biologie. Analogien in der Betrachtung mikro- und makrokosmischer Systeme im philosophischen und naturwissenschaftlichen Kontext zu verstehen, herzustellen und dann auch noch zu visualisieren, das ermöglichte erst meine neu entwickelte Maltechnik.

Ihre Bilder zur Computertomographie sind wohl in diesen Zusammenhang einzuordnen. Suchen Sie dabei direkt nach bildnerischen Umsetzungen bestimmter Erfahrungen im Bereich Mikro- und Makrokosmos?
Ja genau. Als Beispiel führe ich eine Computertomographie aus dem Jahr 2004 an. Die habe ich, ohne dass eine Erkrankung vorlag, an mir machen lassen und dann Tausende von Schnitten zu einem Film zusammengefügt, um eine Reise durch meinen Körper zu erzeugen. Aus den verschiedenen Mikrosystemen entstand so das Universum des Körpers.

Sind Sie in der Malerei dann auf vergleichbare Weise vorgegangen?
In der Tat versuche ich auch hier, von den Mikrosystemen zu einem Makrosystem vorzudringen. Schaut man sich bestimmte Arbeiten an, so kann man durch Assoziationen diese Spannung erleben. Als Beispiel kann das Bild *CT-Universe 51/2013* dienen; es hat im Zentrum eine pulsare, durch die Implosion eines Sterns verursachte Verdichtung – das ist die makrokosmische Komponente. Andere Bilder zeigen demgegenüber eher das Mikrokosmische. Geht man immer näher an ein Bild heran, so findet man immer kleinere Kosmen, wie im genannten Bild zu sehen.

Thomas Schönauer: *CT-Universe 51/2013* (2013). Foto: Stefan Lindauer.

Thomas Schönauer: CT-Universe 58/2013 (2013). Foto: Stefan Lindauer.

Auf Ihrer Homepage sprechen Sie von metaphysischen Skulpturen. Liegt hier ein weiterer Bezug zur Philosophie vor?

Das ist nur ein anderer Ausdruck für etwas, das ich bereits erläutert habe: Ich fand schon immer, dass in der Skulptur der nicht-materialisierte Raum manchmal spannender als der materialisierte ist. Viele Kunstrezipienten verstehen nicht, dass die Spannung einer Skulptur in dem liegt, was sich zwischen den sichtbaren Teilen und der direkten Umgebung abspielt. Das meine ich mit dem metaphysischen Bezug. Einige Beispiele: Mitte der 1990er Jahre habe ich mich auf architekturbezogene Weise mit Skulpturen beschäftigt. Diese mehrteiligen Skulpturen sind mit nicht-funktionalen Gebäuden vergleichbar. Die Zwischenräume sind hier essenzielle Teile der Skulpturen – ohne sie wäre die Skulptur tot.

Thomas Schönauer: 16/96 (1996). Foto: Stefan Lindauer.

Kann zusammenfassend gesagt werden, dass der Übergang vom geisteswissenschaftlichen Studium zur bildenden Kunst bei Ihnen zwar biographisch einen Bruch darstellt, dass aber bestimmte philosophische Ideen sich auch in Ihrer künstlerischen Tätigkeit auswirken? Das philosophische Interesse z.B. am Verhältnis von Mikro- und Makrostruktur und an Zwischenräumen bleibt so erhalten, wird aber in einem anderen Medium weiterverfolgt.

Das ist korrekt. Damit ist eine zentrale Triebfeder meiner künstlerischen Arbeit angesprochen. Ich mache eine Skulptur nicht um der Skulptur willen, sondern sehe sie stets in einem Kontext.

In der Skulptur *Chaos and Order* etwa erschaffe ich durch ein Zerreißen von mehreren Teilen eine in sich stimmige Ordnung. „Chaos und Ordnung“ ist ein weiteres philosophisches Thema, das mich beschäftigt.

Thomas Schönauer: Chaos and Order III (2017). Foto: Stefan Lindauer.

Stehen Sie in Ihren philosophischen Reflexionen bestimmten Positionen nahe?
Ja. Der Existenzialismus hat mich sehr geprägt: vor allem Jean-Paul Sartre und Albert Camus. Das Thema der Absurdität fasziniert mich noch immer. Meine Lesart dieses Themas besagt: Man muss ins kalte Wasser springen; es ist zu vermeiden, den vorgegebenen Weg zu gehen. Ich glaube, dass das eine Voraussetzung dafür ist, überhaupt Kunst machen zu können.

Haben Sie auch in anderen Lebensbereichen gegen dort geltende Normen gehandelt?
Ich habe eine schwarze Frau aus Brasilien geheiratet, die Psychologin ist. Und es hat mich fasziniert, mich in einen anderen Kulturraum hineinfallen zu lassen; das ist eine große Herausforderung.

Gibt es weitere Beispiele für diese Lebenseinstellung, die sich gezielt auf das Unbekannte einlässt?
Ich bin fünf Monate lang durch das Amazonasgebiet gereist, auch auf der Suche nach dem Abenteuer in mir selbst. Ich war getrieben von dem Verlangen, ein Risiko auf mich zu nehmen, in eine Welt einzudringen, die mir völlig neu war. Später bin ich 70.000 km mit dem Zug dritter Klasse durch Indien gefahren. Das ist ein Leben aus einer ungewöhnlichen Perspektive. Damit sieht man auch in sich hinein. Erfahrungen dieser Art sind aus meiner Sicht eine Voraussetzung, um ein innovativer Künstler oder ein guter Forscher oder ein verantwortungsvoller Politiker sein zu können. Man muss einmal in einer wirklich kritischen Situation gewesen sein und sie bewältigt haben. Nach Neuem suchen, das heißt immer auch Risiken eingehen, sich auf etwas einlassen wollen, um davon zu profitieren, auch um zu persönlichem Wachstum zu kommen.

Da wir schon einmal beim Thema Philosophie sind, bietet es sich an, an dieser Stelle Ihre eigenen philosophischen Überlegungen, die Sie in der Huffington Post veröffentlicht haben, einzubeziehen – und so Thomas Schönauer als Grenzgänger zwischen Wissenschaft (hier Philosophie) und bildender Kunst ins Licht zu rücken. Worum geht es Ihnen in den philosophischen Texten?
Eine meiner Thesen lautet: Wenn Wissenschaft und Kunst nicht innovativ sind, sind sie am Ende. Ein Künstler kann 80 Jahre lang Nägel in Holz klopfen; das war zwar zu Beginn innovativ, wurde dann aber zu einer reinen Marktspekulation. Mir ist es demgegenüber darum zu tun, immer neue Schritte zu machen. Das kann mir zum Nachteil gereichen, weil gesagt wird: „Man erkennt ja gar nicht, von wem das ist“. Ich bin einfach nicht zufrieden, wenn ich über längere Zeit dasselbe mache: Dann bin ich kein Künstler im eigentlichen Sinn mehr – Kunst ist für mich das Synonym für dynamische Veränderung. Einen solchen Prozess kann ich durch mein haptisch greifbares Wirken, aber auch durch verbale Formulierungen einfordern; daher meine Texte.

Die meisten Künstler bewegen sich in gewissen hergebrachten Bahnen, die sie einmal gefunden haben; es gibt nur wenige, die immer wieder neue künstlerische Probleme aufwerfen, die sie lösen wollen. Ist das nicht in der Wissenschaft genauso? Die meisten Wissenschaftler arbeiten ihr ganzes wissenschaftliches Leben lang im Rahmen bestimmter etablierter Theorien; es gibt nur wenige, die immer wieder nach neuen Wegen suchen und neue Theorien entwickeln. Bezogen auf die innovativen Künstler und Wissenschaftler scheint es eine vergleichbare Struktur zu geben.
Das sehe ich genauso. Hier lässt sich eine weitere Linie meines philosophischen Denkens anschließen: Ich unterscheide zwischen dem linearen Denken, das an die Struktur des Besitzstand-Wahrens und an Hierarchien gebunden ist, und dem disruptiven, innovativen, komplexen Denken. Ich trete für die Beendigung des linearen Denkens, für den Übergang zum komplexen Denken ein. Im Zentrum sollte das Stellen der richtigen Frage stehen. Das ist ein wichtiger Punkt sowohl beim Wissenschaftler als auch beim Künstler. Wir müssen einen Ausweg aus der Krise finden, in die uns das linear hierarchische Denken, das immer an ein bestimmtes Antwortsystem gebunden ist, geführt hat.

Aus Ihren Antworten auf unsere Fragen geht auch hervor, dass Sie – anders als viele andere Künstler – Ihre eigene künstlerische Arbeit, an das geisteswissenschaftliche Studium anknüpfend, stark reflektieren und das auch sprachlich artikulieren. Diese Komponente des Grenzgängers zwischen Philosophie und bildender Kunst sollten wir zum Ende der ersten

Gesprächsrunde noch etwas genauer ins Auge fassen.
Ich bin frustriert über die Faulheit vieler Künstlerkollegen, darüber nachzudenken, warum sie eigentlich Kunst machen. Einer meiner Kernsätze ist: „Ohne ein Konzept kann ich keine Kunst machen“. Zum Beispiel einfach zu sagen, dass ich jetzt gegen die Leinwand pinkele, ist mir zu wenig. In der Wissenschaft geht etwas Vergleichbares auch nicht, ebenso wenig in einer sozial verantwortlichen Stellung. Ich muss mir Gedanken darüber machen, warum ich das eigentlich mache, ich muss nach einer zentralen Frage suchen. Dann aber muss ich auch die Antwort geben können, muss im wahrsten Sinne des Wortes Farbe bekennen – das ist mein sozialer Anspruch. Wir dürfen uns nicht einfach zurücklehnen, wir müssen die Welt gestalten, haben eine soziale Verantwortung.

Sie halten viele Vorträge, gerade auch zum Thema Innovation. Worum wird es in Ihrem nächsten Vortrag gehen?
Um die Vorstellung der Utilisierung von Kunst. Wird gefragt, welche Funktion Kunst hat, dann redet man nicht von Kunst im eigentlichen Sinn. Design hat eine Funktion, Kunst hat keine Funktion. Wenn von oben ein Zweck vorgegeben wird, dem Kunst dienen soll, dann wird Kunst missbraucht. Nach meiner Auffassung ist es die Aufgabe von Kunst, die Menschen zum Nachdenken darüber zu bringen, warum etwas so ist, wie es ist. Daran misst sich auch die Qualität von Kunst.

Sie scheinen die beiden Formen des Denkens – das hierarchische und das innovative Denken – als kulturelle Stile zu begreifen, die sich in allen Kulturbereichen ausformen, die z.B. zu bestimmten Arten des Wirtschaftens oder der Theoriebildung oder der Kunst führen.
Das stimmt. Mit dem flächigen, vernetzten Denken, das Innovationen begünstigt, korrespondiert z.B. eine bestimmte Art des Bauens. Die Zentrale von Apple etwa besteht aus einem riesigen Rundbau. Oder Tesla und Microsoft, wunderbar, ganz verbogen – so wird heute im Kreativbereich gebaut. Der Wolkenkratzer, das ist Spekulation auf maximale Rendite auf extrem teuren Baugrund und entspricht der innovationsverhindernden Erzeugung hierarchieabhängiger Machtsysteme. Kurzum, das Denken von oben nach unten ist mit all seinen kulturellen Konsequenzen zu überwinden.

Das ist ein schöner Schlusspunkt für die erste Gesprächsrunde. Die Fortsetzung folgt.

Weiter zu Teil II

Beitragsbild über dem Text: Thomas Schönauer: *Cultivator* I (2017). 225 x 265 x 350 cm, geschliffener Edelstahl. Foto: Stefan Lindauer.

Tags

1. Bildhauerei
2. Grenzgänger
3. Irene Daum
4. Kooperation
5. Malerei
6. Materialforschung
7. Peter Tepe
8. Thomas Schönauer
9. wissenschaftsbezogene Kunst