



Jede Arbeit lebt aus dem Prozess

Interview mit Paolo J. Knill von Barbara Wolf

Barbara Wolf, Studentin an der Internationalen Hochschule Calw, führte dieses Interview für ihre Masterarbeit, in der sie den Kunstbegriff aus der (visuellen) Gegenwartskunst dem Kunstbegriff der Expressive Arts gegenüber stellt.

Wolf:

Manche Künstler denken nicht besonders gut über die Kunsttherapie und das kunstorientierte Coaching. Verständlich. Aber für die heutige Form von Expressive Arts tut es mir leid. Ich denke, es ist Ihr Verdienst, dass heute auch Therapeuten und Coachs gelernt haben, dass Kunst sehr viel mehr kann, als nur das Innere nach Aussen zu kehren. Und dass es eben der Charakter der Kunst ist, wie Sie schon gesagt haben, dass man zu einem Werk kommt und dass auf dem Weg zum Werk viel passiert.

Knill:

Man kann sagen, Expressive Arts hat den Schritt gemacht, sich heute eher mit dem englischen Begriff "art-based" zu bezeichnen. Das heisst, dass das, was da zu mir dringt als künstlerisches Tun, nicht für etwas anderes steht als das, was es ist. Es ist nicht ein Fingerabdruck von uns, ein seelischer oder psychischer Gegenstand. Ich denke, darüber sind sich inzwischen alle einig, die in unserer Tradition der Expressive Arts arbeiten. Wenn in der theoretischen Übersicht über diesen Prozess ein Bild da ist oder ein musikalisches Werk, ein Mensch da ist, und die Menschen in Beziehung zueinander treten, beziehungsweise das Werk eine neue Beziehung darstellt, dann kommt etwas dazu. Etwas Unkontrolliertes, auch Überraschendes, so wie es auch im Traum geschieht. Und das nennt man dann "art-based". Interessanterweise haben wir das zuerst "art-indigenous approach" genannt haben. Die Absicht war, eine Theorie zu finden, die aus der Kunst und der Aesthetik begründet wird, so wie die Biologie aus der Pflanzenwelt und nicht dem Gestein hergeleitet wird.

Im künstlerischen Tun hat der Mensch plötzlich viel Disziplin. Wir nennen den Moment, in dem ein Werk anfängt, uns mitzuziehen auch "it works". Dann vergesse ich Abmachungen. Ich kann nicht weg vom Klavier oder von der Staffelei. Ich muss folgen. Es gibt keine Zeit zum reflektieren, meine Hand tut. Ich bin völlig in der "Poiesis", im Wissen meiner Hand, im Wissen des Tuns. Dann plötzlich ist es fertig. Im Nachhinein kann ich reflektieren, wie ausgewogen mein Werk ist oder warum es sich so gut kontrastiert. Oder wie diese Linien in der Musik sich in einem Kontrapunkt atonal äussern. Das Interessante ist, dass es offensichtlich eine Logik darin gibt, sonst könnten wir die Sprache nicht so gebrauchen. Doch diese Logik ist mir noch nicht bewusst, während ich male. Es ist sozusagen die "Logik der Poiesis", die Schlüssigkeitslogik. Sie bringt den Schluss des Werkes. Da findet ein eifriges Folgen und Sich-Unterwerfen statt. Der Leistungsdruck kommt nur dann hinzu, wenn die Privilegien, die man damit erreicht z.B. mit wirtschaftlichen Privilegien zu tun haben, oder mit Notengebung oder mit anderen Positionierungen. Die Disziplin im Werk selbst ist lediglich dieses "Folgen". Und diese Schlüssigkeitslogik gehört zur Kunst, weil anders ist sie nicht denkbar. Der Leistungsdruck, das ist eine Nebenerscheinung, die mit den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Traditionen zu tun hat. Aber nur deshalb zu sagen, man soll nicht aufs Werk schauen, wenn man mit Klienten und Patienten arbeitet und nur auf den Prozess, das ist entgegen der Kunst, das ist nicht "art-based". Das ist ein völliges Missverständnis. Es würde das Wesentliche der Kunst wegnehmen.

Wolf:

Ich finde, Sie haben das auch sehr schön in der Literatur beschrieben, weil da kommt es ja auch klar raus, dass es um eine eigene Logik geht, die es eben nur in der Kunst gibt und die sich sehr unterscheidet von der Logik, wenn wir im Denken oder in der Sprache oder im Alltäglichen sind.

Knill:

Reflexiv, ja. Aber sie kann reflektiert werden, das ist ganz wichtig. Diese Schlüssigkeitslogik kann reflektiert werden. Sonst könnten wir nicht über die Werke sprechen und sie auch nicht beurteilen.

Wolf:

Sie haben mit dem Stichwort "Leistung" einen Punkt genannt, der mich auch beschäftigt. Wenn man sich im Milieu unter Malern bewegt, die verkaufen und die von ihrer Kunst leben, geht es ja auch um Leistung. Die Frage, wie man in die Galerien und Kunstmessen reinkommt und wie man seine Preise steigern kann, verursacht eine furchtbare Hektik. Das ist gleichzeitig der Punkt, wo manche professionellen Künstler etwas abschätzig auf die Kunst von Laien schauen. Hier setzt auch die Qualitätsdiskussion in der Kunst an. Ich hab mir angeschaut, was die Qualitätsdiskussion im postmodernen Kunstbegriff für eine Rolle spielt. Sie kommt ja eigentlich aus der Moderne, nicht aus der Postmoderne.

Knill:

Da würde ich mich wehren, denn meine Arbeit kommt aus der Postmoderne. Ganz klar, wird im Konzept der "low skills - high sensitivity" versucht, eine Qualität auf höchstem Niveau zu fordern, die nicht ausschliesslich von handwerklicher Geschicklichkeit lebt, sondern auf höchstem ästhetischen Anspruch beruht, wie beispielsweise Installationen, Performance Art und Concept Art. Ich wehre mich z.B. auch gegen jedes "Shoppen" in anderen Kulturen, wie etwa, sich aus dem Japanischen etwas wie das Blumenstecken zu holen, und es hier zu rekreieren. Das ist nicht postmodern. Es muss für mich in einem Hybrid enden, in einer totalen Dekonstruktion, in der neuen Kunst. Das sind dann die "low skills - high sensitivity". Ich kann z.B. von der japanischen Gartenkunst gewisse Dinge lernen. Sie zeigt uns, dass Räumliches wichtig sein kann und viel Training braucht, aber ich versuche nicht, japanische Steinwerke zu machen. Es entspricht nicht der Kunstorientierung, einfach etwas zu übernehmen. Ich bin ja ein Westler, ich komme, konstruktivistisch gesehen, aus dieser Tradition, meine ganze Sprache und Beurteilung ist davon geprägt. Ich kann es kaum ertragen, wenn ich irgendwo einen Coach sehe, der Imitationen macht, der nicht aus sich selbst etwas entwickelt, das eindrücklich ist und Qualität hat und das er mit Leuten umsetzen kann. Diese Forderung ist gesund. Der Dokumentarfilm "Rhythm is it" über das Projekt von Royston Maldoom mit der Philharmonie in Berlin ist ein gutes Beispiel von Laienarbeit mit höchster Qualität. Dies ist postmoderne Choreographie nach dem Konzept „Low skills, highest sensitivity to quality“. Haben Sie ihn gesehen?

Wolf

Ja, ich war auch begeistert. Das ist ganz faszinierend.

Knill

Er ist ein gutes Beispiel für "Low skills - high sensitivity".

Wolf

Wie gelangt man zu so einer Leistung?

PK:

Üben, üben, üben, "take one", "take two" ...

Wolf:

Auch die postmoderne Kunst kommt also nicht ohne Training aus. In diesem Zusammenhang bin einmal quer durch die Gegenwartskunst gereist und hab mir angesehen, was postmoderne Kunst so treibt. Ich habe verschiedene Charakteristika herausgezogen, ich zeig sie ihnen mal. Da sind sechs Perspektiven, die ich gefunden habe. Mein Augenmerk kommt natürlich aus der Malerei, weil ich selber Malerin bin. Das werden Sie da merken. Wie Sie ja ganz sicher wissen, haben wir in der Malerei die Gleichzeitigkeit von Figuration und Ungegenständlichkeit. Das war in den 50er-Jahren, in den 60er-Jahren da und ist einfach noch immer da, obwohl die Malerei tausendmal totgesagt wurde. Da ergibt sich eine Frage im Zusammenhang mit Qualität. Ich zeig ihnen zwei Beispiele. Ich habe sie einfach exemplarisch ausgewählt, einmal figürlich, einmal ungegenständlich - links Y.Z. Kami und rechts Cy Twombly. Y.Z. Kami ist Maler mit iranischer Herkunft. Er lebt in den USA. Er malt perfekt mit altmeisterlichen Techniken, baut Lasuren aufeinander auf, malt aber zeitgenössische Themen. Hier lehnt er sich an eine Geschichte aus der New York Times an. Es war ein Treffen von fünf religiösen Führern in Jerusalem. Der Anlass dieses Treffens war, eine Schwulendemo zu verbieten, die sie in Jerusalem nicht haben wollten. Das andere kennen Sie bestimmt, das ist Cy Twombly. Es sind zwei sehr verschiedene Beispiele, wie man mit Malerei umgehen kann. Das eine geht auch mit Laien.

Knill:

Ja, das macht Ellen Levine auch, die hier an der EGS unterrichtet. Sie malt selbst so und hat Ausstellungen u.a. in Palästina. Und eine andere Freundin, die Frau des Verwaltungsratspräsidenten unserer Stiftung, die ist auch Malerin. Sie lebt seit den 50er-Jahren davon. Sie macht das auch, sie macht auch Lasuren im Stil der Renaissance-malerei. Ja, das gefällt mir genau, dieses typisch postmoderne, das ein neues Hybrid ist. Und deshalb verstehe ich diese Kunsttherapie nicht, wo man dann erklärt und sagt "mach' die Augen zu und beweg dich ganz einfach mit dem Pinsel". Ich kann's nicht aushalten! Was soll denn das? Das ist wie tanzen mit geschlossenen Augen. Das hat nichts mit Choreografie und Gestaltung des Raumes zu tun. Oder dann "male deine Angst". Also das ist das Schlimmste, richtig grausam ist das.

Wolf:

Genau wegen diesem Zugang zur Kunst begeistert mich der Ansatz so, den Sie entwickelt haben. Und eine der Fragen, die ich mitbringe ist, wie ihre Sichtweise zur Malerei in den Expressive Arts ist. In der Malerei muss man ja jahrelang trainieren, bis man es kann. Malen lernt man nur durch malen. Und mein Eindruck ist, dass die Malerei in den Expressive Arts, dort wo ich mit Laien arbeite, an ihre Grenzen kommen kann. Da frage ich mich, ist Malerei ein Medium, das uneingeschränkt tauglich ist für die künstlerische Arbeit mit Laien oder gibt es vielleicht andere Medien, die geeigneter sind? Wie ist da ihre Sichtweise?

Knill:

Meine Sichtweise ist, dass es so ist, wie die Leute sagen, so sei es. Wenn sie sagen, es sei schwieriger, dann wird's tatsächlich schwieriger. Also ich mache da keinen Unterschied. Ich getraue mich das. Ich habe Musik und Malerei professionell ausgeübt. Mit Tanz war ich lange bei Grotowski. Das Schreiben habe ich am wenigsten betrieben. Ich bin da einfach gefordert als postmoderner Mensch. Jetzt kommen also diese Leute. Die haben nie oder wenig gemalt. Was mache ich jetzt, wo setze ich an mit ihnen? Da benutze ich z.B. Material wie Kohle und sage, wir machen eine Skizze. Da fällt mir ein Beispiel ein, es war in einem alten Kurszentrum, und es gab diese Steinplatten. Und die haben Formen. Also wollte ich Steinplatten produzieren für unsere Zeit. Die Aufgabe war es, Formen zu kreieren, die man nachher mit dem Finger und Ton umsetzen kann. Dabei galt es, die Regel zu beachten, dass keine bestehenden Buchstaben oder Symbole verwendet werden dürfen. Man sollte einfach von der Form ausgehen. Das ist ein postmoderner Ansatz. Da ist ein Strich und der ist produktionsfähig oder muss multipliziert werden können. Das kann man mit Laien machen. Und es wurde eine wunderschöne Wand, als wir ausprobiert haben, wie es aussehen könnte. Leider kamen wir nicht mehr dazu, die Arbeiten in Ton zu brennen. Das wäre dann der ganze Prozess gewesen.

Wolf:

Sie würden also so damit umgehen, zu sagen: okay, in der Postmoderne gibt's viele gleichberechtigte Ansätze nebeneinander und da kann ich mir ja das aussuchen, was ich mit Laien machen kann.

Knill:

Entwerfen, nicht nur aussuchen. Das gibt's vielleicht noch gar nicht.

Wolf:

Ja, man kann es neu entwickeln.

Knill:

Das Kriterium ist, ich muss am Schluss wissen, das könnte man produzieren. Das ist ein wahnsinnig hoher Anspruch. Aber ich hab den an mich. Ich frage auch in der Community Art immer die Beobachter. Ich habe immer Beobachter und zwar immer auch professionelle. Eben z.B. ein Lehrer, der Tänzer ist und als Beobachter ausserhalb steht. Dann frage ich: könnte das in die Öffentlichkeit gehen? Could it go on the road? Ja oder Nein? Also ich nehme an, es braucht noch einige Takes, prinzipiell, are we on the way to go on the road? Wenn ein Ja kommt, dann bin ich zufrieden. Wenn kein Ja kommt, dann frage ich: was braucht es noch? Dann wird nochmals ein Take gemacht.

Wolf:

Heisst das, es ist ihr Anspruch, das Werk auf ein professionelles Niveau zu bringen?

Knill:

Mit Laien professionell.

Wolf:

Was würden Sie denn jemand antworten, der aus der Kunstszene kommt, aus einer Galerie raus oder der selber Maler ist und sagt: Wer nicht so malen kann wie hier Y.Z. Kami oder Cy Twombly, der kann keine professionelle Kunst machen.

Knill:

Das könnte sein, das weiss man ja nicht. Das ist einfach phänomenologisch nicht behauptbar. Man kann es schwerlich sagen. Das ist aber auch nicht das Ziel. Wir bilden ja nicht Künstler aus, die in Konkurrenz stehen zu anderen. Ich nehme nur das Phänomen, das Kunst nur dann wird, wenn es Kunst ist. Vielleicht ist es ein Anfang der Kunst. Aber es muss Künstlerisches drin haben. Ich kann nicht sagen: male deine Verwirrung. Und dann wird da Farbe draufgeschmiert, und dann wird es auch noch ausgestellt.

Wolf:

Was ist denn aus Ihrer Sicht der Unterschied zwischen der professionellen Kunst und wenn Sie sagen "mit Laien professionell"? Das spannende Beispiel mit den Steinplatten gerade: Wie denkt da jemand wie Sie, der die Expressive Arts oder den "Art-based" Ansatz entwickelt hat, über diesen Unterschied? Vermutlich gibt es eine grosse Schnittmenge zwischen den beiden Dingen. Ich denke halt, dass die professionellen Künstler, die nicht sehen wollen. Da können plötzlich Laien gute Werke machen.

Knill:

Ehrlich gesagt, als Wissenschaftler finde ich das müssig, diese Diskussion.

Wolf:

Ja, warum?

Knill:

Absolut müssig, da diese Diskussion keine allgemeine Gültigkeit hat auf der Welt. Es gibt ja verschiedene Kulturen. Kunst kommt bei uns jetzt so vor und, wenn da ein Massstab ist, wer den Begriff Kunst gebrauchen kann, wenn da ein Trade Mark und ein Gericht ist, das das verbietet, dann wird es mir langweilig. Ich hab nichts gegen den Diskurs zur Frage, ob das jetzt Kunst oder Nicht-Kunst ist, aber auf die Länge wird's mir langweilig. Weil wir uns ja vielleicht nicht einigen können, was in unserer Kultur hauptsächlich als Kunst gilt. Der Begriff Kunst aber, ist nicht identisch mit der Erscheinung des künstlerischen Tuns. Im englischen Sprachbereich gibt's diesen Diskurs in dieser Vehemenz kaum.

Wolf:

Also was typisch Deutsches?

Knill:

Ja, ja und jetzt? Soll man etwas verbieten? Aber der Diskurs ist wichtig, ich finde das schon auch.

Wolf:

Mich treibt an, es zu wissen, weil ich viel in solchen Kreisen mit akademischen Künstlern bin, und da ärgert mich auch manchmal eine herablassende Art gegenüber der Kunst, die von Laien gemacht wird. Sie haben das ja erklärt, wie Qualität reinkommt, genau so, wie sie es vorher beschrieben haben.

Knill:

Und wenn keine Qualität drin ist, wird sie's dennoch geben. Es tut mir leid. Wir brauchen keine Zensur. Es soll keine Kunstpolizei geben. Künstlerisches Tun wird es immer geben. Laien fangen an zu malen, Gedichte zu schreiben, an einem Fest, an einem Dorffest beispielsweise. Kunst oder Kitsch, und jetzt? Natürlich kann es sein, dass es mir nicht gefällt. Dann sagt man das doch, wir haben freie Meinungsäusserung. Der andere hat auch die Freiheit zu sagen, ich bin ein Künstler oder mach Kitsch. Das ist postmodern, diese verschiedenen Perspektiven gelten zu lassen, das Fremde zuzulassen. Die eigenen Normen zu dekonstruieren, neu zu erfinden.

Wolf:

Ja das ist's. Die Unterschiedlichkeit der Dinge nebeneinander gleichberechtigt stehen lassen können. Jetzt würde ich gern noch über einen weiteren Aspekt mit ihnen reden, Herr Knill. Auch da bin ich sehr gespannt, was Sie darüber denken. Auch wieder ein Beispiel, bei dem es um Konzeptkunst geht.

Knill:

Ah, ich muss noch etwas dazu sagen.

Wolf:

Ah, dann legen wir das nochmals weg.

Knill:

Ich bin natürlich sehr froh um die Diskussion, wenn die professionellen Künstler sich wehren. In der Kunsttherapie wurde eine Kultur entwickelt, die scheusslich ist. Ich halte es nicht aus, wenn man alle Kunst auf Biografisches zurückbringt. Da kommen diese Dilettanten, die kaum malen können und gehen an die grossen Werke heran. Nun wollen sie die Schöpfer dieser Werke als regressiv oder narzistisch bezeichnen. Der hat ein Kindheitsdilemma und mehr desgleichen. Da werde ich wütend! Und deshalb will ich diesen Diskurs nicht verbannen. Adolf Muschg hat ja als erster vor zwanzig Jahren geschrieben, "Literatur ist keine Therapie". Ich hoffe auch, dass Muschg an meinem Achtzigsten spricht. Also, ich verstehe diesen Diskurs voll und ganz. Aber eine Zensur oder eine Definitionsgewalt steht innerhalb der postmodernen Sicht von Kulturen, von Differenzen und vom Fremden niemandem zu. So, das war das.

Wolf:

Leider sind viele noch nicht soweit. Spannend. Danke. Dann habe ich den nächsten interessanten Themenbereich. Also, jetzt geht's um Konzeptkunst. Ich hab wieder beispielhaft zwei Werke rausgesucht. Gordon Matta-Clark, der hat in den 70er-Jahren in Städten, wie hier in Paris angefangen, sogenannte "Building-Cuts" zu machen. Er ging also in abbruchreife Häuser, hat da Formen rausgeschnitten und zwar durch alle Schichten des Gebäudes hindurch, mit dem Ziel, mit einer dekonstruktivistischen Vorgehensweise zu neuen Sichtweisen zu verhelfen. Weil man durch diese Schnitte die Sache aus einem neuen Blickwinkel sieht. Es läuft heute als Konzeptkunst, ist nicht genau typisch für das, wie Konzeptkunst angefangen hat. Und hier ist ein anderes Beispiel: Jenny Holzer. Sie hat im Deutschen Bundestag Stelen gemacht, mit digitalen Bildschriften, mit denen sie einfach gesprochene Reden, die im Deutschen Bundestag gehalten wurden, in digitale Schriften übersetzt hat. Eben mit diesen Schriftbändern. Die Konzeptkunst hat ja mal so angefangen, zu sagen, wir brauchen die Ausführung des Werkes nicht. Das gedachte Werk, das Konzept oder die Zeichnung ist gleichberechtigt. Jetzt sagen Sie vermutlich als Phänomenologe, dass die sinnliche Qualität des Werkes einen hohen Stellenwert hat. Und dann wissen wir ja aus der Phänomenologie, dass sich das Diskursive und die sinnliche Wahrnehmung nicht widersprechen. Ich möchte gerne von Ihnen wissen: wenn man sagt, das Konzept alleine ist gleichviel wert und die sinnliche Wahrnehmung aus der Kunst verbannt, was denken Sie dazu?

Knill:

Ich kenne niemand, der es verbannt hat.

Wolf:

Da hab ich wohl ein bisschen übertrieben, gell?

Knill:

Also Sie zeigen mir Bilder. Mein Sohn macht Konzeptkunst. Der zeigt mir Skizzen. Also was soll das? Ich meine, Sie geben einen neuen Blickwinkel. Da bin ich sehr dankbar. Denn ich habe Konzeptmusik gemacht, habe alles erklärt, und niemand war bewegt im Konzert. Ich hätt' es ganz gut nicht ausspielen können und einfach den Text verteilen. Ich hab im Schweizer Radio wahrscheinlich die ersten Konzept-Konzerte gemacht. Ein Jazz-Ensemble in Urbana, Illinois hat gleichzeitig gespielt über das Telefon ins Studio Zürich. Über Fernsehen wurde ein Orchester aus Deutschland übertragen. Da hab ich ein Live-Renaissance-Orchester gehabt, das eine eigene Komposition von Fritz Muggler und mir gespielt hat. Und das alles hab ich auf die Bühne getan und probiert zu dirigieren, mit dem Telefonhörer in der Hand. Da gab's noch keine Satelliten. Und das Ganze hat eine dreiseitige Erklärung gehabt, was das zu tun hat mit der Manipulation und der bourgeoisen Situation. Und dann war man sehr stolz darauf, dass natürlich die linken Zeitungen gelobt haben, wie gut es durchdacht sei. Die Rechten haben es verdammt, und die Mittleren waren einfach nicht angetan. Das habe ich dann bald aufgegeben, mit der Musik. Aber ich finde nicht, dass es schlecht war. Wir haben auch sehr viel gelernt über diese Diskussion. Bei der Kunst ist es ein Phänomen, dass gewisse Sachen einen packen, bewegen, und ich finde das alles ästhetisch. Auch ekeln ist ästhetisch. Und andere Sachen lassen einen kalt. Es sind Phänomene. Das gehört dazu, und ich denke nicht, dass man Leuten etwas den Hals hinunterstopfen muss und sie dazu zwingt, zu sagen, das sei schön. Ich denke, jemand der Kunsttherapie gibt, müsste das verstehen. Auch beurteilen können. Das ist jetzt ein interessanter Fall von Poiesis, der mit der Reflektion anfängt. Irgendwo entsteht ja die Poiesis auch, irgendwo ist ja dieser geniale Entwurf drin, auch bei meiner Musik. Es ist nicht alles durchdacht, das Konzept ist durchdacht. In dem Sinn kann man auch sagen, eine

Komposition kann Konzepthaftes haben. Aber sie ist natürlich auch auf das Sinnliche angewiesen. Aber in der Praxis kann ich eine Partitur anschauen und auf das Sinnliche verzichten. Ich kann auch auf diese Art üben, zum Beispiel im Flugzeug ein Werk völlig im Kopf durchgehen. In meinem Menschenbild kann ich mir nicht vorstellen, dass jemand, der ein Konzept hat, nichts dazu sieht. Es wäre ja dann ein Thema, deshalb muss man's nicht ablehnen. Es hat für mich Grenzen, wenn das Konzept Verletzungen beinhaltet. Wie heisst sie schon wieder?

Wolf:

Meinen Sie vielleicht Marina Abramovic?

Knill:

Ja, also da kommt eine ethische Frage dazu. Darf ein Kunstwerk Feuer darstellen? Natürlich! Niemand wird die Feuerwehr rufen, wenn ein Feuer auf der Bühne Teil der Sache ist. Oder die Polizei, wenn jemand ermordet wird auf der Bühne. Das ist ja gerade das Wunderbare an der Kunst, dass sie "weltet". Sie ist wirklich da und ist eben alternativ auch da. Das ist ja der ganze Diskurs. Nun, wenn das beinhaltet, dass das Publikum verprügelt wird, da habe ich ethische Fragen. Die kann man mir nicht nehmen. Oder wenn man sich mit Glasscherben schneidet, wieso soll ich da zuschauen?

Wolf:

Gilt das für alle Selbstverletzungsaktionen?

Knill:

Ja, denn andere werden nur wenn sie ein bisschen ritzen in die Klinik eingesperrt. Also was ist da das Ethische? Wieso tut man die dann nicht auf die Bühne? Vielleicht wären die dann geheilt. Also, ich werde da jetzt frech.

Wolf:

Da gibt es was Ähnliches. Die treibt's nicht gerade zur Selbstverletzung. Sie heisst Tania Bruguera. Ich weiss nicht, ob Sie schon was von ihr gehört haben?

Knill:

Ja, hab ich gehört.

Wolf:

Eine Kubanerin, die mit Installationen und Performances arbeitet, wobei aktuell ist ihre Vorgehensweise eher, Welten zu erschaffen, mit denen sie die Betrachter in eine Situation bringt, die so mit sinnlicher Wahrnehmung spielt, dass es sehr starke Emotionen auslösen kann. Was sie da gemacht hat, war auf einer Dokumenta in Kassel. Da war ein Gang gebaut, der dunkel ist. Die Zuschauer sind reingekommen und in dem Moment, als die Zuschauer den Gang betreten haben, sind sie mit einer ganz starken Lampe geblendet worden. So, dass wirklich eine kurzzeitige Blindheit entstanden ist, weil das Licht so stark war. Gleichzeitig hat sie Geräusche inszeniert. Das war der Gang da. Er ist oberhalb des Raumes. Da ist jemand im militärischen Gleichschritt hin- und hermarschiert. Dieses Marschieren war deutlich hörbar und in der Ecke von dem Raum sass jemand, den man nicht sehen konnte. Der sass da und hat ein Gewehr geladen. Also man hat dieses Knacken von den Patronenhülsen gehört. Das Thema war, daran zu erinnern, welche Rolle die Stadt Kassel in der Nazizeit gespielt hat, damals war ja dort ein Zentrum der Waffenproduktion. Und es war ein sehr politisches Werk. Da wurden die Betrachter unfreiwillig in eine Situation gebracht, mit der sie nicht gerechnet haben.

Knill:

Ich weiss nicht ... Nach dem ersten Durchgang ist das ja bekannt.

Wolf:

Was ist anders, wenn es sich herumspricht?

PK:

Also ich hab ja genau das gemacht mit meiner Konzeptmusik. Ich bin ja im Krieg aufgewachsen, habe Bombardierungen erlebt. Ich habe ein ganzes Konzertstück aufgeführt, zwei Mal in Polen und ein Mal in der Schweiz, in dem ich Atemgeräusche mit einem Paar das Liebe macht, erzeugt habe, und diese in eine Flucht- und Folterszene installiert habe. Der gleiche Atem hat dann die Bedeutung, dass die Menschen total überrascht sind, denn der Atem hat etwas Erotisches. Kirchenglocken läuten und dann werden die Kirchenglocken elektronisch zu Kanonenschüssen, das Atmen wird als hektische Flucht wahrgenommen. Dazu kommen Maschinengewehre und ein ganzes Musikwerk dazu. Also ich kenne das von mir selbst. Ich frage nachträglich, was läuft da bei mir, lösungsorientiert ge-

sehen? Was will ich damit erreichen? Will ich Lösungen, Mediation erreichen? Wieviel muss ich buchstäblich, im Sinne eines Simulacrums nach Baudrillard, - Baudrillard unterrichtete ja bis zu seinem Tode bei uns an der EGS -, etwas zeigen, was nicht sein sollte? Zeige ich das Leiden der Leute, die noch darunter leiden? Also im Jargon, den ich nicht so schätze, diese Re-Traumatisierungssachen. Habe ich das Recht, als Mensch etwas Unmenschliches nochmals den Leuten zu spüren zu geben? Geht es nicht viel eher darum, dem Leiden das folgt, in Testimonials als Geschichten oder Filmscripts Raum zu geben? Beispielsweise die Geschichte der repatriierten Bosnier im Film von Melinda Mayer, die jetzt kaum ihre Häuser aufbauen können, weil in Bosnien ihre Häuser von ihren Nachfahren, die verwandt waren, verbrannt wurden. Da sieht man nicht, wie die Häuser brennen. Man sieht, wie sie die Backsteine aufeinander stellen und rüberschauen. Da waren unsere Nachbarn, jetzt sind sie nicht mehr da. Also die Wut ist nicht allein an vorderster Stelle. Es ist da auch der Verlust, "die gibt's nicht mehr". Die waren ja verwandt. Also diese Sache, die bringt Tränen und Teilnahme. Das andere macht ja zu. Wenn ich weiss, ich gehe in eine Geisterbahn rein und werde überrascht, dann ist das okay. Was ich ethisch unzumutbar finde ist aber, dass da draussen nicht steht, es gibt Überraschungen, die peinlich sind. Das würde ich sogar einklagen. Das ist nötig, dass man das einklagt. Das ist derselbe Impuls, der Leute foltert, die nicht gefoltert werden wollen. Ich finde, diese ethischen Sachen müssen berücksichtigt werden. Es geht nicht anders. Es müsste angekündigt werden: Wir quälen dich. Wir finden, du sollst dich quälen lassen. Okay, das ist fair. Schreibt das draussen an. Du wirst gequält in Erinnerung an die Qual, die uns zugefügt wurde. Das ist ethisch.

Wolf:

Heisst das, dass eine Menschenfeindlichkeit dort beginnt, wo man Menschen in eine solche Situation bringt, ohne vorher darüber aufzuklären, was passieren wird?

Knill:

Kommt darauf an. Natürlich meine ich andere Überraschungen, als dass plötzlich ein Bild da ist. Quälende Sachen. Solche Sachen müssen angekündigt werden. Man darf ruhig sagen, wir wollen dir eine Erfahrung ermöglichen, wie die Dunkelzelle. Das ist jetzt überall, man macht die Dunkelzelle. Ich weiss eine Person, die kann nicht rein, die bekommt Panik. Wenn nicht angeschrieben ist, dass da gar kein Licht ist, bin ich dagegen. Jemanden quälen, ohne ihn vorher zu informieren, das finde ich unethisch. Es ist ein Simulacrum, es ist gleich. Das Original ist gleich wie die Reproduktion. Es wirkt gleich. Ist das ethisch richtig?

Wolf:

Sie wehren sich dagegen, dass in der Kunst über den Menschen verfügt wird?

Knill:

Ja, das haben wir gehabt. Wir wollen zeigen, wie es war. Aber das Gleiche wird nochmals gemacht. Ist das die Kultur, die da noch lebt?

Wolf:

Das ist eine sehr aktuelle Diskussion, vor allem in Bezug zu der sehr politischen Kunst, die es ja im Moment auch gibt. Sie will ja in einer neuen Weise auf gesellschaftliche Entwicklungen aufmerksam machen, also sehr kritisch sein. Hat ja auch seine Berechtigung. Im Zusammenhang mit unserer Arbeit schreiben Sie ja viel über den Begriff "Problemtrance". Wir wollen die Leute nicht in die Problemtrance führen. Wir wollen im künstlerischen Raum dieses „ganz Andere“ erleben und anbieten. Da ist eine Spannung zwischen einer Kunst, die gewollt Probleme fokussiert und gesellschaftliche Entwicklungen problematisiert und unserer Arbeit, wo es darum geht, die Menschen neu handlungsfähig zu machen und diese Problemtrance zu umgehen.

Knill:

Also das ist eine Verwirrung der Domäne.

BW:

Aha, dann bin ich an dem Punkt verwirrt. Da müssen Sie mir bitte helfen.

Knill:

Nein, Sie haben sehr gut überlegt. Also in meiner (künstlerischen) Arbeit denke ich nicht, dass das Figürliche oder der Inhalt nun ressourcenorientiert sein muss. Das wäre ja ein Widerspruch. Dann wird ja das Malen zum Problem. Wenn das Anliegen dieser Welt in meiner Kunst nicht zur Oberfläche dringt, dann ist meine Kunst nicht verankert. Also die Kunst müsste ja über die Kultur aus der sie kommt etwas sagen. Nicht über mich, ich, ich, ich ... Sondern etwas von diesem Dasein. Das tritt ja hervor, überrascht mich selbst. Das ist dann bereits ein Lösungsansatz, dass sich das formieren kann, dass sich das strukturieren kann. Dass ich aktiv am Malen dran bin und nicht grübele. Und

es kann sein, dass das nicht kommt. Und es kann sein, dass es nicht kommt, dass es ein frohes - was heisst schon froh -, dass es ein Bild wird, bei dem man sagt: Ah, wie eindrücklich, wie schön. Das kann ich ja nicht sagen: Jetzt male ein schönes Bild. Oder: Es darf nichts von unserer Zeit darin sein. Das finde ich, wäre Zensur. Lösungsorientierung darf nicht Zensur werden. Es ist die Tatsache selbst, dass im Malen ein Strukturieren dessen ist, was mir entgegenkommt. Es kommt mir entgegen: eine weisse Leinwand, Chaos oder Leere. Da fängt es an: strukturieren, strukturieren. Am Schluss ist es eben schlüssig. Was darauf ist, darf nicht zensiert werden.

Wolf:

Das war jetzt für mich ein sehr wichtiger Aspekt.

Knill:

Ja und dann, ich nenne es ja „OPER“, schaut man sich die Oberfläche an. Was macht es schlüssig? Das ist ja wichtig für den Klienten. Aha, das habe ich so schlüssig gemacht. Dann der Prozess: wie ist es möglich gewesen, dass er eine solche Szene malen kann? Dass er nicht zusammengebrochen ist? Was ist da? Oh, die Farben haben mich interessiert ... Ich musste da weitermalen ... Ich musste da dran bleiben. Das ist ein Satz, der fürs Leben wichtig ist. Diese Sätze sind ja alle wichtig, weil das Strukturieren des Bildes Erfahrungen und Strategien gebracht hat, wie man mit dem Bild weitermachen kann. Bis es sich strukturiert und aus dem Chaos eine Ordnung entsteht. Aber was diese Ordnung darstellt, das darf man um Gottes Willen nicht vorher sagen. Malen Sie jetzt ihre Lösung, um Gottes Willen Nein! Malen Sie! Malen ist eine Lösung. Eine ganz wichtige, denn aus einer weissen, leeren Leinwand, aus dem Chaos entsteht ein Bild.

Wolf:

Da haben Sie mir jetzt was ganz Entscheidendes gesagt. Ich hab mir oft überlegt, wie weit ich in dieser Arbeit mit der Kunst gehen kann. Ich könnte ja mit künstlerischen Laien so ein Werk anschauen, sozusagen zur Inspiration, um die Augen zu öffnen, was mit Kunst alles gemacht werden kann. Zeigen wie breit und wie weit ist sie?

Knill:

Ein gutes Werk ist immer organisiert. Auch diese Fotografie ist wunderschön. Diese weissen Streifen. Da gibt es soviel zu reflektieren. An der Oberfläche, ohne eine Bedeutung zu geben. Die gebe ich am Schluss. Zuerst wird mal geschaut. Was spricht das Bild und was hat es mich gelehrt beim Tun? Wo hat es mich frustriert und was war da, dass ich es trotzdem fertig gemacht habe? Das sind ja immer die wichtigen Fragen. Wo wollte ich davon laufen? Was hab ich dabei erhalten? Da kommen die wichtigen Antworten.

Wolf:

Das heisst, die Ressourcen sind überall zu finden? Ob die Kunst Probleme benennt oder nicht? Unabhängig vom Thema, das sie darstellt oder vom Inhalt?

Knill:

Ja gerade bei Laien. Die haben ja nicht gemalt vorher. Das sind ja schon die Ressourcen. Und dass jede Kunst eine Einschränkung ist. Es gibt keine Kunst, die alle Mittel da hat. Also lernt man, mit wenig Ressourcen etwas Schlüssiges zu machen. Kunst machen ist immer ein Reduzieren der Ressourcen zugunsten einer grossen Schlüssigkeit. Das ist bereits ein Lösungsansatz. Es ist wichtiger, eine gute Anleitung zur Kunst zu geben, die nicht thematisch vorgegeben ist und zu schützen, was da ankommt. Denn dort ist ja die Kraft.

Wolf:

Damit wird der Raum generell geöffnet für alles was da ist und was kommen will, kommen kann und sich zeigen kann?

Knill:

Ja und deshalb bin ich ganz abgekommen von dem, was in meinen Büchern steht. Ich gebe das erste Feed-back, nicht der Klient. Ich begrüsse das Werk und woowh, mmh, dann fange ich an, mal ein bisschen draufzuschauen. Dieses Rot ist sehr intensiv, so schön auf dem Blau. Ich öffne seinen Blick, denn wer malt, hat ja einen beschränkten Blick. Das ist ja das Phänomen der Eingeschränktheit, die man im Problem hat und die dort bösartig ist. Sie ist in der Kunst auch da, aber dort ist sie gutartig. Also ich will von meinem Zeugen hören, was siehst du? Ah, das habe ich nicht gesehen. Das sind alles Lösungsschritte. Wenn ich den Klienten zuerst frage, ist es eine Arroganz. Also, ich habe zum Beispiel mein Herz am Klavier ausgespielt und dann kommt die Frage: Paolo, wie geht es dir jetzt damit? Ich könnte die ohrfeigen. Eine solche Frechheit. Dann lieber: Oh, ich kann nichts sagen, ich bin noch ganz drin. Wieso müssen diese Coaches denn so unnatürlich sein? So arrogant? Sag mir jetzt, was du siehst! Also, der hat ja gemalt, hab ich keine Augen im Kopf? Was ist da los? Das erste Geschenk ist doch, dass ich da etwas

sagen kann. Ah, das habe ich nicht gesehen ... Damit hab ich bereits eine Lösung aufgetan. Er sieht etwas, was er vorher nicht gesehen hat.

Wolf:

Wer kennt das nicht? Man sieht es ja leichter, wenn man es nicht gemacht hat. Jeder der malt, kennt das. Aber es ist nochmals anders, als wie die klassische Ästhetische Analyse gelehrt wird. Da stellt man ja erst mal nur Fragen und kommentiert selber nicht so viel, nicht wahr? So wie Sie's sagen, klingt es sehr menschlich und natürlich.

Knill:

Ja, das ist bei allen Theorien so. Zur Zeit greife ich alle meine eigenen Theorien an. Da bin ich sehr sensibel, wenn es mechanistisch wird, und der Mensch nicht mehr spürbar ist, weil wir nicht einen Satz von Medikamenten oder einen Satz von Handlungs- oder Fragetechniken verabreichen, und dann gemessen werden kann, inwieweit sie wirksam sind. Nein, wir machen eine Beziehung oder Begegnung.

Wolf: Da müssten Sie ja an ihren eigenen Büchern weiterschreiben.

Knill:

Jetzt hab ich noch keine Zeit, ich muss zuerst einen Nachfolger haben. Das ist nicht einfach. Jemand, der keine Bürokratie einführt. Die haben wir nämlich nicht.

Wir können Kaffee holen.

(Kaffeegespräch über die Masterstudenten, die zweitägige Diplomreise, die Graduierungsfeier, den Digital Media Studiengang, 16 Nationen, 13 Sprachen, Philippinen, Rumänien, Bulgarien, Italien, Kanada, Südamerika, China, Indien, Ägypten, Palästina, Israel, usw.)

Wolf:

Wie hat sich der Ansatz von den USA aus weiterverbreitet? Es ging ja eigentlich in den USA los, oder?

Knill:

The Intermodal Expressive Arts ... Shaun McNiff hat „Expressive Therapie“, ich habe „Intermodal Expressive Therapy“ entwickelt. Wir haben zusammengearbeitet. Und die Expressive Arts, so wie sie jetzt hier in der Schweiz gelehrt werden, wurden mit Herbert Eberhardt entwickelt.

Wolf:

Wie kam es, dass sich der Ansatz so weit international verbreitet hat? Sie sagen ja, Leute aus Ägypten, aus Lateinamerika und vielen anderen Ländern sind da. Von Peru weiss ich's auch, dass es da Expressive Arts gibt. Das heisst ja, eine weltweite Bekanntheit.

Knill:

Ja, wir haben seit bestimmt fünfzehn Jahren konstante Studentenzahlen, Studierende aus bis zu sechzehn Ländern. Es spricht sich rum. Am Anfang haben wir überhaupt keine Werbung gemacht. Die ersten zehn Jahre haben wir nichts gemacht, keine Webseite.

Wolf:

Es war nur Mund-zu-Mund-Propaganda?

Knill:

Ja, jetzt haben wir eine Webseite.

Wolf:

Herr Knill, haben Sie noch Zeit? Wir reden schon über eineinhalb Stunden jetzt.

Knill:

Ja, ich hab schon noch eine Viertelstunde.

Wolf:

Dann stell ich ihnen noch eine Frage zu einem Thema, das wir vorher gestreift haben. Sie haben vorher über Kunst gesprochen und da fiel das Stichwort Prozess. Also in dem Sinne, dass nicht nur der Prozess allein wichtig ist, sondern die Rolle des Werkes dazukommt. Da hab ich wieder ein Beispiel rausgesucht aus der Gegenwartskunst. Da

gibt es Künstler, die sehr prozessorientiert arbeiten. Das ist jetzt ein nicaraguanischer Künstler, und der hat vor ein paar Jahren bei der Biennale in Venedig teilgenommen. Und sein Werk war folgendes: Das ist ein Militärlastwagen, der kommt aus dem nicaraguanischen Bürgerkrieg, aus den frühen 80-er Jahren ...

Knill:

Ja, mit den Contras ...

Wolf:

Genau, sie kennen sich aus damit, ich hör's schon. Der LKW ist wieder so einigermaßen fahrtüchtig gemacht worden. Der war bereits auf dem Schrott. Und er hat diesen Lastwagen verschifft von Managua nach Venedig. Davor hat er in einer nicaraguanischen Stadt, in Granada eine Wand abgebaut von einem alten Kolonialhaus. Das Ganze deswegen, weil auf dieser Wand war ...

Knill:

ein Einschuss ...

Wolf:

Ja und ein Wandgemälde, ein Mural von August Cesar Sandino. Das ist der nicaraguanische Volksheld, der Anfang des 20. Jahrhunderts schon eine Befreiungsbewegung in Nicaragua organisiert hat. Und da sieht man noch ein bisschen von dieser Zeichnung auf der Wand. Er hat also das ganze Wandstück ausgebrochen, auf den LKW aufgeladen, der LKW wurde mit dem Schiff von Nicaragua nach Venedig transportiert. Und in Venedig hat er mit diesen Elementen eine Installation aufgebaut. Und zwei Menschen haben die Installation bewacht, und das waren zwei alte Herren, die damals im nicaraguanischen Bürgerkrieg als Soldaten in feindlichen Lagern gegeneinander gekämpft haben. Sein Thema ist auch Versöhnung. Was macht dieser Krieg? Was hat er mit uns gemacht? Was macht er auch mit der jungen Generation? Er ist sehr jung, er ist erst in den 70er-Jahren geboren, und ist dann hauptsächlich nach dem Krieg gross geworden. Er hat aber natürlich all die Kriegsfolgen erlebt. Und sein Werk war praktisch so, dass es ganz stark von diesem Prozess lebt. Er hat das alles gefilmt, wie dieses Mauerstück ausgebrochen worden ist in Granada, wie das Mauerstück mit einem Kran auf den Lastwagen verladen wurde, und wie der Lastwagen mit dem Schiff nach Venedig transportiert wurde, und dann halt auf der Biennale selber als Installation war. Er sagt über sich selber auch, dass seine Arbeit aus dem Prozess lebt, aber es gibt natürlich auch ein Werk. Da sieht man's.

Knill:

Jede Arbeit lebt aus dem Prozess. Es gibt keine Arbeit, die nicht aus dem Prozess lebt. Und das ist einfach das, hier ist Prozesshaftes im Werk, es ist aber fertig. Es wird dann abgebrochen und geht nach Hause. Und es steht jetzt dort und der Film wird gezeigt. Natürlich, das ist eine Frage, wieweit im Postmodernen das Prozesshafte ins Werk reingehört. Grade mit Film, das ist eine typische Intermodale Expressive Arts Arbeit. Aber professionell gemacht, nicht in der Therapie oder im Coaching. Ganz professionell gemacht, wobei das Professionelle eigentlich darin besteht, dass man weiss, einen Lastwagen zu fahren und einen Kran zu führen. Also das ist ganz typisch "low skill - high sensitivity". Das ist ein ganz klassisches "low skill", das können Laien machen. Aber es muss "Sinn machen".

Wolf:

Und es ist ein starkes Werk, das mir sehr gefallen hat. Und meine Frage an Sie ist nämlich genau das: Ist es direkt übersetzbar oder besser gesagt wie?

Knill: Ja, selbstverständlich. Ich würde das machen in einer Lastwagenfabrik, wenn ich einen Coachingauftrag dort hätte. Ähnliches habe ich auch gemacht.

Wolf:

An was denken Sie, wenn Sie so was Ähnliches gemacht haben? Das interessiert mich jetzt.

Knill:

Jemand hat von einem Bekannten erzählt, der Musiker und Theatermensch ist und heute sein Geld anders verdient. Nicht aus Not, sondern weil er das will und ganz toll findet. Er sitzt jetzt im Kran in einem Containerhafen. Und er hat Lust, mit seinen Fingern zu bedienen, wie der Container rauf und runter kommt. Also er kann über alle Schiffe hinweg gleiten dort oben, mit dem Finger rauf und runter tippen, mit dem Joystick ... Was für ein Kunstwerk! Er könnte mit seinem Kran Automobile nehmen, diese Automobile dann ins Wasser plumpsen lassen, den Lastwagen auf einen Container stellen. Als ich von diesem Kranführer gehört habe, habe ich nur gedacht, zum Glück bin ich nicht dort oben, sonst würde ich so etwas machen. Deshalb verstehe ich ja diese Konzeptsachen.

Weil ich oft solche Ideen hab.

Wolf:

Das ist eine schöne Vorstellung, da könnten wir jetzt noch weitermachen. Jetzt hab ich aber leider ihre Viertelstunde auch schon ausgenutzt ...

Knill:

Ja ich möchte, dass sie noch hinauf (zum Campus) gehen und sich alles anschauen.

Wolf:

Gerne, ich sag schon mal vielen Dank.

Saas-Fee, 30. Juni 2011