

FRANCISCO TROPA
«THE RM ENIGMA»

Francisco Tropa, «The RM Enigma»

Wir lieben es nun mal, mit unseren Projekten einen gewissen Schwindel zu erzeugen.

Diese Ausstellung ist Teil einer mittlerweile recht umfangreichen Reihe von Projekten, die die Galerie Jocelyn Wolff und die Galerie Cahn miteinander verbinden und die von Mal zu Mal die komplexen Beziehungen zwischen zeitgenössischer Kunst und Archäologie vertiefen.

In diesen Gegenüberstellungen und Dialogen geht es darum, unseren Blick aufzufrischen; für das Publikum, das die Kunstgeschehen der letzten Jahrzehnte verfolgt hat, ermöglicht die mysteriöse Aura archäologischer Objekte packende Mise en Abîme und Abstraktionen. Dasselbe gilt für den aufgeklärten Liebhaber der Archäologie, der in den zeitgenössischen Kreationen schwer fassbare Objekte in ihrer unfreiwilligen Esoterik sieht.

Um die Übung von 2022 mit einem spannenden Beitrag von Katinka Bock fortzusetzen, der seinerseits frühere Betrachtungen (Laura Lamiel, in Zusammenarbeit mit der Galerie Marcelle Alix) weiterführt, haben wir Francisco Tropa gebeten, seine neueste Arbeit im Cahn Kunstraum zu zeigen.

Da sich Francisco Tropas Werk einerseits in einer Art dialektischer Respiration zwischen traditionellen Materialien der Bildhauerei (Bronze, Stein, usw.) und der Kunst der westlichen Welt (Trompe-l'oeil, Komposition) bewegt, und auf der anderen Seite mit Beiträgen der Konzeptkunst oder der Verwendung von Techniken, die den Status des Objekts im Bereich der Skulptur verwischen – zum Beispiel durch die Verwendung der direkten Projektion von Objekten, die sie eher in Bilder als in Schatten verwandeln –, erreichen wir vielleicht den Paroxysmus in diesem Dialog zwischen Archäologie und zeitgenössischer Kunst.

Es ist aber auch gut möglich, dass diese Konfrontation, nachdem sie den Kipppunkt überschritten hat, hier zu einer natürlichen Einfachheit zurückfindet, zu einer harmonischen, literarischeren Beziehung mit dem Aufkommen neuer Metaphern.

Jocelyn Wolff

L'Énigme de R.M.

Ohne Zynismus, aber mit einer gewissen Belustigung weist Francisco Tropa schon seit langem auf die unzähligen Missverständnisse hin, unter denen das Werk von Marcel Duchamp und insbesondere seine Ready-mades leiden. So von Duchamp formuliert, um diese zur Ausstellung ausgeliehenen hergestellten Gegenstände zu bezeichnen – *Roue de bicyclette* (Fahrradrad) auf einem Hocker (1913), *Porte bouteille* (Flaschenständer) (1914) oder die Schneeschaukel aus *In advance of the broken arm* (1915) –, ist die Ready-Made-Bezeichnung schon über ein Jahrhundert alt und zählt zu den zahlreichsten Rezensionen in der Geschichte der Avantgarden. So thront majestätisch der ikonische *Fountain* (Brunnen) (1917), d.h. die zu einem veritablen Dada-Kanon gewordene „Porzellan-Pissotière als Skulptur“. 1965 bedauert Duchamp dennoch Fehlinterpretationen und fehlgeleitete Aneignungen, insbesondere die der Neo-Dadaisten des Nouveau Réalisme, der Pop-Art oder der Assemblage: „Ich habe ihnen den Flaschenständer und das Urinal wie eine Provokation an den Kopf geworfen“, so Duchamp, und jetzt bewundern sie deren ästhetische Schönheit.¹⁶ Indem sie das Duchamp teure Prinzip der visuellen Indifferenz profanieren, der auch von „vollständiger

Anästhesie²», spricht, knüpfen einige dieser Anhänger in völligem Widerspruch zu ihrem Inspirator an eine Fetischisierung des Objekts an.

Diese große Installation von Francisco Tropa mit dem Titel *L'Énigme de R.M.* (Das Rätsel um RM), die Initialen von Ready-made, hat ihren Ausgangspunkt in der Beschäftigung eines Freundes mit *Fountain*. Bevor dieser sich besann, hatte er zunächst angenommen, Duchamp habe das Pissoir um 180° aus seiner üblichen vertikalen Position gedreht, während der Künstler es nur um 90° kippte, um es flach zu legen. Diese kurzzeitige Konfusion reiht sich ein in die Summe der Zweifel, die die Geschichte von *Fountain* durchziehen, wobei die problematische Zuschreibung nur ein Beispiel unter vielen ist. Obwohl die Urheberschaft des Künstlers manchmal angezweifelt wird und einige Elsa von Freytag-Loringhoven als Initiatorin vermuten, ist es Duchamp, der die möglichen Bedeutungen des Pseudonyms auf dem Urinal aufzählt: „R. Mutt“, für Richard Mutt, könnte auf die Firma J. L. Mott Iron Works zurückgehen, die das Urinal herstellte, aber auch eine Anspielung auf *Armut* sein, dem Richard bzw. „riche art« (reiche Kunst) gegenübersteht; mit „R. Mutt“ könnte ferner *Mutter* gemeint sein oder die Comicfigur Mutt & Jeff. Oder *R Mutt* ist einfach nur eine Anspielung auf die Initialen von Ready-made!

Diese Bedeutungsverschiebungen und flüchtigen Interpretationen finden sich in dem kurzen Text wieder, den Francisco Tropa als Vorwort zu seiner Installation *L'Énigme de R.M.* verfasst hat und der auf den Kartuschen von Siebdruckpostern mit Scheinmarmor abgebildet ist. Die Anmerkung der räumlichen Verwechslung seines Freundes ist in acht Sprachen verfügbar und umfasst ein Schema. Diese von einem

Übersetzungsdienstleister erstellten Versionen wurden absichtlich weder vom Künstler noch einer kompetenten dritten Person korrigiert und enthalten daher Tippfehler und Fehlinterpretationen. Für Tropa sind diese Fehler bedeutsam: Sie spiegeln das Phänomen der verzerrten Interpretation wider, die das Verständnis von Duchamp verfälscht, dessen Liebe zu Wortspielen auch eine abweichende Hermeneutik nährte. Und im Grunde driften diese semantischen Verschiebungen genauso wie die Ready-mades ab, die in erster Linie deplatzierte Objekte sind. Aus seinem Ursprungsort herausgeholt, einem Sanitärgeschäft, erscheint *Fountain* zunächst in Form eines Fotos von Alfred Stieglitz für die Zeitschrift *The Blindman*: flach auf einem Sockel präsentiert, Signatur und Datum sichtbar, in dramatischer Beleuchtung vor einem Gemälde von Marsden Hartley. Die „Transmutation“ findet durch diese Inszenierung statt: Der Gegenstand wird zu einem Werk, einer Skulptur auf einem Sockel, einer Figur vor einem Hintergrund. Von 1917 an erlag man der Interpretationsmanie und sah in *Fountain* einen „Badezimmer-Buddha“, eine madonnenhafte Silhouette – Projektionen, die Duchamp so stehen lässt.

Von diesen duchampschen Auswüchsen ausgehend, hinterfragt die Installation *L'Énigme de R.M.* (Das Rätsel um R.M.), die Fähigkeit von Ausstellungsvorrichtungen, Kunstwerke für unseren nach Bedeutung strebenden Geist zu schaffen. Eingeleitet von den acht Siebdrucken, die einen Vorspann bilden, ist die Installation ein Labyrinth aus acht schmalen, freistehenden cimaises (Skulpturen), die auf beiden Seiten sichtbar sind und in deren Mitte „Gemälde“ und „Skulpturen“ zu sehen sind. Auf den Vorderseiten: Gemälde aus Marmorimitation fungieren als neutraler Hintergrund, Simulakren, die sich sowohl der Figuration als auch der Abstraktion entziehen. Die Rückseiten: Siebdruckreproduktionen der Rückseite eines berühmten Gemäldes, die den Rahmen und das Etikett zu erkennen geben. Die cimaises (Skulpturen) sind mit Regalen ausgestattet und mit verschiedenen Gegenständen versehen (Portale, Kurbeln, Gewichte, Mechanismen, Plattenspieler, Rohrleitungen usw.), die die vom Künstler präsentierten Objekte umfassen. Diese sind sehr unterschiedlich und bilden eine Art „Tropa-Museum“, in dem einige seiner früheren Werke wieder auftauchen und mit neuen Objekten vermischt sind. Zerbrochenes Porzellan, ein Wasserglas, eine Öllampe, der Bronzeabguss der Venus von Lespugue ... Der Betrachter von *Das Rätsel um R.M.*, getrieben vom „paranoid-kritischen“ Geist à la Dalí, sucht hartnäckig nach einer Logik in diesem Ensemble. Auch wenn Tropa in diesem Rätsel Objektpaare geschaffen hat, so bewegen und entfremden sie sich diese nach einer Gleitkomposition, die der Künstler der repetitiven Musik von Steve Reich entlehnt hat. *Clapping Music* (1972) folgt einer sehr einfachen Partitur, deren Motiv sich jedoch bei der Wiederholung verschiebt, was zu Kanoneneffekten und Synkopen führt. Die Bedeutung dieser halb dadaistischen, halb surrealistischen Szenerie bleibt ungelöst. Die Mikroausstellungen, die Tropa an jeder Wand inszeniert, sind wie kleine Maschinen, die ihre Kulissen zeigen, aber deren Ansammlung an Objekten ein Rätsel darstellt, das ungelöst bleibt.

Hélène Meisel

1—Marcel Duchamp, Brief vom 10. November 1962, in Hans Richter, *Dada – art et anti-art*, Éditions de la Connaissance, Brüssel 1965, S. 196.

2—Marcel Duchamp, « À propos des ready-mades » (1961), in Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes*, Flammarion, Paris 2008, S. 182.

Es wird mir bewusst, wenn ich ein Werk von Francisco betrachte, dass der Anschein trügt. Der **Lesung** sind viele. Alles scheint gleichzeitig, ohne Abfolge. Es gibt keine visuelle Ordnung. Die verwirrende Gruppierung der Objekte scheint zufällig. Ein Stück, das wir als weich, fleischlich, verstehen, hängt als schwere Bronze an einem Faden. Der Betrachter ist dadurch gezwungen, die Werke als pluralistisches Konstrukt zu anerkennen. Der sorgfältige Blick ermöglicht den Zugang.

Francisco führt uns dazu, Gesichter der Antike zu betrachten, die wiederum das Unendliche erblicken. Das Lichtbündel der Installation wirft deren von Kristallen gerahmten Umrisse an die Wand, das Höhlengleichnis von Platon evozierend. Ist es ein Blick ins Jenseits oder Absolute? Oder durch die Zeit? Der Augenblick des Betrachtens unterbricht das Unendliche. In unserer Vorstellung sind viele Deutungen möglich. Das Wechselspiel zwischen Objekt und Projektion, zwischen Materiellem und Immateriellem, wird für Francisco ein Mittel zur Illusion.

Der Blick des Dionysos, Gott auch des Jenseits und Unbewussten, kann numinose Kraft entwickeln. Seine Augen schmücken die Schiffe, die das Meer wie roten Wein durchpflügen, schwankend wie trunken und ertränkend. Sein Starren, als riesige Augen auf attischen Schalen dargestellt, betrachtet den Anderen beim Trinken. Die Installation im Untergeschoss zeigt deswegen eine Herme des Dionysos, Grenzstein seines Heiligtums, und spiegelt die Erfahrung der Grotte, des Mysteriums, des Enigmas.

Im Moment des Betrachtens erwacht das Numinose. In diesem Augenblick werden Altes und Gegenwärtiges eins. Die Zeit steht still, **gleichsam** einer “nature morte” oder **Stilleben**, das lediglich einen bestimmten, kurzen Moment festhält. Das Erwachen der Skulpturen war für mich unerwartet. Man muss es aber zulassen.

Jean-David Cahn

Francisco Tropa, *Agate*

Auf den ersten Blick wirken die großen Lichtprojektionen, die an der Wand erscheinen, abstrakt: Um eine zentrale, runde Öffnung herum sind konzentrische, lichtdurchlässige Ringe angeordnet, Kronen, die mal kristallin, mal milchig sind. Francisco Tropa hat den transparenten Film des Diapositivs durch eine dünne Steinklinge ersetzt, die aus einer Achat-Geode herausgeschnitten wurde, und so das fotografische Bild durch ein echtes Stück Natur ersetzt. Diese Großprojektionen sind also keineswegs abstrakt, sondern im Gegenteil ganz konkret, eher eine Präsentation denn eine Darstellung. Bereits 2011 hatte Tropa für seine große Installation *Scenario*, die auf der Biennale von Venedig gezeigt wurde, mithilfe von Laternen echte Objekte projiziert: ein Baumblatt, eine Fliege, einen Wasserlauf ...

Die projizierten Achat-Segmente lassen ihre unterschiedlichen Materialien, Farben und Dichten erkennen und erzeugen an der Wand Unschärfe- oder Ziselierungseffekte, die an die fotografische Brennweite erinnern. Sie tauchen bei Francisco Tropa in den früheren Projektionen der Laternen *Inferno* und *Purgatorio* (2013) auf, danach in der großen Installation *Che Vuoi?* und dem Diaprojektor von *Achat* (2022). Diese hohlen Achate evozieren die Höhle: ein kosmisches, matrixartiges und primitives Motiv. Die Höhle ist oft ein Initiationsort und symbolisiert die Welt, von der man sich durch die Suche nach Licht emanzipiert, wie in Platons berühmtem Höhlengleichnis in Buch VII seiner *Republik*: Die in einer Höhle angeketteten Männer halten die Schatten von Objekten – die Bilder – für wirklich und müssen sich von der Welt der Illusionen befreien, um in die Welt der Ideen einzutreten. Die vom Künstler mehrfach erwähnte platonische Höhle ist auch die Höhle der Unterwelt in Dantes *Göttlicher Komödie* oder die Höhle der Tiefen des Unbewussten.

Hélène Meisel

Ein kurzes Gespräch zwischen Francisco Tropa und Luiza Teixeira de Freitas über die Ausstellung “The R.M. Enigma”, im Cahn Kunstraum, Basel

Ana Luiza Teixeira de Freitas : Die Idee für diese Ausstellung gab es bereits vor der Einladung, das Projekt in diesem Basler Raum zu zeigen. Der Hauptteil des Werks wird nun durch eine neue Gruppe von Elementen ergänzt, die aus dieser Partnerschaft entstanden sind und zu dem früheren Set hinzugefügt werden, das von Anfang an komplex und multireferenziell war. Können wir über die Abläufe sprechen und darüber, wie es dazu kam?

Francisco Tropa : Ja. Ich wollte diese neue Arbeit unbedingt zeigen und suchte nach dem richtigen Zeitpunkt und Ort. Und dann kam nach einem Gespräch mit Jocelyn Wolff und Jean-David Cahn die Einladung; die Idee war, einen Dialog mit Objekten aus der Sammlung der Galerie herzustellen. Ich war begeistert und sagte gleich zu, weil mir der Raum gefiel und weil ich Jean-David Cahn, seine Sammlung und die industrielle Beschaffenheit und die Nutzung des Ortes bereits kannte, was auch eine ausgewogene Beziehung zwischen meiner Arbeit und den archäologischen Artefakten ermöglichte. In dieser Phase gab es jedoch auch einen glücklichen Zufall. Ich hatte das Projekt im Atelier installiert, um die Arbeiten gemeinsam zu visualisieren und zu testen, und gleichzeitig eine neue Serie von Projektionen installiert, an der ich gerade arbeitete. Beim Hin und Her der Arbeiten im Atelier fiel mir auf, dass die Koexistenz der projizierten Bilder und der Skulpturen nicht nur visuell interessant war, sondern auch ihre Lesbarkeit nicht beeinträchtigte und sogar eine Landschaft bildete, die mich an die Freskomalereien römischer Häuser erinnerte, die mich von jeher faszinierten. Das war der Auslöser für eine Überlegung, die zur Auswahl dieser drei das Projekt begleitenden Objekte führte.

In unseren Gesprächen sticht ein Wort hervor, *cimaises*, mit dem Sie die Serie von acht Skulpturen bezeichnen, die den Kern der Ausstellung bilden. Warum dieser Begriff, der, soweit ich weiß, ein architektonisches Element bezeichnet?

Das Wort hat mir schon immer gefallen, und ich hatte schon länger mit dem Gedanken gespielt, etwas in diesem Sinn zu machen. Mir gefällt vor allem, dass es mit großer Präzision sowohl ein architektonisches Element als auch eine Vorrichtung zum Aufhängen von Bildern in einer Ausstellung bezeichnet. In den acht Werken mit diesem Titel trägt diese Struktur dazu bei, den Ort, den Standort und die Position eines Objekts zu definieren. Das war es, was ich zuerst entworfen habe und was sofort strukturell wurde: ein Objekt mit Vorder- und Rückseite, ein beidseitiges Regal. Im Laufe der Arbeit nehmen die Skulpturen so verschiedene “Persönlich-

keiten“ an, etwa wie eine Schaufensterpuppe, die mit verschiedenen Sachen bekleidet werden kann.

Eine weitere Wiederholung in Ihren Werken ist die Verwendung des “Schattens”, der auch hier präsent ist. Der “Schatten” hat unzählige Konnotationen und Bezüge; er setzt ein Hindernis voraus und kann gleichzeitig, wie in der Psychologie, die andere Seite des bewussten Ichs sein ... das Thema ist sehr weit gefächert ...

Wenn wir von einem projizierten Bild sprechen, sprechen wir unweigerlich von etwas, dessen Ursprung in der Höhle der Vorfahren liegt. Manchmal denke ich daran, wie schnell wir den kindlichen Zauber eines solchen Ortes vergessen haben, an dem beim Verschwinden des Lichts Erscheinungen auftauchten. Der Kinosaal hat noch Reste von dem, was an eine solche Empfindung erinnert, und so habe ich das Gefühl, dass wenn ich an den Laternen oder einer einfachen Lichtprojektion arbeite, Ich versuche, etwas zu zeigen, das seit Urzeiten unverändert geblieben ist. Deshalb hatte ich die Idee, diese Assoziation zu betonen und die Skulpturen einfach unter einen Lichtstrahl zu stellen. Seltsamerweise kommt beides vom selben Ort zu uns. Der undurchsichtige Schatten der antiken Skulptur trifft auf das durchscheinende Bild der Achatgeode. Beide erscheinen ohne die Vermittlung des Mediums, an das wir gewöhnt sind: die Fotografie. In beiden Fällen wird das Bild durch das Licht, das durch das feine Mineral im Inneren des Leuchtkegels fällt, an die Wand projiziert. Letztlich handelt auch dieses Bild von jener Abwesenheit.

Ich möchte Sie nun bitten, speziell über die Auswahl dieser drei antiken Skulpturen zu sprechen, die, wie ich annehme, aus einer viel größeren Sammlung stammen. Wie war der Ablauf? Wie sind Sie auf diese Objekte gekommen?

Meine Auswahl wurde vor allem von Jean-David Cahn begleitet, der seine Skulpturen sehr gut kennt und sie mir vorstellte, indem er ihre Geschichten erzählte und mir in unseren Gesprächen Ratschläge gab. Wir haben zunächst zehn Objekte in die engere Auswahl gezogen, allesamt Köpfe, denn ich hatte bereits beschlossen, nur eine Typologie auszuwählen, um dieses Projekt, das in Bezug auf seine Lesbarkeit bereits sehr ehrgeizig war, nicht zu überlasten. Geeinigt haben wir uns dann auf folgendes: zwei Köpfe, die die Enden des großen Raumes markieren sollen, und unten, in einem dunkleren Bereich, wird der Kopf eines griechischen Gottes zu sehen sein – ein Bildnis von bedrohlicher Schönheit.

Sie sprechen auch von der Beziehung zwischen Hintergrund und Objekt, einer Idee, die natürlich aus der Malerei stammt. In diesem Werk sehe ich bemalte Flächen und davor platzierte Objekte. Ist dieser Versuch, eine Beziehung zur Malerei herzustellen, beabsichtigt?

Ja, das zeigt sich in der Wahl des Bildes der Rückseite des berühmten Gemäldes von van Gogh für die Trompe-l’oeil-Tafeln sowie in den gemalten Bildern, die den Hin-

tergrund für die Objekte auf den Regalen bilden. Aber meine Absicht war und ist es nicht, "Malerei zu machen". Was ich suche, ist eine gewisse Unbestimmtheit des Subjekts in dem Element, das als Hintergrund fungiert und es mir erlaubt, Objekte auf diese Weise davor zu platzieren.

Es ist interessant, in einer Ausstellung, die voller Objekte und Referenzen ist, von Abwesenheit zu sprechen. Ich spreche somit von Abwesenheit, würde aber vielleicht die Präsenz des Ephemereren hinzufügen, was meinen Sie?

In der Tat gibt es in einigen der Kompositionen auf den Regalbrettern einen Anteil, der auf den Begriff des Stilllebens verweist. Und wir wissen, dass die Struktur dieser Art von Darstellung ein Verweis auf eben diese Art der Darstellung des Flüchtigen ist. Es ist durchaus möglich, eine starke Beziehung zu dieser Figur herzustellen, die ziemlich alt ist. Aber merkwürdigerweise ist das, was auf den Tafeln gezeigt wird, nicht da. Es ist anderswo ... es ist nur so, dass es sich dort auf diese Weise manifestiert.

Ihr Werk, und das ist nichts Neues, ist von mythologischen Bezügen inspiriert, aber diese sind in der Regel in Ihrem Konstruktionsprozess enthalten und letztlich nie deutlich sichtbar. In dieser Ausstellung gibt es einen direkten Dialog mit archäologischen Funden, die an sich schon historisch aufgeladen sind. Hilft oder behindert das die Lesart des Projekts? Gibt es eine natürliche Resonanz?

Das hoffe ich sehr. Zumindest habe ich mich bemüht, eine Struktur zu schaffen, die es erlaubt, Elemente von so unterschiedlicher Herkunft nebeneinander zu stellen. Ich habe das Gefühl, dass die projizierten Bilder die Fähigkeit haben, eine kurze Pause zu schaffen, eine Lücke in der Lektüre der übrigen Elemente, die absichtlich lauter sind. Beachten Sie, dass die Köpfe, die ich der Projektion hinzugefügt habe, keinerlei Geräusche erzeugen. Ich habe das Empfinden von extremer Nacktheit. Alles spielt sich auf der Ebene des Blicks ab.

Aber all diese Elemente, Objekte, gemalten Hintergründe, Trompe-l'oeil folgen einer Ordnung und einem Denkmechanismus, der, wie ich vermute, ziemlich strukturiert ist. Sie erwecken den Anschein, dass es ein gewisses Maß an Zufall gibt, aber nichts ist wirklich zufällig – oder doch?

Nein, nein, das ist es nicht. Es gibt einige Themen, die in jeder Skulptur miteinander verbunden sind. Ich habe eine polarisierte Struktur konstruiert, die dazu dient, alle Elemente auf den Regalen zu positionieren, zueinanderzufinden und zusammenzusetzen, die wiederum paarweise angeordnet sind. Ich habe ein binäres System verwendet, das dann abwechselnd auf die Tafeln angewandt wurde, wodurch die Bedeutung der Gesamtlesung des Projekts fast unsichtbar wurde, aber dennoch eine Spur hinterlässt, die mir sehr gefällt. Die Betrachtenden haben das Gefühl, dass es eine Verbindung gibt, sie können die verschiedenen Bilder erkennen und zue-

inander in Beziehung setzen, aber die Lesart nur in kleinen, unzusammenhängenden Fragmenten erfassen. Man könnte sagen, dass es verschiedene Bedeutungs-
linien gibt, die gleichzeitig auftreten, verschiedene simultane "Kompositionen", auf
die die Betrachtenden in Echtzeit zugreifen können, um eine "Polyphonie" von Bed-
eutungen zu entwickeln.

**Das ist eine wunderbare Analogie zu einer musikalischen Komposition. Wenn ich so
darüber nachdenke, ist das tatsächlich ein Merkmal einiger Ihrer Projekte, dieses
Flirten mit der Musik ...**

Es ist eine alte platonische Liebesaffäre ... Musik hat eine sehr formbare Struktur,
die zu verstehen sehr nützlich ist, weil sie hilft, Lösungen für die Arbeit zu finden.
Sie ist eng mit der Arbeit verbunden, mit der Arbeit im Studio, mit den Händen, mit
dem Umgang mit Dingen.

**... es ist wie ein Spiel. Oder? Die Art und Weise, wie Sie diese Arbeit beschreiben, ist
sehr interessant, sie erinnert mich an ein kompliziertes, aber niemals bedeutungs-
loses Spiel. Der Begriff des Spiels ist ein zentrales Thema in Ihrer künstlerischen
Praxis. Ist es auch hier irgendwie präsent?**

Ja, diesen Gedanken gibt es, aber aus meiner Sicht wurde er auf eine etwas zwei-
trangigere Ebene verwiesen. Ich bin mir bewusst, dass die Lektüre eines Werkes mit
diesen Merkmalen auf den ersten Blick der Struktur eines Ratespiels ähneln könnte,
aber für mich ist es sinnlos, in diese Richtung zu gehen, weil es keinen Weg gibt. Ich
denke es ist wichtiger, offen zu bleiben für die Vielzahl von Reizen, ohne ein bes-
timmtes Ziel zu verfolgen.