

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Band:** - (2004)

**Heft:** 71: Collaborations Olaf Breuning, Richard Phillips, Keith Tyson

**Artikel:** Keith Tyson : it's like an organic system : a conversation = wie ein organisches System : ein Gespräch

**Autor:** Tyson, Keith / Wagner, Ethan / Goridis, Uta

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680919>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 13.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## A CONVERSATION

# It's like an organic system

---

ETHAN WAGNER & KEITH TYSON

---

Ethan Wagner: Much has been written about your knowledge of science and the nature of the universe, and how this is all integral to your art making practice. Little has been said about the poetic quality of your images and words, the deeply-felt humanness. In this regard, do you feel your work is misunderstood?

Keith Tyson: I don't think there's a specific way of viewing my work that's correct. And in regard to

---

ETHAN WAGNER is a publisher and art advisor living in New York.

the dichotomy between a scientific reading and a poetic one, I don't see any. I see the work as embodying both equally. Maybe what you're pointing out is the consequence of the market, and press releases, and the ease of explaining something... the way we want to sort of box an artist in. But that isn't really my intention, and I feel sorry for the person who has to put it down in one paragraph. I couldn't. That's why I'm making all these different things. I don't see myself as being scientifically oriented. Science is just the language by which we understand nature, and so it's a language that I use. But really I'm concerned with the sort of human aspect of enduring that knowledge—the sort of weight of that knowledge—and how it affects your everyday life and understanding of your identity in the world around you. That's what I consider the more emotional side to the content. Often, science is seen as being very cold and rigorous



and cluttered with human activity. But I see both a Mozart concerto and an Einstein paper on general relativity as great human outputs. And they are both very emotional.

EW: But I'm afraid there may be a bit of a slant to the viewer's notion of science because the laws of science are cold facts, and when an artist is using science to express him/herself, maybe it gets read through a scrim of objective facts.

KT: But that would be like confusing somebody who is doing a documentary about science, and saying, "God, that wasn't a very scientific documentary." Science has a certain rigor to it, and it has a mathematical language that is cold and provable, at least initially. A religious painting doesn't have to be spiritual. A scientific methodology doesn't have to be rigorous. The great thing about being an artist is you can do things inconsistently. You can hold two contradictory ideas in your head, and believe them both. Science isn't a discipline that allows you to do that.

EW: If there were only one alternative, would you rather be recognized for your mind or for your heart?

KT: ...um ...They're the same thing. (*Laughter*)

EW: At first glance, works of yours that delve into physics, mathematics, and the systems of the universe can be intimidating, even sometimes impenetrable to the average viewer. Yet, these works are invariably visually rich and aesthetically rewarding. Do considerations of visual beauty enter into your evaluation of your own work?

KT: I don't spend that much time looking back. I'm too excited about the next thing. I do look back and say, "Wow, look at that huge sort of snail-trail of stuff that I've left behind me as I've been going." But the most successful ones for me are curious, in the sense that they can engage my interest in all sorts of ways. I'm more interested in putting the conundrum on the wall, something that resonates and asks questions. I'm not interested in making relics. I've often thought that art is just the detritus from an artist's activity. But I'm trying to put dynamism into these things, so that they can go on living, at least cerebrally, long after the context of the history of their making has been lost.

EW: So when the viewer steps back and looks at that drawing in a gallery, a year from the time it was cre-

ated, and looks at the wonderful colors, spontaneous line, and intensity—components that add up to something that has visual interest...

KT: Yeah, I think what you're talking about is the idea of play. And I think that I'm meant to be enjoying myself. When I'm absorbed and involved in the work, then all that stuff is automatic. I don't think, "Is this a beautiful color? Or is this an ugly color?" I just think of the right color. It's like being a pianist. They just play... I just don't have a cerebral manifesto of what I'm doing. I've always maintained that when I don't know what I'm doing my work is apt to be very interesting and alive. It's like an organic system. It has to keep growing. If a tree stops growing, it dies.

EW: Do you think that even when the content of the work is not understood, the work somehow signals to the viewer its weight and importance?

KT: Well, I don't know about its weight and importance, but I try to allow the work to reward the viewer willing to go into depth. If you want to come to the work and go much deeper into a sort of existential discussion about the human condition, it will reward that. So I try to make things that will operate on whatever level you want to go to. It is a bit like a film maker who starts with a good script and a great cinematographer, and then puts it all together to make a highly entertaining film.

EW: Speaking of that, as I mentioned earlier, certain bodies of your work subordinate authorship, yet many of the *Studio Wall Drawings* are like pages in a diary, reflecting your experiences, moods, and emotions. Are there times, or situations, when you don't open up your inner feelings to be exposed in your art. Is anything for you out of bounds?

KT: I just don't see my inner feelings as interesting, or to the greater good of the rest of the work. I see them as commonplace and mundane. So there doesn't seem any point to be revealing.

EW: But isn't it possible that those things are churning within you and, in an involuntary way, finding their way into the works of art?

KT: Yeah. Sure. It's a slightly interesting game to look back and tie up those knots and think about why you're doing certain things. I mean the world is full of expressionist artists. There are millions of people painting their lungs out around the world, but I

don't think I can give anything to the world by talking about my own demons or ... I think I do that in my own way. (Laughter)

EW: As you look back on all of your work, including those works generated by distancing mechanisms, like the *Armaschine*, is it more biographical than you would have anticipated?

KT: Yes, in the sense that I have interests in the real mechanism, and that I am very into gambling—or have a gambling problem, to be more accurate. I've found myself in situations in my life, and thought, "Well, how did I get here? How did this occur?" And thought how none of this was of my doing. This is all stuff that happens before you're born. The decisions are made, and you don't ask to replace art history. You don't ask your parents to replace your genetics. You don't ask for any of these things. So all those things are happening before you even put a brush to the canvas, so how can I claim authorship over their manifestation? So ultimately the action is about an emotional disturbance that I'm trying to solve.

EW: A few years ago you undertook a body of work called *The Seven Wonders of the World* (2001–present). Your wonders deal not with edifices built by man, but with the wonders of the human mind, thought, and human experience. Another aspect of these works, one which I believe very significantly sets them apart in the development of art, is that they manifest rather than represent what they are about. Would you comment on this?

KT: *The Seven Wonders of the World* pieces were just manifestations of things I find wondrous. So it would be, for instance, the idea that matter could develop self-awareness, in the sense that we are aware of ourselves and we can think. Or it could be the infinite scale in variants throughout the universe from the very tiny to the very large. But rather than create a painting that commented on this, I wanted to make something that literally had scale in variants or literally altered the universe in a way. I try to generate those ideas of things that are sort of rocked in the way of a bare resonance. And that's what those pieces were about. So *The Seven Wonders of the World* are activated when a viewer realizes the wonder in what they're observing. Not that you look at them and say, "How wondrous."

EW: For the Venice Biennale, three years ago, you exhibited sixty-nine *Studio Wall Drawings*. Of course, being prolific is not in itself meaningful, but what is remarkable is that just about every studio wall drawing, as well as each of the many other works in your oeuvre, deals with a different idea of subject matter. What's it like feeding this monster? You once wrote in one of your drawings, "Give me more whale meat Tyson, or I'll chuck you in the fucking pit!"

KT: My problem isn't how I feed the monster. It's much more that I've been cursed or blessed with so many ideas and so many observations about the world. As if I had a mild form of autism, I find everything interesting. But the question is how can I make them fascinating? My problem isn't how do I think of that many ideas, it's the other way around—how do I decide which one is more interesting than the other one. I don't see it as a monster. I see it as just a natural outpouring of the way I think.

EW: In another drawing titled DECEMBER 1999: TWENTY QUESTIONS (1999) you ask, among other questions, "Why is there something, as opposed to nothing at all?"

KT: The thing that keeps me awake most at night, I have no doubt, is just a very general terror of the specificity of things. People talk about the authorship element of my work, but you can also view the work in terms of the relationship between pure potential and specificity. Before a horse race any horse can win. Once a horse race has been run, of course Dr. Death was going to win the race—it was obvious. Before you make an artwork, the blank canvas is full of potential. Afterwards, it's very specific. Before I came into existence, there was potential. I could have been anything. But I'm Keith Tyson—exactly what I've got... and I think there's definitely a kind of built in intellectual engine, or emotional engine. I think it's been called one of the darkest questions because it hurts to think about. When you really look at it deeply it's a painful thing to try to understand the specificity of your existence given the boundless potential, if you have a sort of free-floating mathematical mind.

EW: Here you are lying on a couch, free associating, and you name a horse "Dr. Death."

KT: But it's not just a question about death. It's a question about oblivion. How what happens before

Keith Tyson

you are born equates to what happens after you're born. It's this kind of tiny sandwich between these infinite matters of nothing-ness or everything-ness that I'm in the painful and privileged position of observing. For some reason I find it very hard to say, "I don't know." That's one thing I have trouble doing. I think that's why I make so much work.

EW: Can you imagine yourself doing something other than making visual art? Say, going back to the shipyard, playing the blackjack tables, or writing fiction?

KT: I don't see any difference between making a feature film, making a painting, and making a ... conference. That said, the reason I don't do all those things is because I keep feeling that I would be doing it for diversity's sake. When the time comes, I'll do what ever I feel like doing—I'll find the right form to manifest my idea. At the moment I'm kind of interested in making visual things that go on walls, and go in blank rooms, and in peoples' houses, and in museums.

EW: Okay, one last question. Would you like to join us for a bowl of noodles?

KT: Yes, that would be quite pleasurable. Thank you.

KEITH TYSON, *FIELD OF HEAVEN (THE LONGSHOT MAGNET)*, 2001, part of *THE SEVEN WONDERS OF THE WORLD* series, steel and aluminum kinetic housing, pyrite, meteorites, moon, Mars, and minerals, 118 1/8 x 129 15/16 x 129 15/16" / *HIMMELSFELD (DER FERNWIRKUNGSMAGNET)*, Teil der Serie *DIE SIEBEN WELTUNTER, bewegliche Halterung aus Stahl und Aluminium, Pyrit, Meteoriten, Mond, Mars und Mineralien*, 300 x 330 x 330 cm.



# Wie ein organisches System

## EIN GESPRÄCH

---

ETHAN WAGNER & KEITH TYSON

---

Ethan Wagner: Über deine Kenntnisse auf dem Gebiet der Naturwissenschaften und dein Interesse für die Beschaffenheit des Universums sowie die Bedeutung, die diese Dinge für dein künstlerisches Schaffen haben, ist schon viel geschrieben worden. Aber die poetische Qualität, die tief empfundene menschliche Komponente deiner Bilder und Worte werden nur selten erwähnt. Findest du, dass dein Werk in dieser Hinsicht missverstanden wird?

Keith Tyson: Ich glaube nicht, dass mein Werk auf eine bestimmte, einzig richtige Art zu betrachten ist. Und eine Dichotomie zwischen wissenschaftlicher und poetischer Interpretation kann ich sowieso

---

ETHAN WAGNER ist Verleger und Kunstberater in New York.

nicht erkennen. Für mich ist beides gleichermaßen in meiner Arbeit enthalten. Vielleicht ist das, was du erwähnt hast, eine Konsequenz des Marktes und gewisser Presstexte, nach einfachen Erklärungen zu suchen – wir alle haben die Tendenz, Künstler in eine bestimmte Schublade stecken zu wollen..., aber es entspricht nicht meiner Absicht. Mir tun die Leute Leid, die alles in ein paar Zeilen auf den Punkt bringen müssen, ich könnte das nicht. Deshalb mache ich ja so viele verschiedene Dinge. Ich finde auch nicht, dass ich naturwissenschaftlich ausgerichtet bin. Naturwissenschaft ist einfach die Sprache, mit der wir die Natur beschreiben, und deshalb verwende ich diese Sprache auch. Eigentlich interessiert mich aber der menschliche Aspekt, wie sich dieses Wissen überhaupt ertragen lässt – die Last dieses Wissens – und wie es unseren Alltag verändert und unser Selbstverständnis innerhalb unserer Umwelt. Das ist die emotionalere Seite dieser Themen. Die Naturwissenschaft gilt oft als kalt und streng und mit viel Aufwand verbunden. Für mich sind sowohl ein Mozartkonzert wie eine Abhandlung Einsteins über die Relativitätstheorie grosse menschliche und kulturelle Leistungen. Und beide sind äusserst emotional.

EW: Aber ich fürchte, der Betrachter hat eine bestimmte Vorstellung von Naturwissenschaft, weil Naturgesetze nun einmal sterile Fakten sind, und wenn ein Künstler auf die Naturwissenschaft zurückgreift, um sich auszudrücken, schieben sich diese objektiven Daten womöglich wie ein Gazeschleier zwischen seine Arbeit und den Betrachter.

KT: Aber das wäre, wie wenn man jemanden, der einen Dokumentarfilm über ein naturwissenschaftliches Thema macht, kritisieren wollte, indem man sagt: «Du liebe Güte, das war aber kein sehr wissenschaftlicher Film.» Die Wissenschaft besitzt eine gewisse Strenge und bedient sich einer mathematischen Sprache, die steril und beweisbar ist, zumindest am Anfang. Ein religiöses Bild muss nicht spirituell sein und eine wissenschaftliche Methodologie nicht starr und unflexibel. Das Grossartige an der Kunst ist ja gerade, dass sie inkonsequent sein darf. Ein Künstler kann zwei einander widersprechende Ideen im Kopf haben und beide gleich ernst nehmen. In der Naturwissenschaft ist dies nicht erlaubt.

EW: Wenn du wählen müsstest, möchtest du lieber, dass man dich um deines Kopfes oder deines Herzens willen schätzt und anerkennt?

KT: Hmm – das ist doch ein und dasselbe! (*Lacht*)

EW: Auf den ersten Blick wirken jene deiner Arbeiten, die sich mit Physik, Mathematik und kosmischen Theorien beschäftigen, vielleicht etwas einschüchternd, für den durchschnittlichen Betrachter sogar unzugänglich. Dennoch sind die Arbeiten immer ein grosses visuelles und ästhetisches Vergnügen. Zählen für dich bei der Beurteilung deiner eigenen Arbeit eigentlich Kriterien wie visuelle Schönheit?

KT: Ich verbringe nicht viel Zeit mit Zurückschauen. Dazu bin ich viel zu sehr von dem in Anspruch genommen, was kommt. Manchmal blicke ich aber tatsächlich zurück und sage mir: «Schau mal an, was für eine riesige Schneckenspur du auf deinem Weg hinterlassen hast.» Am besten finde ich die Sachen, die irgendwie merkwürdig sind und dadurch mein Interesse in vielerlei Richtungen lenken können. Ich hänge lieber ein Rätsel an die Wand, das beim Betrachten etwas auslöst und Fragen aufwirft. Die Produktion von Reliquien ist nicht meine Sache. Oft denke ich, dass Kunst eigentlich nur ein Abfallprodukt der künstlerischen Tätigkeit ist. Aber ich versu-

che, diese Dinge mit so viel Energie aufzuladen, dass sie – auf geistiger Ebene zumindest – weiterleben können, selbst wenn der Kontext ihrer Entstehungsgeschichte längst verloren gegangen ist.

EW: Wenn also der Betrachter einen Schritt von der Wand zurücktritt und sich diese Zeichnung ein Jahr nach ihrer Entstehung in einer Galerie anschaut, die wunderbaren Farben, die spontane Linienführung und die Intensität – alles Elemente, die für das Auge ein aufregendes Ganzes bilden...

KT: Ich nehme an, du meinst das Moment des Spielerischen. Ja, ich bin davon überzeugt, dass ich selbst auch Spass an der Sache haben soll. Wenn mich die Arbeit ganz in Anspruch nimmt und ich völlig in sie vertieft bin, geht alles wie von selbst. Ich frage mich nicht: «Ist diese Farbe schön? Oder ist sie hässlich?» Sie muss einfach nur stimmen. Das ist wie bei einem Pianisten, der spielt halt einfach... Nur habe ich in meinem Kopf kein festes Programm für meine Arbeit. Ich war schon immer der Ansicht, dass ein Werk sich gerade dann als besonders interessant und lebendig erweist, wenn ich nicht weiss, was ich tue. Es ist wie ein organisches System, ein System, das wachsen muss. Wenn ein Baum nicht mehr wächst, stirbt er.

EW: Glaubst du, dass ein Werk dem Betrachter etwas von seinem Wert und seiner Bedeutung vermitteln kann, auch wenn er es inhaltlich nicht versteht?

KT: Na ja, Wert und Bedeutung, ich weiss nicht recht... Aber ich versuche schon dem Betrachter, der bereit ist, sich auf eine Arbeit einzulassen, auch etwas zu geben. Wenn man eine Arbeit zu verstehen sucht und sich dabei auf eine Diskussion über die menschliche Existenz einlässt, dann wird sich das auf jeden Fall lohnen. Ich versuche also Dinge zu machen, die auf allen möglichen Ebenen funktionieren. Ähnlich wie ein Filmemacher, der sich zunächst ein gutes Drehbuch und einen grossartigen Kameramann holt und dann alles zu einem spannenden Film verquickt.

EW: Wie schon erwähnt, ist bei manchen deiner Projekte die Urheberschaft zweitrangig, dennoch sind viele *Studio Wall Drawings* wie Seiten eines Tagebuchs, die deine Erfahrungen, Stimmungen und Gefühle wiedergeben. Gibt es Zeiten oder Situationen, in denen du deine Gefühle nicht in der Kunst exponieren willst? Gibt es Dinge, die für dich tabu sind?



KT: Meine Gefühle sind für mich nicht so interessant, und ich sehe nicht, was sie zu anderen Arbeiten beitragen könnten. Ich halte sie für ganz alltäglich und normal. Da gibt es nichts zu enthüllen.

EW: Aber könnten diese Dinge nicht auch in dir brodeln und gegen deinen Willen in deinen Arbeiten zum Ausdruck kommen?

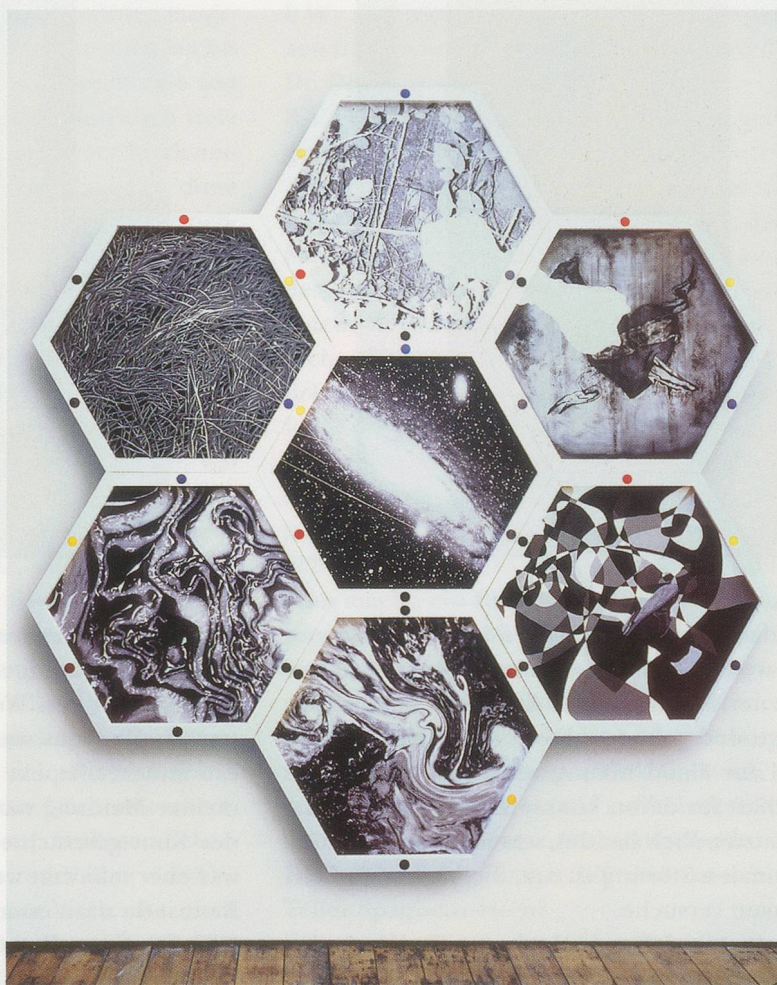
KT: Klar doch. Vielleicht ist es ja auch gar nicht so uninteressant zurückzublicken, gewisse Knoten aufzudröseln und sich zu überlegen, warum man bestimmte Dinge tut. Die Welt wimmelt von expressionistischen Künstlern. Es gibt Millionen von Leuten auf der Welt, die sich die Seele aus dem Leib malen, aber was mich betrifft, glaube ich nicht, dass es der Welt etwas bringen würde, wenn ich über meine ei-

genen Dämonen spreche oder... Auf meine Art mache ich das wohl schon. (*Lacht*)

EW: Wenn du auf dein Werk zurückblickst, also auch auf jene Arbeiten, die mittels einer Verfremdungstechnik entstanden sind, wie die *Artmachine*-Arbeiten, sind die dann nicht viel biographischer, als du gedacht hättest?

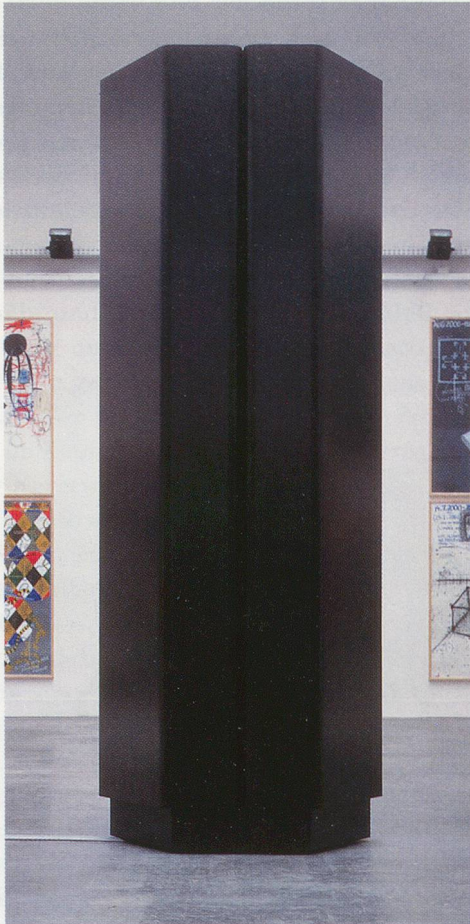
KT: Ja, und zwar in dem Sinn, dass mich der tatsächliche Mechanismus interessiert und ich mich schon sehr für Glücksspiele interessiere beziehungsweise danach süchtig bin. Ich bin in Situationen geraten, wo ich mich fragte: «Wie komme ich hierher, wie ist das passiert?» Und ich sagte mir, dass ich nichts damit zu tun hätte. Das sind Dinge, die sich schon vor unserer Geburt entscheiden. Die Würfel sind gefal-

KEITH TYSON, 7 HEXCELLS: FACETS OF THE SWIRL, 2003,  
 photographic prints and acrylic paint on aluminum panels, steel frames,  
 118 1/8 x 113 13/16" / 7 HEXZELLEN: FACETTEN DES WIRBELS,  
 Photodrucke und Acrylfarbe auf Aluminium, Stahlrahmen, 300 x 289 cm.



Keith Tyson

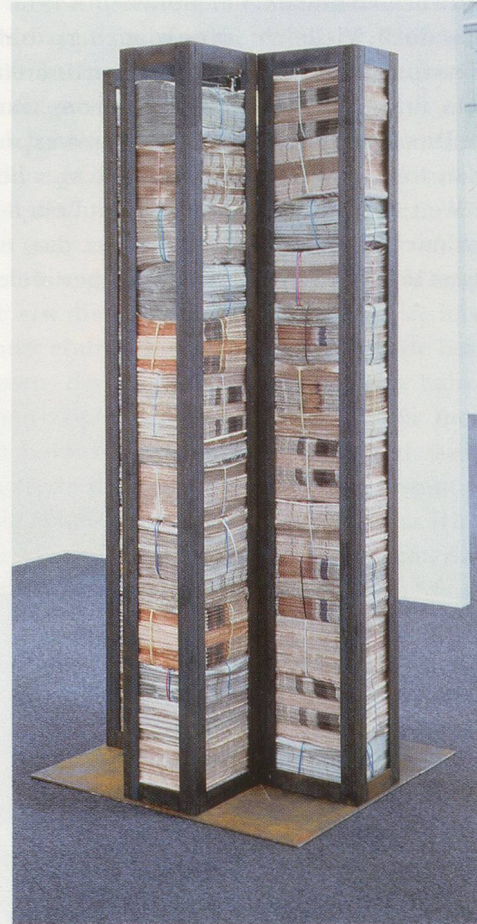
KEITH TYSON, *THE THINKER*, 2001, from *THE SEVEN WONDERS OF THE WORLD* series, enamel sprayed aluminum, steel, computers and software, 118 1/8 x 49 3/16 x 43 5/16" / *DER DENKER*, aus der Serie *DIE SIEBEN WELTWUNDER*, lackiertes Aluminium, Stahl, Computer und Software, 300 x 125 x 110 cm.



len und man wird die Kunstgeschichte nicht umschreiben wollen. Man bittet seine Eltern nicht um andere Gene. Man hat sich das nicht ausgesucht. Diese Dinge sind gelaufen, bevor man überhaupt einen Pinsel zur Hand nimmt; wie kann ich also die Urhebererschaft für deren konkrete Umsetzung reklamieren? Letztendlich hat das, was ich mache, mit einer emotionalen Störung zu tun, die ich in den Griff zu bekommen versuche.

EW: Vor ein paar Jahren hast du ein Projekt in Angriff genommen mit dem Titel *The Seven Wonders of*

KEITH TYSON, *MONUMENT TO THE PRESENT STATE OF THINGS*, 2000, from *THE SEVEN WONDERS OF THE WORLD* series, steel and newspapers, 120 x 44 7/8 x 44 7/8" / *DENKMAL FÜR DEN GEGENWÄRTIGEN STAND DER DINGE*, aus der Serie *DIE SIEBEN WELTWUNDER*, Stahl und Zeitungen, 305 x 114 x 114 cm.



*the World* (Die sieben Weltwunder, seit 2001). Deine Wunder beschäftigen sich aber nicht mit Bauten, sondern mit den Wundern des menschlichen Geistes, des Denkens und der menschlichen Erfahrung. Ein anderer Aspekt dieser Arbeiten, weshalb ihnen meiner Meinung nach ein ganz besonderer Platz in der Kunstgeschichte zukommt, ist die Tendenz, etwas eher manifest werden zu lassen als darzustellen. Kannst du dazu etwas sagen?

KT: *The Seven Wonders of the World* ist einfach eine Manifestation von Dingen, die mir wunderbar vor-

kamen. Dazu gehört, zum Beispiel, die Vorstellung, dass Materie ein Selbstbewusstsein entwickeln könnte, so wie wir uns unsrer selbst bewusst sind und denken können; oder auch die unendlichen Grössenordnungen des Universums, vom Klitzekleinen bis zum Riesengrossen. Aber statt dies in einem Bild zu kommentieren wollte ich etwas machen, was buchstäblich verschiedene Grössenordnungen enthält und das Universum tatsächlich irgendwie verändert. Ich versuche, Vorstellungen von Dingen entstehen zu lassen, die wie blosse Resonanzen leicht zu erschüttern sind. Darum ging es in diesen Arbeiten. *The Seven Wonders of the World* werden lebendig, wenn ein Betrachter das Wunder in dem erkennt, was sie zum Ausdruck bringen. Nicht dass man sie anschaut und sagt: «Wie wunderbar!»

EW: Vor drei Jahren hast du auf der Biennale von Venedig neunundsechzig *Studio Wall Drawings* ausgestellt. Natürlich hat Produktivität allein noch nichts zu bedeuten, trotzdem ist bemerkenswert, dass fast jede deiner Atelierwandzeichnungen und auch viele andere Arbeiten sich jeweils mit ganz verschiedenen Ideen zu diversen Themen befassen. Wie ist es, diese Bestie füttern zu müssen? Auf einer deiner Zeichnungen steht: «Gib mir mehr Walfischfleisch, Tyson, oder ich schmeiss dich in die verdammte Grube!»

KT: Mein Problem ist nicht, wie ich die Bestie füttere. Ob das nun ein Segen oder ein Fluch ist, diese ganzen Ideen und Beobachtungen über die Welt sind einfach da. Ich finde einfach alles spannend, als wäre ich leicht autistisch. Die Frage ist jedoch, wie mache ich etwas Spannendes daraus. Mein Problem ist nicht, wie ich auf so viele Ideen komme, sondern im Gegenteil, wie ich entscheide, was wirklich interessant ist. Ich kann darin keine Bestie erkennen. Es ist einfach die natürliche Folge meiner Art zu denken.

EW: In einer Zeichnung mit dem Titel DECEMBER 1999: TWENTY QUESTIONS (Dezember 1999: Zwanzig Fragen, 1999) stellst du unter anderem die Frage: «Warum gibt es etwas und nicht vielmehr nichts?»

KT: Was mir am meisten schlaflose Nächte beschert, ist zweifellos ein ganz allgemeiner heillosen Schrecken vor dem Spezifischen. Man redet über das Element der Urheberschaft in meinem Werk, aber man kann es genauso gut unter dem Aspekt des Verhältnisses von reinem Potenzial und spezifischer Aus-

prägung betrachten. Vor dem Rennen kann jedes Pferd gewinnen. Ist das Rennen jedoch vorbei, dann war natürlich von Anfang an klar, dass Dr. Death gewinnen würde. Bevor man sich an die Arbeit macht, steckt die leere Leinwand noch voller Möglichkeiten. Danach ist alles sehr spezifisch. Bevor ich existierte, war ein Potenzial vorhanden. Ich hätte alles Mögliche werden können. Aber ich bin Keith Tyson – mit genau dem, was ich zur Verfügung habe – und ich bin überzeugt, dass es eine Art eingebaute intellektuelle oder emotionale Maschine gibt. Diese Frage wurde als eine der düstersten bezeichnet, weil es weh tut, darüber nachzudenken. Denn bei näherem Hinsehen ist es für einen freien mathematischen Geist keine sehr angenehme Beschäftigung, eingedenk der unbegrenzten Möglichkeiten das Spezifische der eigenen Existenz zu ergründen.

EW: Da liegst du auf einer Couch, lässt die Gedanken frei schweifen und gibst einem Pferd den Namen Dr. Death...

KT: Es geht nicht nur um den Tod, es geht ums Vergessen. Wie das, was vor unserer Geburt geschieht, aufwiegt, was danach kommt. Ich habe das zweifelhafte Vergnügen, aber auch das Privileg, diese winzige Sandwichzone zwischen den unendlichen Themen des Alles und Nichts zu beobachten. Aus irgendeinem Grund fällt es mir schwer zu sagen: «Ich weiss nicht.» Das ist eines meiner Probleme. Wahrscheinlich ist es auch der Grund, warum ich so viel arbeite.

EW: Könntest du dir vorstellen, etwas anderes als bildende Kunst zu machen? Zum Beispiel wieder in der Werft zu arbeiten, an die Blackjack-Tische zurückzukehren oder einen Roman zu schreiben?

KT: Für mich ist es ein und dasselbe, ob man einen Film macht, ein Bild malt oder... eine Konferenz organisiert. Ich tue all diese anderen Dinge bloss nicht, weil ich es nur um der Abwechslung willen tun würde. Wenn es soweit ist, mache ich sowieso, was ich machen will – ich werde die passende Form für meine Idee finden. Im Augenblick finde ich es interessant, Dinge zu machen, die auf Wänden Platz finden und in leeren Räumen, Wohnungen oder Museen.

EW: Eine letzte Frage. Würdest du mit uns einen Teller Spaghetti essen?

KT: Ja, das klingt gut. Vielen Dank!

(Übersetzung: Uta Goridis)