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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2006)

Heft: 77: Collaborations Trisha Donnelly, Carsten Höller, Rudolf Stingel

Artikel: Carsten Höller : would the real Carsten Höller please stand up? = der wahre Carsten Höller soll bitte aufstehen!

Autor: Morgan, Jessica / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680689

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

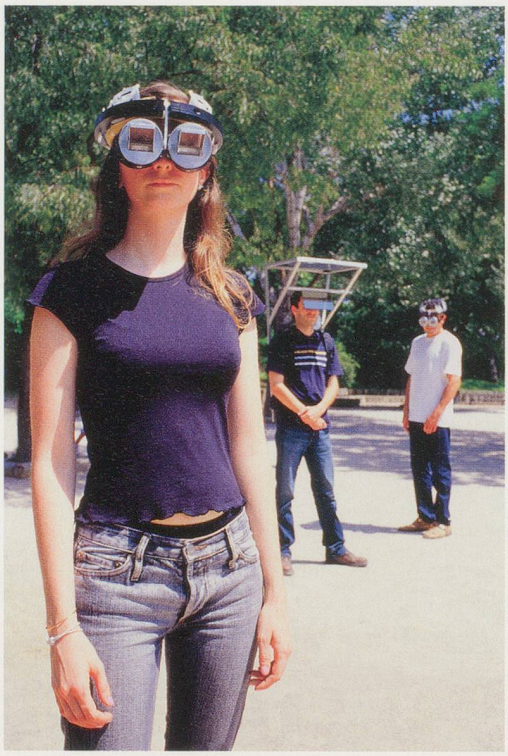
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

CARSTEN HÖLLER

CARSTEN HÖLLER, UPSIDE DOWN MUSHROOM ROOM, 2000, installation view, Fondazione Prada, Milan / UMGEKEHRTER PILZRAUM, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)



Would the Real Carsten Höller *Please Stand Up?*

JESSICA MORGAN

Most artists have hobbies, preoccupations, and particular passions that contribute in some way to their art making by providing a physical or mental departure from the norm. Often this results in a stimulation that feeds back into the production of art. Carsten Höller's extracurricular activities—whether breeding species of rare European songbirds that sing particularly well, hunting and cooking mushrooms, building a house in Ghana, or organizing concerts of Congolese music—hold a parallel significance to his art making, not only informing his practice but occupying many satellite positions, at which he alights without a trace of dilettantishness. Herein lies the potential for confusion: There are, no doubt, other bird enthusiasts who think of Höller only in the context of ornithology; there are probably still those in the entomological laboratories who recall him from his early career as an agricultural scientist; there are African musicians who know him simply as a producer; and there are certainly many in the art world who, when they think of Höller, associate him with their shared interest in a particular author, architect, or cuisine. All share the conviction that they

JESSICA MORGAN is Curator of Contemporary Art at Tate Modern, London.

know the r e a l Höller, with whom they feel they have a particular bond, until this perceived link is disturbed by the realization of Höller's numerous other affections and affiliations.

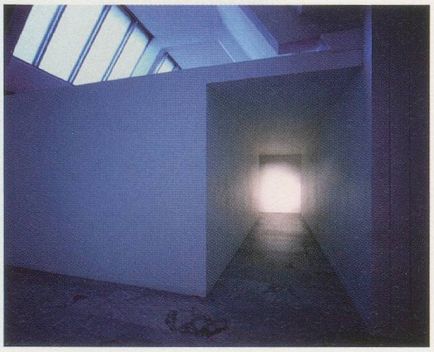
Höller isn't anything like a Renaissance man, nor is he schizophrenic in his interests, or, for that matter, a particularly obsessive personality. His different interests are quietly, but consistently, accumulated and pursued. It is only over time that one becomes aware of the full breadth of their existence. If anything, their gradual introduction (in conversation with the artist) leaves the impression that Höller has deployed each strategically, as a continuous undermining of his primary artistic interests or outlook. While at the heart of his work as an artist and, simultaneously, more or less, interchangeable with his art, his hobbies have a manifold existence. The implications of this are ultimately of great significance. How, one wonders, can the bird-fancier find anything in common with the Congolese music fan? Since when did an interest in experimental architecture suggest a corresponding fascination with picking mushrooms? Perhaps it is a mistake to try to make sense of these various pursuits according to their topics. From another perspective, it becomes apparent that each of these interests suggests a subtly different standpoint from which to view the world. Whether it be an attempt to imagine how a bird experiences acoustically its surroundings, the effects of

CARSTEN HÖLLER, UPSIDE DOWN GOGGLES, 1994/2001, installation view, "Une exposition à Marseille," MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille / UMKEHRBRILLE, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

CARSTEN HÖLLER, ONE MINUTE OF DOUBT, 1999, video still / EINE MINUTE DES ZWEIFELS, Videostill. (PHOTO: GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)

psychoactive fungi, or the impact of a musical rhythm, Höller's pursuits are an everyday practice of the type of differing (or altered) perspectives that the artist's work aims to bring about. Rather than accumulating some rather eccentric-sounding hobbies, Höller is perhaps instinctively practicing what he preaches.

Nevertheless, it is something to do with these multiple, co-existent "Carsten Höllers" in combination with the exploration of certain not-obviously-related but oft-repeated themes in his work, that results in conflicting understandings of how his work might be interpreted. For instance, after a number of exhibitions that explored the potential for injuring or trapping children (after he failed to find enough participants between 120 and 140 cm tall for a children's "demonstration for the future" he organized in 1991), Höller became known as the "harmful-to-children artist." This was soon to be followed by various experiments with aphrodisiacs, pheromones, and discursive works about the relationship between reproduction and love that gave Höller the frisson of being the liberated "sexual freedom artist." Various types of transportation devices, resulting ultimately in the slides he made for the Berlin Biennial in 1998, then dubbed Höller the "slide artist," and the failure of some of his optical or sensorial experiments has led to his being frequently recalled as the artist who makes things that do not really work. Probably all of these associations were superseded by the project for the Prada Foundation, for which Höller produced the UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000), a piece that has been reproduced so extensively with an image showing mesmerized children sitting on the floor gazing up at the enormous, rotating fly agaric mushrooms attached to the ceiling. Even the artist admitted, upon seeing the work installed recently at the group show "Ecstasy" in Los Angeles, 2006, that he was surprised by its relatively modest scale as compared to the wide-angle photograph. Arguably, he still remains the "mushroom artist."



CARSTEN HÖLLER, CORRIDOR, 2003/2004, installation view, "Une exposition à Marseille," MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille / KORRIDOR, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

With no obvious thread between these works, Höller's production has proven fairly elusive to many. As with the artist's apparently distinct non-art activities, viewers struggle to imagine what lies at the center of his practice, as it fluctuates between large-scale, fabricated installations and immaterial propositions, from pseudo-scientific experiments to propaganda machines. Indeed, not only is his audience confused, but I have frequently noticed how divergent the critical and curatorial responses have been: Höller has been variously described as being a propagator of myths that are generated by the work and spread by the individual participants (Germano Celant); as an artist who enables us to imagine another state of existence (Maria Lind); as someone singularly obsessed with analyzing the nature of human emotions (Laura Hoptman); and as a pursuer of radical uncertainty (Daniel Birnbaum). I am convinced that Höller deliberately encourages this confusion. Adding to this discrepancy about what lies at the core of his practice, the artist has never produced what could be described as a conventional monographic book. With the exception of *Register* (the Prada Foundation catalogue), which Höller once described to me as akin to a confession, his

other publications are largely conceptual, as an integral part of his work, yet all of these deliberately avoid any kind of overview. Even *Register*, which lists every project produced by Höller—from the unexpected paintings of 1986 to the UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM—does so in the form of an illustrated exhibition history or *curriculum vitae* rather than as an interpretive guide. Nor do group exhibitions that have included Höller necessarily afford a better understanding of what his project might be about. One of a number of artists in the nineties known for his participation in large group shows, Höller's contributions have frequently been collaborative, dissipating any strict sense of authorship. There have also been many proposals for projects that either went unrealized or required actions that many never experienced, not to mention that some were done under pseudonyms, such as Karsten Höller, Baldo Hauser, or A.J. Florizoone.

But one such partially unrealized project, THE LABORATORY OF DOUBT (1999), made for the group exhibition "Laboratorium," curated by Hans-Ulrich Obrist and Barbara Vanderlinden in Antwerp, perhaps holds the key (if such a thing exists) to understanding Höller's practice. The entry in *Register* reads: "A Mercedes car labelled *The Laboratory of Doubt, Het laboratorium van de twijfel* and *Le laboratoire du doute* is equipped with two loudspeakers on the roof to spread doubts. However, overnight the tires are stolen. Not knowing what to say 'to

spread doubt,' adds speechlessness to immobility. A failure to implement doubts seems to be the only solution to avoid certainty about doubt itself. The project goes on, the car is still in use, becoming slowly a monument of uncertainty."[1] Perhaps this is why we are yet to know what his work is r e a l l y about. Quite possibly, Höller does not know either, but by embracing this idea of doubt—the most radical and the most impossible to realize—he has paradoxically brought into focus all that came before and all that comes after. As Höller has explained:

"I am happy about this perplexity. I used to suppress it for a long time because it is associated with uneasiness, which is a totally wrong approach—one should rather try to disengage one from the other and come to appreciate perplexity for what it is. Doubt and its semantic cousin, perplexity, which are both equally important to me, are unsightly states of mind we'd rather keep under lock and key because we associate them with uneasiness, with a failure of values. But wouldn't it be more accurate to claim the opposite, that certainty in the sense of brazen, untenable affirmation is much more pathetic? It is simply its association with notions of well-being that gives affirmation its current status. What needs to be done is to sever the association between affirmation and well-being."[2]

It is perhaps no coincidence that the embracing of perplexity after the 1999 LABORATORY OF DOUBT coincided with the beginning of a series of large solo exhibitions. Ironically, the acceptance of indecisiveness in Höller's work has brought with it a certainty of objective. In a succession of works, Höller has, each time, orchestrated a particular experience, each exhibition establishing a path, or circuit, precisely determined to bring about this experience of destabilization. In Milan, at the Prada Foundation, for example, the audience was sent past the flashing LIGHT WALL (2000), through the dark GANTENBEIN CORRIDOR (2000), and into the UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000). For a show at the Musée d'Art Contemporain in Marseille, Höller articulated this destabilization through his oft-used trope of the "double": the entire exhibition layout was doubled and connected in the center by the darkness of the [MAC] CORRIDOR (2004).

Prolonged exposure to Höller's projects brings one closer to the objective of his work: to bring about a sense of radical doubt. Though not as extreme as the eight days recommended for the wearer of UPSIDE-DOWN GOGGLES (1994/2001)—the length of time required to adjust one's vision to life without the natural inversion of the retinal image—the sequentially organized projects in these larger exhibitions suggest the changes that might occur in daily life were one to, say, regularly take a slide on the way to work, or perhaps expose oneself to the uncertainty of total darkness or the optical and aural rhythm of the pulsating LIGHT WALL.

The i n d e f i n i t e e l s e w h e r e Höller's work brings us to has featured consistently throughout the artist's life as well. The search of the r e a l Höller, his signature style or authorial gesture, has therefore been something of a wild goose chase. With Höller, we must relinquish our dependence on the certainty of self and surroundings and perhaps, in the spirit of our new-found liberation from conviction, continue the artist's project of propagating doubt with the collective refrain: "I am Carsten Höller. I am Carsten Höller. I am Carsten Höller. I am Carsten Höller..."

1) *Register*, Fondazione Prada, Milan, 2000 (unpaginated).
2) *Feed Magazine*, 1999, www.feedmag.com/art/re_hoeller.html, from a conversation between Hans-Ulrich Obrist and Carsten Höller.

CARSTEN HÖLLER, UPSIDE DOWN GOGGLES / UMKEHRBRILLE, 1994/2001.
(PHOTO: CHRISTOPHE WIESNER)

Der wahre Carsten Höller *soll bitte aufstehen!*

JESSICA MORGAN

Die meisten Künstler haben Steckenpferde, Beschäftigungen und besondere Leidenschaften, die irgendwie zu ihrer Kunst beitragen, weil sie eine physische oder geistige Abweichung von der Norm darstellen. Häufig entsteht daraus ein Anreiz, der stimulierend auf die Kunstproduktion zurückwirkt. Ob es sich um die Zucht seltener europäischer Singvögel handelt oder um das Suchen und Kochen von Pilzen, den Bau eines Hauses in Ghana oder das Organisieren von Konzerten mit Musik aus dem Kongo: Carsten Höllers ausserplanmässige Tätigkeiten haben einen seiner Kunst vergleichbaren Stellenwert, denn sie beeinflussen nicht nur seine künstlerische Tätigkeit, sondern bringen zahlreiche Nebenschauplätze ins Spiel, an denen er ohne jede Spur von Dilettantismus andockt. Das mag Anlass zur Verwirrung bieten: Zweifellos gibt es Vogelfreunde, die Höller ausschliesslich im ornithologischen Kontext sehen; wahrscheinlich gibt es auch noch Leute in entomologischen Laboratorien, die ihn von seiner agrarwissenschaftlichen Tätigkeit her in Erinnerung haben; es gibt afrikanische

JESSICA MORGAN ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst in der Tate Modern, London.

CARSTEN HÖLLER, CHILDREN DEMONSTRATING FOR THE FUTURE, Berlin, 1991, failed demonstration / KINDER DEMONSTRIEREN FÜR DIE ZUKUNFT, fehlgeschlagene Demonstration. (PHOTO: GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)

Musiker, die ihn als Produzenten kennen; und dann gibt es gewiss viele Leute in der Kunstszene, die Höller mit ihrem eigenen Interesse für einen bestimmten Autor, Architekten oder mit einer spezifischen Küche in Verbindung bringen. Allesamt werden sie überzeugt sein, den w a h r e n Höller zu kennen, und fühlen sich auf besondere Weise mit ihm verbunden, solange die vermeintliche Verbindung nicht durch die Einsicht gestört wird, wie zahlreich Höllers übrige Neigungen und Zugehörigkeiten sind.

Nun ist Höller, was seine Interessen angeht, weder ein Renaissancemensch, noch ist er schizophren oder von besonders obsessivem Charakter. Seine verschiedenen Interessen hat er langsam, aber stetig vermehrt und verfolgt. Erst mit der Zeit wird man sich ihres vollen Umfangs bewusst. Allenfalls hinterlässt ihr allmähliches Zu-Tage-Treten (im Gespräch mit dem Künstler) den Eindruck, dass Höller jedes einzelne bewusst einsetzt, um seine ursprünglichen künstlerischen Interessen oder Perspektiven fortwährend zu unterlaufen. Doch auch wenn sie im Zentrum seiner Arbeit als Künstler stehen und gleichzeitig mehr oder weniger mit seiner Kunst austauschbar sind, führen diese Steckenpferde ein vielfältiges Dasein. Die Folgen dieser Tatsache sind letztlich überaus bedeutsam. Was, mag man sich fragen, kann der Vogelfreund mit dem begeisterten Anhänger kongolesischer Musik gemeinsam haben? Seit wann lässt ein Interesse an experimenteller Architektur auf ein nicht minder starkes Faible für die Pilzsuche schliessen? Vielleicht ist es falsch, die verschiedenen Tätigkeiten anhand ihrer Thematik verstehen zu wollen. Aus einem anderen Blickwinkel wird erkenn-

bar, dass jedes dieser Interessen jeweils mit einem leicht anderen Standpunkt, einem anderen Blick auf die Welt einhergeht. Ob es sich um den Versuch handelt, sich vorzustellen, wie ein Vogel seine Umgebung wahrnimmt, oder um die Wirkung psychedelischer Pilze, oder die Auswirkungen bestimmter Musikrhythmen: Höller hat immer etwas Alltägliches im Blick, jedoch unter wechselnden (oder veränderten) Perspektiven, die er in seiner Arbeit bewusst erzeugt. Statt exzentrisch klingende Steckenpferde zu sammeln praktiziert Höller vielleicht tatsächlich instinktiv, was er predigt.

Dennoch steht die Uneinigkeit hinsichtlich der Interpretation seiner Werke wohl im Zusammenhang mit diesen multiplen, nebeneinander existierenden «Carsten Höllers» sowie mit seiner Erforschung gewisser nicht offensichtlich verwandten, aber oft wiederkehrenden Themen in seinem Werk. Nach einer Reihe von Ausstellungen, in denen die Möglichkeiten, Kinder zu verletzen oder in die Falle zu locken, unter die Lupe genommen wurden (nachdem es ihm nicht gelungen war, für eine «Demonstration für die Zukunft», die er 1991 organisierte, entsprechend viele zwischen 120 und 140 Zentimeter grosse Kinder als Teilnehmer aufzutreiben), galt Höller als «Kinderhasser-Künstler». Darauf folgten bald verschiedene Experimente mit Aphrodisiaka, Pheromonen und diskursiven Arbeiten über das Verhältnis von Liebe und Fortpflanzung, die Höller den angenehme Schauder erzeugenden Ruf einbrachten, ein «Künstler der sexuellen Freiheit» zu sein. Diverse Arten von Transportgeräten, aus denen schliesslich die Rutschbahnen für die Berliner Biennale 1998 resultierten, verschafften Höller das Etikett des «Rutsch-Künstlers», und das Versagen einiger seiner optischen oder sensorischen Experimente führte schliesslich dazu, dass man ihn als den Künstler kannte, dessen Sachen nicht wirklich funktionierten. Wahrscheinlich wurden aber alle diese Assoziationen vom Projekt für die Prada Foundation verdrängt, für die Höller UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (Umgekehrter Pilzraum, 2000) schuf, eine Arbeit, auf die wiederholt mit einem Bild von wie verzaubert am Boden sitzenden Kindern hingewiesen wurde, die zu den riesigen, an der Decke kreisenden Fliegenpilzen emporschauen. Sogar der Künstler selbst meinte, als er die Arbeit jüngst in der Gruppenausstellung «Ecstasy» (2006) in Los Angeles wieder installiert sah, dass er von ihrer relativ bescheidenen Grösse überrascht sei. Dennoch bleibt er nun wohl der «Pilzkünstler».

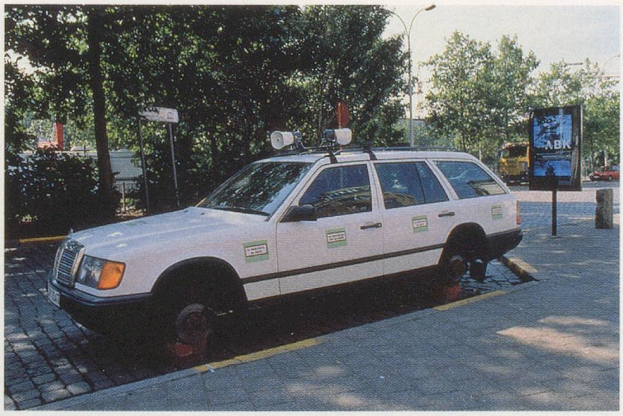
Da es zwischen den einzelnen Arbeiten keine offensichtliche Verbindung gibt, blieb Höllers Kunst für viele ziemlich unfassbar. Wegen der scheinbar eindeutig nicht-künstlerischen Aktivitäten des Künstlers versuchen die Betrachter verzweifelt herauszufinden, was das Zentrum dieser Kunst ausmacht, die von grossformatigen Installationsaufbauten bis zu immateriellen Denkanstössen reicht und vom pseudowissenschaftlichen Experiment bis zu Propaganda-Apparaten. Tatsächlich ist nicht nur sein Publikum verwirrt, mir ist auch oft aufgefallen, wie stark die Reaktionen von Kritikern und Kuratoren auseinander gingen: Höller wurde verschiedentlich als Verbreiter von Mythen geschildert, die sein Werk erzeuge und die darauf von den einzelnen Mitwirkenden unter die Leute gebracht würden (Germano Gelant); aber auch als Künstler, der uns befähige, uns einen anderen Seinszustand vorzustellen (Maria Lind); als jemand, der allein davon besessen sei, die Beschaffenheit der menschlichen Emotionen zu analysieren (Laura Hoptman); oder als Verfechter der radikalen Ungewissheit (Daniel Birnbaum). Ich bin überzeugt, dass Höller diese Verwirrung bewusst fördert. Es trägt zu dieser Uneinigkeit über den eigentlichen Kern seiner Kunst bei, da er nie etwas veröffentlicht hat, was im herkömmlichen Sinn als Monographie gelten könnte. Mit Ausnahme von *Register*, dem Katalog der Prada Foundation, den Höller mir gegenüber einmal als eine Art Bekenntnis bezeichnet hat, sind seine Publikationen weitgehend

konzeptuell, verweigern jedoch – als integrale Bestandteile seines Werks – allesamt bewusst jede Art von Übersicht. Selbst *Register,* das alle Projekte Höllers auflistet (von der überraschenden Malerei aus dem Jahr 1986 bis zum UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM), tut dies in Form einer illustrierten Ausstellungsgeschichte oder eines *Curriculum vitae* und nicht als Anleitung zum besseren Verständnis. Auch die Gruppenausstellungen, an denen Höller teilnahm, erhellen nicht unbedingt, worum es ihm bei seiner Arbeit gehen könnte. Höller gehörte zu einer Reihe von Künstlern, die in den 90er Jahren dafür bekannt waren, an grossen Gruppenausstellungen teilzunehmen; oft waren seine Beiträge zudem Gemeinschaftsprojekte, bei denen es galt, die Urheberschaft im strengen Sinn aufzulösen. Ferner gab es viele Projektentwürfe, die nie realisiert wurden oder mit Aktionen einhergingen, die viele nie zu Gesicht bekamen, ganz zu schweigen davon, dass einige unter Pseudonymen wie Karsten Höller, Baldo Hauser oder A. J. Florizoone entstanden.

Doch eines dieser teilweise unrealisiert gebliebenen Projekte, THE LABORATORY OF DOUBT (Laboratorium des Zweifels, 1999), das für die von Hans-Ulrich Obrist und Barbara Vanderlinden kuratierte Gruppenausstellung «Laboratorium» in Antwerpen konzipiert wurde, birgt vielleicht den Schlüssel zum Verständnis von Höllers Kunst (falls es denn einen solchen gibt). Der Eintrag in *Register* lautet: «Ein Mercedes, an dem Schilder mit den Aufschriften *The Laboratory of Doubt, Het laboratorium van de twijfel* und *Le laboratoire du doute* angebracht sind, ist mit zwei Lautsprechern auf dem Dach ausgerüstet, um Zweifel zu säen. Doch über Nacht werden die Reifen gestohlen. Die Ratlosigkeit darüber, was gesagt werden soll, ‹um Zweifel zu säen›, kombiniert die Sprachlosigkeit mit der Unbeweglichkeit. Ein Scheitern beim Anbringen des Zweifels scheint die einzig mögliche Lösung zu sein, um die Gewissheit über den Zweifel selbst zu vermeiden. Das Projekt wird weitergeführt, das Auto ist immer noch in Gebrauch und wird allmählich zu einem Monument der Ungewissheit.»[1] Vielleicht ist das der Grund, weshalb wir noch immer nicht wissen, worum es in seinem Werk w i r k l i c h geht. Sehr wahrscheinlich weiss Höller es genauso wenig, doch indem er sich diese – radikalste und punkto Umsetzung unmöglichste – Idee des Zweifels zu eigen macht, rückt er paradoxerweise alles Vorangegangene und noch Kommende in den Blick. Wie Höller selbst erklärte:

Ich bin glücklich über diese Ratlosigkeit. Ich habe sie lange Zeit nicht zugelassen, weil sie mit Unbehagen assoziiert wird, was vollkommen verkehrt ist: Man sollte vielmehr versuchen, das eine vom anderen zu lösen, und die Ratlosigkeit als solche schätzen lernen. Der Zweifel und seine semantische Verwandte, die für mich nicht minder bedeutende Ratlosigkeit, sind unschöne Geisteszustände, die wir lieber unter Verschluss halten möchten, weil wir sie mit Unbehagen assoziieren, mit einem Scheitern unserer Wertvorstellungen. Aber wäre es nicht richtiger, das Gegenteil zu vertreten, dass nämlich Gewissheit im Sinn einer dreist vorgetragenen, unhaltbaren Behauptung viel erbärmlicher ist? Es ist schlicht die gedankliche Assoziation mit guten Gefühlen, die dem Affirmativen seinen gegenwärtigen Status verleiht. Es ist deshalb höchste Zeit, die Verbindung zwischen Affirmation und Wohlbefinden zu kappen.[2]

Vielleicht ist es kein Zufall, dass diese Parteinahme für die Ratlosigkeit nach dem LABORATORY OF DOUBT von 1999 mit dem Beginn einer langen Reihe von Einzelausstellungen zusammenfällt. Ironischerweise brachte das Akzeptieren der Unentschlossenheit in Höllers Werk eine «Gewissheit, was die Zielsetzung angeht» mit sich. In einer Reihe aufeinander folgender Arbeiten hat Höller jedesmal eine s p e z i f i s c h e Erfahrung inszeniert, wobei jede Ausstellung einen Pfad oder Parcours darstellte, der genau dieses Erlebnis der Verunsicherung hervorrufen sollte. In der Prada Foundation in Mailand etwa wurde das Publikum an der blinkenden LIGHT WALL (Lichtwand, 2000) vorbei, durch den dunklen GANTENBEIN



CARSTEN HÖLLER, LABORATORY OF DOUBT, 1999, installation view, Provinciaal Museum voor Fotografie, Antwerp / LABORATORIUM DES ZWEIFELS, Installationsansicht. (PHOTO: THORSTEN ARENDT)

CORRIDOR (2000) geführt und schliesslich in den UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000) entlassen. In einer Ausstellung im Musée d'Art Contemporain (MAC) in Marseille brachte Höller diese Verunsicherung durch den von ihm gern verwendeten Tropus des «Doubles» zum Ausdruck; die gesamte Ausstellungsarchitektur war doppelt vorhanden und in der Mitte durch das Dunkel des MAC CORRIDOR (2004) verbunden.

Setzt man sich Höllers Projekten über längere Zeit aus, kommt man der Zielsetzung seiner Arbeit näher – ein Gefühl umfassenden Zweifels zu erzeugen. Auch wenn sie in ihren Anforderungen nicht so extrem sind wie die UPSIDE-DOWN GOGGLES (Umkehrbrille, 1994/2001), wo dem Träger empfohlen wird, die Brille acht Tage lang zu tragen – die Zeit, die man braucht, um seine Sehweise dem Leben ohne die natürliche Umkehrung des Netzhautbildes anzupassen –, deuten die als Sequenzen angelegten Projekte Veränderungen an, die im Alltag eintreten können, wenn man, sagen wir, auf dem Weg zur Arbeit regelmässig eine Rutschpartie einlegte, oder sich der Ungewissheit totaler Dunkelheit aussetzte, oder eben dem optischen und akustischen Rhythmus der pulsierenden LIGHT WALL.

Das «unbestimmte Anderswo», in das wir durch Höllers Werk versetzt werden, hat auch im Leben des Künstlers immer eine Rolle gespielt. Die Suche nach dem «wahren» Höller, seiner «Handschrift» oder seinem auktorialen Gestus, erweist sich daher als Holzweg. Bei Höller müssen wir unsere Abhängigkeit von der Gewissheit über das Ich und seine Umgebung aufgeben und vielleicht – im Geiste der neu gewonnenen Befreiung von unseren Überzeugungen – das Projekt des Künstlers weiterführen, indem wir Zweifel säen mit dem gemeinsam vorgetragenen Refrain: «Ich bin Carsten Höller. Ich bin Carsten Höller. Ich bin Carsten Höller ...»

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Germano Celant (Hrsg.), *Carsten Höller – Register,* Fondazione Prada, Milano 2000, unpaginiert. (Zitat aus dem Englischen übersetzt.)
2) Aus einem Gespräch zwischen Hans-Ulrich Obrist und Carsten Höller, *Feed Magazine,* 1999, www.feedmag.com/art/re_hoeller.html. (Zitat aus dem Englischen übersetzt.)

CARSTEN HÖLLER, LIGHT WALL, 2000, installation view, "One Day One Day," Färgfabriken, Stockholm / LICHTWAND, Installationsansicht. (PHOTO: STEFAN FRANK JENSEN)