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 : uncommon senses = aussergewöhnliche Erkenntnisse

Autor: Allen, Jennifer / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680796

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

Uncommon SENSES

JENNIFER ALLEN

Few artists, apart from Carsten Höller, work with aesthetics. The claim may sound surprising, if not dubious, until one considers the history of aesthetics. Derived from the Greek *aísthesis* (sense perception), the term was first introduced in Latin by Alexander Baumgarten in his *Meditationes* (1735) and later developed in *Aesthetica* (1750/58).[1] In the prolegomena to *Aesthetica*, Baumgarten defines aesthetics as a new science, *scientia cognitionis sensitivae,* whose aim is to perfect sensory cognition by perceiving beauty. While his philosophical predecessors saw beauty in the perfection of an object or idea, Baumgarten linked beauty to the perfection of sensory cognition, to the truth of sensation. A keen critic of Baumgarten, Kant opened the first *Critique of Pure Reason* (1781) by positing a transcendental aesthetic, *a priori* sense perception. But by the third *Critique of Judgement* (1790), Kant's notion of aesthetics had evolved into *sensus communis aestheticus*: the ability of every individual to make judgements of taste without a concept of beauty and to share them tacitly with others. With this elaboration, Kant ended up respecting Baumgarten's invention on one crucial point. For Baumgarten and for Kant—and for Höller—aesthetics belongs to the body. Aesthetics has since become a vague term, used indiscriminately to describe many phenomena: the qualities of an object or art itself; a subject's appreciation or education; the style of an artist or a movement.[2] Yet historically and etymologically, aesthetics is sense perception, not the empirical attribute of something outside the human body, be it an object, artwork, or époque.

In light of this brief yet often ignored history, Höller can be said to explore aesthetics in a way no other artist has done. Höller's artistic medium is the human sense perception apparatus, which he alters like a painter mixing colors. His works may appear as autonomous objects—optical devices, flying machines, flashing lights, happiness pills—but they are body invaders that latch onto the user's senses, only to have their effects materialize inside (or on) the skin. The 1994 show "Du You" consolidated this approach with fifteen works for inducing sensory hallucinations, from UPSIDE-DOWN GOGGLES (1994/2001), spectacles for seeing upside-down, to THE PINOCCHIO EFFECT (1994), a muscle vibrator for stimulating the triceps that produces a growing sensation at the tip of the nose. Unlike the painter's palette or the painting, many of Höller's efforts can be perceived only inside the body. The third dot bouncing between the two flashing dots in DAS PHÄNOMEN PHI (1994) does not objectively exist, as photographs prove; the illusive dot appears due to the eye's inability to process visual information in

JENNIFER ALLEN is an art critic living in Berlin.

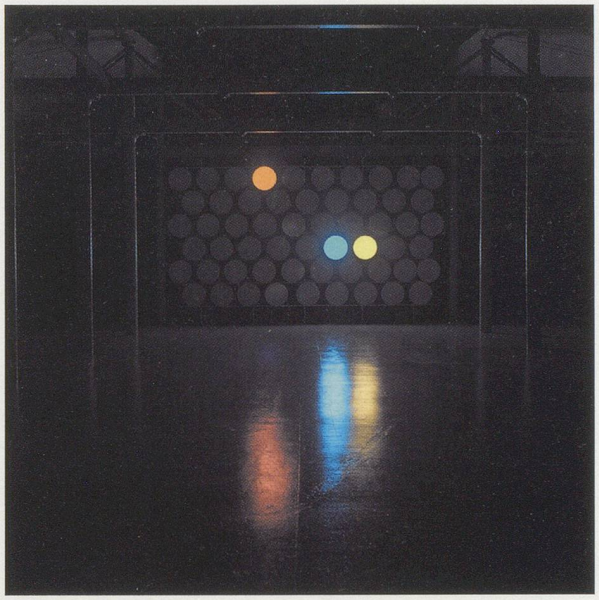
real time. Of course, all artworks engage the senses—above all, sight—yet they tend to leave them intact. Most attempts to alter human perception—with the notable exception of Op Art and a few others—have been classified as experiments, degraded to popular science or relegated to the amusement park.[3] Höller often takes his inspiration, if not his blueprints, from the fairground and the history of science. Consider his carousels, with their nearly-imperceptible rotations, or the swirling tunnel vision of his slides. DAS PHÄNOMEN PHI—expanded into PHI WALL (2002)—revives the experiments of the Jewish-German psychologist Max Wertheimer, who discovered the phenomenon in 1912 while UPSIDE-DOWN GOGGLES are an homage to the American psychologist George Stratton and his 1897 experiments in vision without inversion of the retinal image.

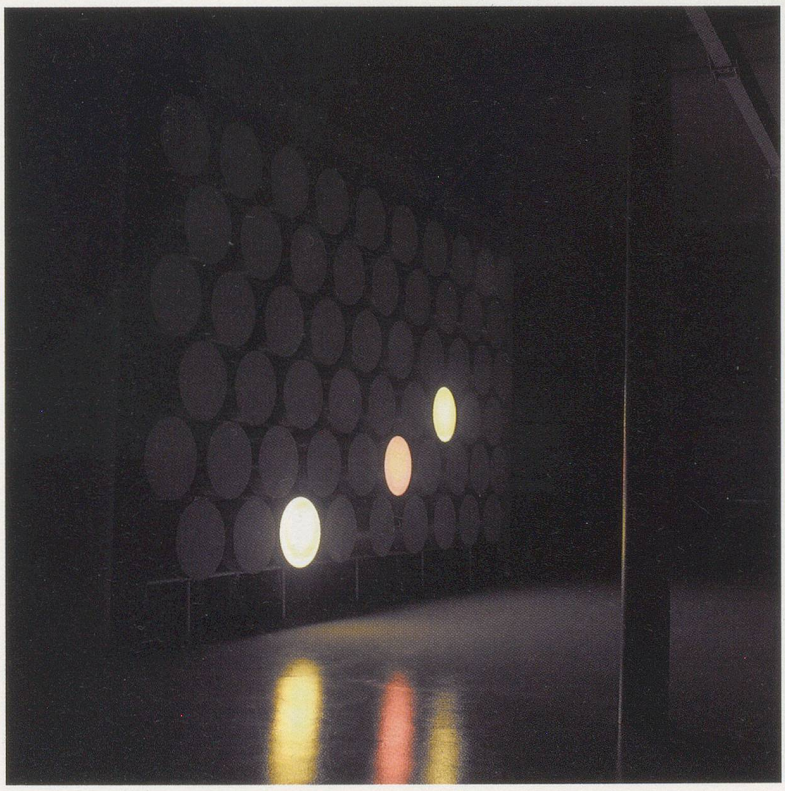
By using sense perception as a medium, Höller does not follow Baumgarten's hope to perfect sensory cognition through the perception of beauty. With their disorienting effects, Höller's works may be beautiful or disturbing, curious or extraordinary. Yet Baumgarten's pursuit of beauty—as the truth of sensation—is closer to Höller's concerns. UPSIDE-DOWN GOGGLES allow the wearer to perceive what her eyeballs truly see: the world intact, yet up-ended. However hallucinatory its effects, this work is not *trompe l'œil* but rather proves in a realistic way how the mind—and not the eye—tricks us by turning the retinal image wrong-side up again. Beyond beauty and truth, Baumgarten's desire to make aesthetics a science recalls another philosophical figure, equally close to Höller's concerns. In *Discours de la méthode* (1637), Descartes not only consolidated the scientific method—whose fruits Höller often picks—but also grounded this method by doubting sense perception. Many of Höller's efforts produce doubt: The Descartes of *Meditationes* (1641), who suspects the totality of what his easily beguiled senses tell him, could be the skeptic behind the wheel of Höller's LABORATORY OF DOUBT (1999), a car with loudspeakers for announcing doubts in public. Like Descartes, Baumgarten positions the senses below reason, yet he tries to revolutionize this hierarchy by elevating sensory cognition to a science—a move that Descartes ruled out by ignoring what his senses told him. With respect to Baumgarten and Descartes, Höller's oeuvre offers an odd fusion: valorizing both the senses and doubts about what they perceive.

By fusing sense perception and doubt, Höller transforms the Cartesian method—"of rightly conducting one's reason and searching for the truth in the sciences"[4]—into a perpetual detour, if not a dead-end. The video ONE MINUTE OF DOUBT (1999) shows Höller driving LABORATORY OF DOUBT around in a continuous circle; once parked, the laboratory was grounded when thieves stole all its tires. To spread doubt, Höller prolongs the experiment instead of reaching any definitive results. While Stratton wore his upside-down goggles to understand natural vision, Höller sticks with the inverted view of the world—and he encourages viewers to do the same. HOTEL ROOM (TO BE INVERTED), 2004—two replicas of a suite from Hotel Normandy in Deauville—was made to accommodate those who wanted to test the goggles by wearing them for eight days, as Stratton did just over a century ago. As these luxury twin replicas suggest, Höller's doubt often begins with the double. HOTEL ROOM is not so much a copy as a mnemonic device, which generates doubt by being presented twice in the same exhibition: Haven't I seen this before? Moreover, Höller's doubles allow difference to exist within the same. His textual work KARSTEN HÖLLER (2001) sounds like "Carsten Höller"; it is precisely this similarity that gives rise to doubt and to difference. A feeble pseudonym, KARSTEN HÖLLER does not hide the artist's identity but functions like an orthographic virus, spreading doubt about how his name is actually spelled while increasing the likelihood of typos.

As difference within the same, Höller's doubles can take on many guises: a work, a title, or an entire exhibition. THE FOREST (2002)—glasses made with two mini LCD screens, one in front of each eye, showing a snowfall in a forest at night—demonstrates that the seemingly unified field of vision is in fact bifocal: The two screen images suddenly diverge and take each eyeball down a different path in the woods. The exhibition "Du You" creates an inter-linguistic homonym, which sounds like "Do You" but means "You You" (*Du* is German for "you"); the 1996 show

"Glück," which denotes both happiness and luck in German, exhibited works that explored these scientifically elusive notions. "One Day One Day"—hosted by Stockholm's Färgfabriken in 2003—was announced as one event, but the exhibition featured two press releases, two web sites, two invitations, two opening parties, and two artworks—THE FÄRGFABRIKEN LIGHT WALL (2003) and THE FÄRGFABRIKEN PHI WALL (2003)—which were alternately shown and hidden every day, so that visitors ended up doubting whether or not they had seen the "real" invitation, opening, or artwork. At Musée d'Art Contemporain (MAC) in Marseille in 2004, Höller made "Une exposition à Marseille" (both "one" and "an" exhibition in Marseille) into a mirror image of itself by placing identical works, such as HOTEL ROOM, on both sides of the museum's parallel corridors. In his search for difference in the same, Höller tends to invert, spin,





CARSTEN HÖLLER, PHI WALL, 2002, installation view, "One Day One Day," Färgfabriken, Stockholm / PHI WAND, Installationsansicht, (PHOTO: STEFAN FRANK JENSEN)

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

or flash objects, which changes our perception of them without changing the objects themselves. Spinning upside-down does not alter the giant amanita mushrooms in UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000); the three thousand, five hundred and fifty-two flashing light bulbs that made up LIGHT WALL (2000) may leave viewers dizzy, but the bulbs are left intact.

Since Höller's medium is sense perception, many of his works cannot be viewed collectively. Like UPSIDE-DOWN GOGGLES, the glasses of THE FOREST can be worn by only one person at a time. Other works resist the collective spectacle created by a photograph. One may take a picture of PHI WALL, but the third dot escapes the lens. And an inverted photograph is a poor substitute for the experience of wearing UPSIDE-DOWN GOGGLES, just as two photographs—lights on, lights off—will never produce the dizzying effects of LIGHT WALL (2003). Höller's resistance to the collectively viewed image is most apparent in his collaborations with the photographer Miriam Bäckström. Their project THE LAST IMAGE (2004) may initially appear to compromise Höller's iconoclastic edge: The artists published a newspaper ad inviting people to send them an image that could be described as the last one of something or someone. The resulting collection—one hundred and forty-four photographs, presented without names and captions—seems to manifest photography's potential to record everything for posterity. Yet these images show something that cannot be photographed: their lastness. Like the optical illusion, lastness can be perceived only by the eye in relation to bodily experience. Every image shows the very same thing that nevertheless escapes the photographs—and their viewers, who must figure out what has since disappeared: the person, the pet, the haircut. Far from celebrating photography, this collaboration raises doubts about looking at and taking a picture, which fate could turn into an epitaph.

In this way, Höller thwarts the spectacle, especially its role as a *lingua franca* in the global village. Every work invokes a dialogue that the spectacle's universal visibility would preclude: Haven't I seen this before? What did you see? And feel? I felt a vibration on my nose... Those who try out THE PINOCCHIO EFFECT, UPSIDE-DOWN GOGGLES or THE FOREST, as those who see PHI WALL, "One Day One Day" or THE LAST IMAGE, compare—or debate—their perceptions instead of their interpretations. Höller aims at the biological capacities of the human being as a species, not at any particular ideas that individuals may hold. The flashing LIGHT WALL (2000) synchronizes with the brainwaves, not with the brain's thoughts. More anthropocentric than culturally specific, Höller's works suggest that the last centuries—since Baumgarten's *Aesthetica*—took art on a long detour through representation and interpretation. Detached from the senses, art has fuelled ideology, politics, style, with creative and violent results. Far from asserting a new universal subject beyond such particular forms of belonging, Höller's works put individuals out of synch with themselves and others. This desynchronization—a sensory "jetlag" that gives rise to a double experience of the present—implies a community that is catching up with its biologically determined perceptions in the present instead of chasing a collective ideal on the horizon. In Höller's world, *sensus communis aestheticus*—long understood to be a given—suddenly becomes an elusive goal, which makes us doubt ourselves far more than others.

1) Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Hamburg: Meiner, 1983), and *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica" (1750/58)* (Hamburg: Meiner, 1983). The quotation is taken from *Aesthetica* § 1.

2) For a sweeping definition of aesthetics applied to two different art historical periods, see the introduction in David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), and Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983). Most "aesthetic" theories and philosophies are in fact theories and philosophies of art. Despite its promising title, even Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris: La fabrique-éditions, 2000), falls into this category.

3) For a survey of popularized optical experiments, see Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1990), and Barbara Maria Stafford, *Artful Science. Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education* (Cambridge: MIT Press, 1994). Science—whether popular or academic—has explored aesthetics far more intensively than art.

4) Descartes's treatise—*Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, & chercher la vérité dans les sciences* (Leiden, 1637)—includes this subtitle.

Aussergewöhnliche ERKENNTNISSE

JENNIFER ALLEN

Neben Carsten Höller fragen nur wenige Künstler in ihrer Arbeit nach der Ästhetik. Die Behauptung mag überraschend, ja sogar zweifelhaft klingen, solange man die Geschichte der Ästhetik ausser Acht lässt. Vom griechischen *aísthesis* (Sinneswahrnehmung) abgeleitet wurde der Terminus von Alexander Gottlieb Baumgarten zunächst in seinen *Meditationes* (1735) auf Lateinisch eingeführt und später in der *Aesthetica* (1750–58) weiterentwickelt.[1] In den Prolegomena zur *Aesthetica* definiert Baumgarten die Ästhetik als neue Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis *(scientia cognitionis sensitivae)*, deren Ziel es sei, die sinnliche Erkenntnis durch die Wahrnehmung der Schönheit zu vervollkommnen. Während seine philosophischen Vorgänger die Schönheit in der Vollkommenheit eines Gegenstandes oder einer Idee gesehen hatten, verband Baumgarten die Schönheit mit der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis, mit der Wahrheit der Sinneswahrnehmung. Immanuel Kant, ein scharfer Kritiker Baumgartens, beginnt die erste seiner Kritiken, die *Kritik der reinen Vernunft* (1781), damit, dass er eine transzendentale Ästhetik voraussetzt, eine sinnliche Wahrnehmung *a priori*. Bis zur dritten kritischen Schrift, der *Kritik der Urteilskraft* (1790), hatte sich Kants Auffassung der Ästhetik jedoch zu einem *sensus communis aestheticus* entwickelt: zur Fähigkeit eines jeden Individuums, in stillschweigender Übereinstimmung mit anderen Geschmacksurteile zu fällen, ohne über einen Schönheitsbegriff zu verfügen. Mit dieser Erweiterung anerkannte Kant letztlich Baumgartens Idee in einem entscheidenden Punkt. Bei Baumgarten und Kant – und auch bei Höller – ist die Ästhetik an den Körper gebunden. Inzwischen ist Ästhetik zu einem vagen Begriff geworden, der zur Beschreibung von vielerlei Phänomenen herhalten muss: der Eigenschaften eines Objektes oder der Kunst selbst; der Wertschätzung oder Erziehung eines Subjekts; des Stils eines Künstlers oder einer Kunstrichtung.[2] Historisch und etymologisch betrachtet ist Ästhetik jedoch Sinneswahrnehmung und nicht das empirische Attribut von irgendetwas ausserhalb des menschlichen Körpers, sei dies ein Objekt, ein Kunstwerk oder eine Epoche.

Im Lichte dieser kurzen, aber oft vernachlässigten Geschichte kann man sagen, dass Höller die Ästhetik auf eine Art erforscht, wie dies kein anderer Künstler vor ihm getan hat. Höllers künstlerisches Medium ist der menschliche Apparat der Sinneswahrnehmung, den er genauso modifiziert, wie ein Maler Farben mischt. Seine Werke mögen zwar wie autonome Objekte wirken – optische Geräte, fliegende Maschi-

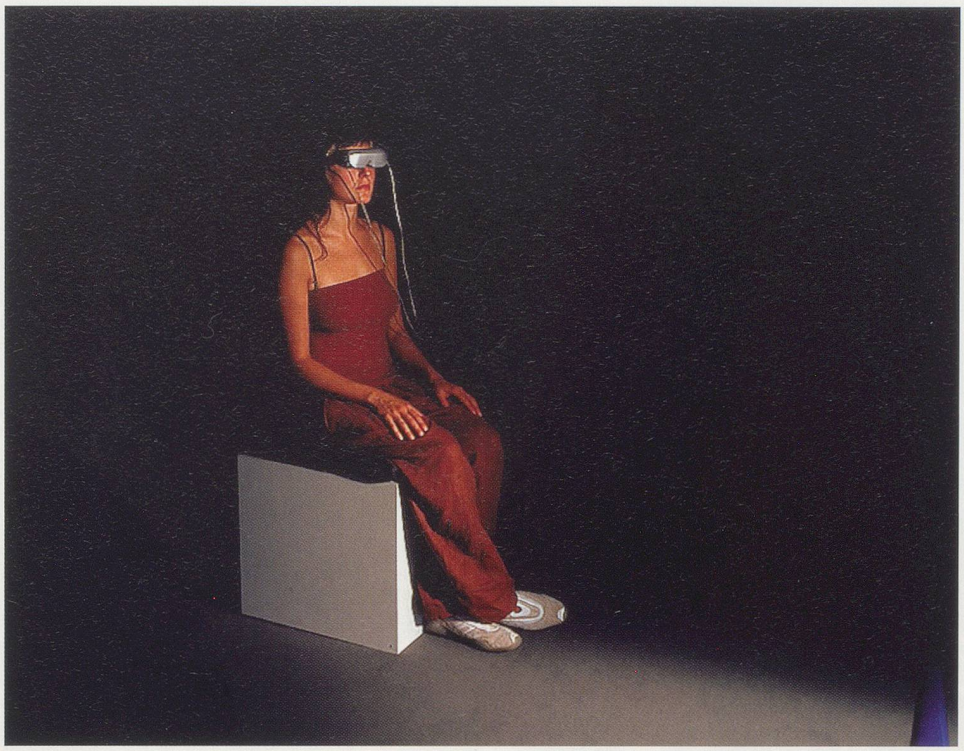
JENNIFER ALLEN ist Kunstkritikerin und lebt in Berlin.

CARSTEN HÖLLER, AMUSEMENT PARK, 2006, installation view, MASS MoCA, North Adams, MA / VERGNÜGUNGSPARK, Installationsansicht. (PHOTO: KEVIN KENNEFICK)

nen, aufblitzende Lichter, Glückspillen –, aber sie nehmen den Körper in Beschlag und klinken sich in die Sinne des Anwenders ein, um ihre Wirkungen unter (oder auf) der Haut zu entfalten. Die Ausstellung «Du You» (1994) untermauerte diesen Ansatz mit fünfzehn Arbeiten, die Sinneshalluzinationen auslösten: von den UPSIDE-DOWN GOGGLES (Umkehrbrille 1994/2001), Brillen, die einen alles verkehrt herum sehen lassen, bis zu THE PINOCCHIO EFFECT (Der Pinocchio-Effekt, 1994), einem Muskelvibrator, der den Trizeps stimulierte, was an der Nasenspitze ein kribbelndes Gefühl hervorrief, als ob sie wachsen würde. Im Gegensatz zur Palette des Malers oder dem gemalten Bild ist Höllers Arbeit nur im Körper selbst erfahrbar: Der dritte Punkt, der in DAS PHÄNOMEN PHI (1994) zwischen den beiden aufblitzenden Punkten hin und her springt, existiert, wie Photographien zeigen, nicht wirklich; der illusorische Punkt entsteht durch die Unfähigkeit des Auges, die visuelle Information zeitgleich zu verarbeiten. Natürlich wenden sich alle Kunstwerke an die Sinne – vor allem an das Auge –, doch sie lassen diese gewöhnlich intakt. Die meisten Versuche, die menschliche Wahrnehmung zu verändern – mit der rühmlichen Ausnahme der Op-Art und wenigen anderen –, wurden als Experimente eingestuft, zur Populärwissenschaft degradiert oder auf den Rummelplatz verbannt.[3)] Höller holt sich seine Inspiration, wenn auch nicht die Detailplanung, häufig von der Festwiese und aus der Geschichte der Naturwissenschaften. Man denke nur an seine Karussells mit ihrer kaum wahrnehmbaren Umdrehung oder an den wirbelnden Tunnelblick seiner Diapositive. DAS PHÄNOMEN PHI – erweitert zur PHI-WALL (PHI-Wand, 2002–2004) – greift die Experimente des deutsch-jüdischen Psychologen Max Wertheimer wieder auf, der dieses Phänomen 1912 entdeckt hatte, während UPSIDE-DOWN GOGGLES eine Hommage an den amerikanischen Psychologen George Stratton darstellt beziehungsweise an dessen Sehexperimente ohne Umkehrung des Netzhautbildes aus dem Jahr 1897.

Wenn Höller die Sinneswahrnehmung als Medium einsetzt, lässt er sich jedoch nicht von Baumgartens Hoffnung leiten, die Sinneserkenntnis durch die Wahrnehmung von Schönheit zu vervollkomm-

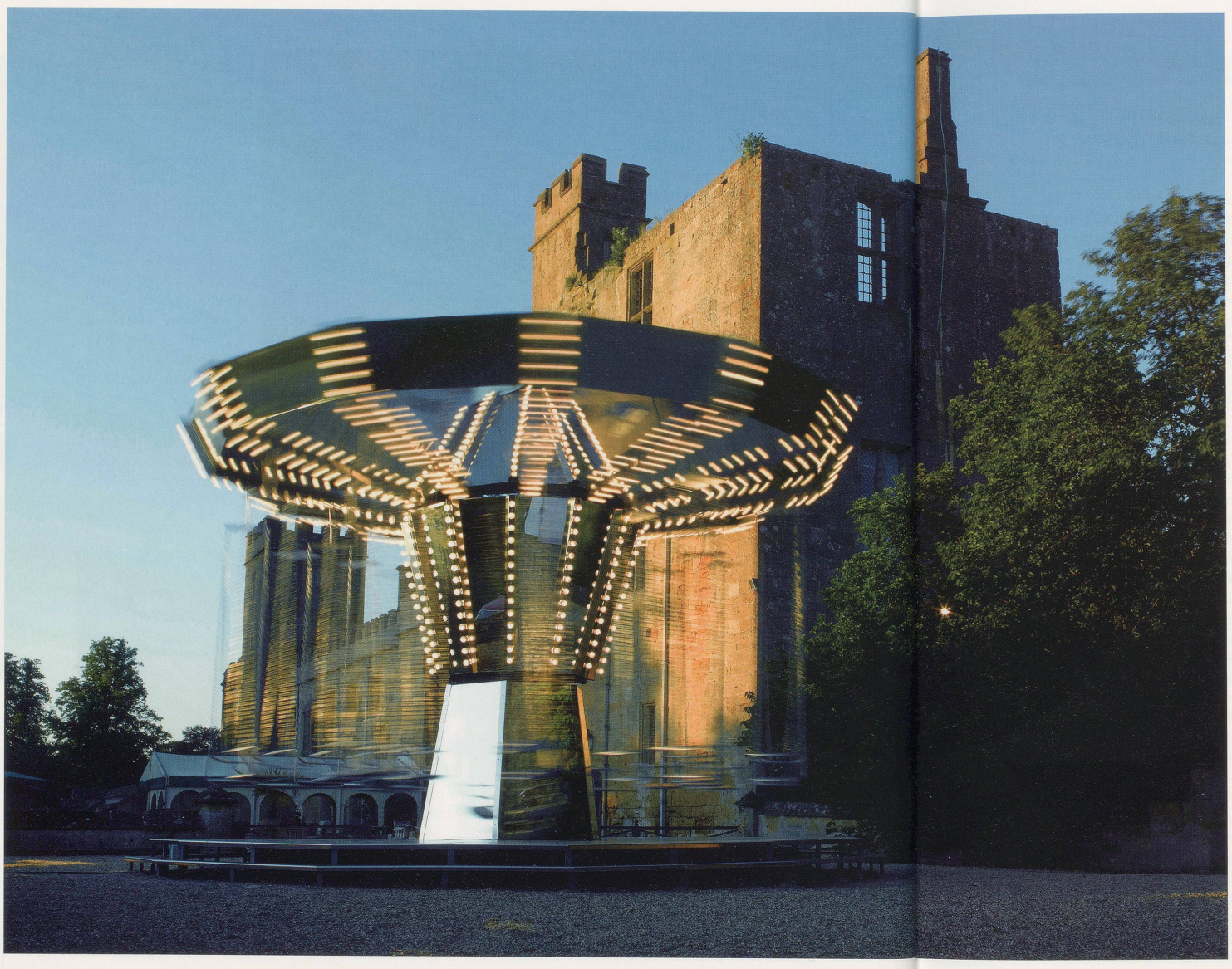
CARSTEN HÖLLER, THE FOREST, 2002, video stills, view left and right / DER WALD, Videostills, Ansicht links und rechts.
(PHOTO: GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)



CARSTEN HÖLLER, THE FOREST, 2002 installation view, "Une exposition à Marseille," MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille / DER WALD, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

nen. Durch ihre verwirrenden Effekte können Höllers Arbeiten schön sein oder verstörend; seltsam oder aussergewöhnlich. Doch Baumgartens Ausrichtung auf das Schöne – als Wahrheit der Empfindung – kommt Höllers Anliegen schon eher entgegen. UPSIDE-DOWN GOGGLES erlaubt jedem, der die Brille aufsetzt, wahrzunehmen, was das Auge wirklich sieht: Die Welt, vollkommen intakt, aber auf dem Kopf stehend. Wie halluzinatorisch die Wirkung dieser Arbeit auch sein mag, sie ist kein *Trompe-l'Œil,* sondern belegt vielmehr ganz realistisch, wie das Hirn – und nicht etwa das Auge – uns täuscht, indem es das verkehrte Netzhautbild gleich noch einmal auf den Kopf stellt. Jenseits von Schönheit und Wahrheit erinnert Baumgartens Begehren, die Ästhetik als Naturwissenschaft zu behandeln, an eine andere philosophische Grösse, die Höllers Interessen ebenso nahe steht. Im *Discours de la méthode* (1637) zementiert René Descartes nicht nur die naturwissenschaftliche Methode – deren Früchte Höller gerne pflückt –, sondern begründet diese Methode auch mit dem Zweifel an der sinnlichen Wahrnehmung. Viele von Höllers Arbeiten erzeugen Zweifel: Der Descartes der *Meditationes* (1641), der die Gesamtheit dessen anzweifelt, was seine leicht täuschbaren Sinne ihm weismachen wollen, könnte der Skeptiker hinter dem Steuer von Höllers LABORATORY OF DOUBT (Laboratorium des Zweifels, 1999) sein, einem Auto mit Lautsprechern zur öffentlichen Kundgabe von Zweifeln. Wie Descartes siedelt Baumgarten die Sinne unterhalb der Vernunft an; aber er versucht diese Hierarchie umzustürzen, indem er die Sinneserkenntnis zur Naturwissenschaft erhebt – ein Schachzug, den Descartes ausgeschlossen hat, indem er alles, was seine Sinne ihm vermittelten, ignorierte. Mit Blick auf Baumgarten und Descartes stellt Höllers Werk eine seltsame Verschmelzung dar: Denn Höller stellt sowohl die Sinne wie die Zweifel über das Wahrgenommene.

Durch diese Verschmelzung von Sinneswahrnehmung und Zweifel verwandelt Höller die cartesianische Methode – «des richtigen Vernunftgebrauchs



CARSTEN HÖLLER, MIRROR CAROUSEL, 2006, installation view, Sudeley Castle, Gloucestershire / SPIEGELKARUSSELL, Installationsansicht. (PHOTO: MATTHEW LEIGHTON)

und der wissenschaftlichen Forschung»[4)] – in einen endlosen Umweg, wenn nicht gar in eine Sackgasse. Das Video ONE MINUTE OF DOUBT (Eine Minute des Zweifels, 1999) zeigt, wie Höller das LABORATORY OF DOUBT fortwährend im Kreis herum steuert; nachdem es dann endlich geparkt worden war, konnte das Laboratorium nicht mehr starten, weil Diebe sämtliche Reifen gestohlen hatten. Um Zweifel zu verbreiten, verlängert Höller das Experiment, statt zu endgültigen Ergebnissen zu gelangen. Während Stratton seine alles auf den Kopf stellende Brille trug, um das natürliche Sehen zu verstehen, bleibt Höller bei der verkehrten Sicht der Welt – und ermuntert die Betrachtenden, dasselbe zu tun. HOTEL ROOM (TO BE INVERTED) – Hotelzimmer (zum Auf-den-Kopf-Stellen), 2004 –, zwei Nachbildungen einer Suite des Hotels Normandie in Deauville, war für jene gedacht, welche die Brillen acht Tage lang testen wollten, genau wie Stratton dies vor über hundert Jahren getan hatte. Wie diese Luxuszwillingsnachbildungen andeuten, beginnt Höllers Zweifel oft mit dem Double. HOTEL ROOM ist weniger eine Kopie als eine Gedächtnishilfe, die Zweifel sät, weil sie zweimal in derselben Ausstellung gezeigt wird: «Hab ich das nicht schon einmal gesehen?» Zudem lassen Höllers Doubles die Differenz innerhalb des Gleichen zu. Seine Textarbeit KARSTEN HÖLLER (2001) klingt wie «Carsten Höller»; aber genau diese Ähnlichkeit lässt Zweifel und Differenzen aufkommen. Als lächerliches Pseudonym verbirgt KARSTEN HÖLLER die Identität des Künstlers nicht, sondern funktioniert wie ein orthographischer Virus, weckt Zweifel darüber, wie der Name sich wirklich schreibt, und erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass er falsch geschrieben wird.

Als Differenz innerhalb des Gleichen können Höllers Doubles in vielerlei Gestalt auftreten: als Werk, als Titel oder auch als ganze Ausstellung. THE FOREST (Der Wald, 2002) – eine Brille aus zwei Mini-LCD-Bildschirmen, für jedes Auge einer, auf denen nächtlicher Schneefall in einem Wald zu sehen ist – demonstriert, dass das scheinbar einheitliche Gesichtsfeld tatsächlich bifokal ist: Die beiden Bildschirmbilder driften plötzlich auseinander und führen jedes Auge auf einem anderen Weg durch den Wald. Die Ausstellung «Du You» schafft ein interlin-

CARSTEN HÖLLER, THE PINOCCHIO EFFECT (second version), 1994/2000, installation view, Fondazione Prada, Milan / DER PINOCCHIO EFFEKT (zweite Fassung), Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

guistisches Homonym, das klingt wie das englische «Do You (Tust du das?)», aber eigentlich nur zweimal «Du» sagt, einmal englisch, einmal deutsch; «Glück» – der Titel einer Ausstellung aus dem Jahr 1996 – untersuchte das gleichnamige Thema, um das sich die Wissenschaft nie geschert hat. «One Day One Day» – «Eines Tages, eines Tages», Färgfabriken, Stockholm 2003 – wurde als ein Ereignis angekündigt, umfasste aber zwei Pressemitteilungen, zwei Websites, zwei Einladungen, zwei Vernissagen und zwei Kunstwerke – THE FÄRGFABRIKEN LIGHT WALL (Die Färgfabriken-Lichtwand) und THE FÄRGFABRIKEN PHI WALL (Die Färgfabriken-Phi-Wand), beide 2003; sie wurden Tag für Tag abwechslungsweise gezeigt und verborgen, so dass die Besucher sich fragen mussten, ob sie wirklich die «echte» Variante der Einladung, der Vernissage oder des Kunstwerks gesehen hatten. 2004 in Marseille (MAC) machte Höller «Une exposition à Marseille» zu einem Spiegelbild ihrer selbst, indem er identische Arbeiten, wie HOTEL ROOM, auf beiden Seiten der parallel verlaufenden Museumskorridore platzierte. Bei seiner Suche nach der Differenz im Gleichen neigt Höller dazu, Objekte zu verkehren, zu drehen oder aufblitzen zu lassen, was unsere Wahrnehmung der Objekte verändert, ohne sie selbst zu verändern. Man denke etwa an die riesigen, an der Decke rotierenden Amanita-Pilze in UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (Umgekehrter Pilzraum, 2000) oder an die 3552 blinkenden Glühbirnen, aus denen LIGHT WALL (Lichtwand, 2000) bestand.

Da Höllers Medium die Sinneswahrnehmung ist, lassen sich viele seiner Arbeiten nicht im Kollektiv betrachten. Wie die UPSIDE-DOWN GOGGLES kann auch die Brille von THE FOREST jeweils nur von einer Person aufgesetzt werden. Andere Arbeiten wiederum entziehen sich dem kollektiven Schauspiel der Photographie. Zwar kann man PHI WALL photographieren, aber der dritte Punkt bleibt für die Linse unsichtbar. Und eine auf den Kopf gestellte Photographie ist ein magerer Ersatz für das Erlebnis, das sich beim Tragen der UPSIDE-DOWN GOGGLES einstellt; ebenso erreichen zwei Photographien – Lichter an, Lichter aus – nie die Schwindel erregende Wirkung von LIGHT WALL (Lichtwand, 2003). Höllers Resistenz gegenüber dem kollektiv betrachteten

Bild wird in seinen gemeinsamen Arbeiten mit der Photographin Miriam Bäckström am deutlichsten sichtbar. Ihr gemeinsames Projekt THE LAST IMAGE (Das letzte Bild, 2004) mag auf den ersten Blick scheinbar Höllers bilderstürmerische Strenge unterlaufen: Das Künstlerpaar publizierte eine Zeitungsannonce, in der es die Leute dazu aufrief, ihm ein Bild zu senden, das man als das letzte von etwas oder jemandem bezeichnen könne. Die daraus resultierende Sammlung – 144 Photographien, die ohne Namen und Bildlegenden präsentiert wurden – scheint das Potenzial der Photographie zum Ausdruck zu bringen, alles und jedes für die Nachwelt festzuhalten. Die Bilder zeigen jedoch etwas, was nicht photographiert werden kann: ihre Letztheit. Wie eine optische Täuschung kann auch diese Letztheit vom Auge nur in Verbindung mit einer körperlichen Erfahrung wahrgenommen werden. Jedes Bild zeigt dasselbe, das jedoch der Photographie entgeht – und auch ihren Betrachterinnen und Betrachtern, die selbst erraten müssen, was seither verschwunden ist: die Person, das Haustier, der Haarschnitt. Diese Gemeinschaftsarbeit ist alles andere als ein Ruhmesfest der Photographie, sondern weckt Zweifel am Betrachten und Schiessen eines Bildes, das, wenn das Schicksal es will, zum Nachruf werden kann.

So wirkt Höller dem Spektakel entgegen, insbesondere auch dessen Rolle als *Lingua franca* im globalen Dorf. Jedes Werk eröffnet einen Dialog, den die universelle Sichtbarkeit des Spektakels verhindern würde: Hab ich das nicht schon einmal gesehen? Was hast du gesehen? Und gespürt? Ich habe ein Prickeln auf der Nase verspürt… Jene, die THE PINOCCHIO EFFECT, die UPSIDE-DOWN GOGGLES oder THE FOREST ausprobieren, aber auch jene, welche die PHI WALL, «One Day One Day» oder THE LAST IMAGE sehen, vergleichen – oder hinterfragen – ihre Wahrnehmungen und nicht ihre Interpretationen. Höller zielt auf die biologischen Fähigkeiten des Menschen als Spezies und nicht auf spezifische Ideen, die irgendwelche Individuen haben mögen. Die blinkende LIGHT WALL (2000) blinkt synchron mit den Hirnströmen und nicht mit den Gedanken, die das Hirn produziert. Eher anthropozentrisch als kulturspezifisch angelegt, weisen Höllers Arbeiten darauf hin, dass die Kunst in den letzten Jahrhunderten – seit Baumgartens *Aesthetica* – einen langen Umweg über die Repräsentation und Interpretation gemacht hat. Losgelöst von den Sinnen hat die Kunst Ideologien, politische Strömungen und Stile genährt, manchmal mit kreativen, manchmal mit gewaltsamen Folgen. Weit davon entfernt, jenseits solch besonderer Formen der Zugehörigkeit ein neues universales Subjekt behaupten zu wollen, bringen Höllers Arbeiten Individuen aus dem Takt, und zwar sowohl in Bezug auf sich selbst wie auf andere. Diese Desynchronisierung – ein sensorischer «Jetlag», der die Gegenwart doppelt erfahrbar werden lässt – impliziert eine Gemeinschaft, die in der Gegenwart bei ihren biologisch determinierten Wahrnehmungen anknüpft, statt einem kollektiven Ideal am fernen Horizont nachzujagen. In Höllers Welt, wird der *sensus communis aestheticus* – der lange als gegeben galt – plötzlich zu einem schwer fassbaren Ziel, das uns weit mehr an uns selbst zweifeln lässt als an den anderen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* und *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica» (1750–58)*, beide erschienen bei Meiner, Hamburg 1983. Die im Folgenden zitierte lateinische Wendung stammt aus *Aesthetica* §1.

2) Eine erschöpfende Definition von Ästhetik, jeweils in Bezug auf zwei verschiedene kunstgeschichtliche Perioden, liefern die Einführung zu David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics,* Cambridge University Press, Cambridge 1987, sowie Hal Foster (Hrsg.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture,* Bay Press, Seattle 1983. Die meisten «ästhetischen» Theorien und Philosophien sind eigentlich Kunsttheorien und -philosophien. Trotz ihres vielversprechenden Titels fällt auch die Arbeit von Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique* (La Fabrique éditions, Paris 2000) in diese Kategorie.

3) Einen Überblick über beliebte optische Experimente liefern Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert,* Verlag der Kunst, Dresden 1996, und Barbara Maria Stafford, *Kunstvolle Wissenschaft: Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung,* Verlag der Kunst, Dresden 1998. Die Wissenschaft – populärer und akademischer Prägung – hat die Ästhetik sehr viel gründlicher erforscht als die Kunst.

4) So lautet der vollständige Titel von René Descartes' Abhandlung: *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, & chercher la vérité dans les sciences* (Leiden 1637) bzw. *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung* (übers. v. Lüder Gäbe, Meiner, Hamburg 1960).