

Ein Künstler blickt nun auf zehn Jahre seiner Tätigkeit zurück. Hans Kotter ist jedoch viel zu jung, als dass dieser Rückblick im Sinne einer "Retrospektive" im klassischen Sinn bezeichnet werden könnte. Der Rückblick, d.h. die Vergegenwärtigung der vergangenen Produktion, fordert den Abstand zum eigenen Werk und ermöglicht gleichzeitig eine Zäsur im Schaffen. Für den außenstehenden Betrachter bietet ein Rückblick über das Werk eines Künstlers immer die Möglichkeit, Entwicklungen innerhalb seines Œuvres festzumachen. Durch Gemeinsamkeiten zwischen einzelnen Arbeiten können grundsätzliche Interessen festgestellt werden, Brüche lassen dabei womöglich auf Krisen schließen. In jedem Fall ist man darauf aus, eine Entwicklungslinie zu konstruieren, die optimalerweise in einem Punkt der höchsten Vollendung münden sollte. Wie fragwürdig schließlich dieses Modell der sich linear entwickelnden Geschichte ist, das seit Giorgio Vasaris "Viten" die Kunstgeschichtsschreibung prägt, ist allerdings offenkundig: Welches Leben verläuft schon geradlinig, auch wenn das Streben nach Perfektion Motor des Schaffens ist?

Nutzen wir die Gelegenheit, auf zehn Jahre im Werk von Hans Kotter zurückzublicken, nicht mit dem Ziel, zwanghaft eine Richtung benennen zu müssen, sondern machen wir Halt an verschiedenen Stationen. Automatisch werden wir Grundsätzliches über das Interesse und die Arbeitsweise des Künstler erfahren.

Hans Kotters Arbeiten leben von dem spielerischen Umgang mit den Materialien. Von der Malerei kommend, realisiert er 1992 seine erste frei im Raum hängende Plexiglasarbeit mit dem Titel "Human". In dieser Zeit experimentiert er viel und es entstehen dreidimensionale Arbeiten und Materialbilder. Für kurze Zeit kehrt er 1993/94 mit seinen Serien "talk to me", "daydream" und "Körpersprache" zum traditionellen Tafelbild zurück, bevor er sich anderen Materialien zuwendet. Vorgefundenes und Gewesenes wird fortan in seinen Arbeiten in neue Kontexte überführt und somit formal wie inhaltlich transformiert. Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten verwendet er 1994 erstmals Flüssigkeiten. Die Serie mit dem Titel "Empfindliches Gleichgewicht" darf als Vorläufer der 2001 entstandenen Arbeit "Blue Line" betrachtet werden, in der Silikonöl und Wasser verarbeitet werden. In "Memory" [1995] manifestiert sich sein experimentelles Bestreben erstmals in komplexer Form. Die Gedächtnisbilder des Kinderspiels animieren den Betrachter, nach vermeintlichen Doppelungen zu suchen. Die vorgefundene Bildwelt, Chiffre für die Vielfalt des Lebens, wird so einem systematischen Blick unterzogen und soll geordnet werden. Doch hier, wie auch an vielen anderen Stellen später noch, kann der schöne Schein der heilen Welt dem genaueren Blick nicht standhalten. Die Serie "Tagebuch" [1997] erhebt im Gegensatz zu "Memory" wesentlich stärker den Anspruch auf Intimität. Bereits der Titel verrät, dass es sich bei den in Glas und mit Licht inszenierten Objekten um Spuren aus dem Leben des

Künstlers handelt: Relikte aus der Kindheit, Fundstücke, Bedeutsames und Bedeutungsloses,

das ästhetisiert und auratisch aufgeladen wird. Vergleichbar mit "Stillleben" (1999), wenngleich dort formal gänzlich verschieden gelöst, verknüpfen sich in der Arbeit verschiedene Objekte mit Texten und Materialien und erzählen somit ihre Geschichte. Eine grundsätzliche formale Erweiterung erlebt Kotters Werk erstmals in "Tagebuch" durch die Verwendung von Harzblöcken und die Einbeziehung von Licht und Ton. Weniger intim, jedoch nicht minder assoziativ werden in "Stillleben" verschiedene Objekte in von der Decke herabhängenden Schaukästen präsentiert. Auch hier spielen in Harz für die Ewigkeit konservierte Objekte eine Rolle, die mit anderen Gegenständen konfrontiert werden. In ihnen wird das traditionelle, aus der Malerei der vergangenen Jahrhunderte, bekannte und inhaltliche vorgeprägte Sujet der nature morte aufgegriffen und in eine neue Formensprache übersetzt.

Die Ästhetik, die Reinheit der Formen und Materialien steht dabei im Zentrum des Interesses. Verwandt mit dem "Tagebuch" und den "Stillleben" ist die Serie der "landscapes in plastic" (2000). Mit den Landschaften nähert sich Kotter einem weiteren, durch die malerische Tradition vorbelasteten Thema, transferiert das Sujet jedoch in Harzblöcke, die wiederum in Kunststoffhüllen geschützt,

präsentiert werden. Die Blöcke mit den konservierten Objets trouvés des Alltags beinhalten gleichsam Dinge wie, sie selber zu Dingen werden: Bildgewordene Speicher der Geschichte. Jedoch auch hier keiner von der Gesellschaft geteilten Geschichte, sondern einer privaten, subjektiven.

Hans Kotter ist bewusst mit vielen seiner Arbeiten den schmalen Grat zwischen Materialästhetik und –fetischisierung gegangen. Die teils ungewohnte Verwendung etwa von Harz oder Silikonöl inszeniert die einzelnen darin eingeschlossenen Objekte, wobei der ästhetische Reiz hin und wieder die metaphorische Ebene zu überlagern droht. In seinen fotografischen Arbeiten wie "snapshots" (1999) oder der "Licht und Farbe" (2001) transferiert er diese Ästhetik nochmals in neue Medien und installative Zusammenhänge.

Doch einige Arbeiten brechen mit diesem Überangebot an visuellen Reizen. Die frühe Arbeit "Target" (1997) wäre hierzu zu zählen, ebenso "Sauber Glänzend Rein" (1999) und "Blue Line" (2001). Insbesondere bei letztgenannter Installation setzt Kotter nicht auf die kleinteilige Archivierung der Dinge dieser Welt in Harz oder Öl, sondern konfrontiert den Betrachter mit der sublimen Naturerfahrung: In zehn variierend angebrachten Glasbehältern wird einzig durch Wasser und blaues Silikonöl die Erscheinung einer durchgehenden, freischwebenden Linie evoziert. Diese Linie suggeriert den Horizont und weckt damit die Sehnsucht nach Ferne. Es ist die wohl kontemplativste Arbeit Hans Kotters, die am Ende des Rückblicks steht.

In einer Zeit, in der andere Künstler sich mit digitalen Bildern und virtuellen Welten befassten, blieb Kotter dem Gegenständlichen treu. Seine Arbeit ist eine Hommage an die Dinge dieser Welt. Es sind Dinge, die unsere Welt ausmachen, Dinge, die unser Leben bestimmen und Dinge, die unsere Gedankenwelt beflügeln. Kotters künstlerische Welt ist einerseits eine faktische, denn er gestaltet, experimentiert und kreiert. Andererseits ist es eine metaphorische, in der die Dinge in eine neue fast spirituelle Seinsform überführt werden. Kotter ist, wie es Cornelia Kleÿboldt ausdrückte "Technokrat und Poet zugleich" (Spurensicherung). Seine Gewandtheit im Umgang mit unterschiedlichsten Materialien, sein instinktives Gespür für Form, Farbe und Komposition und sein feinfühliger Umgang mit großen Themen werden seinen Weg sicherlich auch in Zukunft prägen.



An artist looks back ten years into his past. But Hans Kotter is too young to allow us to term this act of looking back a "retrospective" in the classical sense. Looking backwards means rendering past production into the present. It requires distance towards one's own work and it effects a rupture in one's personal creative tradition. Looking back into the past work of an artist gives an external observer the opportunity to discern developmental structures within his "oeuvre". Through the features common to the single works fundamental interests come to view and ruptures signalise probable crises. One tends generally to construct a line of development which should optimally lead to a point of maximum perfection. However, this model of linear historical development, which has influenced the writing of art history since Vasari's "Vitae", is questionable. Where is the biography that runs along a straight line, even if the thirst for perfection might serve to generate creativity?

We shall not look back ten years into Hans Kotter's past work with the purpose of identifying development. We shall rather halt at different stations and discover thereby certain fundamental aspects regarding the artist's interest and mode of work.

The vitality of Hans Kotter's work stems from a playful interaction with material. His artistic origins lie in painting. In the year 1992 we see him realising his first plexi-glass object suspended in free space. During this period of profuse experimentation three-dimensional works and material-images emerge. In his series "talk to me", "daydream" and "Körpersprache" ("body-language") during the short period between 1993 and 1994 Kotter returns to conventional tabloid-painting before turning to other material types. Hereafter his work will consist in introducing things past and things found into new contexts, so as to transform them in form and content. In his search for new modes of expression he applies li-quids for the first time in 1994. The series entitled "Empfindliches Gleichgewicht ("sensitive balance") may be judged a precursor of "Blue Line" produced in 2001 and applying silicon oil and water. In "Memory" (1995) his experimentation manifests itself in a more complex manner. The memory pictures from the children's game encourage the viewer to look for what is assumed to exist in duplicates. The world of images thereby discovered symbolizes the multiplicity of life brought to order through exposure to a systematic gaze. However, the beautiful illusion of an intact world cannot withstand a keener look, neither here nor in later works. The series "Tagebuch" ("Diary") (1997) suggests, in opposition to "Memory", an increased accent on intimacy. The title itself suggests that the objects presented in glass and light are clues from the artist's life: childhood relicts and findings in an even mixture of significance and insignificance, all of them aesthetically heightened and charged up with aura. It is comparable with "Stillleben" ("Still life") (1999), only that the objects and material-types here combine to tell their tale, although formally in quite a different mode. A fundamental formal extension of Kotter's work is undertaken by "Tagebuch" ("Diary") for the first time: through the application of resin

blocks and the introduction of light and sound.

The different objects in "Stillleben" ("Still life") are presented in show cases hanging down from the ceiling in a less intimate but no less associative manner. Here also objects are conserved to their eternity in resin and confronted with other objects. With them the traditional subject of nature morte, familiarized and influenced in content by centuries of painting tradition, is taken up and translated into a new language of forms.

The aesthetics and purity of form and material stand at the centre of interest. The series "Landscapes in plastic" (2000) is connected with "Tagebuch" ("Diary") and "Stillleben" ("Still life"). With the landscapes Kotter approaches another topic burdened with painting tradition. But he imbeds the subject matter into blocks of resin presented in protective plastic cases. The blocks encasing conserved objets trouvés of everyday life contain reserves of history turned into image. But also here we have not a history shared by society, but a private and subjective history.

In many of his works Hans Kotter balances himself consciously on the thin edge between aesthetics of material and a transformation of material into fetish. The unconventional use of resin or silicon oil serves to present the individual enclosed objects. Now and then the aesthetic pleasure threatens to cover up the layer of the metaphor. In his photographic works like "Snapshots" (1999) or "Licht und Farbe" ("Light and Colour") (2001) he transposes once more this aesthetics into new media and environmental connections.

However, some of his works break this personal tradition of superfluous visual stimuli. The early work "Target" (1997) could be included here, as well as "Sauber Glänzend Rein" ("Clean, shining, pure") (1999) and "Blue Line" (2001). Especially in the last mentioned environment Kotter does not present a minute archiving of the things of this world in resin or oil. He rather confronts the viewer with the sublime experience of nature. In ten varying glass vessels containing only water or blue silicon oil the apparition of a continuous, free-floating line is evoked. This line suggests the horizon and awakens the longing for the distant. This is perhaps the most contemplative of Hans Kotter works, standing as it does at the end of the past looked back into.

In an age in which artists are preoccupied with digital images and virtual worlds, Kotter has remained true to the object. His work is a homage to the things of this world. These are things constituting our world, things determining our life and giving wings to the world of our thought. Kotter's artistic world is on the one hand a factual world in which his activity consists in shaping, experimenting, creating. On the other hand it is a metaphorical world in which the things are transposed into a new and almost spiritual mode of being. As Cornelia Kleÿboldt puts it, Kotter is "at the same time technocrat and poet" ("Spurensicherung"). His skill in dealing with different material types, his instinctive sense for form, colour and composition and his sensitive treatment of major themes will certainly determine his path also in the future.



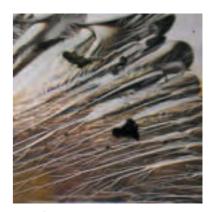




Beauty in Plastic 2001, Harzblock, 60 x 40 cm







Kotters Objekte lassen sich gattungsspezifisch nicht greifen: Wenngleich sowohl das Format und die Präsentation als auch das Thema Landschaft auf ein klassisches Genre der Malerei (oder auch der Fotografie) verweist, sind sie plastisch und objekthaft. Sie beinhalten Dinge und sind selber welche. Verpackt in robuste, klare Plastikhüllen befinden sich vier Harzblöcke in der Größe 100 x 60 cm. In diesen eingegossen schweben Dinge unterschiedlichsten Charakters. Es sind Fundstücke, die mit Erinnerungen und Emotionen besetzt sind, Objets trouvés des Alltags, die wie Ausgrabungsstücke mit einem Stempel und dem entsprechenden Datum des Fundtages versehen sind. Das Foto einer Landschaft ist ein immer wiederkehrendes Motiv innerhalb der Harzkörper. Ihre Entstehung entspringt offenbar dem touristischen Bemühen, Orte oder Momente festzuhalten. Die dokumentierten Orte sind im Gegensatz dazu aber unauffällig, belanglos, ohne Charme oder besondere Auffälligkeiten. Scheinbar willkürlich sind sie aufgenommen, und es geht ihnen weniger um Dokumentation, denn um den emotionalen Zustand des Künstlers auszudrücken. Die

Fotos entstanden mit einem Abstand von jeweils einem Monat und

korrespondieren mit den jeweiligen Fundstücken desselben Zeitraums. Zusammen sind sie Zeugnisse des entsprechenden Lebensabschnitts Hans Kotters. Die "Landscapes in plastic" konservieren Dinge des Alltags. Die Landschaft wird dabei zur Projektionsfläche des subjektiven Empfindens. Die Relikte der Erinnerung werden ihrer ephemeren Erscheinung entbunden, indem sie innerhalb des Harzes für die Ewigkeit konserviert und zur Schau gestellt und inhaltlich aufgeladen werden.



Kotters works cannot be grasped according to their genre. Although their format and presentation, as well as the topic landscape suggest a classical genre of painting (or also photography), they look like modelled objects. They contain things and are themselves things. Four blocks of resin of the size 100 x 60 cm, are packed into robust and transparent plastic bags. Things of different sorts are cast into and afloat within them: findings laden with memories and emotions, objets trouvés of everyday life with a stamp conveying the respective day of their finding as with archaeological pieces. Landscape photos are recurrent motifs within these bodies of resin. They obviously emerge from a touristic effort at fixing sites and moments. In contrast, the places documented in them are inconspicous, without relevance or charm or any special characteristics. Apparently they have been photographed arbitrarily, not for the sake of their documentation, but rather to express the emotional state of the artist. The photos were taken at intervals of a month and correspond to the respective findings of the same period. Taken together, they are witnesses of different phases in Hans

Kotters life.

These "landscapes in plastic" conserve the things of everday life and become, in the process, a surface of projection of subjective sensations. Through being conserved within resin for eternity and exhibited and recharged in their content, the relicts of memory are dissociated from their ephemeral appearance.









Landscape in Plastic 2000, Harzblock, 100 x 60 cm

















Die skulpturalen Leuchtkästen von Hans Kotter gleichen malerischfarbigen und grafisch-strukturierten Objekten, welche im Rhythmus der Wiederholung und Reihung und der Erfindung neuer Formen und Konzeptionen einen leichzeitig konzeptionellen wie spielerischen Reichtum entfalten. Erst in zweiter Linie besehen reflektieren sie Realität, indem sie Vorgefundenes umsetzen und transformieren: Im Detail wird erkennbar, woher die größerten und dann montierten Fotos stammen. In Inszenierung der Objekte verändert sich der Raum.

Wie bei mittelalterlichen Glasfenstern wird die Leuchtkraft zur Verwandlung, zur Verzauberung eingesetzt.

Im Gegensatz zur religiösen





Ikonografie und Lichtmetaphysik mittelalterlicher Räume bleibt der Gegenstand des Wiedergegebenen sekundär, ein Detail: Lichtfelder oder schwebende Lichtlinien entstanden aus Makroaufnahmen von Muranoglas der 50er und 60er Jahre.

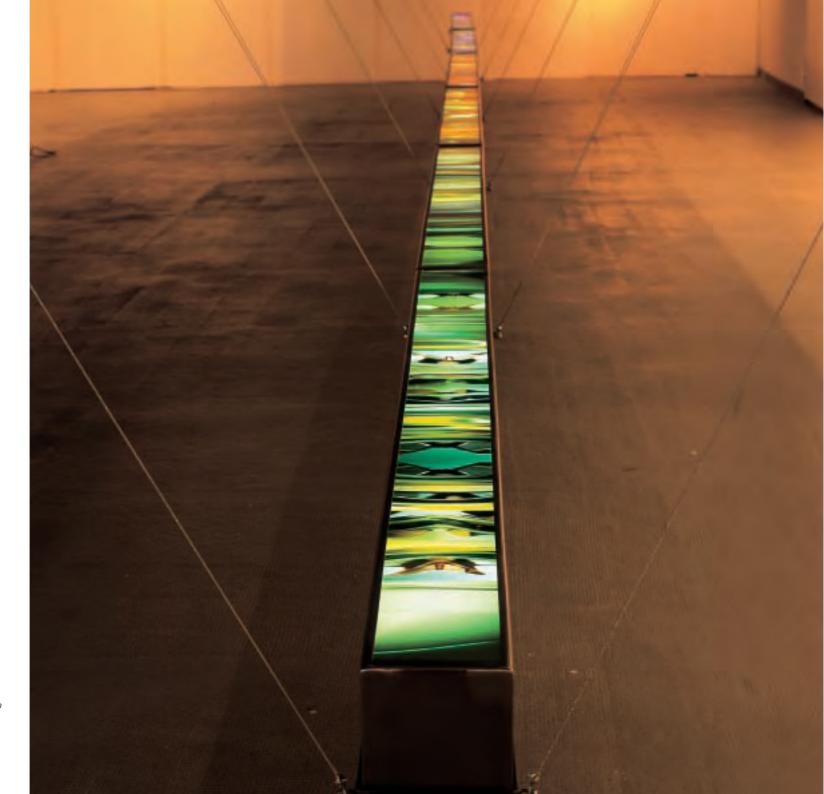
Das Licht erstrahlt künstlich und das Objekt selbst befreit sich von jeglicher Funktion. Die Leuchtkörper transformieren zu autonomen Wesen, zu Lichtskulpturen, welche den Raum nicht nur farbig verändern, vielmehr auch räumlich neu strukturieren, teilen, abgrenzen, sperren, öffnen, kippen, ihm einen neuen Rhythmus geben. Die farbige Oberfläche, die Streifen und Muster, die irisierenden Effekte bekommen durch die Montage eine Autonomie, welche sie loslöst vom abgebildeten Gegenstand, er wird nicht dokumentiert, keine Erinnerung an ihn wird suggeriert. Die Fotografie dient farbiger Lichtmalerei. Der skulpturale Aspekt greift in den Raum, erschafft eigenständige differenzierte Körper, schwebend, liegend oder an die Wand montierte Lichtgebilde.

Auch im gotischen Fenster spielt das Verhältnis von Raumkörper und Lichtfläche eine große Rolle. Ähnlich wie bei Hans Kotter sind die sehr genau und fein gemalten Details nicht mehr erkennbar, sie verschwimmen im Lichtschein des Ganzen. Die gotische Architektur dient der Lichtfläche, transformiert zum Skelett, um den Raum durch Licht zu verzaubern.

Kotters Lichtkörper haben längst das Bildformat und ihren angestammten Platz an der Wand verlassen, ohne ihre Herkunft aus der Fläche völlig zu leugnen. Er arbeitet mit dem vorgegebenen Raum dialogisch und interaktiv, was zu einer intensiven und aktiven Verwandlung des Raumes führt.

Die wichtigste Komponente dabei ist der Betrachter, der Weg, welchen dieser zurücklegt, welchen er sich um die Skulpturen bahnt. Die gewohnte Raumerfahrung in Dunkelheit und veränderter Raumstruktur transformiert in eine neue Ebene. Wie ein Wanderer begibt sich der Rezipient auf eine meditative Reise in eine unbekannte Welt. Und hierbei wandeln sich Lichtskulpturen zu architektonischen Gebilden, eine Stadt von Morgen entsteht.

Dr. Markus Wimmer



Licht und Farbe 2001, light and colour, Dia-Leuchtkasten, 1200 x 15 x 15 cm



Hans Kotter's light-cases present colourful and graphic sculptures with a rhythmic structure. The wealth of new forms and concepts they unfold is at the same time playful and conceptual. Only keener observation reveals that they reflect reality by transforming the present. Only close inspection enables us to discern the photos and images.

Staging the objects amounts to a transformation of space itself. As with stained-glass painting in the past, luminosity functions here to transmute and enchant. In opposition to what comes to view in medieval spaces with their religious iconography and metaphysics of light, the object of representation is a mere detail and therefore secondary. We see no more than fields or suspended rays of light created by







enlarged takes of Murano glass in the 50's and 60's. The radiation of light appears artificial. And the object itself is free of all possible function. The luminous bodies transform into autonomous beings: sculptures of light changing not only the colour of space, but also restructuring it, dividing, delimiting, blocking, opening, tilting it and giving it new rhythm. The use of montage gives the coloured surface, the stripes and patterns and the scintillating effects an autonomy, which detaches them from the object of representation. The object is neither documented, nor is there any suggestion of traces of it left behind in memory. The art of photography stands at the service of a multicoloured light painting. The sculptural aspect reaches out into space, creating independent and differentiated bodies: suspended objects of light, lying or mounted on the wall.

Also in the Gothic window the relation between a spatial body and a light surface plays an essential role. In Hans Kotter's work the details of painting in all their precision and refinement are no longer discernible. They fade away in the luminosity of the whole. Gothic architecture finds itself at the service of light surfaces. It reduces form to a skeleton and imbibes space with the magic of light. Since quite some time Kotter's luminous bodies have moved away from the format of the image and its traditional space on the wall. However,

they do not entirely deny their origin in the surface. His work is a dialogue and interaction with a given space leading to an intense and active transformation of the space itself.

The most important components in this process are the viewer and the course taken and traced by him around the objects. The dark and structurally transformed space extends the habitual experience of space to a new level. The viewer is a wanderer at the beginning of a meditative journey to an unknown world. As the sculptures of light transform into architectural objects, a "city of tomorrow" emerges.

Dr. Markus Wimmer











Scheinbar schwerelos hängen sechs Glaskästen von der Decke. Überall einsichtig gewähren sie den Blick in kleine beleuchtete Welten. Die Schaukästen erinnern an Terrarien, diese merkwürdig kleinen Planeten, in denen der Mensch wie ein zweiter Schöpfergott seine eigene Welt mit vielerlei Getier erschafft. Kotters Glaskästen werden jedoch nicht von Lebewesen bevölkert und auch nicht mit unwirklich wilder Natur ausgestattet. Sie sind stattdessen Schaukästen für Objekte. Streng komponiert ist jeder Quader in drei Ebenen unterteilt. Die lineare Konzeption im Inneren wiederholt die Vorgaben des Glaskastens. Ein Harzkörper bildet den kompositorischen Schwerpunkt, der mal auf einem Rechteck, einem Quadrat, einem Kreis oder einem Kreuz basiert. Dieser ist der Bezugspunkt für den Betrachter, er ersetzt das Tier im Terrarium. Der geometrischen Figur gegenübergestellt ist ein weiteres Objekt, meist ein Fundstück des Alltags. Beide interagieren auf formaler und inhaltlicher Ebene. Die strenge formale Konzeption der Glaskästen wird durch die ironische Aussage jedoch gebrochen.

Diese Arbeit ist eine Referenz an ein altes Bildsujet, das seit der Renaissance vielschichtige Bedeutung erfahren hat. Kotters dreidimensionale Stillleben fordern die Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Bedeutungsvielfalt dieses Themas. Das Stillleben ist an sich Zeichen für eine auf das Diesseits bezogene Welt. So berichten die antiken Autoren von großen Meistern, die es vermochten, den Betrachter mit ihren Bildern zu täuschen. Die Malereien in Pompeji beispielsweise bestätigen diese Legenden und sind Abbild einer lebensfrohen Gesellschaft. Das christlich-mystische Mittelalter kannte in seiner Weltabgewandtheit das Stillleben nicht. Erst das Erkenntnisstreben des Renaissancemenschen, das Bemühen des Malers um Naturtreue gepaart mit dem Fortleben mittelalterlicher Symbolik förderten das alte Sujet wieder zu Tage. Das Stillleben entfaltete seine Bedeutung auf vielfältigen Ebenen. Im Rahmen der christlichen Ikonografie mochte das Stillleben mit Totenkopf, verwelkten Blüten oder erloschenen Kerzen an die Vergänglichkeit allen Lebens gemahnen. Arrangements gläserner Vasen mit Lilie, Iris oder Akelei verwiesen auf die Reinheit der jungfräulichen Maria. Profane Bedeutung erlangte das Blumenstillleben, das auf die Jahreszeiten und somit das zyklische Prinzip der Natur anspielte oder das als Allegorie der fünf Sinne aufgefasst werden konnte. Wie das Blumenstillleben erfuhren auch die Bücher-, Tisch- und Jagdarrangements ihre entscheidende Ausprägung in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Das Stillleben war dabei immer auch ein Motiv, durch das der Künstler seine Kunstfertigkeit unter Beweis stellen konnte, nicht zuletzt, weil er sich mit seinem Motiv auf die antiken Maler berief. Den Künstlern des 20. Jahrhunderts diente das Stillleben dementsprechend zur Demonstration von Formexperimenten, zur Präsentation einer neuen Kunst.

Hans Kotter spielt mit dem Wissen um die Tradition des Motivs. Er greift die klassischen Themen auf und persifiert sie. Einem in Harz gegossenen alten Wecker stehen zwei rechteckige Stahlkuben gegenüber. Als Vanitassymbol kollidiert die stillstehende Uhr in ihrer direkten Symbolik mit der transzendenten Bedeutung der konstruktivistischen bzw. minimalistischen, stahlgerahmten leeren Räume. Ein anderes 'dreidimensionales Bild' greift das mariologische Thema auf: Als schmale Tonfigur steht die Muttergottes dem transparenten, kreuzförmigen Behältnis gegenüber, in dem sich ein Rosenkranz befindet. Diese Komposition wird persiflierend in einem weiteren Glaskasten wieder aufgegriffen. Dort wird der Spielzeughase zum Synonym für das Jagdtier, das hier mit einer Kinderpistole erlegt werden kann. Als Aufforderung zum Kontemplieren darf das Bücherstillleben aufgefasst werden. Den drei – offenbar leeren – Büchern steht der schmale Quader gegenüber, in den Zeitungspapier eingegossen wurde. Durch die merkwürdige Eigenschaft des Harzes, das Papier transparent werden zu lassen, scheinen die Buchstaben im Raum des Kubus' zu schweben. Ist es die Schrift, die die Bücher füllen wird? Ist sie Symbol für die fließenden Gedanken? Bodenständiger aber nicht weniger poetisch sind die beiden letzten Glaskästen. Der eine widmet sich mit Messer und Gabel und einem quadratischen Tisch den Tafelfreuden, wobei eine fotografische Reproduktion das Hauptnahrungsmittel abbildet: Es sind schillernde Spielzeugtiere, die in den Würfel eingegossen sind. Das zweite erinnert an die Tradition der Blumenstillleben. Eine halb mit Wasser gefüllte Flasche, ebenfalls ein klassisches Symbol für die Reinheit der Maria, und ein Zylinder mit in Harz gegossenen Blüten bilden hier die zentralen Kompositionselemente. Verbunden werden sie durch eine diagonal auf den schillernd

rauhen Kunststoffgrund gelegte Rose.

Inhaltlich Bedeutsames verbindet sich in Kotters Glaskästen mit populär Kitschigem, Ernsthaftes mit Spielerischem, Künstliches mit Natürlichem, doch die ästhetische Aufladung seiner Stillleben bringt diese scheinbaren Widersprüche zusammen.

Hans Kotters Schaukästen spielen mit einem zentralen Bildsujet der Kunstgeschichte, das inhaltlich aufgeladen, ironisch gebrochen und formal ins Dreidimensionale übersetzt wird. Ausgangspunkt war ein skurriles Gemälde des spanischen Malers Sánchez-Cotán, bei dem die Bildelemente ungewöhnlich angeordnet sind.* Ein Apfel und ein Salatkopf hängen – wie Kotters Glaskästen – von der Decke herab. Auf die Tradition des Stilllebens im klassischen Tafelbild verweist Hans Kotter mit den sechs quadratischen Bildern, die die jeweiligen Kuben innerhalb der Schaukästen maßstabsgetreu wiederholen. Die spezifische Qualität der Drucke und das Schweben der Objekte im leeren Bildraum erinnern an computergenerierte Formen bzw. Hologramme. Hierin spiegelt sich wiederum eines der zentralen Anliegen des Stilllebens: die Mimesis.

Kotters Stillleben sind eine neue Stellungnahme zu einem traditionellen Sujet, in der Form und Inhalt eine (dreidimensionale) Synthese eingehen. Die Ästhetik, die Reinheit der Formen und Materialien, steht dabei im Zentrum des Interesses.

Dr. Christian Schoen

*Juan Sánchez-Cotán, Früchtestillleben, um 1602, San Diego (CA), The Fine Arts Gallery



Six glass cases hang down from the ceiling, apparently weightless. Transparent from all sides, they allow a view into tiny illuminated worlds. The show-cases evoke associations of terraria, these strange little planets in which Man like a second God of Creation brings forth his own world with teeming fauna. Kotter's glass cases are however not populated by living beings, nor are they furnished with an unreal and wild nature. Instead, they are show cases for objects. Each of these rectangular slabs is of rigorous composition and segmented into three strata. The linear conception within repeats the given proportions of the glass case. An object of resin constitutes the compositional centre of gravity based at times on a rectangle, a square, a circle or a cross. This is the point of reference for the viewer, taking the place of the animal in the terrarium. Another object, mostly a finding from everyday life, situates itself opposite to the geometric figure. Both interact on the levels of form as well as content. The rigorous formal conception of the glass cases is however broken up through the irony of the message.

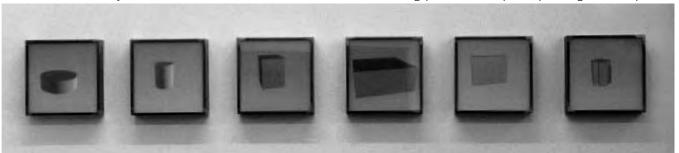
This work refers to an ancient visual motif that has acquired a many-layered significance since the Renaissance. Kotter's three dimensional still lifes call for a reflection on this theme's plural meaning in the context of art history. A still life is in itself a sign referring to a mundane world. Thus many authors from classical antiquity report about great masters who were capable of deceiving the viewers with their pictures. The paintings in Pompeji for instance confirm these legends and are reflections of a society steeped in the pleasure of life. In the Middle Ages, withdrawn as they were from the world with their mysticism and Christianity, the still life was unknown. Only the quest for knowledge in the Renaissance, the efforts of the painters towards a fidelity with respect to nature, and a continuation of medieval symbolism brought once again the old motif to light. The still life unfolded its meaning on a multiplicity of levels. Within the context of Christian iconography the still life could remind the viewer of the transience of all life with the help of skulls, withered flowers or extinguished candles. Vase arrangements with lily, iris or columbine evoked the purity of the virgin Mary. Still life with flowers acquired a profane significance, alluding to the seasons and the cyclical principle of nature they manifest. It was also conceivable as an allegory of the five senses. In the same manner as the still life with flowers the book, table and hunting arrangements also acquired their decisive character in the dutch art of the 16th and 17th centuries. The still life also included a motif with which the artist could demonstrate his craftsmanship, not lastly because he referred to the painters of antiquity with his motif. Thus still life served the artists of the 20th century towards a demonstration of formal experiments and the presentation of a new art.

Hans Kotter plays with the knowledge concerning the tradition of the motif. He takes up traditional themes and satirizes them. An old alarm clock cast into resin stands opposite to two steel cubes. As a symbol of vanitas the clock standing still collides in its direct symbolism with the transcendent meaning of the constructivist or minimalist empty spaces framed in steel. Another 'three dimensional image' takes up the mariological theme: the Holy Virgin stands as a thin figure of clay opposite to the transparent and cross-like vessel containing a rosary. In another glas case this composition is taken up in a satirized mode. The toy hare there becomes a synonym for a hunted animal which can be killed with a children's pistol. The still life with books can be taken as an exhortation to contemplate. The thin rectangular slab with the newspapers cast in stands opposite to the three obviously empty books. Through the strange property of resin of letting paper becoming transparent the letters appear to float in the space of the cube. Is it the writing which will fill the books? Is the writing a symbol for the flow of thought? More earth-bound but not less poetical are the two last glass cases. One of them, with knifes and forks, is dedicated to the culinary pleasure with a photographic reproduction depicting the main nutriment.

Cast into the cube are opalescent toy animals. The second one reminds of the tradition of still life with flowers. A bottle half-filled with water, also a classical symbol for the purity of Mary, and a cylinder with flowers cast into resin constitute the central compositional elements. They are connected by a rose placed diagonally on the opalescent and rough plastic base.

In Kotter's glass boxes the importance of content connects with the popular and tawdry, the serious connects with the playful, the artificial with the natural. Yet his still lifes are aesthetically charged towards uniting these apparent contradictions.

Hans Kotter's show boxes play with a central iconic theme of art history, but recharged in its content, ironically fragmented and formally translated into the three-dimensional. The starting point was a quaint painting of the Spanish



artist Sánchez-Cotán, the iconic elements of which are arranged in an unusual manner.* An apple and a lettuce head hang down from the ceiling like Kotter's glass cases. With the six square pictures repeating true to scale their respective cubes in the glass cases, Hans Kotter refers to the tradition of still life in classical tablet painting. The specific quality of the prints and the suspension of the objects in the empty space of the image evoke computer-produced forms or hologrammes. What is reflected here again, is one of the central objectives of still life: mimesis.

Kotter's still lifes are a new approach to a traditional theme, in which form and content undergo a (three-dimensional) synthesis. The aesthetics, meaning the purity of the forms and materials, stands thereby at the centre of interest.

Dr. Christian Schoen

*Juan Sànchez-Cotán, Still life with fruits, around 1602, San Diego (CA), The Fine Arts Gallery













Vanitas (Vergänglichkeit) 1999, vanitas (transience), Glaskasten, 100 x 40 x 40 cm

Gedeckter Tisch Stillleben 1999, still life with a set table, Glaskasten, 100 x 40 x 40 cm

Religiöses Stillleben 1999, still life with a Madonna, Glaskasten, 100 x 40 x 40 cm

Blumenstillleben 1999, still life with a flower, Glaskasten, 100 x 40 x 40 cm Jagdstillleben 1999, hunting arrangement, Glaskasten, 100 x 40 x 40 cm Bücherstillleben 1999, still life with books, Glaskasten, 100 x 40 x 40 cm



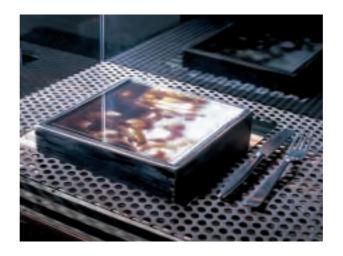




















Angezogen von dem gleißenden Licht betreten wir den Raum. Die Lichtquelle selbst – ungewöhnlich groß – markiert ein eigenes Territorium. Sie besteht aus 33 Lichtkästen (jeweils 64 x 64 cm), die – zusammengefügt wie Kacheln – ein Raumeck bilden. Ein eigener Raum im Raum, der aus Licht gebildet wird.

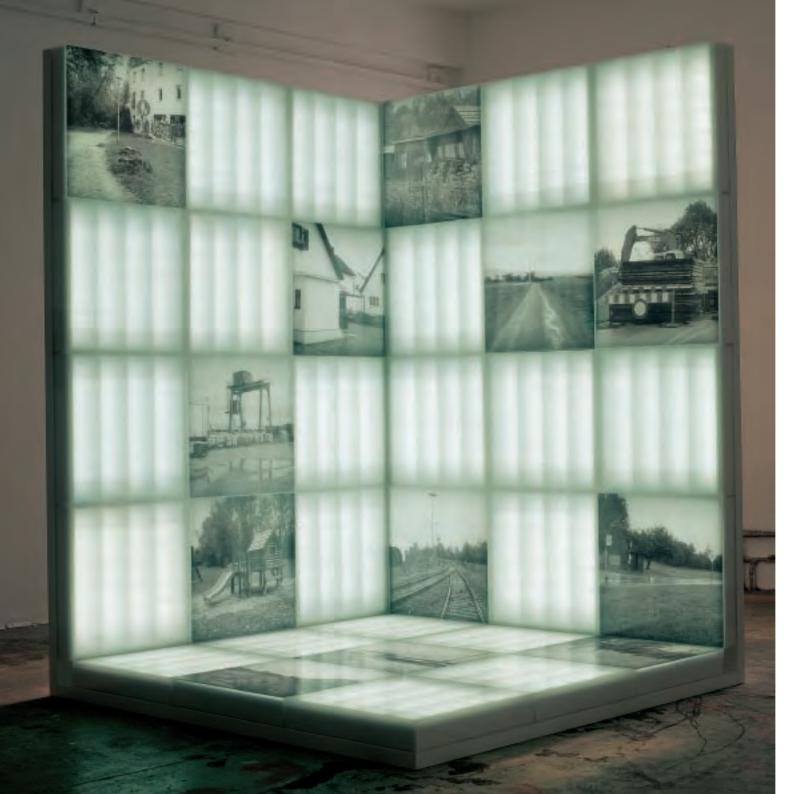
"Sauber Glänzend Rein" ist unser erster Eindruck; ein Eindruck, der durch die eingravierten Schriftzüge auf der Oberfläche der 'Kacheln' bestätigt wird. Diesen populistischen Slogan beanspruchen wir für jede sanitäre Einrichtung: In Bad und WC ist alles OK! In Frage gestellt wird die Sterilität jedoch durch Fotografien, die das helle Licht von zwölf der Lichtkästen brechen. Als Werbeaufnahmen für einen hygienischen Lebensraum würden diese Bilder nicht taugen. Man erkennt - entgegen der Erwartung - vom Menschen verlassene Orte: Städtelandschaften, in die Ferne fluchtende Eisenbahnschienen und Wege oder Gärten. Ohne wirkliches System angeordnet, strukturieren sie die gekachtelte Wand, jedoch in ausgewogener Weise. Und wenngleich die Bilder einen Gegensatz zu den sterilen Lichtkästen bilden, wirken sie doch nicht bedrohlich. In sonntäglicher Ruhe wirkt die kleinbürgerliche Welt auch eher romantisch als trostlos. Es sind Orte, die offenbar in eine Art Dornröschenschlaf gefallen sind, doch schon am nächsten Morgen wird in ihnen wieder das Leben pulsieren. Ob Feldweg, Bushaltestelle, Eisenbahnlinie oder Baustelle, alle diese Orte verweisen auf den Menschen, jedoch ohne ihn, den Schöpfer und Nutzer selbst, zu zeigen. Die meisten dieser Orte sind Plätze der flüchtigen Begegnung zwischen Menschen, weniger Plätze des langen Verweilens. Einzig die Holzhütte eines Kinderspielplatzes mit der Rutsche erinnert an ein Gefühl der Geborgenheit, wie man es vielleicht nur als Kind haben kann. Vor den gespielten Gefahren suchten wir den Schutz in den schmutzigen Winkeln und Ecken unserer provisorischen Häuser, um aber dann gerne erneut auszubrechen. Auch heute noch geben uns diese Orte Sicherheit, nur müssen sie jetzt sauber, glänzend, rein sein. Der an die Versprechen der Werbung gemahnende Slogan kollidiert nur scheinbar mit den Fotografien, denn ihre

Aussage mündet in dem Bedürfnis nach

Geborgenheit. Es ließe sich an dieser

Stelle über die Wirkung der Werbung reflektieren, die allgegenwärtige Werbung, die durch ihre idealen Vorgaben nicht nur unser Verhältnis zum eigenen Körper prägt, sondern auch entscheidend unsere Vorstellungen von unserem Lebensraum. Die kleinbürgerliche Welt mag sich im Innern der Häuser nach diesen Vorstellungen richten, die Welt draußen folgt jedoch (noch) anderen Vorstellungen. Die Assoziationen, die der Slogan "Sauber Glänzend Rein" von einer hygienischen, also kontrollierten Welt vermittelt, wird durch die Aufnahmen nicht bestätigt.

Dr. Christian Schoen





The glaring light attracts us as we enter the room. The unusually large source of light demarcates a territory of its own. It consists of 33 light-boxes (each 64 x 64 cm), joined together like tiles and constituting a corner of the space. A space within a space, formed out of light.

"Clean shining pure" is our first impression, an impression to be confirmed by the written characters inscribed onto the surface of the 'tiles'. We use this popular slogan for all sanitary fittings: in the bathroom and toilette everything is okay! However, the antiseptic cleanliness is questioned by photographs refracting the light from twelve of the light-boxes. These pictures would not be much good as advertisements for a hygienic living space.

One unexpectedly discerns sites forsaken by human beings:

cityscapes, railway tracks and paths fleeing into the distance or gardens. Arranged without a system really, they structure the wall of tiles, but in a balanced manner. And if the pictures contrast with the austere light-cases, they yet do not appear threatening. In its Sunday tranquility, the world of the petit bourgeois appears more romantic than disconsolate. These sites have dropped off into a kind of sleeping-beauty-slumber, which however will throb into life again in the coming morning. Whether a country lane, a bus stop, a railway line or a building site, all these places refer to Man, without however ever showing him, the creator and user himself. Most of these sites are places of transitory meetings between people, rather than sustained sojourn. Only the little wooden house on a playground with the slide evokes a feeling of sheltered familiarity, as one can have perhaps only as a child. We seeked shelter from our playfully enacted dangers in the grimy nooks and corners of our temporary dwellings, only in order to break out once again. Today these sites still give us security, only: they must now be clean, shining, pure.

The slogan evoking the promises of the world of advertisement collides only apparently with the photographs, for their message points towards the need for shelter and comfort. At this point one could reflect upon the effect of advertisement, the omnipresent world of advertisement which, with its supply of ideals, forms in a decisive manner not only our relation to our own body, but also our notions concerning living space. Within these houses the world of the petit bourgeous might orient itself according to these notions, the world outside however still follows other notions. The associations of a hygienic and therefore controlled world evoked by the slogan "clean shining pure" are not confirmed by the pictures.



Hans Kotter erfindet nicht. Er findet vor. Er sichert Spuren. Vorgefundenes und Gewesenes wird in eine aufregende Gegenwart transportiert – in die Gegenwart seiner Konzepte bzw. Installationen "Memory" und "Tagebuch".

"Memory" (1995) – ein Kinderspiel, bei dem Kinder den meisten Erwachsenen gnadenlos (und mit welchem Genuss!) überlegen sind.

Vierzig Gedächtniskarten (88 x 88 cm), 7 Paare, 12 Singles und 14 noch umgedrehte Karten werden im Abstand von etwa zehn Zentimetern ausgelegt.

Es sind vierzig formal ausgeklügelte Momentaufnahmen, die sich mit der physischen und psychischen Existenz des Menschen auseinander setzen. Sie beschäftigen sich mit dem Einzelwesen, dem Paarwesen und der Masse Mensch, den Verhältnissen, in denen der Einzelne oder die Gruppe sich bewegt. Die Gedächtnisbilder Kotters machen an Stationen des genetisch vorprogrammierten Lebenslaufs halt. Die Lebensuhr tickt, die Erinnerung ist ihr Zeiger, was sie anzeigt, ist bestimmt, aber in der Abfolge frei kombinierbar. Es gibt viele Wege des Erzählens.

Der äußerst klare Aufbau des Gesamten und des einzelnen Teils schafft Ordnung, reduziert aber nicht dessen Komplexität.

Kotters "Memory" ist kein Spiel für Gewinner und Verlierer. Die doppelten Bilder weichen im Detail voneinander ab. Das Doppelte ist nicht doppelt reproduziert. Die Unterschiede bestehen in der jeweiligen Beschaffenheit des Materials oder aber in ihrer "handmade"-Ausführung. Was aus der Entfernung identisch wirkt, bewahrt sich bei genauer Betrachtung die Individualität des Einzelstücks. Auf formaler Ebene wiederholt sich hier, was auch inhaltlich gültig ist.

Kotter ist, was die technische Umsetzung seiner künstlerischen Ideen anbelangt, ein Pedant, ein Perfektionist. Er verwendet vorgefundene Zeichen und Symbole. Er experimentiert mit den unterschiedlichsten Materialien und Techniken. Er ist Technokrat und Poet zugleich. Sein Gedächtnis ist wie eine Spielwiese, aus dem herausgegriffene Momente in einen neuen Zusammenhang versetzt werden. In der Komplexität des Ganzen laden Einzelbilder sich wechselseitig in einer Vervielfältigung der Bezüge mit Bedeutungen auf. Spuren und Vergangenes werden zu lebendiger Gegenwart. Erzählungen verschlüsseln und entschlüsseln sich zugleich.

Die innere Verwandtschaft zwischen "Memory" und "Tagebuch" (1997) ist nicht zu übersehen. Kotter wendet sich mit seiner Installation "Tagebuch" den Dingen zu, den unerhörten und ungesehenen Geschichten, dem Banalen. Er ruft sie in den Zeugenstand, weckt sie aus dem Dornröschenschlaf. Tisch, Bett, Buffet und Regal sind Möbelstücke aus Küche, Wohn-, Schlaf- und Esszimmer. Ihre Funktion im Kontext der Installation ist doppeldeutig: Zum einen sind sie selbst stumme Zeugen, Spurenträger alltäglicher Komödien und Tragödien, zum anderen bilden sie nun den Rahmen für die eingestellten dreieckigen Bildsäulen. Kotter wendet sich bewusst gegen die Gewohnheit in der Kunst, ein bedeutsames Bild durch einen bedeutungslosen Träger in einem bedeutungslosen Rahmen einzufangen.

Auch die Säulen selbst sind zumeist nur der Rahmen für den eigentlichen Inhalt des "Tagebuchs", der Rahmen im Rahmen. Die Möbel sind mit integrierten Lichtquellen versehen, die die Bildsäulen rückwärtig anstrahlen. In Plexiglas eingeschlossen und manches zusätzlich in Kunstharz eingegossen, befinden sich Flohmarktteile oder Alltagstrümmer: Bleiche Plastiktiere, zerschnittene Engelsköpfe und Geweihe, Glasmurmeln oder zerknüllte Buch- und Textseiten.

Das Prinzip des Eingegossenen im Eingeschlossenen wiederholt sich insbesondere bei der mit Glasmurmeln gefüllten Plexiglassäule: Die Murmeln selbst schließen bunte Farbkörper in sich ein, während die Engelsköpfe und Geweihe erst in Harz gegossen dingfest gemacht worden sind. Das Murmelprinzip wird zu einem bewussten technischen Verfahren und zu einer inhaltlichen Absicht Kotters: Inhalte sollen

gesichert und ansichtig gemacht werden. Die Glasmurmeln werden innerhalb der Säule von einem eingestellten Plexiglassäulen-Fragment getrennt. Die enstandene Füllungslücke verweist ihrerseits auf Säulen, die mit Büchern und ebenfalls eingestellten Säulenfragmenten gefüllt sind. Die Bücher wurden zerschnitten und zusammengeschraubt. Die bedruckten Seiten, der eigentliche Text ist sichergestellt: darunter Dantes Göttliche Komödie, Beethoven und die Feuerzangenbowle in edlen Ausgaben mit goldenem Aufdruck.

Großflächig vergrößerte Diapositive von Schlagzeilen, Zeitungslettern, Felsen und Autoreifen kleiden die Innenseiten anderer Plexiglassäulen aus, die den Blick auf Strukturen konzentrieren. Anekdotisches findet sich in zwei Säulen, die Kotter jeweils von einer Gruppe kleiner Mädchen und Jungen bemalen ließ. Inhaltliche und formale Bezüge der Säulen ergeben den Text zwischen den Zeilen des Tagebuchs,





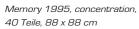


lassen Inhalte lebendig, witzig und warm erzählen, rhythmisieren das Gesamte, binden es in äußerst reizvolles, konsequentes Design ohne jeden Selbstzweck. Weitere Säulen sind aus Holz oder Metall, mit eingestanzten Zitaten ("Hunde bitte nicht füttern wegen Magenverstimmung sonst Strafanzeige" oder "Tote Flöhe legen keine Eier") versehen. Es ist nicht genug Raum da, um jede Seite des "Tagebuch" aufzublättern. Ein Buch, das sich und den Betrachter in Spiegelsäulen selbst reflektiert, ins Unendliche spiegelt und dessen Seiten, jeweils drei Seiten haben: Jede Säule zeigt nur zwei ihrer drei Seiten, jede Säule könnte auch an einem anderen Platz stehen. Eine nicht zu erfassende Anzahl an Möglichkeiten und Wirksamkeiten, die zusätzlich von einer eingespielten 20-minütigen Toncollage mit Alltagsgeräuschen gesteigert werden: Bahnhof-, Wirtshaus- und Verkehrslärm, Familiengespräche, Überlegungen des Gesundheitsministers über die Abgrenzung von Leben und Tod und die Lebenswurst, für die alles zu spät ist …

Kotter versucht Zeit, Bewegung und Leben zu fassen, einzufassen – ein am ehesten flüssiger, farbiger Stoff, der auf Bewegung und Licht in unterschiedlichen, einmaligen Mischungen reagiert. Die mit Silikonöl und destilliertem Wasser gefüllten Plexiglassäulen, eingefärbt mit Fettfarbe und Lebensmittelfarbe sind darum am ehesten als seine Quintessenz zu betrachten, die das Gesamte, das Gesagte und Gezeigte zusammenfassen und überdenken.

Cornelia Kleÿboldt











Hans Kotter is not an inventor. He simply finds and secures tracks. Things found and things past are brought together in the excitement of the present – the presence of his concepts and installations "Memory" and "Diary".

"Memory" (Concentration) 1995 – a children's game in which children are superior to adults – with so much pleasure and so little mercy.

Forty memory cards (88 x 88 cm), 7 pairs, 12 singles and 14 cards still unturned are laid at distances of approximately ten centimeters.

They are forty formally well contrived snapshots dealing with the physical and psychic existence of Man, studying Man as a single, a couple, a mass, studying Man in all the relations in which individuals and groups move around. Kotter's memory pictures pause at different stations of the genetically pre-programmed course of life. Life's clock ticks on, memory is its hand, and what it displays is in itself well determined and at the same time capable of being freely combined to sequences. Many different narrative pathways exist.

The search for what is considered to be the double certainly determines the beginning of the viewing process. It is an attempt at ordering, discovering and staving off something "from the game", and the artist himself is successful at this with substantial clarity. The extremely lucid construction of the whole and the part produces order without reducing its complexity. Kotter's "Memory" is no game for winners or losers. The duplicated pictures deviate from each other in detail. The double is not doubly reproduced. The differences occur in the specific texture of the material or in its "handmade" execution. What appears as identical from a distance retains, upon a closer look, the singularity of the individual piece. What is valid on the level of the content is repeated here on the level of the form.

As far as the technical realisation of his artistic ideas is concerned, Kotter is a pedant and a perfectionist. He makes use of signs and symbols found in advance. He experiments with the widest variety of materials and techniques. He is a technocrat and a poet at the same time. His memory is like a playground, from which components are selected out to be transferred to new connections. In the complexity of the whole the individual pictures load each other with meaning through a multiplication of references. Tracks and things of the past transform into a living present. Narratives are encoded and decoded at the same time.

The inner relationship between "Memory" and "Diary" 1997 is not to be ignored. With his installation "Diary", Kotter turns to the world of things, to the hitherto unheard and unseen tales, to the universe of the banal. He summons them to the witness stand, awakens them from their sleeping-beauty slumber. Table, bed, sideboard, shelves are furniture for the kitchen, living room, bedroom and dining room. Their function in the context of the installation has a double implication: on the one hand they are themselves mute witnesses, carriages for the traces of the comedies and tragedies of everyday life; on the other hand they function as a frame for the triangular image-columns inserted into them. Kotter pitches himself consciously against the artistic tradition of ensnaring a meaningful image through a meaningless vehicle within a meaningless frame.

Also the columns themselves are mostly no more than a frame for the actual content of the "Diary": a frame within a frame. The furniture are provided with integrated light sources which illuminate the image columns from behind. We find elements from the flea market and the debris of daily life, entrapped in plexiglas, some of them cast in synthetic resin in addition: pale plastic animals, dissected heads of angels and antlers, glas marbles or crushed pages of books and texts.

The principle of entrapping what has been cast repeats itself especially in the case of the plexiglas column filled with glas marbles. The marbles contain multicolored objects, whereas the angels' heads and antiers have had to be consolidated by casting them in resin. The principle of the marble attains with Kotter the status of a conscious technical procedure and an express purpose with respect to content: all content should be secured and made visible. Within the column the glas marbles are segregated by the fragment of an inserted plexiglas-column. The gap within the filling, which thereby emerges, refers in turn to columns filled with books and similarly inserted col-

umn fragments. The books are sliced up and joined together by screws. The printed pages, the actual text, is made secure: among them are Dante's divine comedy, Beethoven etc. in choicest gold print editions.

Extensive enlarged slides of headlines and newspaper characters, car tyres and rocks line the inside of other plexiglas-columns which direct the gaze towards structures. Anecdotic elements are to be found in two columns which Kotter has had painted by a group of small boys and girls. References of the columns related to form and content produce the text between the lines of the diary, they allow the content to narrate in a lively, witty and warm manner, they introduce rhythm into the whole and integrate it into an extremely charming and consistent design without its becoming an end in itself. Other columns are of wood or metal with quotes punched in ("Please do not feed dogs due to stomach irritation, otherwise criminal charge" or "Dead fleas do not lay any eggs"). There is not enough space to open







every page of "Diary". A book reflecting itself and the viewer in the mirror columns, into infinity, in which every page contains three pages: each column shows only two of it three pages, each column could also stand at another place. An inconceivable number of possibilities and effects, heightened in addition by a recorded sound-collage with everyday sounds lasting 20 minutes: sounds of railway stations, pubs and traffic, family conversations, conjectures of the Minster of health affairs on the delimitation of life and death and life's sausage, for which it is all too late ...

Kotter attempts at grasping and giving frames to time, motion and life – most probably a fluid colored stuff reacting to motion and light in distinct and unique mixtures. Therefore the plexiglas columns filled with silicon oil and distilled water colored with oil and food colors are to be considered as the quintessence summing up and rethinking all that has been said and shown.

Cornelia Kleÿboldt

