

## **Irrlichter der Aufklärung. Notizen zum Schaffen von Hans Kotten Kai-Uwe Hemken**

Das Schaffen von Hans Kotten ist der kulturellen Moderne verschrieben, besieht man sich die Materialien, Medien und Themen: Leuchtkästen mit greller Farbigekeit, punktbeleuchtete, schwebende Glasvitrinen mit industriell gefertigtem Inventar, Lichtprojektionen von äußerster Präzision oder Fotografien als Dias mit Hintergrundbeleuchtung lassen sich als zentrale Ausdrucksformen von Kotters Kunst beobachten. Nicht selten wird bei aller Modernität der Materialien auf die Geschichte der Kunst etwa auf Bildgattungen wie das Stillleben oder Landschaftsmalerei verwiesen. Die Schauräume – ausgestattet mit Kotters Werken – faszinieren ob ihrer Prägnanz, Atmosphäre und ‚visuellen Reinheit‘. Dieses hohe Maß an ästhetischer Qualität lässt den Betrachter jedoch nicht in einer Demutshaltung oder gar ehrerbietenden Faszination verharren, sondern stimuliert ein Staunen, weckt Neugier und eröffnet bereits in der ersten d.h. affektiven Reaktion eine erkenntnisorientierte Dimension. Dieses hermeneutische Feld bestätigt sich durch die Themenwahl Kotters, wenn er beispielweise den Erinnerungsdiskurs ansteuert.

Beispielhaft kann hierfür die Stillleben-Serie von 1999 angeführt werden: In schwebenden Glaskästen mittleren Formats präsentiert Kotten eine wundersame Inszenierung. Auf einer eingeschobenen Ebene stellt der Künstler jeweils zwei Objekte gegenüber. Jeweils mit einer kargen Lichtquelle beleuchtet und in einem vergleichsweise, d.h. innerhalb des Glaskastens großen Abstand aufgestellt, nehmen beide Gegenstände aufeinander Bezug und sind dennoch vereinzelt. Dieses Arrangement erinnert an eine Modellbühne, in der das Bühnenbild und die Requisite unter Auslassung der Schauspieler eine Botschaft bereithalten, die sich erst bei genauerer Betrachtung erschließt. In suggestiver Bezugnahme treten sich Objekte mit allgemeingültiger und verschlüsselter Botschaft gegenüber, wenn Kotten eine vertrocknete Rose und einen Glaszylinder mit einer Flüssigkeit, einen Wecker, eine stilisierte Hasenpuppe, Blankobücher oder – mehrfach auftretend – in Kunstharz eingeschlossene Alltagsgegenstände miteinander kombiniert. Vergänglichkeit, dauerhafte Trennung bei gleichzeitiger Abhängigkeit oder Selbstauskünfte bzw. Mitteilung im Falle der Blankobücher sind die zentralen Stichworte, geht man von einem latenten kollektiven Symbolkanon der westeuropäischen Kultur aus. Die anderen Gegenstände und deren Kombination ermuntern zu interpretativen Spekulationen und eröffnen dem Betrachter die Möglichkeit, eine individuelle Ikonografie zu entfalten. In der Entkopplung der Gegenstände von ihrem ursprünglichen Bedeutungskontext und dem Angebot eines individuellen Deutungszugriffs, wenn Kotten die Form konkret und den Inhalt latent gerichtet aber unspezifisch hält, werden diese modernen Stillleben zu Stimulanzen einer

(Selbst-)Reflexion, die jedoch keiner normativen Wertsetzung folgen. Ein wichtiges Indiz ist hierfür die szenografische Ästhetik, die das Fiktive der Aussage als gleichrangige Größe neben der pseudowissenschaftlichen Rhetorik in Erscheinung treten lässt. Denn es sind gleich mehrere szenografische Sprachen zu beobachten: die Lichtregie und der Schwebezustand verleihen den Kästen und Objekten etwas Geheimnisvollen, die Glaskästen, die Isolierung der Objekte und die Entkopplung der Objekte von ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang verweisen auf museal-wissenschaftliche Argumentationen und die Komposition der Objekte und der doppelte Boden zeigen eine szenografische Dimension, die das gesamte Arrangement in die Fiktion verlagern.

Wenn Kotter bei dieser Installation auf das Stilleben Bezug nimmt, dann verkündet er keine allgemein verbindlichen Wertsetzungen, wie sie in den historischen Vorbildern bei aller Unterhaltungskraft eingelagert sind, sondern zeigt regelrecht postmodern auf, dass er als Künstler lediglich Denkanstöße liefert und auf ungelöste Fragen der kulturellen Moderne insgesamt lediglich verweist. Indem er als Künstler eine Art multiple Identität (Wissenschaftler, Regisseur, Intellektueller) annimmt, ist er der Aufklärung aus postmoderner Sicht verpflichtet: Vermittels der Ästhetik ruft er den Betrachter als gleichrangigen Gesprächspartner auf, über Elementarismen einer modernen Lebenskultur nachzudenken und zu sprechen.

Ähnliches zeigt sich bei anderen Arbeiten, die auf der Ebene des Affektes einen hohen Unterhaltungswert besitzen, jedoch rasch signalisieren, dass weitergehende Gehalte abgerufen werden können: Die Arbeiten ‚Landschaften‘ (2000) zeigen verschiedene gebrauchte Alltagsgegenstände in klarsichtigen Wandkästen, die in ihrem Format an Reisekoffer und in ihrer Durchsichtigkeit an Durchleuchtungsapparaturen von Flughäfen erinnern lassen. Die versammelten Objekten schweben in den Wandobjekten, erweisen sich aber als ‚ordnungsgemäß‘ erfasste Gegenstände und werden damit einem Widerspruch zweier Bedeutungssysteme zugewiesen: Die private Gebrauchssphäre etwa eines Spielzeugs und der museal-wissenschaftlichen Sphäre, die das ehemalige Spielzeug nun in eine Registrierung als namenloses Objekt präsentiert. Dieser Widerspruch lässt spannungsgeladen die individuelle Geschichte des Objektes gegen das Normative einer erklärtermaßen objektiven Wissenschaft aufbäumen. Die Fundstücke erzählen in aller Stille aber mit Vehemenz von ihrem früheren Dasein. Ähnlich berichten die Objekte der ‚Stilleben‘ unablässig von einem Sinngehalt, ohne aber eine dramaturgische Narration mit Anfang, Ende und Spannungskurve zu benennen. Es ist stets die bewusst gewählte Geste des Erzählens ohne konkrete Inhalte, die fortwährend eine Spurensicherung in zweierlei Hinsicht vornimmt: Es sind einerseits die

authentischen Fundstücke, die von ihrer früheren Existenz berichten, und andererseits die Art und Weise der offiziellen Gedächtnisarbeit, die im Sinne von Wissenschaft und Warenwirtschaftssystemen die Objekte in ihrer Materialität, Formgebung etc. zu erfassen haben.

Auch die fotografischen Arbeiten scheinen mit Paradoxien zu arbeiten und die Bildwerke letztlich an einen emanzipierten Betrachter zu adressieren. Die schwarzweißen Aufnahmen zeigen Motive von hoher Belanglosigkeit: Standardgeräte auf Kinderspielplätzen, Industrieanlagen, Hinterhöfe und das Einfamilienfertighaus wechseln sich mit anderen Motiven ähnlicher ‚Prägnanz‘ ab. Der Betrachter ist auf der Suche nach Bedeutung, wird er unausgesprochen der Motivkombination und der Kunstsphäre, die erwartungsgemäß Botschaften bereithält, gewahr. Er ist jedoch auf sich selbst zurückgeworfen, wird im Sinne von Arthur Danto selbst zum Interpretationskonstrukteur. Bei längerer Betrachtung offenbaren sich ihm die eigenen codierten Wahrnehmungsmuster: Welche Motivformationen verkünden eine Aussage und welche stellen simple und zufällige Schnappschüsse dar? Abermals wirft Kotter den Betrachter auf die eigenen kulturellen Konditionierungen etwa bei der Wahrnehmung zurück und befragt kritisch aber ohne Moralisierung die selbstverständlichen Systeme, die als Deutungs- und Handlungsvorgaben im Alltag kollektiv ihre Wirkung entfalten. Als Anleitung zur Medienkompetenz ließe sich dieses Streben Kotters interpretieren und in eine junge Traditionslinie etwa mit dem Bauhäusler László Moholy-Nagy stellen. Beide Künstler suchen nach einer Reflexion und Emanzipation des Individuums durch Medienkompetenz in einer modernen, neu- wie massenmedial geprägten Industriekultur.

Aus dieser Perspektive haben die Licht- und Spiegelarbeiten im Schaffen Kotters offenkundig eine Schlüsselbedeutung: Sie treiben ein verwirrendes Spiel von Spiegelungen geometrischer Lichtpunktanordnungen, die den Betrachter zu einer genussvollen visuellen Erfahrung einladen. Einmal mehr wird hier die Geschichte der optischen Medien und ihr Hang zur Unterhaltung fortgeschrieben und ließe sich mit geringem kunsthistorischen Fleiß von der Renaissance bis zur Op Art nachvollziehen. Im Kontext des künstlerischen Konzeptes von Kotter jedoch wird hier das Grundprinzip verdichtend vor Augen geführt: Die Rationalität und in diesem Sinne Berechenbarkeit von künstlich geschaffenen Phänomenen wird mit einer Unwägbarkeit der Deutung verknüpft. Bei diesen Arbeiten wird das Faktische mit dem Metaphorischen untrennbar verknüpft: Das Faktische der Spiegelung führt zu einer Unterhaltung mit Überraschungseffekt, das Metaphorische scheint auf, wenn wir der Objektivität von künstlichen optischen Erscheinungen nicht mehr trauen können und letztlich unserer Wahrnehmung von Wirklichkeit mit Skepsis zu begegnen ist. Damit kehrt Kotter zur frühen Moderne, d.h. in das Zeitalter der Aufklärung

zurück und verortet sich nach der Moderne und Postmoderne als Künstlergeneration des 21. Jahrhunderts neu: Anschaulich wird die Haltung Kotters und einer Künstlergeneration durch eine geisterhafte Erzählung Friedrich Schillers:

Seltsames hat sich zugetragen, als der 'Prinz von \*\*' mit seinem Gefährten, den 'Grafen von O', um das Jahr 1780 in Venedig weilte. Wie aus Briefen des Grafen an die Lieben zuhause überliefert ist, gerieten beide in einen Strudel von rätselhaften Ereignissen.<sup>1</sup> So fanden sie sich mit einer Reihe von Gleichgesinnten in einer Lokalität wieder, in der schemenhafte Erscheinungen ihr Unwesen trieben, lärmende Stimmen aus versteckten Hohlräumen erklangen und Rituale von Eingeweihten abgehalten wurden. Trotz anfänglichem Zögern gaben sich die Zugereisten diesem Szenario schließlich hin und konnten sich auch nach Eintreffen der Ordnungskräfte, die dem Schwindel Einhalt geboten, von dem Banne der Phänomene nicht lösen. Sie sollten aus ihren Tagträumen nicht mehr erwachen: Die Grenze zwischen dem wirklichen Geschehen, für das der Mensch selbstverantwortlich war, und visionären Ereignissen, die scheinbar von Geisterhand herrührten, wurde für sie fließend. Die beiden Venedigbesucher verloren den Boden unter den Füßen und fanden sich in nächtlichen Ausschweifungen, Obsessionen und emotionalen Entgleisungen wieder.

In Schillers venezianischem Spektakel spielt die Perfektion der Inszenierung eine nicht unwichtige Rolle. Die einschreitende Polizei fand unter anderem Nebelwerfer und optische Gerätschaften wie die Laterna Magica, die bereits seit dem 17. Jahrhundert nicht nur bekannt war, sondern nach einer anfänglichen (kirchenpolitischen) Skepsis sich sogar einer großen Beliebtheit erfreute. Diese und andere Apparaturen zur Erzeugung immaterieller Erscheinungen dienten sowohl der Bildung als auch der Unterhaltung. Schillers Helden waren der Wirkkraft dieser Geräte vollends erlegen, führt man sich den weiteren Verlauf der Venedigreise vor Augen. Die technische Perfektion der Ausführung verknüpfte sich unheilvoll mit einer seelischen Befindlichkeit, die sich in dem Widerstreit von Logik einerseits und dem Unvermögen menschlicher Wahrnehmung andererseits Bahn bricht. Die Wahrnehmung und mehr noch die menschliche Vorstellungskraft unterlief die auf Rationalität bauende Erklärung der Wirklichkeit. Genährt wurde die Imagination durch optische Gerätschaften, deren Verwendung gleichermaßen den Widerstreit spiegelten: Bildung und Belustigung waren die Leitlinien des öffentlichen Gebrauchs. Schillers Roman markiert - zeithistorisch gesehen - den Widerstreit zwischen den Bestrebungen einer rationalen Durchdringung der Lebenswelt einerseits und dem Eingeständnis, das bei aller Sachlichkeit ein Rest des Unerklärlichen bleibt, andererseits. Als 'unterhöhlte Aufklärung' wird dieser historische Widerstreit beschrieben, der nicht nur Schiller beflügelt haben mag. Immanuel Kant und Christoph Martin Wieland, die bei der Entstehung des Romans 'Geisterseher' Pate standen, setzen sich in verschiedenen Schriften mit der Polarität von Metaphysik und Mystizismus auseinander.

Hans Kottler kehrt mit seiner Kunst zum Ausgangspunkt der Moderne, d.h. zum Zeitalter der Aufklärung zurück, jedoch im Wissen um die Moderne und deren kritische Revision, genannt Postmoderne. Er verweist auf dem Felde der Kunst auf die Offenheit eines Rationalitätsverständnisses, das nicht-normativ verfahren eine Vielzahl von Lösungen für grundlegende Fragen im Zuge einer Erschließung von

Wirklichkeit zulässt. Eine Irrlichterei im Dienste der Aufklärung ist hier ein willkommenes Mittel.

---

<sup>1</sup> Diese kleine Episode aus den Wirrnissen einer Venedigreise entstammt dem Roman 'Geisterseher' von Friedrich Schiller. Erschienen in den Jahren 1787/88 und als Fragment verblieben, wird diese Erzählung zu den ersten Schauer- und Geheimbundromanen gezählt. Friedrich Schiller: Der Geisterseher. Aus den Memoires des Grafen O\*\*. Herausgegeben von Mathias Mayer. Stuttgart 1996