universität wien

# DIPLOMARBEIT

## "Peter Kogler: Konstruktion von Räumlichkeit als Dekonstruktion von Räumen"


Verfasser

**Armin Plankensteiner**


angestrebter akademischer Grad

**Magister der Philosophie (Mag. Phil.)**

Wien, 2012

Studienkennzahl laut Studienblatt: A315

Studienrichtung laut Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.- Prof. Dr. Raphael Rosenberg

# Dank

Ich bedanke mich sehr herzlich bei Peter Kogler und seinen Mitarbeitern, besonders bei Ulrike Wagendorfer, Manuel Gorkiewicz, Philipp Leissing und Matthias Hafner, die wesentlich zur Entstehung dieser Diplomarbeit beigetragen haben. Ohne die Einblicke in das Atelier, die Öffnung des Archivs und die zahlreichen Gespräche wäre die Vollendung ungleich schwerer gefallen.

Ein besonderes Dankeschön gilt meinem Betreuer Prof. Raphael Rosenberg für die hilfreiche Unterstützung während meiner Zeit als Diplomand.

**1. Einleitung ..... 7**

**2. Die Grundelemente im Schaffen Peter Koglers ..... 9**

2.1. Zeichenhaftigkeit ..... 10

2.2. Technischer Aspekt ..... 18

2.3. Modularität, Serialität und Varianten ..... 27

2.4. Das Original und die Vervielfältigung ..... 36

2.5. Die Auflösung der Mediengrenzen ..... 47

2.6. Bezüge zu anderen Künstlern ..... 56

**3. Arbeiten mit dem Raum ..... 61**

3.1. Chronologie der Rauminstallationen ..... 63

3.2. Die Wahrnehmung des Raumes ..... 75

3.3. Zeitlichkeit - Bewegung ..... 82

3.4. Ort und Betrachter ..... 84

**4. Zusammenfassung ..... 88**

**5. Abbildungen ..... 90**

**6. Bibliografie ..... 157**

**7. Abbildungsverzeichnis ..... 165**

# 1. Einleitung

Raum und Zeit bilden zwei wichtige Faktoren zur Orientierung, zwei scheinbar feste Größen, die eine koordinierte Bewegung unsererseits erst ermöglichen, um zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein. Doch was passiert, wenn diese Stützpfeiler ins Wanken geraten und derart manipuliert werden, dass keine Orientierung mehr möglich ist? Die Orientierung durch Ordnung würde in ihr Gegenteil verkehrt: Chaos. Betrachtet man den Zustand der Ordnung als normal, so erschient er langweilig - der Zustand des Chaos erscheint hingegen als unfassbar. Wirklich interessant ist der Übergang zwischen diesen beiden Zuständen - ein Graubereich, in dem alles möglich und nichts sicher zu sein scheint. Exakt in diesem Grenzbereich bewegt sich Peter Kogler mit seiner Kunst, er lotet ihn aus und überschreitet ihn in beide Richtungen. Von der Raumkonstruktion zur Raumauflösung und wieder retour - eine Reise ohne Ortswechsel.
Realisiert werden diese Reisen in großen Installationen durch den Einsatz modernster Präsentationstechniken. Jedoch liegt der Keim für Koglers Umgang mit Raum, die Voraussetzungen für Koglers Illusionismus weit zurück und findet sich bereits im Frühwerk, als Computertechnik, Animationen und Projektionen digitaler Medien noch Zukunftsmusik waren. Die Frage nach dem Umgang mit Räumen im Werk Peter Koglers - und dies ist das zentrale Anliegen dieser Arbeit - ist also beinahe die Frage nach dem gesamten Schaffen Koglers. Dies ist Chance und Herausforderung zugleich: ein Thema, das so umfassend im Werk eines Künstlers verankert ist abzuhandeln, ohne an der Fülle des Materials und der zu behandelnden Zeitspanne den Blick für das Wesentliche zu verlieren: Wie entwickelten sich die Räume Koglers? Welche Voraussetzungen waren dafür nötig? Und welcher Mittel bedient sich Kogler, seien es technische oder gestalterische, um den Raumeindruck zu verändern?
Eine zeitliche Eingrenzung des Themas ist also unmöglich, will man auch die wichtigen Anfänge berücksichtigen. Bleibt als zweite Möglichkeit der Eingrenzung eine thematische: die Behandlung der Installationen. Jedoch ist allein die Definition für den Begriff Installation unmöglich[1] und insbesondere im Schaffen Koglers verschwimmen die

[1] Rebentisch 2003, S. 7.

Grenzen zu anderen Kunstgattungen, wie in der Arbeit noch ausführlicher zu besprechen sein wird.

Allerdings ist das nicht die einzige Hürde, denn es ergibt sich nicht nur die Frage nach dem "Was" soll betrachtet werden, sondern auch nach dem "Wie". Viele Werke sind ephemer Struktur: aufgebaut und installiert für die Dauer einer Ausstellung ist die Betrachtung im Original nicht mehr möglich, ja nie für längere Dauer intendiert gewesen. Darüber hinaus ergibt sich durch die Überschneidung von Aufbau der Ausstellung und Katalogproduktion das Problem, dass viele Werke nicht fotografisch in den Katalogen aufgenommen wurden, sondern nur durch Entwurfsskizzen vertreten sind.[2] Es bleibt also die Betrachtung von Fotografien; die damit verbundenen Einschränkungen bezüglich der Raumwahrnehmung sind offensichtlich.

Aber das Projekt bietet auch viele Chancen in einem bisher weitgehend unbearbeitetem Feld, da zu Peter Kogler wenig veröffentlicht wurde und das spezielle Thema dieser Arbeit noch unbehandelt blieb. Die umfangreichste Publikation ist die Arbeit von Ulrike Zumtobel[3], die in ihrer Diplomarbeit eine erste chronologische Aufarbeitung des Schaffens Peter Koglers vornimmt und einen Werküberblick, eingeteilt nach Materialien und Schaffensphasen, liefert. Da ein ausführlicher Werkskatalog bis heute fehlt, stellt diese Arbeit die beste Quelle bis zum Jahr 2000 dar.

Eine zweite wichtige Publikation ist der Ausstellungskatalog des MUMOK aus dem Jahr 2008[4], der sich ebenfalls überblicksartig dem Schaffen Koglers widmet, aber ebenfalls nicht speziell auf das Thema Raum eingeht.

Daneben dient eine Vielzahl an kurzen Artikeln, überwiegend aus Ausstellungskatalogen, hauptsächlich aber das Archiv Peter Koglers, seine Mitarbeiter und er selbst als Quelle.

Um nun angesichts dieser Ausgangslage zu einem Ergebnis zu kommen, ist die Arbeit in zwei Abschnitte gegliedert. Der erste Teil beschäftigt sich mit den Voraussetzungen des Schaffens Peter Koglers. Die Grundelemente werden in Hinblick auf die Installatio-

---

[2] Im Katalog zur documenta X 1997 findet sich die Entwurfsskizze aus Abbildung 39, im Katalog zur Ausstellung Chaos Wahnsinn der Kunsthalle Krems 1995 ist ebenfalls nur eine Skizze enthalten (Gachnang 1996, S. 97 - 98).

[3] Zumtobel 2000.

[4] Köb 2008.

nen untersucht, vom Einsatz des Computers über die häufig zu beobachtende Modularität bis zu Tendenzen der Grenzüberschreitung.
Darauf aufbauend widmet sich der zweite Abschnitt vertiefend der Räumlichkeit bei Peter Kogler. Entscheidende Punkte dabei sind die Abfolge der Entwicklung, die Raumwahrnehmung und damit verbunden auch die Rolle der BetrachterInnen.

# 2. Die Grundelemente im Schaffen Peter Koglers

Der Blick auf das Frühwerk Peter Koglers ist, obwohl diese Werke vordergründig noch nichts mit den späten installativen Arbeiten zu tun zu haben scheinen, auch in Hinblick auf dieses Thema erhellend. Denn selbst wenn sich die Arbeitsweise (Handarbeit versus Computer), das Medium (kleine Objekte versus große, intermediale Installationen), die Ausführung (grob gebastelt versus technisch perfekt produziert) in der Zwischenzeit geändert haben, so sind viele der aktuell eingesetzten Elemente schon in frühen Werken enthalten, ja teilweise schon fertig ausformuliert.
Schon in den Anfängen seiner Karriere hat sich Peter Kogler ein Repertoire an Motiven, Formen und Möglichkeiten zugelegt, aus denen er seither schöpft. Diese werden kaum erweitert und immer nur leicht variiert, manche verschwinden auch - manche tauchen nach einer Pause wieder auf. Es ist ein Baukasten, beschränkt auf einige wenige Elemente, die zum Einsatz kommen.
Trotz dieser selbst gewählten Einschränkung finden sich im Oeuvre Koglers so gut wie keine Wiederholungen gesamter Werke.[5] Hier kommt die schrittweise Entwicklung zum Tragen: der "Baukasten" Peter Koglers wird von ihm, sowohl was seine Elemente betrifft, als auch in Bezug auf die Zusammensetzung der selben, von Projekt zu Projekt leicht adaptiert. Kogler spricht selbst von einer Laborsituation: wie ändert sich das Er-

[5] Rhomberg 2008, S. 67. Wiewohl es auch Ausnahmen gibt: Die Installation der documenta IX wurde auf Auftraggeberwunsch im MOMA wiederholt und mehrere Projektionen wurden öfter verwendet. Dabei ergibt sich allerdings durch die Anpassung an unterschiedliche Räume selbstverständlich nie die exakt gleiche Arbeit ein zweites Mal. Auch bei den Tafelbildern, die sich aufgrund der Entstehung am Computer leicht vervielfältigen lassen würden herrschen Unikate vor. Ausnahmen bilden hier nur kleinformatige Drucke, die als Serien aufgelegt werden.

gebnis, wenn ein kleines Detail variiert wird?[6]
Das gesamte Schaffen Peter Koglers: eine unabgeschlossene Serie? Ein sich immer weiter nach vorne Tasten, bis zum perfekten Werk - falls es das geben sollte?
Für Peter Kogler ist das ein Motor, angefeuert durch immer neue technische Möglichkeiten[7], gebremst durch produktionstechnische Einschränkungen. Man kann also durchaus von einer Entwicklungslinie sprechen, die sich von den ersten Arbeiten, bis zu den aktuellen nachzeichnen lässt. Bereits die frühen Arbeiten zeigen die bis heute verwendete Modularität, den weitgehenden Verzicht auf Farbigkeit und die Einschränkung auf ein geringes Motivrepertoire.
Der folgende Abschnitt widmet sich den wichtigsten und grundlegendsten Elementen im Schaffen Peter Koglers

## 2.1. Zeichenhaftigkeit

Auch wenn die Zeichenhaftigkeit nicht das bestimmende Thema dieser Arbeit ist, bedeutet sie doch für das Schaffen Peter Koglers eine unverzichtbare Komponente. Dieser Abschnitt erhebt nicht den Anspruch der Vollständigkeit und es ist auch nicht Ziel, die Zeichenhaftigkeit erschöpfend zu behandeln, das bleibt folgenden Arbeiten überlassen. Lediglich die Entstehung der immer wiederkehrenden Motive und die ständige Weiterentwicklung derselben stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit.
Bis die eingesetzten Motive ihre Klarheit und Einfachheit erhalten haben, ist es allerdings ein langer Weg. Den Ausgangspunkt nahm diese Entwicklung bei zwei wesentlichen Motiven: Dem Mensch, hier vor allem das Gesicht und der Ratte.

Ein Bild (Abb. 1) aus dem Jahr 1981 zeigt 16 mal eine weiße Ratte vor 24 schwarz/grauen Quadraten, die ein Quadrat umkreisen. Offen bleibt, ob es sich um16 verschie-

---

[6] Peter Kogler in einem persönlichen Gespräch mit dem Autor, Juni 2011.

[7] Peter Kogler im Interview zur Ausstellung in der Schirn Kunsthalle 2010, eingesehen unter www.schirn.de/filme, eingesehen am 20.06.2011.

dene Ratten handelt oder ob eine Ratte in ihrer Bewegung wie in filmische Sequenzen[8] zerlegt ist. Durch den unterschiedlichen Rhythmus von Quadraten und Ratten - der Hintergrund verschiebt sich dadurch unter den Tieren und es wird Bewegung suggeriert - wird der filmische Eindruck weiter verstärkt. Die Darstellung der Ratte in dieser Arbeit weist jedenfalls schon weit in die Zukunft: sowohl die Wiederholung des Motivs, die Reduktion auf den Umriss, die monochrome Darstellung und die Form der Bewegungssuggestion sind Elemente, die die gesamte Arbeit Peter Koglers begleiten.
Überhaupt ist die Ratte das Motiv, das sich am wenigsten verändert, ja sogar über die Jahre hinweg fast gleich bleibt, abgesehen von den technischen Mitteln der Darstellung. Abbildung 2 zeigt ein Ausstellungsfoto aus dem American Hospital Istanbul; die Parallelen sind frappant, bloß handelt es sich bei diesem Beispiel um ein Video. Inzwischen wirkt die Abbildung der Ratte nicht mehr filmisch, sie ist es. Der Loop, die Endlosschleife, indem sich die Ratte von 1981 zu befinden scheint, ist in Arbeiten wie jener in Istanbul von 2009 oder einer großen Projektion in Köln von 2006 (Abb. 3a und Abb. 3b) in einem tatsächlichen Loop umgesetzt.
Die immer gleiche Ratte, die sich in den Arbeiten Peter Koglers auf den unsichtbar vorgezeichneten Weg macht, war auch auf der großen Projektion von 2008 auf der Fassade des MUMOK (Abb. 4) zu sehen. Hier bahnte sie sich ihren Weg durch ein unsichtbares Labyrinth.

Ebenfalls am Beginn der Entwicklung hin zum Zeichenhaften steht das Motiv des Menschen, der in den ersten Arbeiten häufig eine Verbindung zu Architektur eingeht, ein ineinander von Mensch und Architektur entsteht[9] (Abb. 5), wie in diesem Kartonobjekt aus dem Jahr 1984. Die in einer Masse entindividualisiert gezeigten Figuren bilden das Dach des Gebäudes. Die massenhafte Darstellung von Menschen wurde inspiriert durch Stummfilme wie Metropolis, bei denen sich Menschengruppen und Filmarchitektur zu architektonischen Ornamenten verbinden.[10] Von diesen Ganzkörperdarstellung geht Kogler über zur Darstellung einzelner Körper und Gesichter (Abb. 6, 8, 9 und 10). Die

[8] Fuchs 2008, S. 20.

[9] Fuchs 2008, S. 21.

[10] Kogler 2008, S. 54.

aus immer gleichen Teilen zusammengesetzten Skulpturen und die teilweise am Computer entstandenen Bilder sind bereits stark abstrahiert, aber immer eindeutig als Gesichter erkennbar. Häufig weisen sie auch ganz bestimmte Spezifika auf, die Kogler von bestehenden Portraits übernommen hat, zum Beispiel der rote Hintergrund. Kogler ging von idealisierten Portraits kommunistischer Länder aus, die zwar tatsächliche Personen zeigen, allerdings so stark losgelöst vom tatsächlichen Leben sind, dass sie für Kogler nur mehr eine *"völlig leere Form"*[11] darstellen.
Weit abstrakter ist allerdings eine Serie von Gesichtern, die rein am Computer entstanden ist (Abb. 11 und Abb. 12). Die Siebdrucke auf Leinwand aus dem Jahr 1987 zeigen keinerlei Gesichtsform mehr und deuten ein Antlitz nur mehr durch Augen und Mund an.
Mit dem Gesicht ist ein Motiv geboren, das bis heute von Peter Kogler eingesetzt wird und somit alle Entwicklungsschritte durchlaufen hat. Zuletzt beschäftigt sich Kogler wieder mit den Köpfen, ähnlich denen, die 1986 vor rotem Hintergrund gezeigt wurden, jetzt entstehen sie allerdings rein digital (Abb. 13).
Genauso wie bei den anderen zeichenhaften Motiven Koglers, geht es auch oder vor allem bei der Darstellung des Gesichtes nicht um die Portraitierung einer Person. Vielmehr ist Kogler, wie er selbst meint, am Phänomen Gesicht interessiert: Was macht ein Gesicht zu einem Gesicht und wie weit kann man in seiner Abstrahierung gehen?[12]

Wesentlich bekannter als die Ratte und das Gesicht ist die Ameise Koglers. Wie vieles in seinem Werk ist sie zufällig entstanden und zwar durch einen Super 8 Film Anfang der 1980er Jahre (Abb. 14). In diesem Streifen läuft eine Ameise über eine Zeitung, Peter Kogler folgt ihr mit der Kamera. Die unvorhersehbaren Bewegungen des Tieres wirken auf Kogler fast so, als wäre es selbst ein Buchstabe, ein Zeichen also, das sich verselbständigt.[13] Zu Beginn der 90er Jahre taucht die Ameise schließlich in selbständigen Arbeiten auf (Abb. 15).
Eine der wichtigsten Arbeiten Peter Koglers ist sicherlich die Installation in der Ein-

[11] Rhomberg 2008, S. 65.
[12] Rhomberg 2008, S. 65.
[13] Rhomberg 2008, S. 66.

gangshalle des Fridericianums bei der documenta IX von 1992 (Abb. 16a und Abb. 16b). In mehrerlei Hinsicht wurden dabei die Weichen für spätere Arbeiten gelegt, sei es die Anbringung in einer Eingangshalle oder die Verwendung eines eingestellten Architekturkörpers, worauf später noch zurückzukommen sein wird. Besonders ins Auge sticht allerdings die unorganische Struktur der Ameisenstraße. Zwar folgt sie noch einem labyrinthisch / schaltkreisartigen Muster, dafür sind die Bewegungen viel digitaler. Neben oben / unten links und rechts gibt es nur mehr eine Zwischenstufe der Bewegung, es erscheint wie eine digitales System.
Die größte Manipulation der Ameise ist allerdings ihre Monumentalisierung. Vergrößert auf 30cm[14] wirkt sie monumental und sie bleibt selbst in der Reproduktion in Zeitungen lesbar.[15] Diese Eignung für die Medien war auch einer der Gründe für starke Präsenz in Printmedien.[16]
Aber auch die Ameise verändert sich im Laufe der Zeit von der ursprünglichen grob gerasterten Form, bei der sie streng von oben gezeigt wird (Abb. 17), hin zu einem glatten, scharfkantig gezeichneten Gittermodell (Abb. 18). Wobei Peter Kogler durchaus immer wieder auf die alte Form zurückgreift und dabei so weit geht, den ersten Film mit der Ameise als Grundlage für aktuelle Bilder zu nehmen und die Ameise direkt auf Zeitungspapier zu drucken (Abb. 26).

Eines der ältesten Elemente des koglerschen Zeichensystems ist das Gehirn (Abb. 19). Es existierte bereits in den 70er Jahren ein kleines Kartonobjekt mit diesem Motiv, das allerdings verloren gegangen ist.[17] Mit seiner röhrenartigen, labyrinthischen Form fügt es sich nahtlos in das Repertoire ein. Aber nicht nur formal, auch inhaltlich ist das Gehirn für Peter Kogler von zentralem Interesse, steht es doch für ihn als organisches Äquivalent zum Computer[18], dem Hauptwerkzeug seiner Arbeit. Dabei macht es dieselbe Veränderung durch wie die Darstellung der Ameise: vom groben Foto hin zum digital

---

[14] Bidner 1993, S. 90.

[15] Bidner 1993, S. 90.

[16] Fischer 1993, S. 346.

[17] Rhomberg 2008, S. 66.

[18] Kogler 2008, S. 55.

geglätteten Gittermodell (Abb. 20 und 23), hier als dreidimensionale Skulptur im Außenbereich. Neben diesem Schritt lässt sich anhand des Gehirnes aber auch die gegenteilige Tendenz aufzeigen: die Verflachung von Bildmotiven. Das Labyrinthische in Koglers Arbeit, das sich schon bei den Ameisenstraßen beobachten ließ, zeigt sich auch bei diesem Motiv, konkret wenn es als Muster für Teppiche eingesetzt wird (Abb. 21b). Dabei wirkt es wie der Querschnitt eines sezierten Organes und hat jede Körperlichkeit verloren. Die Ähnlichkeit zu Labyrinthen wird allerdings in einer anderen Arbeit noch deutlicher, beziehungsweise stellt sie tatsächlich ein Labyrinth dar (Abb. 22). Das hüfthohe Objekt lässt sich nach dem Betreten nur auf dem vorgegebenen Weg wieder verlassen, wobei die Bahnen so eng sind, dass ein Vorbeikommen an einer anderen Person fast nicht möglich ist.[19]

Für die vorliegende Arbeit stellen die Röhre und das sich daraus ergebende Gitter - Motiv (Abb. 24) so wie das Netzwerk (Abb. 7, Abb. 25) die wichtigsten Elemente dar. Sie bilden das wesentliche Mittel Koglers zur Konstruktion von Räumlichkeit beziehungsweise zur Vermittlung eines räumlichen Eindrucks so wie zur optischen Überformung und Dekonstruktion von Räumen. Nicht nur ihr Potential zur Konstitution von Räumlichkeit unterschiedet sie von den vorher genannten Motiven, die  oben beschriebenen Zeichen bestehen auch häufig aus den zuletzt genannten (Abb. 12 zeigt ein aus Röhren gebildetes Gesicht; Abb. 18 eine aus einem Gitter konstruierte Ameise).

Die Röhre ist eines der - wenn nicht das - entscheidende Grundelement. Sie dient wie kaum ein anderes Zeichen zur Definition von Raum. Sei es einmal durch die optische Betonung der Wände beziehungsweise in weiterer Folge deren Auflösung (Abb. 24) oder aber als Ausblick in einen virtuellen Raum (Abbildung 27 zeigt ein Videostill einer simulierten Fahrt durch eine Röhre). Sie wird oft als potentiell unendlich gezeigt, wie in der Schlinge (Abb. 28) oder in dem Gitter oder als abgeschlossen und verkürzt wie eine Pille (Abb. 29).

---

[19] Im Kanon der Zeichen Peter Koglers finden sich neben zahlreichen weiteren Elementen vor allem noch die Glühbirne (Abb. 21 - hier nicht als Bildnis einer Glühbirne, sondern eine richtige Glühbirne wird als Beleuchtung eingesetzt und Abb. 23) und die Weltkarte (Abb. 23).

Die Röhre wird von Kogler bewusst zitierend eingesetzt, er spielt damit auf Kubisten, Fernand Léger oder architektonische Elemente wie Säulenformen an.[20] Der Bezug zu Architektur beziehungsweise zu konstruktiven Elementen ist in der Netzform noch deutlicher. Besonders ersichtlich wird dies, wenn man eine Pinnwand in Koglers Atelier näher betrachtet (Abb. 70). Neben Zeitungsausschnitten mit Microchip tragenden Ameisen, Fotos des Teilchenbeschleunigers in CERN und eigenen Arbeiten finden sich auch Bilder des Radioturmes von Wladimir Schuchow aus dem Jahr 1922 (Abb. 71).[21] Diese Tatsache und die formale Nähe zu Arbeiten Koglers wie der Installation Museo Colecção Berardo aus dem Jahr 2009 (Abb. 72) ließen den Schluss einer Beeinflussung durch die Architektur Schuchows möglich erscheinen. Jedoch ist dieser Schluss voreilig beziehungsweise greift er zu kurz, denn die Netzstruktur entspringt vielmehr den 3D Computergrafiken zugrundeliegenden polygonalen Gitternetzen. Dabei wird eine Form - in diesem Fall die der Röhre - durch vereinfachte Elemente - hier Dreiecke und Vierecke - angenähert. Um ein realistisches Bild zu erzeugen, wird dieses Gittermodell üblicherweise mit einer Oberfläche überzogen (Abb. 73). Das konstruktive Skelett wird von Kogler in manchen Fällen allerdings bewusst sichtbar belassen.
Aus Dreiecken gebildete Formen sind schon in den frühen Kartonobjekten aufgetaucht (Abb. 30), als rein grafische Form wird das daraus gebildete Netz aber erst ab 2008 eingesetzt. Beispiele, bei denen aus Gittermodellen räumliche Gebilde dargestellt wurden, wurden bereits gezeigt (Abb. 18 und Abb. 20). Der Einsatz als Mittel, um einen Raum zu dekonstruieren (Abb. 25), wird später noch ins Zentrum der Untersuchung rücken.

Die Konstanz über all die Jahre, mit der Kogler immer wieder dieselben Zeichen in beinahe unveränderter Form wieder verwendet, hat zwei Gründe: einerseits strebt er an, ein Vokabular zu etablieren und damit eine Bildsprache zu generieren. Andererseits hängt sie mit Koglers systematischer Arbeitsweise zusammen, bei der von Projekt zu Projekt nur geringe Parameter verschoben werden.[22]

---

[20] Rhomberg 2008, S. 66.

[21] Schuchow gilt als Entwickler der hyperboloiden Bauweise, die es materialsparend erlaubte, stabile Türme zu bauen. Der Radioturm misst 160m. Für Literatur zu Schuchow siehe Graefe 1990.

[22] Rhomberg 2008, S. 66 - 67.

Die Bildsprache Koglers hat sich tatsächlich so weit etabliert, dass die Zeichen gleichsam den Charakter von Logos haben und losgelöst aus den großen Kompositionen ohne ihr massenhaftes Auftreten als Einzelmotiv eingesetzt werden (z.B. Abb. 17, Abb. 18, Abb. 23).[23]

Dabei ist die Interpretation dieser Bilder oder die Aussage dieser Bildsprache alles andere als klar. So verständlich die einzelnen Zeichen auch zu sein scheinen, so unmöglich ist das Bestimmen einer Bedeutung. Peter Kogler will mit der Ameise bewusst nichts Bestimmtes ausdrücken.[24] Ganz im Gegenteil, nimmt er sie - erhebt sie zur Ikone - weil sie so ambivalent ist.[25] Eine Eigenschaft, die sie sich mit der Ratte teilt: beide können positiv besetzt sein, als nützliches oder schlaues Tier; ebenso gut kann man sie als Schädlinge ansehen. Beide sind darüber hinaus weltweit verbreitet und sind so weltweit lesbar.[26]

Trotz eindeutiger Aussagen Koglers zur Interpretation seiner Arbeiten, tauchen in der Literatur immer wieder Erklärungen auf. So spricht Zumtobel im Zusammenhang mit der Installation auf der documenta IX (Abb. 16) von einer

> *"[...]Metapher für das Funktionieren einer Gesellschaft, impliziert aber auch Angst vor dem Verlust des Individuellen."*[27]

In der Arbeit für das Molekulare Forschungszentrum CEMM im AKH Wien (Abb. 31) sieht dessen Leiter die Vernetzung der Wissenschaft dargestellt[28] oder Kommentatoren

---

[23] Zumtobel sieht das als Notwendigkeit an, da das Einzelbild für den Kunstmarkt von großem Interesse sei. Darüber hinaus argumentiert sie, dass das Einzelmotiv nur deshalb am Kunstmarkt bestehen könne, weil der Käufer oder die Käuferin mit Sicherheit die Installationen kenne. [Zumtobel 2000, S. 93]. Dagegen zu halten ist einerseits, dass es Motive gibt, die nicht Massenhaft in Installationen eingesetzt wurden und trotzdem am Kunstmarkt bestand haben, zum Beispiel die Glühbirne. Andererseits ist die Massenhafte Herstellung zum Beispiel von Bildern einer Ameise in den Produktionsmethoden Koglers inhärent und das serielle Arbeiten mit der Wiederholung der Motive integraler Bestandteil der Arbeit Koglers. Es ist also nicht nur die Erinnerung an eine Installation ausschlaggebend, sondern das Bewusstsein der Käufer oder Käuferinnen ein Bild aus einer Serie ähnlicher Bilder erstanden zu haben. Über Kogler und den Kunstmarkt, das Thema der Vervielfältigung und der Umgang mit dem Original wird später noch zu diskutieren sein.

[24] Peter Kogler in einem persönlichen Gespräch mit dem Autor, Februar 2011.

[25] Kogler 2008, S. 54.

[26] Kogler 2008, S. 54.

[27] Zumtobel 2000, S. 93.

[28] Superti-Furga 2010, S. 1.

der documenta X (Abb. 32), sehen in der dort präsentierten Arbeit eine Metapher für das Internet[29].

Keine diese Interpretationen war vom Künstler explizit intendiert, allerdings zeigt er sich für die verschiedensten Interpretationen seiner Werke durchaus offen[30] beziehungsweise ist die Offenheit durch die Auswahl der ambivalenten Zeichen auch ganz bewusst intendiert. Die Interpretationen entstehen dabei ganz natürlich durch den Anbringungsort (im Fall der documenta IX vor der Arbeit "Anthro/Sozio" von Bruce Naumann) und die Zeit (im Fall der der Arbeit der documenta X, als das Internet eine ersten Hype erfuhr[31]). Allerdings warnt zum Beispiel Chougnet im Ausstellungskatalog zur Kogler Retrospektive 2008 im Wiener MUMOK vor der Festlegung auf eine bestimmte Interpretation.[32]

Der Wunsch nach Lesbarkeit ist allen diesen Zeichen also immanent, ganz im Gegensatz zu Künstlern wie Daniel Buren oder Sol LeWitt[33], allerdings ohne die Möglichkeit einer endgültigen Auflösung. Konsequenter Weise vergibt Kogler auch seinen Arbeiten keine Titel oder fügt ihnen erklärende Täfelchen bei.

Über das Gemeinsame der von ihm verwendeten Zeichen meint Peter Kogler:

> *"Sie haben in irgendeiner Form mit Information zu tun und mit Informationsflüssen. Ihnen ist auch gemeinsam, dass sie sich mit Labyrinth in Verbindung bringen lassen, also ein variables Verhältnis von Ordnung und Chaos aufweisen, Systematik ist ein Thema, schwer durchschaubar. Eine Art von sozialer Komponente spielt eine Rolle, das Verhältnis von Individuum zu einer Gruppe oder Gesellschaft. Es sind Motive, die nicht spezifisch kulturell konnotiert sind, die überall auf der Welt ähnlich lesbar sind. Motive von einer gewissen Universalität und Zeitlosigkeit."*[34]

---

[29] Rhomberg 2008, S. 71 und Kogler 2008, S. 55.

[30] Balkenhol und Georgsdorf 1998, S. 105.

[31] Kogler 2008, S. 55.

[32] Chougnet 2008, S. 36 - 37.

[33] Berg 2004, S. 11.

[34] Rhomberg 2008, S. 66.

## 2.2. Technischer Aspekt

Betrachtet man die aktuellen Arbeiten, seien es Projektionen ( Abb. 56) oder komplexe Tapetenräume, (Abb. 38) so fällt die Einstufung Peter Koglers als Computer- oder Medienkünstler eindeutig aus. Weniger klar ist diese Einteilung, wenn man die gesamte Schaffenszeit von den ersten Arbeiten, die unter Zuhilfenahme eines Computers entstanden sind, bis heute überblickt. Denn viele dieser Werke sind nur zu einem Teil durch den Rechner gestaltet worden, viele Arbeitsschritte, davon wesentliche gestalterische Eingriffe, wurden ohne Computer ausgeführt. Dass die Arbeiten eine technische "Evolution" mitgemacht haben steht außer Frage. Wie dieses Wechselspiel aus künstlerischer und technischer Entwicklung vonstatten ging, mit welchen Mitteln Kogler also wann und wieso arbeitete und welchen Stellenwert der Computer tatsächlich einnimmt, ist Gegenstand dieses Kapitels.

Zunächst gilt es, eine Aussage zu überprüfen, mit der Peter Kogler immer wieder konfrontiert ist: Er sei ein Pionier der Computerkunst.[35] Peter Kogler selbst siedelt die Anfänge der Computerkunst in den 1960er Jahren an[36], tatsächlich gehen erste künstlerische Experimente mit Grafik erzeugenden Computern bis weit in die 1950er Jahre zurück. Als frühe Beispiele seien Ben F. Laposky und Herbert W. Franke[37] genannt. Beide waren Wissenschafter, die bereits damals das künstlerische Potential der Rechner erkannten und Kurvenberechnungen von den Bildschirmen abfotografierten und diese ausstellten (Abb. 33 und Abb. 34).[38] Die Technik (Franke arbeitete mit eigens für ihn angefertigten Geräten), die sich daraus ergebenden Möglichkeiten sowie die Akzeptanz innerhalb und außerhalb der Kunstszene war selbstverständlich eine andere als sie Peter

---

[35] Rhomberg 2008, S. 64.

[36] Rhomberg 2008, S. 64.

[37] Herbert W. Franke ist nicht nur Künstler und Wissenschafter (Mathematik, Physik und Höhlenforscher), sondern auch Autor von Science Fiction Romanen und verfasste mehrere Bücher über Computerkunst, zum Beispiel: Herbert W. Franke, Computergrafik Computerkunst, München 1971.

[38] Giloth und Pocock-Williams 1990, S. 283.

Kogler heute vorfindet. Unsere Vorstellung von einem Computer deckt sich nicht mit den analogen Rechenmaschinen jener Zeit. Franke war übrigens 1979 Mitbegründer der Ars Electronica in Linz, bei der Kogler öfter ausstellte. Er ist selbst immer noch künstlerisch aktiv und wird durch eine Galerie[39] vertreten.[40] Erstaunlicherweise ist ein Schritt im Entstehungsprozess trotz des enormen Zeitunterschiedes und des technischen Fortschrittes bei den frühen Arbeiten Peter Koglers und den Arbeiten Frankes beziehungsweise Laposky gleich: alle drei hatten nur eine Möglichkeit, die in den Maschinen erzeugten Bilder auszugeben: sie mussten das Mattscheibenbild abfotografieren, im Fall Frankes hatte das Bild nur einen Durchmesser von 5cm.[41] Für Kogler war es damals schlichtweg nicht finanzierbar, die Bilder direkt auszudrucken. Stattdessen musste er den Umweg über die Fotografie wählen. Die so entstandenen Aufnahmen wurden im Anschluss als Siebdruck umgesetzt.[42] Diese Siebdruckformen bildeten die Grundlage für ein weiteres entscheidendes Grundelement Peter Koglers: die Modularität (siehe nächster Abschnitt).

Zwischen den Computerkunst Pionieren und Peter Kogler gibt es einen entscheidenden Unterschied und dieser liegt nicht in der offensichtlichen Tatsache, dass die Vorgänger Koglers rein abstrakt arbeiteten. Vielmehr geht es darum, wie man den Computer in seine Arbeit einflechtet. Franke und Laposky ließen die Maschine Kurvenberechnungen anstellen und gaben das - zwar nicht zufällige aber auch nicht bewusst gesetzte - Ergebnis als Bild aus. Computer Kunst war in den Ursprüngen davon geprägt, dass der Künstler dem Computer gewisse Vorgaben macht, nach denen der Rechner ein Bild erstellt. Das können neben Kurvenberechnungen auch Algorithmen zur Erzeugung von Mustern sein.[43]

Noch einen Schritt weiter geht der Künstler Hiroshi Kawano, der im Computerkünstler nur mehr einen Lehrer, genauer gesagt ein Elternteil, für den Computer sieht, der dem

---

[39] Galerie [DAM] Berlin.

[40] Zu Herbert W. Franke und die Anfänge der Computerkunst beachte insbesondere: Herzogenrath und Nierhoff-Wielk 2007.

[41] Herzogenrath und Nierhoff-Wielk 2007, S. 25.

[42] Zumtobel 2000, S. 74.

[43] Dietrich 1986, S. 161.

Rechner beibringen soll, selbstständig Kunst zu produzieren. Er ging in diesem Zusammenhang so weit, dem Künstler das Künstler sein abzusprechen - der wahre Künstler sei der Computer.[44]

Peter Koglers Herangehensweise an das Medium Computer ist demgegenüber in zweierlei Hinsicht nicht so radikal: erstens vollzieht sich der Wechsel zur Arbeit mit dem Computer schrittweise und zweitens dient der Computer als Hilfsmittel, dessen Einsatz sich erst über die Jahre hinweg zwar intensiviert, der aber nicht als eigener Schöpfer von Bilderwelten agiert. Koglers Arbeit ist in diesem Bereich also weit weniger konzeptuell, sondern wesentlich durch ein aktives Eingreifen in Prozess des Designens geprägt. Dies lässt sich am besten mit einer chronologischen Betrachtung der Arbeiten zeigen. Peter Kogler setzt den Computer erst 1984[45] ein, also über 30 Jahre nach der Entstehung der ersten Computerkunstwerke und zu einer Zeit, als sich am Computersektor die Bedienung mittels grafischer Benutzeroberfläche durchzusetzen begann. Durch diese intuitive Bedienung war der Weg frei für eine Anwendung in der breiten Masse. Es entstanden auch erst zu dieser Zeit Zeichenprogramme, die auch von Nicht-Professionisten bedienbar waren. Vor allem aber ein Eingabegerät möchte ich in den Fokus rücken: den Koala Painter (Abb. 35). Dabei handelt es sich um ein Grafik Tablett, wie es in ähnlicher Form auch heute noch Anwendung findet. Der Benutzer hat damit die Möglichkeit, mit einem speziellen Eingabestift wie auf einem Stück Papier zu zeichnen, am Computermonitor erfolgt die Darstellung. Der Unterschied zu den oben beschriebenen Computerkünstlern kann also größer nicht sein. Kogler tauscht in diesem ersten Schritt den Maluntergrund mit dem Zeichenprogramm. Wie Zumtobel aufzeigte, entstanden bei Kogler zu dieser Zeit beinahe idente Arbeiten mit beziehungsweise ohne Computer parallel.[46] Die "klassische" Arbeitsweise des Künstlers hatte sich also kaum verändert. Einen Effekt der Computerarbeit betont Peter Kogler allerdings, nämlich die Filterfunktion, die der Rechner aufweist in Bezug auf das Handschriftliche.[47]

---

[44] Kawano 1976, S. 112 - 113.

[45] Zumtobel 2000, S. 57.

[46] Zumtobel 2000, S. 61.

[47] Rhomberg 2008, S. 65.

Noch einen Schritt weiter aus der digitalen Welt, geht Kogler bei den Portraitköpfen von 1985 und 1986 (Abb. 8 und Abb. 9). Als Grundform dieser Serien wurden Köpfe händisch aus Plastilin geformt, die erst in einem zweiten Schritt mittels Videotechnologie digitalisiert und im Anschluss bearbeitet wurden. Die Ausgabe erfolgte mittels Siebdruck, der wiederum händisch überarbeitet wurde, deutlich kann man an manchen Originalen noch Bleistiftlinien erkennen. Erst die aktuellen Gesichter (Abb. 13) entstehen rein am Computer mittels 3D Programm - gesteuert übrigens nach wie vor von einem Grafiktablett. Am Bildschirm verformt man dabei mit verschiedenen digitalen Werkzeugen einen virtuellen Ball, den man eindrücken und ausbeulen kann, bis die gewünschte Form entsteht. Die Vorgehensweise ist vergleichbar der Formung von Plastilin, nur nicht direkt, sondern über den Computer. Dabei lassen sich Beleuchtungseffekte verändern, die einen maßgeblichen Einfluss auf die räumliche Darstellung haben.

Wie verhält es sich aber bei den für die vorliegende Arbeit entscheidenderen Tapetenräumen, beispielsweise die geschwungenen Röhren der documenta X (Abb. 32)? Zur Ideenfindung setzt Kogler nach wie vor händische Skizzen ein (Abb. 36), als Grundlage dienen ihm dabei Fotos der zu bespielenden Räume, auf die direkt gezeichnet wird.[48] Allein die Entwicklung der einzelnen Module erfolgen am Computer. Es entstehen kreisförmige Muster mit aneinander liegenden Röhren, wie eine Zielscheibe, die daraus herausgeschnittenen Segmente (Abb. 52) bilden die Module, aus denen ein Modell entsteht (Abb. 37). Hier lässt sich feststellen, dass der gesamte kreative Part der Entstehung ohne Computer erfolgt.
Auch das änderte sich erst in den letzten Jahren und zwar wieder vorangetrieben durch den technischen Fortschritt. Wie bereits erwähnt war es für Kogler in den 80er Jahren nur möglich, seine grob gepixelten Bilder vom Monitor abzufotografieren und anschließend im Siebdruckverfahren zu reproduzieren. Auch die Arbeit der documenta X bestand aus Siebdrucken, obwohl Kogler bereits auf Druckwerkstätten zurückgreifen konnte und nicht mehr auf eine Produktion im eigenen Atelier angewiesen war. Zur da-

[48] Peter Kogler in einem persönlichen Gespräch mit dem Autor, Februar 2011.

maligen Zeit blieb der Siebdruck das beste Medium für Kogler, weil es als einziges einen zufriedenstellenden Farbauftrag garantierte.[49] Diese Technik ist prädestiniert für die Produktion von Auflagen, ein einzelnes Blatt zu drucken, wäre zu aufwändig. Die jeweiligen Module werden also öfter angefertigt.
Erst neue Großformatplotter und Inkjetdrucker lassen nun auch die Fertigung von Einzelblättern zu. Für die Arbeit von Kogler bedeutet das die Unabhängigkeit vom modularen Aufbau, ganze Wände werden am Computer designed, anstatt einzelne, sich wiederholende Teilstücke. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist die Gestaltung der Ausstellung in der Dirimart Gallery Istanbul 2011 (Abb. 38).
Nicht nur neue Drucktechniken, auch neue Materialien finden Einzug ins Schaffen Peter Koglers. Bedruckbare Folien bieten ihm die Möglichkeit, riesige Gebäude zu überziehen, wie es erstmals 2000 auf der EXPO Hannover umgesetzt wurde (Abb. 78).
Eine der interessantesten neuen Möglichkeiten stellt emailiertes Glas dar, wie es in der Fassadengestaltung, aber auch im Innenraum zum Einsatz kommt. Ein frühes Beispiel ist dabei das Treppenhaus des Innsbrucker Rathauses, das 2002 mit einem Röhrenmuster gestaltet wurde (Abb. 79) oder die Ostseite des CEMM Gebäudes im Wiener AKH (Abb. 38)

Neben den neuen Gestaltungsmöglichkeiten ergeben sich auch neue Möglichkeiten der Visualisierung des Entwurfsprozesses und damit der Kontrolle und Vorschau auf das fertige Werk. Abbildung 39 zeigt den Montageplan beziehungsweise die Skizze zur documenta X Installation, Abbildung 40 eine Computersimulation der Installation in der Dirimart Gallery. Trotz dieser Kontrolle fertigt Peter Kogler nach wie vor Modelle (Abb. 41) der Räume an, erst anhand der Modelle wird die endgültige Gestaltung festgelegt.

Durch Projektionstechniken bekommt Peter Kogler das Werkzeug in die Hand, seine Installationen nicht mehr nur statisch zu gestalten, sondern bewegt auszuführen. Auch wenn Abbildung 27 nicht die erste Videoprojektion Peter Koglers ist, so stellt sie doch

[49] Rhomberg 2008, S. 68.

einen Meilenstein in Bezug auf die vorliegende Arbeit dar. Bei früheren Werken wurde die orthogonale Struktur der Räume keineswegs aufgehoben oder die Wandfläche als Grenze in einer Weise überspielt, sodass eine Raumerweiterung vorgegaukelt wird. Dies ist die erste Arbeit, die einen Ausblick auf einen virtuellen Raum bietet, noch dazu einen, durch den sich der Betrachter zu bewegen scheint. Peter Kogler wählte aus seinem Repertoire das Zeichen der Röhre, zeigt sie aber nicht von außen, sondern simuliert eine Kamerafahrt durch ihr Inneres. Die Projektion über die gesamte Wandfläche lässt die Illusion noch realer wirken. Entstanden ist diese Arbeit 1993[50] in Zusammenarbeit mit der FH Hagenberg[51], erstmals ausgestellt wurde sie 1994 in der Klagenfurter Landesgalerie so wie 1995 auf der Biennale in Venedig[52]. Zwei weitere Male ist sie seither zu sehen gewesen: im Jahr 2000 in der Kunsthalle Bregenz und 2008 im MUMOK, damit ist sie die am häufigsten ausgestellte Installation Peter Koglers.

So wichtig diese Arbeit auch im Oeuvre Peter Koglers sein mag, so nimmt sie doch eine Sonderstellung ein und teilt sich ihre Position nur mit wenigen anderen Arbeiten. Denn es herrscht zwar Bewegung vor, allerdings nicht in der Form, dass der virtuelle Raum verändert wird, sondern in der Form, dass eine Bewegung durch einen fixen Raum simuliert wird. Das erscheint mir ein wichtiger Unterschied zu Arbeiten wie der Projektion in der Kunsthalle Bregenz 2000 (Abb. 24 - das projizierte Gitter wird im Verlauf des Videos verzerrt) und der gemeinsame Nenner mit dem CAVE Projekt von 1999 (Abb. 42) zu sein.

Das CAVE Projekt entstand als Auftragsarbeit für das Ars Electronica Center Linz in Zusammenarbeit mit Franz Pomassl (Sound) und dem Ars Electronica Futurelab. Der Betrachter /die Betrachterin oder in diesem Fall besser der aktive Benutzer / die aktive Benutzerin steht in einem Würfel, dessen Flächen als Projektionsleinwand dienen. Er / sie ist vom Bild einer virtuellen Welt umgeben, die ihm /ihr ein Gebilde zeigt, das aus den typischen Kogler - Zeichen besteht. Durch dieses virtuelle Objekt kann man mittels Maussteuerung navigieren oder sich auf einer vordefinierten Bahn lenken lassen. Entscheidend für den Illusionismus ist vor allem der Einsatz von 3D Brillen, eine Technik,

---

[50] Zumtobel 2000, S. 164.

[51] Köb und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2008, S. 151.

[52] Zumtobel 2000, S. 165.

die Kogler äußerst selten anwendet.

Der Computer hat also mit der Entwicklung seiner Möglichkeiten einen immer größeren Stellenwert in den Arbeiten Peter Koglers erhalten. Von einem reinen "Filter" für die Handschriftlichkeit des Künstlers und als Konstruktionsmittel von Einzelteilen der Installationen ist er zum zentralen Produktionsmittel aufgestiegen. Entsprechend hat sich auch der künstlerische Stil weiterentwickelt: von der *"Rohheit"*[53] früherer Arbeiten ist nichts mehr geblieben. Zunehmend verschwand das Handwerkliche aus den Werken, war es auch schon bei den ersten Computerarbeiten kaum mehr zu erkennen. Allerdings wurde von Kogler auch nie der Versuch unternommen, die Technik seiner Arbeiten zu verstecken. Es ging ihm niemals darum, eine perfekte Simulation zu erzeugen, wie es durchaus machbar wäre. Würde man in James Camerons Film Avatar aus dem Jahr 2009 (Abb. 43) den Einsatz des Computers erkennen - wissen tut man es ohnehin - so würde der Film nicht funktionieren. Bei Peter Koglers Ameise (Abb. 18) ist die Arbeitsweise ganz klar und offensichtlich. Das gilt in gleichem Maß für ältere Computergrafiken, deren überdeutliche Druckpunkte niemals ihre Herkunft verschleiern. Die Simulation einer möglichen Wirklichkeit ist also nicht das Anliegen Peter Koglers, sondern die Bewahrung des Zeichenhaften und damit die einfache und schnelle Lesbarkeit. Das ist auch das entscheidende Kriterium, wenn es Peter Kogler darum geht, eine Bildsprache[54] zu generieren und zu etablieren. Anstelle von Malstil, Pinselduktus und Farbgebung tritt bei Kogler die Logohaftigkeit seiner Zeichen als Wiedererkennungskriterium. Das führt zu einer totalen Vereinnahmung von Ameise, Ratte, Gehirn und so weiter durch den Künstler - das Zeichen entspricht schon beinahe der Signatur oder einem Stempel.

Allerdings ist er selbst heute noch mit technischen Limitierungen konfrontiert, die ihn zu Kompromissen zwingen. Der ursprünglich Plan für das Projekt in der Dirimart Gallery (Abb. 38) sah vor, das Gitter, das über die Wände verläuft, auch über die Raumkanten hinaus zu verzerren. In diesem Bereich musste allerdings die orthogonale Struktur

---

[53] Fleck 2000, S. 30.

[54] Rhomberg 2008, S. 66.

beibehalten werden, weil die Tapeten niemals passgenau angebracht werden hätten können. Peter Kogler sieht das allerdings nicht als Schaden an, im Gegenteil ist es ein Motor seiner Arbeit, genau die Mittel einzusetzen, die zur Verfügung stehen und sich mit dem technischen Fortschritt selbst weiter zu entwickeln.
Es wird damit aber auch deutlich, dass Kogler kein Interesse an der Vorreiterrolle der Computerkunstpioniere hat, sondern sich der Technologie dann zuwendet, wenn sie zum Massenmedium wird. Der Effekt der Überwältigung rührt nicht daher, verblüfft vor einem Werk Peter Koglers zu stehen und sich zu fragen, wie es entstanden ist. Damit bekommen die Arbeiten so etwas wie Zeitlosigkeit, man sieht ihnen trotz der Gebundenheit an aktuelle Produktionsmittel, trotz der sichtbaren Art der Ausführung nicht unbedingt an, wann die Bilder entstanden sind. Sie entsprechen, wie Robert Fleck schreibt, nicht der aktuellen Computerästhetik.[55] Denn wenn auch nichts versteckt wird, so wird auch das Medium nicht in den Vordergrund gerückt.
Manchmal schließt sich durch den technischen Fortschritt auch wieder ein Kreis. Die ersten Arbeiten mit Computer wurden wie oben beschrieben im Siebdruckverfahren eigenhändig vom Künstler umgesetzt. Jetzt wird im Atelier Kogler wieder verstärkt versucht, die Drucktechnik im eigenen Haus unterzubringen. Aktuell stehen im Büro mehrere großformatige Inkjetdrucker und Plotter, die die Überwachung der Ergebnisse weit besser zulassen, als eine ausgelagerte Produktion.

Durch die hybride Arbeitsweise aus Computertechnik, Drucken und händischer Montage drängt sich eine Definitionsfrage auf: Was macht einen Medien- oder Computerkünstler aus?
Gerade der Begriff der Computerkunst ist genauso umstritten wie unklar.[56] Für manche bedeutet er, dass der Computer selbständig Kunst produziert[57], für andere ist er unklar, weil der Computer alle Möglichkeiten offen lässt: von Bildern über Skulpturen bis zu

---

[55] Fleck 2000, S. 23.

[56] Guminski 2002, S. 20 - 22.

[57] Siehe Kawano 1976.

Videos.[58] Jedenfalls ist Kunst gemeint, die mit Hilfe eines Computers erzeugt wurde.[59] Nur wo fängt diese Hilfe an? Kann man im Fall eines Fotografen, der seine Bilder digital aufnimmt, schon von Computerkünstler sprechen? Oder eben bei Koglers frühen Arbeiten, die teilweise am Computer entstanden? Eine allgemeine Einteilung ist nach diesem Kriterium nicht möglich und auch nicht sinnvoll.

Tatsächlich ist das Wort Computerkunst aus den Lehrplänen der Kunstuniversitäten verschwunden. Statt dessen werden Klassen für neue Medien (Akademie der bildenden Künste München, www.adbk.de), digitale Kunst (Universität für angewandte Kunst Wien, www.dieangewandte.at) oder Kunst und digitale Medien (Akademie der bildenden Künste Wien, www.akbild.ac.at) angeboten.

Der Begriff der Medienkunst scheint den Begriff der Computerkunst zu verdrängen. Durch seine wesentlich vielfältigere Bedeutung und den Einschluss anderer künstlerischer Mittel wie Fotografie und Video ist er auch weniger umstritten, er gibt schlichtweg kaum Grenzen vor.

Allerdings spricht Robert Fleck im Zusammenhang mit Peter Kogler von einer Verkürzung, würde man ihn Medienkünstler nennen. Denn seine Definition geht von der Ausgabe mit digitalen Mittel aus (z.B. Computermonitor oder Projektor), die bei Kogler häufig umgangen werden.[60]

Der Einsatz des Computers wäre in vielen Fällen auch gar nicht nötig, wenn es nicht um den sichtbaren Einsatz dieses Mediums gehen würde. Denn das Entscheidende für Peter Kogler ist die Arbeit mit dem Computer als aktuelles Produktionsmittel, wie es in den 1960er Jahren der Siebdruck war. Es wird von ihm also ein Medium gewählt, das mit dem gegenwärtigen Zeitpunkt assoziiert wird, oder, wie Kogler es ausdrückt:

> *"[...] es geht mir darum, mit dem Medium zu arbeiten, das unsere gegenwärtige Wirklichkeit repräsentiert."*[61]

Dieser bewusste Einsatz des Computers ist für mich das entscheidende Kriterium, auch wenn er nicht zu jedem Zeitpunkt zu 100 Prozent angewendet wird. Es geht nicht bloß

---

[58] Guminski 2002, S. 20.

[59] Steller 1992, S. 12.

[60] Fleck 2000, S. 23 - 24.

[61] Rhomberg 2008, S. 75.

um die Ausgabe[62], wie Fleck meinte oder um einzelne Arbeitsschritte, sondern um den gesamten Prozess, der vor allem bei Kogler die Möglichkeiten und die Bildsprache des Computers reflektiert. Nicht nur der Einsatz des Mediums sollte Kriterium für die Einteilung sein, sondern viel mehr auch der Umgang damit.[63] Koglers Kunst ist nicht nur eine Kunst mit Computer, sondern auch über den Computer. Darum ist die Einteilung Koglers als Medienkünstler oder noch genauer als Computerkünstler durchaus angebracht.

## 2.3. Modularität, Serialität und Varianten

Die Modularität, also der Aufbau der Arbeiten Peter Koglers aus immer gleichen und sich wiederholenden Teilen, ist, wie in den vorangegangenen Abschnitten bereits dargelegt, eine technische Notwendigkeit, aber auch ein entscheidendes gestalterisches Element. Die Frage ist nun, was resultierte woraus? Was war zuerst: der modulare Aufbau als Ausdrucksmittel oder der Zwang durch die Produktionstechniken?
Es existiert eine Arbeit aus dem Jahr 1981, die den Schluss zulässt, dass die Modularität lange vor dem Computer ein Stilmittel Peter Koglers war. Es handelt sich dabei um das Bild der weißen Ratten, die sich wie in einer filmischen Sequenz folgen (Abb. 1).
Ab 1984, dem Jahr also, in dem der Computer von Kogler zum ersten Mal eingesetzt wurde, schuf Kogler in größerer Zahl Objekte und Bilder, die aus immer gleichen oder ähnlichen Teilen zusammengesetzt waren (Abb. 5, Abb. 6, Abb. 9). Indem sie von der Vermutung ausgeht, dass viele Kartonobjekte parallel zu ähnlichen Computergrafiken entstanden sein dürften, geht Zumtobel zumindest von einem unterbewussten Einfluss auf den reduzierten Formenkanon Peter Koglers durch den Computer aus.[64] Diese These

---

[62] Wäre es so, dann wäre Franke auch kein Computerkünstler.

[63] Bezugnehmend auf einen Text von Rosalind Krauss argumentiert Rebentisch, dass Medienreflexivität "[...] keinen 'eigenen und eigentlichen' Bereich der Kunst, mithin nicht deren Autonomie zu begründen [vermag]."(Rebentisch 2003, S. 98 - 99). Viel mehr ist die ästhetische Autonomie "[...] einzig mit Bezug auf die Struktur ihrer ästhetischen Erfahrung erläuterbar die folglich auch die Basis des kunstkritischen Urteils bilden muss."(Rebentisch 2003, S. 80).

[64] Zumtobel 2000, S. 62.

ließe sich aber durchaus umdrehen: Weil Kogler mit einfachen Formen wie Kuben und Dreiecken arbeiten wollte, konnte er die Einschränkungen durch den Computer akzeptieren und ihn als Arbeitsmittel einsetzen. Plausibel erscheint die Umdrehung der These auch deshalb, weil die Vorbildwirkung des Minimalismus[65] immer wieder betont wird - auch für Werke die vor Koglers "Computerzeitalter" fallen.

Interessant für meine Betrachtungen sind aber auch Werke, die mit den frühen Computerarbeiten nichts zu tun haben, aber gleichzeitig entstanden sind. Ein Objekt sticht besonders hervor, das in Abbildung 5 gezeigte Kartonhaus. In ihm sind viele Dinge angelegt, die für Peter Kogler bis heute von großer Wichtigkeit sind. Die Bauteile lassen sich theoretisch bis ins Unendliche fortsetzen. Das potentiell Unendliche ist, gegeben durch die Modularität, eine häufige Eigenschaft der Arbeiten, die bis heute bei Peter Kogler zu beobachten ist. Der Betrachter / die Betrachterin ist gefordert, das Objekt, respektive das Bild in seinen Gedanken fortzusetzen. Das verhält sich so in diesem Objekt, gilt im gleichen Maße aber auch für viele Installationen, zum Beispiel jene in der Secession von 1995 (Abb. 44) oder die Projektion in der Kunsthalle Bregenz 2008 (Abb. 24). Wobei die gedankliche Weiterführung des Bildes über die Bildränder, nämlich die Raumkanten wie den Übergang von Wand zu Boden, fortläuft. Im Kartonobjekt hingegen ist der Schnitt mit der roten Häuserfront eindeutig geben, wirkt aber wie eine Herausforderung, das Objekt zu vervollständigen.

Das noch händisch erstellte Objekt besteht allerdings nicht aus - im digitalen Sinne - immer exakt gleichen Teilen. Die Modularität, respektive die Multiplizierbarkeit einzelner Elemente tritt in ihrer strengen Form erst bei den Röhren zusammengesetzten Gesichtern von 1987 (Abb.12) auf und wird in dem Wandteppich für das Lokal Mavo in Wien besonders deutlich (Abb. 45).[66] Vor allem in einer Hinsicht stellt diese Arbeit einen Bruch oder einen gewaltigen Schritt nach vorne dar. So ist sie - und das ist in Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit von größter Wichtigkeit - die erste Rauminstallation Peter Koglers, bei der das Bild zum ersten Mal über seine üblichen Grenzen

---

[65] Beispielsweise bei Zumtobel 2000, S. 16 oder Rhomberg 2008, S. 63.

[66] Diese Arbeit ist heute in Teilen im Lokal "Take a Kiang" in der Rotgasse 8, 1010 Wien zu sehen. In der heutigen Aufstellung ist das Gesicht kaum mehr zu erkennen, das der Wandteppich um eine Ecke läuft. Um den gesamten Stoff auf dem Foto unterzubringen, wurde ein Teil auf den Fußboden gelegt, im Bild zu sehen ist Peter Kogler.

hinaus wächst und damit die gesamte Wandfläche von der Decke bis zum Fußboden bedeckt.[67] Allerdings erscheint es ganz im Gegensatz zur Installation in der Secession oder dem Kartonhaus in sich abgeschlossen, denn das Motiv - wieder ein Gesicht - ist vollständig abgebildet.

Die Abbildungen 45b und 45c zeigen, leider in sehr schlechter Qualität, den Entstehungsprozess, bei dem Freunde halfen, die einzelnen Module auf den Stoff aufzutragen.[68] Wie bei den anderen Bildern dieser Zeit geschieht das nicht absolut passgenau, wodurch zwischen den jeweiligen Drucken leichte Verschiebungen entstanden sind. Deutlich sind auf den fertigen Arbeiten daher die Bereiche der Siebe zu sehen, vor allem in diesem zweifarbigen Druck. Dadurch bekommt auch diese Arbeit eine handwerkliche Komponente, die in starkem Kontrast zu den jeweils perfekt gleichen Modulen steht. Die Makellosigkeit und digitale Perfektion wird aber auch durch eine leichte Asymmetrie aufgeweicht, die wie Fehler im System wirken. Zwei Stellen seien hier genannt: der Bereich rechts über dem linken Auge und die Stelle links vom Oberschenkel des Künstlers.

Innerhalb dieser Module, die die Siebe bilden, bestehen die Bilder wiederum aus weiteren, immer gleichen Teilen. Diese, von Kogler am Computer designten Elemente suggerieren durch ihre Verläufe hin zu den Rändern Räumlichkeit und sind als Röhren lesbar.[69] Mit diesem und ähnlichen Grundmodulen (Abb. 46) schafft Kogler eine Vielzahl seiner Werke jener Zeit und er geht dabei immer gleich nach einem bestimmten System vor. Es ist der immer gleiche Aufbau mit den selben Zentren, lediglich das Grundmodul wird variiert.[70]

Die Größe der jeweiligen Module war wieder von technischen und vor allem auch von äußeren Faktoren bestimmt. Kogler war teilweise durch sein kleines Atelier dazu ge-

---

[67] Kogler selbst bezeichnet in einem Interview die Installation bei Richard Kuhlenschmidt aus dem Jahr 1989 (Abb. 64) als seine erste raumbezogene Arbeit (siehe Rhomberg 2008, S. 68), bei der er den Bildhintergrund auf die Wandfläche ausgedehnt hatte. Bereits 1988 entstanden allerdings ähnliche Räume (siehe Zumtobel 2000, S. 83). Darüber hinaus realisierte Kogler 1986 eine Arbeit mit Fahnen im Raum (Abb. 65). Auf die Schwierigkeit innerhalb Koglers Werk zwischen Bild, Objekt und Installation eine eindeutige Grenze zu ziehen, wird später genauer eingegangen.

[68] Zumtobel 2000, S. 143.

[69] Kogler 2008, S. 55.

[70] Schurian 1988, S. 78.

zwungen, die selbstproduzierten Siebe auf eine Größe von 30x30cm zu beschränken.[71]

Zwischen den frühen Tafelbildern, der eben beschriebenen Installation im Mavo und den Raum dekonstruierenden Arbeiten, wie sie von Peter Kogler bis heute gestaltet werden, liegt eine kurze Phase, der ein neuer Zugang zu Grunde liegt. Ein Beispiel daraus ist die Installation "Anatomy" in der Galerie Ursula Krinzinger in Wien aus dem Jahr 1990 (Abb. 47). Erstens fällt die Vergabe eines Titels auf, eine Vorgehensweise, die für aktuelle Arbeiten völlig unüblich ist. Zweitens ist der Einsatz von Fotos, nicht mehr von computergenerierten Modulen, ein Novum. Es wird also nicht mehr ein Bild aus mehr oder weniger abstrakten Teilen zusammengesetzt, sondern ein fertiges Bild ständig wiederholt. Über dieser Tapete angebracht wird ein weiteres Bild, das motivisch dem Untergrund gleicht oder sehr nahe ist, dieses wird allerdings farbig hervorgehoben. Das Muster aus Rückgrad, dem Röntgenbild der Hände und dem Herz bilden den Hintergrund, als auch das Motiv der Tafelbilder. Diese Diskrepanz zwischen dem besonderen gerahmten Kunstwerk und dem Alltagsgegenstand Tapete ist immer wieder Thema in der Literatur.[72] Dabei ist für mich der Gedanke des Ephemeren, des Wegwerfproduktes interessant: die meisten Installationen Peter Koglers existieren nicht mehr. Nach Ausstellungsende landen Tapeten im Müll, Projektionen werden abgeschaltet und abgebaut, was bleibt sind einzig die Tafelbilder - ein Umstand, auf den noch eingegangen werden muss.

Zwar ist die Wiederholung eines figurativen Motivs an sich nichts Neues bei Peter Kogler - ich verweise an dieser Stelle an das Rattenbild von 1981 (Abb. 1) - allerdings nicht in dieser strengen Form und schon gar nicht als reine Wiederholung. Die Ratte kann im Unterschied zum hier Gezeigten als einen in mehrere Phasen zerlegten Bewegungsablauf angesehen werden. Durch die Reproduzierung eines immer gleichen Bildes und die Anordnung als Tapetenwand wird ein Vorbild Peter Koglers besonders deutlich: Andy Warhol[73] (Abb. 48).

Das Modul dient nicht mehr als Variabler Platzhalter, der ein beliebiges Motivteil, zum

---

[71] Zumtobel 2000, S. 74.

[72] Zum Beispiel bei Zumtobel 2000, S. 84 - 88 oder bei Wagner 1995, S. 49.

[73] Zumtobel 2000, S. 84.

Beispiel ein Auge oder einen Mund, darstellt, sondern als reiner Multiplikator. Damit ist wieder ein Teil des Handwerklichen aufgegeben worden, denn waren auch die einzelnen Bildteile beliebig vervielfältigbar, so waren es die gesamten Bilder eben nicht und stellten jedes für sich ein Unikat dar. Die einzelnen Module sind jedes für sich ein fertiges Bild, tatsächlich wurden sie auch als solche verkauft.[74]
Seit diesen Installationen ist die Arbeit mit Tapeten und darüber angebrachten Bildern bei Kogler ein beliebtes Motiv. Beispiele sind die Installation in der Dirimart Gallery (Abb. 38) oder in einer anderen Form mit Videoschirmen aus dem American Hospital Istanbul (Abb. 2). In beiden Fällen ist bereits von dem immer gleichen Hintergrundmotiv abgegangen worden, allerdings findet sich die Wiederholung eines figurativen Motivs auch in jüngeren Arbeiten, wie in der Ausstellung der Griffel Kunstvereinigung Hamburg 2009 (Abb. 49).

Fotografisch aufgenommene oder figurative Module gehören von damals an zum fixen Repertoire, werden aber nicht immer auf die oben beschriebene Art eingesetzt. Es gibt die Abweichung des abstrakten Hintergrundbildes und die Anbringung von Tapetenbahnen in labyrinthischer Form (Abb. 16, Abb. 32, Abb. 50). Dabei wird vom immer gleichen Modul abgegangen und an dessen Stelle mehrere ähnliche Teile gefertigt, die sich auf verschiedene Arten aneinander fügen lassen. Für die Ausstellung in der Galerie Artelier Graz von 1993 wurden nur fünf verschiedene Modulteile benötigt:
Endstück
T- Stück
Kreuzung mit vier Fortsetzungen
Gerade
eine Kurve

Gleich war auch die Anlage der Module für die Ausstellung in der Galerie Karin Sachs 1991 (Abb. 15) und in der documenta IX (Abb. 16). Insgesamt kommt es in dieser zu einer ersten Abschwächung der Sichtbarkeit des modularen Aufbaus, vor allem im Ver-

[74] Zumtobel 2000, S. 84.

gleich zu den früheren Röhrenbildern. Allerdings ist das kein linearer Weg, betrachtet man die Einzelteile der Installation in der Galerie Karin Sachs, so ist die Klarheit der documenta IX Module noch nicht gegeben. Die wesentlich kleineren Ameisen sind viel organischer und chaotischer in ihren Bahnen angeordnet, die Abgrenzung der jeweiligen Ameisenstraßen ist dadurch deutlicher. In ihrem massenhaften Auftreten erinnern sie an die zu einem ornamentalen Band verflochtenen Personen, die als Dach des Kartonhauses fungieren (Abb. 5).

Die Ameisen der documenta IX folgen hingegen einem "digitalen" System bestehend aus zwei Variablen: gerade und um 45° geneigt. Es handelt sich nicht mehr nur um das Bild ein und derselben Ameise, sondern jede Ameise verhält sich auch exakt gleich. Die Entindividualisierung[75], die viele Autorinnen und Autoren in den Arbeiten Peter Koglers sehen, kommt in der späteren Arbeit viel stärker zum Ausdruck.

Das Pendel schlägt allerdings rasch in die andere Richtung aus. Mit der Klarheit der Räume ist durch die Aufgabe von orthogonalen Strukturen bald Schluss, der Wechsel vollzieht sich in mehreren Schritten. Der Erste erfolgt in der Secessionsausstellung 1995 (Abb. 44). Damit ist die erste Arbeit geschaffen, die nicht nur die Raumoberfläche als Bildfläche nutzt, sondern bei der auch die Raumstruktur angegriffen wird, indem Raumkanten überspielt werden. Die Modulgröße ist dabei von einem äußeren Umstand begrenzt: Die Teile der größten Röhren entsprechen dem des im Druck verwendeten Bogenformates.[76] Obwohl diese Installation für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung ist und einen riesen Schritt nach vorne darstellt, wurde dabei eines der frühesten und einfachsten Module verwendet, das bereits in den Siebdrucken von 1987 eingesetzt wurde (Abb. 12). Das ist keinesfalls wertend gemeint und soll auf die Tatsache hinweisen, dass Peter Kogler immer wieder durch die Rückbesinnung auf bereits Verwendetes zu neuen Lösungen kommt. Bestes Beispiel dafür ist sicherlich der Ameisenfilm, der Jahre später wieder aufgegriffen wurde. Die Röhre als gerades, durchgängiges Stück verschleiert ihre Modularität weit mehr als die Ameiseninstallation, denn dabei konnte jedes Tier als Modul aufgefasst werden, während hier die Grenzen der Streifen

---

[75] Zum Beispiel Pohlen 1996, S. 6 oder Zumtobel 2000, S. 97.

[76] Zumtobel 2000, S. 115.

der Tapete kaum sichtbar sind.

Das eigentlich Revolutionäre ist aber eine Idee, die zwar relativ einfach ist, für Peter Kogler aber eine Fülle neuer Möglichkeiten eröffnet. In dieser Arbeit geht er, gleich wie bereits 1991 in der Galerie Karin Sachs (Abb. 15) davon ab, den gesamten Raum zu tapezieren, nur mehr die Röhren selbst sind Papier, die sie umgebende Wand bleibt frei. Das Ergebnis ist ein wesentlich freierer Umgang in der Komposition. Es ist nicht mehr nötig, eine orthogonale Struktur beizubehalten und Peter Kogler kann erstmals Röhren hintereinander staffeln.

Dieser Ansatz führt direkt zum zweiten Schritt, der von der geraden Struktur der früheren Werke wegführt. In der Kunsthalle Krems 1996 entwickelt Kogler erstmals die geschwungene Röhre als Motiv für einen Tapetenraum (Abb. 51), eine Vorgehensweise, die ohne der vorherigen Idee nicht umsetzbar wäre. Die Konstruktion der Module für diesen überaus komplexen Raum ist relativ einfach. Peter Kogler bildet kreisförmige Röhren mit unterschiedlichen Durchmessern, die wie Ringe einer Zielscheibe aneinander liegen. Daraus werden Kreissegmente geschnitten, die die einzelnen Module bilden (Abb. 52). Diese neue Technik wendet Kogler im selben Jahr auf andere Zeichen an wie die Ameise und das Gehirn in einer Ausstellung für die Gesellschaft aktueller Kunst in Bremen (Abb. 53). Die wichtigste Arbeit aus dieser Zeit ist aber mit Sicherheit die Gestaltung der Vorhalle zur documenta X 1997 (Abb. 32). Die Unterschiede zwischen der Installation in der Kunsthalle Krems und der Arbeit der documenta X sind gering, und trotzdem überdeutlich. In der früheren Arbeit wurde nur ein Röhrendurchmesser verwendet, auffälliger ist allerdings die Aneinanderreihung von Modulen mit einem größeren Unterschied im Radius. Die Kurvenbahn in Krems wirkt dadurch wesentlich chaotischer, die in Kassel fließender, vor allem auch, weil dort größere Radien gewählt wurden.

Was hat den Stilwechsel verursacht? Zumtobel führt an, dass Kogler beeinflusst von der Komplexität des Raumes ein chaotischeres System gewählt habe, als in klarer strukturierten Räumen.[77] Eine weitere Erklärung könnte schlichtweg im Titel der Ausstellung liegen, in deren Kontext die Installation Peter Koglers entstand: "Chaos Wahnsinn".

---

[77] Zumtobel 2000, S. 117.

Auch die Planung der beiden Installationen verlief anders. Für Kassel existierte ein genauer Montageplan (Abb. 39), während frühere Arbeiten nur mit wenigen Anweisungen Koglers vom Montageteam selbstständig ausgeführt wurden.[78] Die Bahnen wurden also intuitiver und spontaner verlegt, da die Wirkung erst im Nachhinein überprüft werden konnte.

Dass die Module tatsächlich immer gleiche Teile sind und auch als solche leicht erkennbar bleiben, wird von Kogler in kurzer Zeit aufgegeben. Was nicht bedeutet, dass er nie wieder die eben beschriebenen Techniken anwendet. Wie schon erwähnt, greift Kogler immer wieder gerne auf Altes zurück, um es in einem neuen Kontext oder leicht variiert wieder zu verwenden. Die Röhre - ausgeschnitten aus Kreissegmenten - begegnet uns 2004 in einer Ausstellung im Kunstverein Hannover wieder (Abb. 54). Allerdings geht der allgemeine Trend ab 1999 zur Aufgabe der modularen Arbeitsweise und hin zu einer Verflüssigung der Formen.[79] Als Vergleich bietet sich wieder ein Treppenhaus an, diesmal allerdings keines einer Ausstellungshalle, sondern das der Münchner Rückversicherung von 2002 (Abb. 55). Erst durch genaues Beobachten fallen die sich wiederholenden Teile auf. Das exakte Kopieren und Einsetzen der Formen findet hier also langsam sein Ende, vorangetrieben auch durch technische Entwicklungen wie im vorherigen Kapitel beschrieben.

Gleich verhält es sich auch in anderen Medien, wie der Videoprojektion. Zwei sehr ähnliche Arbeiten und daher gut zu vergleichen sind die Videoinstallationen in der Kunsthalle Bregenz von 2000 (Abb. 24) und die darauf aufbauende Arbeit aus dem MUMOK von 2008 (Abb. 56). Bei beiden Arbeiten ist die Röhre als immer gleiches Modul eingesetzt, das sich zu deformieren beginnt. Um sämtliche, den Raum umschließende Wände als Projektionsfläche nutzen zu können, werden mehrere Beamer eingesetzt. In der älteren Arbeit wird dabei durch jeden Projektor das gleiche Bild an die Wand geworfen, es entsteht ein regelmäßiges Muster, das sich rund um den Raum wiederholt. 2008 werden immer noch mehrere Geräte pro Wand eingesetzt, allerdings wiederholt nicht jedes das Bild seines Nachbarn. Vielmehr wird ein Bild von mehreren Projektoren projiziert und

---

[78] Rhomberg 2008, S. 69.

[79] Zumtobel 2000, S. 126.

zwar so, dass jeweils nur die gesamte Wand wiederholt wird. Diese Aneinanderreihung der gleichen Teile fällt im Gegensatz zu Bregenz nicht mehr auf.
Bilder so anzulegen, dass sie durch ihre eigene Wiederholung potentiell unendlich groß werden können, hat aber nicht nur rein technische Gründe. Das wird deutlich, wenn man sich Bilder vor Augen führt, bei welchen dies im Gegensatz zu den besprochenen Projektionen nicht notwendig ist, ja wo sie nicht einmal auffällt. Abbildung 57 zeigt einen Siebdruck der Sammlung Essl aus dem Jahr 2003. Die Röhren und Ameisenstraßen des unteren Bildrandes ließen sich mit den Röhren und Ameisenstraßen des oberen Bildrandes fortsetzen, das gleiche gilt für links und rechts. Man könnte also, hätte man mehrere dieser Bilder (es handelt sich um ein Unikat), ganze Wände damit überziehen ohne einen Bruch in der Gestaltung wahrnehmen zu können. Das ist aber nicht immer das Ziel, wie uns die Arbeit in Abbildung 29 zeigt, bei der unabhängige Motive in einem schachbrettartigen Raster wiederholt werden. Kein Segment gleicht dabei dem anderen, sie unterscheiden sich durch eine immer andere Hintergrundfarbe und kein Segment weist einen Übergang zum nächsten auf. Dennoch entsteht ein einheitliches Bild, das man beliebig fortsetzen könnte. Hier entsteht durch die Segmentierung tatsächlich die von Kogler intendierte Bildsprache, man hat das Gefühl als handelt es sich um eine in Bildern kodierte Botschaft, die zeilenweise zu entschlüsseln ist.
Diese Rasterung, dieses digitale System ist es, das zu einer weiteren Diskussion führt, die immer wieder um Arbeiten Peter Koglers entsteht, nämlich der um das Ornamentale. Dass es sich bei Kogler allerdings nicht um ein Ornament im klassischen Sinn handelt, hat unter anderem Rychlik pointiert formuliert:

> *"Bei Kogler wissen wir genau, woher die Bestandteile seiner Rapporte kommen (Ameise, Hirn, etc.), er besteht auf ihrer Form, und dekoriert demgemäß auch nicht:Wir haben es sozusagen mit dem Ornament vor seiner dekorativen Entwertung zu tun."*[80]

Dekoriert Peter Kogler oder dekoriert er nicht? Darüber ließe sich streiten, dass er jedenfalls nicht bloß dekoriert steht außer Frage, da die von ihm eingesetzten Zeichen mit Bedeutung aufgeladen sind und damit im Gegensatz zum Ornament Inhalte transportie-

---

[80] Rychlik 1996, S. 63.

ren.

Interessanter für die Fragestellung dieser Arbeit ist jedenfalls der Umgang mit Rasterung und Muster. Denn wie Kogler selbst im Interview mit Kathrin Rhomberg hinweist, sind alle raumbezogenen Arbeiten vor der Installation in der Secession rasterartig aufgebaut.[81] Dieses Raster entsprach auch der Arbeitsweise des Computers und der Druckmaschinen mit der Darstellung von Pixel und Rasterpunkten, die die Motive bildeten.

Danach wird von dieser Regelmäßigkeit abgegangen, das Raster verschwindet zusehends. Diese Regelmäßigkeit, die ein Muster generierte, ist es auch, die keine Räumlichkeit zulässt, sondern im Gegenteil, die Wand als flache, feste Struktur und Grenze betont. Indem Peter Kogler zwar an ursprünglich regelmäßigen Strukturen wie dem Gitter festhält, diese aber verzerrt, weicht er diese Festigkeit optisch auf (Abb. 56 oder Abb. 38).[82]

## 2.4. Das Original und die Vervielfältigung

Die Frage in der Computerkunst, wo denn das Original der Bilder eigentlich ist, von dem man ja nur einen Ausdruck, ein Monitorbild oder ähnliches sieht, ist fast so alt wie die Computerkunst selbst. Herbert W. Franke wurde um 1960 nach einer Präsentation seiner Werke in der Hochschule für Gestaltung in Ulm vom Künstler Otl Aicher mit folgendem Vorwurf konfrontiert:

> *"Was haben sie für Material? Elektronen, elektrische Fasern? Das ist doch nichts. Das ist doch nichts Greifbares. [...] das kann doch keine Zukunft*

---

[81] Rhomberg 2008, S. 69.

[82] Diese Veränderung ist mit einer veränderten Arbeitsweise des Computers erklärbar. Es gibt zwei Arten von Computergrafiken: eine pixelbasierte, bei der die Lage und der Farbwert jedes Bildpunktes in der Bilddatei beschrieben ist oder eine vektorbasierte, bei der die Umrisslinien aus Vektoren gebildet werden und die Binnenfläche mit einem Farbwert gefüllt wird. Erst die zweite Art lässt Verzerrungen in der Form, wie sie von Peter Kogler gebildet werden, zu. Vektorgrafiken sind auch im Unterschied zu Pixelgrafiken ohne Qualitätsverlust beliebig vergrößerbar und eignen sich daher für die riesigen Rauminstallationen Peter Koglers.

*haben.*[83]

Das Problem des "Wo ist das Kunstwerk tatsächlich und ist das was ich als Druck sehe nur eine Vervielfältigung, eine bloße Kopie?" war Beobachtern also schon damals klar. Sie rührt ganz offensichtlich in der ständigen Reproduzierbarkeit nicht nur der Ergebnisse - also der Monitorbilder, Drucke und so weiter - sondern auch der diesen zugrunde liegenden Dateien. Daraus entsprang eine Diskussion, bei der man häufig mit technischen Fakten dem Original in der Computerkunst auf die Spur kommen will.

Hajo Drott[84] geht zum Beispiel einerseits von der fehlenden Existenz eines Originalbildes aus - die, wie auch immer geartete Ausgabe des Bildes wird nicht als Original anerkannt - versucht dann aber trotzdem, einen Ort für das Original ausfindig zu machen. Für ihn liegt der Bildträger im Speicherchip des Rechners, von dort aus durchläuft er mehrere Stationen (RAM, Grafikkarte,...) bis es schließlich zur Darstellung am Bildschirm kommt. Dieses Bild sei somit eine Kopie des Originals und das Original sei das Programm, nachdem das Bild entstanden ist.[85]
Guminski, die auf Drott aufbaut, weicht diesen Ansatz dann auf, indem sie davon ausgeht, dass man durchaus bei einem Monitorbild von einem Original sprechen könne, wenn das Bild nicht von der Datei abweicht, ja selbst der Ausdruck könne zum Original werden, aber nur, wenn die Datei zerstört wird und nur, wenn der Künstler das Druckergebnis akzeptiert.[86]
Beide meinen mit Original ganz konkret das originale, fertige Kunstwerk und nicht nur eine Vorlage, wie zum Beispiel eine Druckplatte. Dieser Begriff, genauso wie jener der Kopie, erscheinen mir im Zusammenhang mit Computerkunst problematisch.

Alle diese Versuche, das Original als das *eine* greifbare *Ding* zu finden, das ein Kunstwerk ausmacht, scheitern meiner Meinung nach an mehreren Punkten. An den Anfang

---

[83] Herzogenrath und Nierhoff-Wielk 2007, S. 24.

[84] Hajo Drott ist selbst Computerkünstler und verfasste eine Dissertation über Computerkunst: Drott 1997.

[85] Drott 1997, S. 313 - 314.

[86] Guminski 2002, S. 217 - 218.

meiner Überlegungen möchte ich das, was Guminski und Drott als das Originale bezeichnen, stellen: ein Programm, in diesem Fall von Georg Nees, aus dem das Bild "Schotter" resultiert (Abb. 58):

*1 'BEGIN"COMMENT"SCHOTTER.,*
*2 'REAL'R,PIHALB,PI14.,*
*3 'INTEGER'I.,*
*4 'PROCEDURE'QUAD.,*
*5 'BEGIN'*
*6 'REAL'P1,Q1,PSI.,INTEGER'S.,*
*7 JE1.=5*I/264.,JA1.=-JE1.,*
*8 JE2.=P14T*(1+I/264).,*
*JA2.=P14T*(1-I/264).,*
*9 P1.=P+5+J1.,Q1.=Q+5+J1.,*
*10 LEER(P1+R*COS(PSI),*
*Q1+R*SIN(PSI)).,*
*11 'FOR'S=1'STEP' 1 'UNTIL'4'DO'*
*12 'BEGIN'PSI.=PSI+PIFHALB.,*
*13 LINIE(P1 + R*COS(PSI),Q1 + R*SIN(PSI)*
*14 'END'.,I.=I+1*
*15 'END'QUAD.,*
*16 R.=5*1.4142.,*
*17 PIHALB.=3.14159*.5.,PI4T.=PIHALB*.5.,*
*18 I.=0.,*
*19 SERIE(10.00,10.0,22,12,QUAD)*
*20 ,END'SCHOTTER.,*[87]

Ich habe dieses Beispiel gewählt, weil es in wenigen Zeilen die exakte Beschreibung des Bildes abliefert. Auch wenn Nees nicht diese Zeilen geschrieben hat und auch wenn

[87] Nees 1969, S. 241. Zitiert nach Guminski 2002 S. 100.

die äußere Form des Programmes nicht jener von Nees entspricht, so ist es für den Computer das exakt gleiche, nicht unterscheidbare Programm. Allerdings nur für den gleichen Computer und der gleichen Software, wie jener, die Nees verwendet hatte. Diese Programmierung weist eine Besonderheit auf: in ihr ist ein Zufallsgenerator[88] enthalten, der die Quadrate umso stärker durcheinander wirbelt, je weiter sie am oberen Rand liegen. Es ist eine Handlungsanweisung für den Rechner, nach der er aktiv ins Bild eingreifen soll. Doch ignorieren wir diese Tatsache vorerst, so haben wir in codierter Form das fertige Bild vor uns. Diese Codierung ist für den Computer nichts anderes als eine Beschreibung und zwar eine Beschreibung, die das Bild von produktionsbedingten Schwankungen abgesehen absolut gleich reproduzierbar macht. Hier könnte man die Beschreibung oder die Skizze eines Konzeptkünstlers ins Treffen führen. Diese Beschreibung, vor allem die von Nees, ist so gesehen die Beschreibung einer Idee oder die Ausführungsanweisung an den Computer und entspricht somit der Idee selbst. Das macht sie aber noch lange nicht zu einem Original im künstlerischen Sinn. Dieses Programm, die Datei oder die physikalischen Spuren davon auf einem Datenträger sind mit nichts aus der herkömmlichen Kunstproduktion im bildenden Bereich vergleichbar. Allerdings sehr wohl mit Codes aus anderen Bereichen, wie den Noten in der Musik, den Schriftsätzen in der geschriebenen Sprache oder aus dem industriellen Bereich mit den frühen Lochkarten der mechanischen Webstühle. Dabei spielt es keine Rolle, dass diese Codes physikalisch nicht eins zu eins kopierbar sind, ihre Bedeutung bleibt die gleiche. Das ist es, was diese Codes ausmacht und auch für Computerdateien gilt. Auch eine Bilddatei kann die genau gleiche sein, allerdings in verschiedenen Formaten und Formen[89] vorliegen. Das vermeintlich Neue an der Computertechnik, nämlich die potentiell unendliche Vervielfältigbarkeit der Datei, hat also schon vor der Computertechnik bestanden. Übrigens sind die Lochkarten der Webstühle mittlerweile verschwunden, ihre Funktion wird von Computern ausgeführt; eine Technik, die auch Peter Kogler für

---

[88] Dieser Zufallsgenerator rüttelt an dem Prinzip der Wiederherstellbarkeit digitaler Produkte. Natürlich ist nur die Datei vervielfältigbar, das entstehende Bild ist jedes Mal ein anderes.

[89] TIFF, BMP, Photoshop unterscheiden sich nicht, sind allerdings jeweils anders codiert, JPG unterschiedet sich hingegen tatsächlich, da es sich dabei nicht um eine verlustfreie Komprimierung handelt. Die gleichen Dateien auf unterschiedlichen Speichermedien wie Festplatten, CDs, DVDs oder Flash - Speichermedien unterscheiden sich hingegen in ihrer Struktur.

seine Jacquardgewebe einsetzt (Abb. 21).[90]

Die Computerdateien entsprechen weder einem fotografischen Negativ noch einer Druckplatte, die ja ebenfalls in verschlüsselter, weil in mehrerlei Hinsicht umgekehrter Form (farblich beziehungsweise räumlich gespiegelt) vorliegen. Denn die Datei oder das Programm ist absolut gleich (natürlich nicht physikalisch betrachtet)[91] und nicht nur gleichwertig wieder herstellbar, was einem herkömmlichen Originalitätsbegriff entgegensteht. Somit hätte man das Original von Nees in den 20 Zeilen vor sich.

Alleine schon die Begriffe Original und Kopie sind in der Computerkunst für Datei und daraus resultierendes Bild ungeeignet. Denn man kann die Datei, deren Aufbau und Eigenheiten durchaus mit der DNS vergleichen. Ist der Träger der DNS dann die Kopie seiner DNS?[92]

Bereits hier ist die Diskussion um das klassische Original beendet, führt man sie dann noch um die Ausgabe weiter, so muss man sich den ganzen Produktionsvorgang vor Augen führen. So gut wie jedes computergenerierte Kunstwerk ist naturgemäß auf seine Ausgabe hin geplant worden. Das implementiert auch die Berücksichtigung der zur Verfügung stehenden Mittel wie Software, Computerplattform, Druckertechnik und so weiter. Deutlich wird das bei älteren Computerkunstwerken, deren technische Daten häufig in der Bildlegende angegeben sind, wie auch bei Nees' "Schotter". Bei moderneren Arbeiten wie denen von Kogler ist diese technische Beschreibung durch die Standardisierung der Rechner, Programme und Dateiformate in den Hintergrund gerückt und so gut wie nicht mehr zu finden, trotzdem hat natürlich auch Kogler diese Rahmenbedingungen bei seiner Konzeption zu berücksichtigen. Denn die Entstehung ist ein Prozess, ein Zusammenspiel aus dem Code oder der Beschreibung, der Software und der Hardware zur Interpretation der Datei und dem Ausgabegerät. All diese Teile sind als Einheit zu sehen, die das Werk ausmachen. Es handelt sich somit um einen Prozess und einen

---

[90] Die Lochkarten könnten somit tatsächlich die ersten Datenträger digitaler Bilder sein. Digital in dem Sinn, dass einem Farbfeld ein Farbwert zugewiesen wird.

[91] Würde man diese Diskussion auf physikalischer Ebene führen, müsste man fragen, was mit einer Datei passiert, wenn sie auf dem Datenträger verändert wird, beispielsweise durch ein Defragmentierungsprogramm. Theoretisch könnte das "Original" gänzlich unbemerkt in dem Augenblick seiner Entstehung auch schon wieder verloren sein.

[92] Produktionsbedingte Eigenheiten resultierend aus Umwelteinflüssen treten auch bei der Ausgabe von Computerdateien auf.

Punkt daraus zu isolieren und zu sagen, das ist das Eine, das das Werk ausmacht, ist naturgemäß unmöglich.
Guminski spricht in ihrer Dissertation dann aber davon, dass das Monitorbild doch ein Original sein könne, wenn es am selben Monitor gezeigt wird wie bei der Erstellung, weil es dann so ist, wie der Künstler es gedacht und realisiert hatte. Das Monitorbild ist allerdings nicht vom Rest des Rechners oder der Datei trennbar. Darüber hinaus können laut Guminski auch Ausdrucke zum Original werden, wenn die zugrundeliegende Datei verloren geht und der Künstler die Arbeit als original anerkennt.[93] Das wiederum müsste dann für jeden Druck gelten, von dem nur ein Exemplar übrig ist und von dem die Druckvorlage nicht mehr existiert. Hier ist man in einem Bereich, den ich abtrennen möchte vom rein künstlerischen, nämlich dem Kunstmarkt. Was dort als Original gilt hat nichts mit den vorangegangenen Untersuchungen zu tun, sondern rein damit, was als originales Produkt des Künstlers gilt. Das schließt natürlich alles ein, was von ihm autorisiert wird.
Nees' "Schotter" verkompliziert die Diskussion weiter, weil zwar das Programm wiederholbar ist, es aber durch den Zufallsgenerator verunmöglicht wurde, ein gleiches Bild zwei Mal zu produzieren. Jedes Bild ist ein Unikat (ich spreche hier ausdrücklich nicht von Original), jedoch nicht Mithilfe des Künstlers wurde es zu so einem, sondern durch den Computer, der es selbstständig (zwar auf Anweisung des Künstlers), veränderte. In solchen Fällen würde Guminski das Programm als Original und das Bild als Kopie bezeichnen[94], womit die Diskussion erstens wieder von vorne beginnen würde und zweitens eine Kopie vorliegen würde, die durch den Einsatz des Zufallsgenerators per se keinem Original entsprechen könnte.

Aufgrund der oben beschriebenen Unmöglichkeit, das Original in der Computerkunst ausfindig zu machen, möchte ich die Konzeptkunst und dabei vor allem den Werkbegriff Sol LeWitts in Erinnerung rufen. Mit der Konzeptkunst wurde der Prozess der Entmaterialisierung des Kunstwerks, der bekanntlich bereits bei Duchamp eingesetzt

---

93 Guminski 2002, S. 217 -218.

94 Guminski 2002, S. 217.

wurde, vollendet.[95] Besonders deutlich wird dies in den Schriften LeWitts, zum Beispiel den 1967 verfassten "Paragraphs on Conceptual Art"[96] oder den 1969 verfassten "Sentences on Conceptual Art"[97] und dabei wiederum im 10. Satz:

> *"10. Ideen allein können Kunstwerke sein. Sie sind Teil einer Entwicklung, die irgendwann ihre Form finden mag. Nicht alle Ideen müssen physisch verwirklicht werden."*[98]

Genau so wenig wie man in der konzeptuellen Kunst kein einzelnes Element als Werk ausfindig machen kann, kann man es in der Computerkunst (wobei es natürlich *die* Computerkunst nicht gibt, eine Verallgemeinerung daher nicht zulässig ist und man besonders in Hinblick auf Peter Kogler das Thema differenzierter diskutieren muss, worauf später noch genauer eingegangen wird).[99]

Ich habe diesen Exkurs in die Arbeit eingebracht, weil sie erstens für das gesamte Thema der Computerkunst entscheidend ist und weil sie zweitens natürlich auch für Peter Koglers Schaffen wichtig ist. Irgendwie muss jeder mit dem Computer arbeitende Künstler zu diesem Thema Stellung beziehen und sei es auch nur für die Positionierung am Kunstmarkt.
Für die Betrachtungen von Peter Kogler ist diese Diskussion doppelt interessant, denn er nutzt die technische Möglichkeit der Vervielfältigung einerseits ganz gezielt aus, andererseits ist sein Verhältnis dazu doch auch ambivalent.
Der erste Punkt, also die Erzeugung von modular gestalteten Werken oder auch Multiples wurde schon in einem eigenen Kapitel besprochen, vor dem Hintergrund der eben geführten Diskussion ließe er sich noch erweitern. Denn die Entstehung der ersten modularen Arbeiten, die mit Hilfe des Computers gestaltet wurden, zeigen, dass ausgerechnet die Modularität nicht am Computer entstand, sondern im Arbeitsprozess danach: beim händischen Siebdruck (Abb. 45). Genau gleich verhält es sich mit den Tapeten-

---

[95] Tamblyn 1990, S. 253.

[96] LeWitt 1998, S. 1023 - 1026.

[97] LeWitt 1998, S. 1026 - 1028.

[98] LeWitt 1998, S. 1027.

[99] Zur Diskussion über Kunst und Original außerhalb der Computerkunst siehe: Weibl 1998.

räumen (Abb. 51), deren Grundelemente der Computerkunst entspringen, deren tatsächliche Ausführung allerdings nichts mehr mit diesem Medium zu tun haben. So wird das Potential des Computers ausgenutzt, es entstehen allerdings Unikate. Diese Unikate sind in den meisten Fällen ephemer, konkret bestehen sie nur für die Ausstellungsdauer.[100] Selbstverständlich könnten die am Computer entstandenen Elemente für eine andere Installation wieder verwendet werden. Genau das wird aber von Kogler vermieden, es gibt im gesamten Schaffen Koglers kaum Wiederholungen. Auf ausdrücklichem Auftraggeberwunsch wurde das Tapetenmuster der Installation der documenta IX von 1992 (Abb. X16) im MOMA 1996 in der Ausstellung "eye on europe: prints, books & multiples 1960 to now" wiederverwendet, wobei das sicher dem Umstand des retrospektiven Charakters der Ausstellung geschuldet war. All diese Fälle zeigen unbestreitbar Unikate, auch wenn sie sich rekonstruieren ließen. Denn erst das Zusammenspiel von Raum und Tapete ergeben ein einmaliges Werk.

Ähnlich verhält es sich mit den Videoprojektionen im MUMOK (Abb. 56) oder in Bregenz (Abb. 24), bei denen jeweils eine einzige Computerdatei entsprechend oft nebeneinander projiziert wird, bis das Gesamtbild komplett ist. Auch hier lässt sich die Frage nach dem Original nicht mit der Datei beantworten, da das Werk aus mehreren Ausgaben der Datei besteht und diese vervielfältigte Ausgabe integraler Bestandteil des Werkes ist.

Bei immer wieder aufführbaren Videoinstallationen stellt sich die Frage nach dem Original in noch höherem Maße als bei den vorher besprochenen Tapetenräumen. Wobei wie oben angeführt der Begriff des Originals nicht zielführend ist, an dessen Stelle müsste die Frage nach dem auratischen Kunstwerk im Sinne Walter Benjamins[101] treten. Dieser schwer fassbare Begriff der Aura eines Kunstwerkes meint das, was das Spezifische eines Kunstwerks ausmacht. Zwei wesentliche Punkte dafür sind seine Einzigkeit

---

[100] Es gibt auch Ausnahmen: die gezeigte Arbeit in der Kunsthalle Krems besteht heute noch ebenso wie die Arbeit am Grazer Bahnhof, deren Abbau schon beschlossen war, die Arbeit wurde aber wegen dem positiven Echo belassen.

[101] Siehe Benjamin 2007. Auch wenn der Begriff der Aura schwer fassbar ist und kritisiert wurde, bietet er für die vorliegende Diskussion eine brauchbaren Grundlage, da die Einzigkeit und die Geschichte eines Kunstwerks für viele von hoher Bedeutung ist. Andere Eigenschaften und Voraussetzungen für ein auratisches Kunstwerk spielen in dieser Arbeit keine Rolle.
Zur Kritik am Begriff der Aura von Adorno und Horkheimer siehe Spangenberg 2010, S. 412 - 413.

und seine Geschichte - beides Punkte, die durch die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken angegriffen werden. Insbesondere der Film ist das Medium, das im Gegensatz zu Literatur und Malerei nicht nur von außen her reproduzierbar ist, sondern dessen Reproduzierbarkeit dem Medium schon durch seine Technik innewohnt und somit seine massenhafte Verbreitung nicht nur begründet wird, sondern geradezu erzwungen wird.[102] Diese Feststellung gilt im selben Maße für die Computerkunst. Juliane Rebentisch sieht allerdings durch die Präsentationsform der Installation das Argument der Einzigkeit des Kunstwerkes gegeben. Zwar nicht in dem Umfang, wie von Benjamin gefordert, aber doch so weit, dass das Kunstwerk nicht beliebig verfügbar ist, sondern nur in der Institution Museum. Dieser relativ auratische Charakter bleibt auch erhalten, wenn mehrere Kopien der Arbeiten in Umlauf sind.[103] Tatsächlich ist durch das Medium der Installation, das speziell bei Kogler nur in einem bestimmten Setting möglich ist, die massenhafte Verbreitung wie im Film ausgeschlossen.

Aber nicht nur für die Videoinstallationen, auch für die Tafelbilder Koglers ist der Text Benjamins ein interessanter Gedankenanstoß, da hier die Möglichkeit der Reproduktion ja tatsächlich gegeben ist. Guminski und Drott sprechen nicht nur im Zusammenhang mit der Vervielfältigung von Kopie, sondern allgemein bei der Ausgabe von Computerdateien. Für Benjamin fehlt der noch so guten Reproduktion das "Hier und Jetzt" des Originals, also die Geschichte, der das Kunstwerk unterworfen war. Anhand dieser Geschichte lässt sich die Echtheit überprüfen, indem man zum Beispiel durch chemische Analysen feststellt, ob ein bestimmtes Objekt zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort war.[104] Letztlich entzieht sich

> *"Der gesamte Bereich der Echtheit [...] der technischen - und natürlich nicht nur der technischen - Reproduzierbarkeit"*[105]

Koglers Antwort darauf ist für einen Computerkünstler ungewöhnlich, weil sie genau dieser Reproduzierbarkeit entgegensteht, der Eigenschaft, die laut Benjamin von sol-

---

[102] Benjamin 2007, S. 19. Insbesondere Fußnote 9.

[103] Rebentisch 2003, S. 183 - 184.

[104] Benjamin 2007, S. 12 - 13.

[105] Benjamin 2007, S. 13.

chen Medien erzwungen wird. Kogler nutzt die technische Reproduzierbarkeit seiner Werke nicht. Bei den Tafelbildern ist die Tendenz hin zu Unikaten auffällig (Abb. 57), die großen Formate werden jeweils nur einmal ausgearbeitet. Was allerdings nicht bedeutet, dass die zugrunde liegende Datei nur einmal ausgearbeitet wird - im Druckprozess werden die Farben gewechselt. Aus ein und derselben Datei entstehen so mehrere Unikate. Der Wert der Einzigkeit wird so gewahrt, sei es aus Gründen des Kunstmarktes oder aus künstlerischen.

Zu diesem Thema nimmt Kogler auch explizit durch seine Installationen Stellung, indem er das "Massenprodukt Tapete" dem "Einzelkunstwerk Tafelbild" gegenüber stellt (zum Beispiel Abb. 38, 47, 49). Anselm Wagner meint dazu:

> *"Das auratische Tafelbild repräsentiert die Idee vom einmaligen Wert und der Originalität des Schöpferischen, es ist "hohe" Kunst, so wie die Tapete die "niedere", kunsthandwerkliche, wert- und anspruchslose Massenware verkörpert. Im Ineinander von beidem stellt Kogler diesen Gegensatz [...] in Frage, indem er deren identische - nämlich synthetische Produktion demonstriert."*[106]

Die Tapete ist dabei nicht nur Massenprodukt, sondern auch Wegwerfprodukt in den Installationen Koglers. Wurde der Unterschied zwischen hoher Kunst und Wegwerfprodukt in den älteren Arbeiten noch deutlich durch die Motivgleichheit herausgestrichen, so ändert sich das in den späteren Arbeiten, wenn die Tapete andere Muster zeigt, als die Tafelbilder. Die Unabhängigkeit der Installation gegenüber den Tafelbildern nimmt durch ihre Austauschbarkeit zu.

In Bezug zur Diskussion um das Original, den Kern der Kunst sozusagen, ist anzumerken, dass in der Installation der Galerie Krinzinger (Abb. 47) dieselben Dateien für den Vordergrund, also die Tafelbilder, wie für den Hintergrund verwendet wurden - also ein und dasselbe Kunstwerk in einem anderen Kontext gestellt eine völlig andere Wertigkeit bekommt.

Die Frage nach der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken zu Lebzeiten der Künstler ist

---

[106] Wagner 1995, S. 49.

anders zu bewerten. Es ist am Kunstmarkt durchaus üblich, beschädigte Werke zu vernichten und neu zu produzieren. Die Reproduktion wird dann als Original gehandelt, das gilt nicht nur für digitale Werke. Aufsehen erregte der Austausch des Hais von Damian Hirst aus dem Werk "The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" von 1991 im Jahr 2006, der begann zu zerfallen.[107] Die Grenze zwischen Restaurierung und Neuproduktion mag in diesem Fall noch diskutierbar sein, die komplette Reproduktion eines Werkes verliert allerdings die von Benjamin gemeinte Echtheit.

Die Frage nach Originalität wird in Koglers Schaffen aber auch auf gänzlich andere Weise gestellt, nämlich nicht nur in der Reproduzierbarkeit einzelner Werke, sondern in der Wiederverwendung der Motive und Formen. Koglers Werk ist ein ständiges Selbstzitat, aber nicht im Sinn einer ständigen Kopie oder Wiederholung, sondern im Sinn einer Weiterentwicklung. Der kreative Prozess vollzieht sich weniger durch das Schaffen von Neuem, als durch die Evolution des bestehenden Vokabulars. Kogler selbst spricht in diesem Zusammenhang von einer Laborsituation, einer Art Versuchsreihe, bei der er die Ergebnisse variiert, indem er wenige Parameter von Projekt zu Projekt verschiebt. Die technischen Möglichkeiten der Reproduktion werden also genutzt, um eine Variation zu erzeugen indem das Original angepasst wird, sei es an neue Techniken oder einen gestalterischen Wandel. Damit steht er in Opposition zu Künstlern wie Daniel Buren[108], der viel stärker an seinen immer gleich breiten Streifen festhält und nur die Farbe ändert. Dieses Sampling seiner Arbeiten, führt zu einer durchgängigen Entwicklungslinie von den frühen Arbeiten bis heute und damit zu einem hohen Wiedererkennungswert seiner Arbeiten.
Die Kopien innerhalb seiner Werke, also die Wiederverwendung der Ameise in der Arbeit der documenta IX, haben neben der gestalterischen Dimension auch eine inhaltliche. Ist es bei Warhol völlig klar, dass die aneinander gereihten Kühe Wiederholungen des selben Motives sind, also ein und dieselbe Kuh sind, so ist es bei Kogler, dessen

---

[107] Vogel 2006.

[108] Zu Daniel Buren beachte unter anderem Pilgramm 2004.

Ameise das Ergebnis einer einzelnen Datei ist, unklar, wie man sie zu verstehen hat: ist es die Wiederholung einer Ameise wie bei Warhol oder sind es unterschiedliche Individuen?

Ein weiterer Punkt ist zur Arbeitsweise Koglers anzumerken: Bei Kogler ist die Gestaltung des Werkes am Computermonitor unabhängig von der Ausgabe: der Künstler kann sich im Nachhinein entscheiden, wie groß seine Datei ausgegeben wird und auf welchem Medium. Daher ist die Geschichte des Werkes - wie sie Benjamin versteht - nicht wichtig, weil die tatsächliche Entstehung zeitlich unabhängig von Entstehung am Computer ist. Dies wird im Entwurfsprozess sichtbar: die von Kogler zur Visualisierung angefertigten Modelle entstehen aus den Originaldateien. Wenn sie akzeptiert werden, werden sie zum fertigen Produkt und damit zur ersten Ausarbeitung, allerdings in anderem Maßstab als die Werke, die dann tatsächlich ausgestellt werden. Bis zur tatsächlichen Installation im Ausstellungsraum vergehen häufig längere Zeitspannen. Noch deutlicher wird das Problem allerdings, wenn eine Installation ein weiteres Mal präsentiert wird und zumindest Teile davon entweder neu ausgearbeitet werden müssen oder aber auf Vorrat produziert wurden. Abbildung 49 zeigt die Installation in der Griffelkunst-Vereinigung Hamburg von 2009, Abbildung 75 eine Ausführung mit den gleichen Elementen im Museo Colecção Berardo in Lissabon im selben Jahr.

## 2.5. Die Auflösung der Mediengrenzen

Zu den zentralen Punkten im Schaffen Peter Koglers zählt die Auseinandersetzung mit der Bild-Wand Relation beziehungsweise den Stadien der Übergänge vom Bildobjekt zum skulpturalen Wandobjekt bis zu deren Verselbstständigung im Raum.[109] Die Herangehensweise ist dabei vielschichtig, vom Einsatz extrem flacher Medien, wie dünnen Papieren (Abb. 1), Tapeten und Projektionen über Leinwandbilder mit extrem dicken Keilrahmen (Abb. 60) bis zu raumgreifenden Wandobjekten (Abb. 10) experimentiert

[109] Köb und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2008, S. 8.

Kogler mit den Grenzen der jeweiligen Ausdrucksmittel. Wo hört das Bild auf, wo fängt die Skulptur an und wann kann man von Installation sprechen? Bei diesem Experimentieren werden die Grenzen einmal aufgelöst, einmal überbetont und manchmal selbst zum Bildgegenstand.

Vor allem bei den frühen Arbeiten sind diese Versuche deutlich zu sehen. Die vier Papierstreifen, die das Bild der im Quadrat laufenden Ratten bilden (Abb. 1), werden direkt an der Wand ohne Rahmen angebracht. Interessant ist dabei, dass nicht nur das Quadrat in der Mitte frei bleibt, sondern auch das Motiv der Ratte, die nicht gemalt ist, sondern aus dem Papier herausgerissen wurde. Damit werden Grenzen in mehrerlei Hinsicht überbrückt: einerseits die Grenze des Bildes zur Wand[110] und damit zum Raum, denn das Dargestellte ist genau das, das fehlt und wird von der dahinter liegenden Fläche ersetzt. Diese direkte Verbindung von Malerei und Wand, bei der kein Unterschied zwischen den beiden Elementen gemacht wird, eliminiert auch die Grenzen des Bildes. Es gibt kein objektives Ende des Bildes mehr, vielmehr hängt dieses von der Größe der Fläche ab, auf der es angebracht wird.

Andererseits wird die Gattungsgrenze der Malerei in Frage gestellt, denn Kogler nimmt auf diese Weise Bezug zum Medium des Films: Nicht nur die filmische Anordnung bezieht sich darauf, sondern auch die Auslassung. Gleich wie bei einem Filmstreifen, bei dem die hellen und dunklen Stellen wie eine Schablone wirken, könnte man die Papierstreifen einsetzen. Kogler imitiert die Funktionsweise des Films und überträgt sie in die Malerei durch die Durchlässigkeit des Materials, durch die Wiederholung des Motivs wie bei einzelnen Frames und die kreisförmige Anordnung wie bei einem Loop.

Einen gänzlich anderen beziehungsweise sogar konträren Ansatz verfolgt Kogler mit der Skulptur aus Abbildung 63 aus dem Jahr 1983, mit der er die Grenzen von Bild und Skulptur verwischt. Nicht mehr die absolute Verflachung der Arbeit auf die Nullfläche der Wand erfolgt hier, sondern die Ausbildung als dreidimensionales Objekt. Das sich nach unten verjüngende Haus neigt sich bedrohlich auf den Betrachter oder die Betrachterin zu und zwar nicht mehr auf Grund einer illusionistischen Perspektive. Zwei Seitenteile der Zeichnung sind nach hinten geklappt, das Bild bekommt eine räumliche Di-

[110] Kogler bezeichnet selbst die Wand als Teil dieses Bildes: Rhomberg 2008, S. 63.

mension und dringt in den Realraum ein - aus dem Bild wird ein Objekt, dessen Körper durch keine noch so gute Darstellungstechnik diesen Realismus erreichen könnte.
Das in Abbildung 59 gezeigte Objekt dreht das Verhältnis von Bild zu Rahmen um, indem das Motiv zur Oberfläche des Rahmens wird und damit das Bild in ein skulpturales Objekt transformiert. Die beiden Bänder aus ornamental zusammengefügten Menschenmassen bilden, wie Rainer Fuchs es ausdrückt:

> *"[...]nicht das Fenster in eine künstlich - künstlerische Scheinwirklichkeit, sondern ein Scharnier, das die Kunst mit der Umgebungsrealität vereint."*[111]

Ein ähnliches Prinzip wendet Kogler bei der 2011 umgesetzten Skulptur in West Cork, Irland an (Abb. 74). Der Rahmen oder das Fenster wird zu einem Tor, das durchschritten werden kann. Kogler bleibt seinem System treu, das wie beim vorherigen Objekt die ursprüngliche Flachheit des Materials bewusst macht und das Motiv durch Weglassung - also wie bei einem Scherenschnitt - definiert. Es entsteht eine Struktur aus Profilrohren mit dem sich wiederholenden Motiv der Ameise, die sich überlagern.

Eine andere Verschränkung des Raumes zeigt das Objekt in Abbildung 10, durch welches Kogler ebenfalls Grenzen aufhebt beziehungsweise verschiebt. Das Objekt zeigt ein mit etwas Fantasie erkennbares Gesicht. Erst durch die seitliche Beleuchtung wird eine Silhouette deutlich sichtbar. Das Kunstwerk expandiert so in den Raum und über sein ursprüngliches Volumen, denn die Beleuchtung und die Wand werden integraler Bestandteil der Arbeit.
Die Frage nach der Grenze von Bild zu Objekt stellt sich auch in den Siebdrucken von 1987 (Abb. 60). Diese sind auf 15cm dicken Keilrahmen aufgespannt[112] und ragen somit auffällig in den Raum. Es ist aber nicht bloß die Tiefe, die entscheidend ist, sondern die Tatsache, dass dieser Abstand genau einer Modulbreite des Bildes entspricht. Das Bild hört also nicht auf der Vorderkante auf, sondern läuft um diese herum bis zur Wand. Erst dieses Abgeschlossene seitliche Modul macht aus dem Bild ein räumliches Objekt.

---

[111] Fuchs 2008, S. 20.

[112] Zumtobel 2000, S. 75.

Auffällig ist dabei allerdings, dass Koglers Tafelbilder rechteckig bleiben und zwar waagerecht rechteckig. Im Unterschied zu Künstlern wie Kenneth Noland oder Frank Stella erfolgt bei ihm nicht der Versuch, das Bild von der klassischen Form zu befreien und damit die Grenze zum Raum zu überwinden beziehungsweise damit in einen Dialog zwischen "Flächigkeit, Rand, Format und Wand"[113] zu treten. Dies wird vor allem in Hinblick auf Koglers skulpturale Wandobjekte oder die Tapetenräume (Abb. 38) deutlich, zu denen die Tafelbilder damit in Opposition treten. In diesem Medium wird der Bildnischarakter bis heute (Abb. 18) stark betont, das Tafelbild bleibt bei Kogler in dieser Hinsicht ein klassisches Bild.

Beginnend mit dem Wachsen der Bilder kommt es zu einer potentiellen Grenzenlosigkeit beziehungsweise Unendlichkeit der Arbeiten Koglers.
Der erste Schritt dahin erfolgte mit dem Wandteppich für Mavo 1987 (Abb. 45), als das Bild erstmals eine ganze Wandfläche bedeckt und erst das Ende der Wand das Ende Arbeit markiert. Dabei ist auch tatsächlich eine Grenze erreicht, denn das Bild ist abgeschlossen, genau so wie die ähnlich aufgebauten kleineren Arbeiten (z. B. Abb. 11).
Erst die Multiplikation der Module und die Überziehung der Wände damit stellt diese Grenze in Frage, löst sie auf und überwindet sie schließlich. Die in Abbildung 47 gezeigte Installation in der Galerie Krinzinger von 1990 ist ein Zwischenschritt in diese Richtung. Bereits hier gibt es keinen Abschluss des Bildes mehr, genauso wenig wie in den über den Tapeten angebrachten Tafelbildern, deren Motive über ihre Grenzen hinaus laufen. Es entsteht ein All-over das willkürlich an diese eine Wand angepasst wurde - genau so gut könnte es in einem anderen Raum an einer Wand mit einem anderen Seitenverhältnis angebracht werden. Bevor Kogler die bekannten Tapetenräume für die dokumenta IX ausführte, überschritt er die Wand- und Raumgrenze mit einer Installation in der Galerie Karin Sachs in München 1991. (Abb. 15). Die Wichtigkeit dieses Raumes für das Werk Peter Koglers ist nicht zu unterschätzen, denn viele Gestaltungsprinzipien kommen darin erstmals zum Tragen. Allen voran die Wiederholung des Bildmotivs nicht mehr in der Form wie bei Warhol oder im eben besprochenen Raum

[113] O'Doherty 1976, S. 29.

der Galerie Krinzinger, sondern als labyrinthisches Band. Die Wandfläche wird somit ins Bild einbezogen und ein Teil davon, ähnlich wie in Abbildung 1 wird kein Unterschied mehr gemacht zwischen den aufgetragenen Tapetenelementen und der weißen Wandfläche. Die zweite elementare Neuerung betrifft das Überwuchern nicht nur der einzelnen Wandflächen, sondern die Expansion darüber hinaus: über die Kanten der Wände, die Säulen und schließlich die Raumgrenzen hinaus. Mit einem einzigen Schritt löst sich Kogler nicht nur von der Begrenzung der Wand, sondern auch von der Begrenzung der Räume und bezieht die gesamte Ausstellungsfläche der Galerie in einer Installation mit ein. Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit dem Verzicht auf Tafelbilder in Ausstellungen, die Tapete hat sich vom Bilduntergrund zur eigenständigen, allein stehenden Arbeit emanzipiert. Dies gilt, wie schon in einigen Beispielen ersichtlich war, nicht für jede Installation, auch nicht für spätere.
In der Galerie Karin Sachs wurde die letzte große Hürde übersprungen und der Weg frei für die Installationen, die schließlich alle Wände, Säulen, die Decke und den Boden überwuchern (Abb. 38).

Vor allem in den frühen 1990er Jahren entstanden Installationen, die nicht nur die bestehenden Ausstellungswände mit einbezogen, sondern für die eigene Architekturen geschaffen wurden. Der Beginn war dabei ein Zufall und die erste dieser Arbeiten wurde aus einer Notwendigkeit heraus geboren. Koglers Arbeit in der Eingangshalle zum Fridericianum bei der documenta IX (Abb. X16) bildete einen Vorraum zur Black Box für Bruce Naumanns Videoinstallation "Anthro/Socio – Rinde Spinning". Der dafür installierte Architekturkörper hatte maßgeblichen Einfluss auf die Arbeit Peter Koglers. In einem Interview meinte er dazu:

> *"Die Arbeit von Bruce Naumann hätte ursprünglich kleiner werden sollen, aber dadurch, dass sie groß wurde, entstand in diesem Raum eine Korridorsituation, die ich im Nachhinein als sehr positiv empfinde, und die ich auch in meinen weiteren Arbeiten benütze."*[114]

Die tatsächliche Transformation von Räumen durch architektonische Veränderungen

---

[114] Bidner 1993, S. 90.

bleibt allerdings die auf wenige Beispiele beschränkte Ausnahme, bildet sie doch eine gänzlich konträre Herangehensweise als die rein optisch überformten Räume. Üblicherweise belässt Kogler die Oberfläche der vorgegebenen Räume in Takt und löst sie nur durch perspektivische Darstellungen auf, seien sie projiziert oder durch Tapeten angebracht. In diesen Beispielen hingegen schafft er sich seinen eigenen Raum - sie stehen so den rein virtuellen Räumen wie der Fahrt durch die Röhre oder dem Cave Project (Abb. 27 und 42) wesentlich näher als den nur oberflächlich veränderten Räumen. Ein eindringliches Beispiel davon wurde in der Galerie Krinzinger im Jahr 1992 mit dem Titel "2 Korridore"[115] ausgestellt (Abb 62). Dabei ist von den weitläufigen Galerieräumen nichts mehr zu sehen, der Raum ist verkleidet, sodass nur ein Korridor schmaler als die Türe übrig bleibt, durch den man zu einem zweiten, quer zum ersten verlaufenden Gang gelangt. Ein entscheidendes Detail dieser Installation ist der Übergang von Vorraum zum ersten Korridor. Der Architekturkörper ist schmaler und niedriger als die Türe, wodurch seine Stirnseite, die ebenfalls tapeziert ist, sichtbar wird. Auf diese Weise bleibt er als künstliches, nicht zum Galerieraum gehörendes Element erkennbar, dessen Schwelle vom normalen Raum hin zum künstlerischen durch die Türrahmen markiert wird.
Dieser Raum hatte etwas Bedrohliches, er war dunkel, mit Hirnwindungen überzogen und es war unklar, wohin er führte. Diese vorgegebene Richtung ohne klarem Ziel - der auf eine Röhre verengte Raum, der völlig offen lässt was hinter seinen Grenzen liegt, ist eine Parallele zu den virtuellen Räumen. Eine zweite liegt in der fix vorgegebenen, logischen Raumstruktur die noch nicht verflüssigt und chaotisch aufgelöst ist wie bei späteren Räumen (beispielsweise Abb. 56 oder Abb. 38).

Eine ähnliche Auseinandersetzung mit Raum bilden die Installationen mit Stoffen, seien es Vorhänge, Paravents oder Fahnen. Diese Arbeiten bilden sozusagen die Brücke zwischen Architektur und Bild. Sie sind in gewisser Weise hybrid, lassen sich nicht klar zuordnen und erweitern so das Spannungsfeld der Grenzbereiche, die Peter Kogler immer wieder mit seinen Werken aufzubauen sucht. Der Schritt vom Tafelbild, das anwächst

---

[115] Das ist einer der seltenen Titel Peter Koglers, seit 1993 tragen die Arbeiten überhaupt keine Titel mehr. Siehe Zumtobel 2000, S. 91.

und als Wandteppich schließlich zur Rauminstallation wird, wurde bereits nachgezeichnet. Die Installationen mit Stoffen lösen nun das Bild von der Wand, dringen in den Raum ein und konstituieren auf diese Weise eigene neue Bereiche, Raumteile oder rhythmisieren den Raum.

Die erste dieser Arbeiten entstand für eine Gruppenausstellung in der Ausstellungshalle de Vleeshal in Middelburg, Niederlande 1986 (Abb. 65). Als Motiv setzt Kogler ein Gesicht ein, das er positiv/negativ auf schwarzem wie auf silbernem Hintergrund wiederholt. Mit dieser Loslösung von der Wand und der Staffelung der Bilder hintereinander kam Kogler zu einer Lösung, bei der ein Bild auf das nächste durch seine Ähnlichkeit Bezug nimmt und gleichzeitig die Betonung der Unterschiede deutlich wird. Koglers Fahnen sind dabei schwebend im Rhythmus der Joche angebracht und markieren so jeweils die einzelnen Raumabschnitte der ehemaligen Markthalle. Diese leichte Struktur des Stoffes setzt Kogler bis heute ein, um Raumgrenzen zu betonen und gleichzeitig durchlässig zu lassen. Die größte so entstandene Arbeit war der "Citysky" in Basel 2008 (Abb. 66), bei der eine ganze Straße überspannt wurde und Kogler so den Raum zwischen den Häusern schloss.

Stoff wird aber ebenso wie die Architekturkörper der frühen 1990er Jahre eingesetzt, um eigene Räume zu schaffen. Dabei entstehen kleine, fast intime Séparées wie jenes aus der "Musterzimmer" Ausstellung im Belvedere 2009 (Abb. 21). Dieses Projekt widmete sich der Fragestellung nach dem Grenzbereich zwischen Kunst und Design[116], einer Schwelle, die von Kogler immer wieder bewusst ausgelotet wird.[117]

In diesem Fall wird der straff gespannte Stoff durch eine illusionistische, Faltungen vortäuschende Musterung überformt. Das bekannte System des festen Architekturkörpers früherer Arbeiten wird hier aufgeweicht, der Raum ist optisch in Bewegung und nicht mehr fix in seiner Konstitution. Durch die optisch verflüssigten Wände ist der Eingang nicht besonders gekennzeichnet, man muss wie bei einem Vorhang das Muster teilen, um eindringen zu können. Die Wand ist an dieser Stelle sowohl ein verbindendes, als auch ein trennendes Element und steht an der Grenze zwischen Architektur und Einrich-

---

[116] Husslein 2009, S. 7.

[117] Von Kogler wurden Tische, Sofas, Lampen und sogar Strumpfhosen gestaltet.

tung - der Würfel ist selbst sowohl Objekt, als auch ein eigener Raum.
Diese Zwiespältigkeit der Arbeiten lässt sich auch bei Paravents erkennen, die Kogler 1995 für eine gemeinsame Installation mit Marcus Geiger und Franz West für die Biennale internationale de Lausanne gestaltete (Abb. 67). Der universelle Einsatz des Designs als Oberfläche für den Paravent und als Sitzüberzug des Franz West Sofas zeigt wieder, wie gering die Scheu Peter Koglers vor dem Design ist. Es wird aber noch etwas anderes aufgezeigt: es ist wieder die Leichtigkeit, mit der Peter Kogler Grenzen überschreitet oder verwischt. Denn der Paravent weist wieder diese Hybridität auf, die vielen Werken Koglers inne wohnt. Er ist genauso ein aufgestelltes Bild, wie er eine Installation ist oder eben ein architektonisches Element. Als Paravent gehört er all diesen Schichten an und keine dieser Eigenschaften lässt sich ihm absprechen.
Ähnlich verhält es sich mit den Vorhängen, die Kogler im Laufe seines Schaffens immer wieder einsetzt (Abb. 68 und Abb. 69). Ami Barak schreibt zu den Vorhängen:

> *"[...]das Bild (befindet) sich nicht mehr auf der Leinwand [...] und [...] die Zweckbestimmtheit als Objekt (ist) derjenigen der Bildträger in der klassischen Malerei radikal entgegengesetzt [...]. Der Vorhang verbirgt oder trennt, seine Präsenz im Raum verleiht ihm einen Übergangsstatus zwischen Gemälde und Skulptur. Er steht in Beziehung zur Wand ist jedoch von ihr losgelöst und seine Falten verweisen auf eine Vorstellung von Volumen."*[118]

Der Vorhang in Abbildung 69 für einen privaten Sammler stellt dabei eine Besonderheit dar, ist er doch tatsächlich eindeutig nicht nur als Kunstobjekt, sondern als Designobjekt und Einrichtungsgegenstand konzipiert.

Ebenfalls an der Grenze zwischen Design und Kunst, Einrichtung und Architektur liegen die Tapetenräume Peter Koglers. Mit ihnen beschreitet der Künstler den umgekehrten Weg: Das flache Medium aus Papier wird dazu eingesetzt, Räumlichkeit zu suggerieren (z.B.: Abb. 2, Abb. 25). Es werden zwar wie bei den Vorhängen und den Paravents Wände verhüllt, jedoch nicht in ihrer Form verändert - diese Eigenschaft haben sie mit den raumgreifenden Videoprojektionen gemeinsam.

---

[118] Barak 2000, S. 16.

Die Aufarbeitung der Strategien Koglers zur illusionistischen Gestaltung von Räumlichkeit, zur optischen Überformung von Räumen und schließlich zu deren Auflösung ist Gegenstand des zweiten Teils dieser Arbeit.

Für viele Werke Peter Koglers ist es unmöglich, Gattungsgrenzen zu finden und zu definieren; es ist nicht möglich, seine Arbeiten eindeutig einer Kategorie zuzuordnen. Bilder wachsen an und expandieren in den Raum, nehmen Bezug zu ihm und werden so zu Installationen. Aber auch die einzelnen Tafelbilder werden häufig so in den Ausstellungen präsentiert, dass sie untrennbar Teil dieser Inszenierung werden (z.B.: Abb. 38 oder Abb. 47). Dabei entsteht eine Abhängigkeit der einzelnen Bilder von den anderen und dem Hintergrund, mehrere Bilder werden zu einem Zeichensystem zusammengefasst. Konsequenterweise werden solche Bildkonstellationen im Falle einer neuerlichen Präsentation gleich gehängt. Abbildung 49 und 75 zeigen Beispiele, die mehrmals in ähnlicher Weise präsentiert wurden.

Der hybride Einsatz der Kunstgattungen, also das Überschreiten der Grenzen wie Bild - Objekt, Bild - Installation, lässt sich mit dem Begriff der Intermedialität beschreiben. Dieser nicht eindeutig definierte und häufig inflationär verwendete Begriff setzte sich seit den 1960er Jahren für künstlerische Praktiken durch, die sich nicht mehr in den klassischen Bereichen einordnen lassen, sondern vielmehr dazwischen liegen.[119] Die zunehmende Tendenz zur Intermedialität zeigt sich für Rebentisch in der Omnipräsenz installativer Werke.[120] Gerade Installationen setzten sich naturgemäß über die Grenzen der klassischen Kunstgattungen hinweg, vereinigen sie doch häufig Elemente der Architektur, Malerei, neuer Medien und Skulptur in sich. Das gilt nicht nur für die Arbeit Peter Koglers, es lässt sich aber an seinem Beispiel gut zeigen.
Koglers Werk, das Elemente von Computerkunst und installativen Praktiken vereint, ist in dieser Hinsicht besonders an den Begriff der Intermedialität gebunden, denn vor allem die Computerkunst verweigert sich der klassischen Einteilung. Alleine schon der

---

[119] Siehe Rebentisch 2003, S. 79 und Möller 2003.

[120] rebentisch 2003, S. 79.

Entwurfsprozess, der eine Gestaltung im virtuellen Raum ermöglicht, oszilliert zwischen Grafik und Skulptur. Abbildung 76 zeigt an der Wand die zweidimensionale Ausarbeitung eines Gittermodells, eines Gehirns und im Vordergrund eine aus Aluminiumröhren gefertigte Skulptur, die nach dem gleichen Prinzip entstanden ist.[121] Die dreidimensionale Computergrafik stellt hierbei für mich tatsächlich ein Hybrid zwischen Grafik und Skulptur dar. Zwar erscheint das Computerbild am Monitor nur zweidimensional[122], es handelt sich allerdings um die Projektion eines im virtuellen Raum tatsächlich dreidimensionalen Objektes. Die Computergrafik ist also, vor allem im gezeigten Beispiel, vergleichbar mit einem Plan. Im Unterschied zu einem herkömmlichen Plan, der nur auf dem Papier existiert, ist die Computergrafik allerdings frei im virtuellen Raum drehbar und aus verschiedenen Blickwinkel ansichtig, eben wie eine Skulptur, zwar nur eine virtuelle, aber doch eine Skulptur. Fasst man in der Computerkunst das Programm als Werk und die Ausgabe als bloße Kopie auf, wie in den Texten von Drott und Guminski[123], so wird diese Grenze überhaupt aufgehoben. Denn dann hätte, wie Guminski es ausdrückt, der Künstler in jedem Fall eine Skulptur als Endprodukt im Sinn gehabt. Im Werk Koglers gibt es jedenfalls die Möglichkeit, ein Werk sowohl als Bild, als auch als Skulptur auszugeben.

## 2.6. Bezüge zu anderen Künstlern

Die vielfältigen Einflüsse auf das Werk Koglers werden in zahlreichen Texten über den Künstler immer wieder betont.[124] Eine zu nahe Anlehnung an mögliche Vorbilder birgt allerdings immer die Gefahr einer Einengung der Sichtweise auf sein Schaffen. Noch

---

[121] Diese Skulptur ist zwar händisch geschweißt, es existieren aber auch Arbeiten Koglers, die mittels 3D-Druckern oder Computergesteuerten Fräsmaschinen gänzlich automatisiert produziert wurden.

[122] Es gibt auch Möglichkeiten der dreidimensionalen Darstellung, zum Beispiel über 3D Monitore, jedoch kommen diese üblicher Weise bei der Entwurfszeichnung Koglers nicht zum Einsatz.

[123] Drott 1997, S. 313 - 314. Guminski 2002, S. 217 - 218. Siehe dazu S. Y36.

[124] Zum Beispiel: Rhomberg 2008, S. 63; Barak 2000, S. 18; Zumtobel 2000, S. 76 - 77; Groys 2004, S. 23.

fataler ist allerdings die häufig verkürzte Darstellung, die zu Fehlinterpretationen führt. Trotz dieser möglichen Fallen erscheint es wichtig, zumindest kurz auf einige wenige Künstler und Kunstströmungen zu verweisen, auf die Kogler sich besonders bezieht. Der folgende Abschnitt dient daher mehr einem Gedankenanstoß zur weiteren Verfolgung als einer abgeschlossen Diskussion dieses Themas. Der Fokus bleibt dabei auf Aspekte gerichtet, die für das Thema der Rauminstallationen wichtig sind, gerichtet.

Als eine der wichtigsten Bezugsgrößen für das Werk Koglers wird sowohl von ihm selbst[125], als auch von Zumtobel[126] Andy Warhol gesehen. Und tatsächlich gehen von der Kunstrichtung der Pop Art und somit auch von Andy Warhol wichtige Impulse für das Schaffen Koglers aus, sowohl in formaler, als auch in theoretischer Hinsicht. Ersteres wird beispielsweise deutlich durch die Vereinfachung der Motive, ihre Verflachung, die Verwendung weniger verfälschter Farben ohne Farbverläufe und die Isolierung vor einfärbigen, bunten Hintergründen.
Genauso wichtig ist allerdings die theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Reproduzierbarkeit der Werke, auf die schon in den vorherigen Kapiteln eingegangen wurde und die, neben anderen Gründen auch zur modularen Gestaltung der Werke Koglers beitrug. Beide Elemente - das Gestalterische ebenso wie das Theoretische - werden verknüpft durch die Tatsache, dass sowohl bei Kogler, als auch bei Warhol die technischen Aspekte, die zur Produktion der Werke nötig waren, sichtbar bleiben. Seien es die Druckpunkte durch den Siebdruck, oder die Gitterkonstruktionen aktueller Installationen.

Neben der Pop Art sind auch die Bewegung der Konzeptkunst beziehungsweise der Minimal Art Impulsgeber für Kogler. Als Künstler aus diesem Bereich nennt Kogler beispielsweise Sol LeWitt.[127] Durch dessen Umgang mit Sprache, genauer gesagt die Beschreibung seiner Ideen für die Ausführenden, wird er für Kogler zu einem der wich-

---

[125] Rhomberg 2008, S. 63.

[126] Zumtobel 2000, S. 76 - 77.

[127] Rhomberg 2008, S. 63.

tigsten Impulsgebern des 20. Jahrhunderts.[128] Die Codierung eines Bildes in schriftlicher Sprache und damit die Auslieferung an die Interpretation des Ausführenden, entkoppelt den Künstler von dem bis dahin wichtigsten Element: dem tatsächlichen Aussehen seines Werkes. In einigen frühen Rauminstallationen legte Kogler ebenfalls die Ausführung in fremde Hände, wie beispielsweise bei der Secessionsaustellung 1995 (Abb. 44). Die Anweisungen bestanden aus einigen wenigen Regeln, die vor allem derjenigen, keine Zentrierung zuzulassen und der orthogonalen Struktur des Raumes durch Vermeidung von senkrechten oder waagerechten Linien entgegen zu arbeiten.[129] Dieses strikte Loslassen von der Hoheit über das endgültige Erscheinungsbild der Arbeit, wird von Kogler jedoch bald aufgegeben, wie die Abbildungen der Modelle und Skizzen zeigen (Abb. 37, 39, 40, 41). Damit und mit der ständigen Weiterentwicklung seiner Entwürfe nach ästhetischen Kriterien, weicht Kogler jedoch deutlich von LeWitt ab, der in seinen Sätzen über konzeptuelle Kunst festhält:

> *"6. Wenn der Künstler während der Ausführung einer Arbeit seine Meinung ändert, kompromittiert er seine Arbeit und wiederholt frühere Ergebnisse."*[130]

Beachtet man dazu noch folgendes Zitat aus den Paragraphen über konzeptuelle Kunst, so werden die Gegensätze dieser beiden Künstler deutlicher:

> *"Kunst, die primär auf die Erregung des Auges zielt, wäre eher perzeptuell als konzeptuell zu nennen. Das schließt den größten Teil der Op Art, Kinetik und Kunst mit Licht und Farben ein."*[131]

Kogler geht es selbstverständlich um ein optisches Erlebnis, ganz abgesehen davon, wie intensiv sich Kogler mit Design auseinandersetzt. Nach wie vor ist allerdings der Einfluss der konzeptuellen Kunst zu spüren, vor allem wenn es um die Frage geht, ob der Künstler eine gewisse handwerkliche Perfektion vorweisen müsse.

Die Vermeidung der Handschriftlichkeit, das Eliminieren des Subjektiven ist die große

---

[128] Peter Kogler in einem persönlichem Gespräch mit dem Autor, Juni 2011.

[129] Rhomberg 2008, S. 69.

[130] LeWitt 1998, S. 1027.

[131] LeWitt 1998, S. 1024.

Klammer um Pop Art, Konzeptkunst und Peter Kogler[132]. Bereits Steller wies auf diese Parallele zwischen Computer Kunst und Pop Art hin[133] und auch für LeWitt stellt dies ein Ziel dar:

> *"Nach einem vorgefassten Plan zu arbeiten, ist ein Weg, um Subjektivität zu vermeiden."*[134]

Allerdings kehrt in Ausnahmen das Handschriftliche in jüngster Zeit in einigen wenigen Bildern wieder ins Schaffen Peter Koglers zurück, und zwar durch die Verwendung von drucksensitiven Eingabegeräten, die die Bewegungen des Künstlers ähnlich einem herkömmlichen Zeichenstift auf ein Computerbild übertragen. Verwendung fand diese Technik in den schon besprochenen neu gestalteten Gesichtern (Abb. 13). Dabei erreicht die Sensibilität natürlich nicht den Grad einer richtigen Bearbeitung von Material wie Plastilin, das in den früheren Arbeiten eingesetzt wurde.

Die von Emotion befreite Maschine ist ein Begriff der sowohl bei Warhol, als auch bei LeWitt vorkommt: Ersterer gab an, er möchte eine Maschine sein[135] und auch LeWitt spricht von einer Maschine, allerdings im Zusammenhang mit der Idee:

> *"Die Idee wird zu einer Maschine, die die Kunst macht."*[136]

Gemeint ist damit, dass nach Festlegung der Pläne und dem Fällen aller Entscheidungen die Umsetzung des Kunstwerkes frei von plötzlichen Meinungsänderungen umgesetzt werden soll. Das Degradieren des Künstlers beziehungsweise des künstlerischen Umsetzungsprozesses in eine Maschine beziehungsweise in einen maschinellen Vorgang und damit die Filterung der Emotion des Künstlers verwundert bei Kogler im ersten Augenblick, geht es ihm doch dezidiert darum Emotion zu wecken.

Aber noch ein weiterer Punkt scheint diesem maschinenhaften Vorgehen konträr entgegen zu stehen: Der Einbindung des Zufalles im Schaffen Peter Koglers. Dieser wird

---

132 Im Interview mit Rhomberg gibt Peter Kogler an, dass die Filterung des Subjektiven wie Emotion ein Grund für die Verwendung des Computers ist, Rhomberg 2008, S. 65.

133 Steller 1992, S. 216.

134 LeWitt 1998, S. 1024.

135 Bergin 1967, S. 362. In diesem Aufsatz fragt Bergin, ob sich Pop Art nicht selbst überholt und es kommen bei ihm Zweifel auf, ob man sich an Warhol erinner wird können. Wir mit dem Vorteil der Nachgeborenen, können diese Frage natürlich leicht beantworten, vor allem in Hinblick auf Warhols Einfluss auf Künstler wie Kogler.

136 LeWitt 1998, S. 1023.

bewusst auf zweierlei Arten in das Werk Peter Kogler einbezogen. Einmal dadurch, dass Kogler die Kontrolle über die Montage der Tapetenstreifen seiner Installationen abgibt und sein Werk damit quasi der Willkür seiner Mitarbeiter ausliefert. Andererseits durch die chaotisch wirkenden Deformierungen der Videoinstallationen, wie jener aus dem MUMOK 2008. Die Effekte der Deformierung wurden dabei mittels digitaler Filter generiert, deren Auswirkung auf das Bild über diverse feste Größen gesteuert wird. Eingegeben wird der zeitliche Startpunkt (das sogenannte Keyframe), der genaue Ort im Bild zum Zeitpunkt des Anfangs der Deformierung, die Dauer der Transformierung (über ein zweites Keyframe, das somit den Endpunkt darstellt) sowie den Ort im Bild am Ende der Transformation. Der Prozess zwischen Startpunkt und Ende muss bei der Planung in der Vorstellung des Künstlers bereits imaginiert sein, denn der Prozess der Deformierung ist durch die Festlegung der Parameter nicht intuitiv zu gestalten - er läuft einfach nach der Berechnung des Computers ab. Werden nun, wie bei Kogler üblich, eine Vielzahl solcher Effekte übereinandergelegt, so ist das Ergebnis umso schwerer vorherzuplanen, sondern nur mehr im Nachhinein zu korrigieren. Es wird also ein guter Teil des Entstehungsprozesses an den Computer ausgelagert.

Gerade dabei ist die Nähe zu den Computerkunst Pionieren extrem groß, denn auch diese konnten das Ergebnis ihres Schaffens nicht exakt voraussagen. In diesem Zusammenhang sei an die ersten Bilder Frankes und Laposkys (Abb. 33 und Abb. 34) erinnert, die aus Kurvenberechnung entstanden und nicht bewusst so gestaltet wurden.[137] Die Anwendung des Computer als vom Menschen kontrolliertes, absolut logisch agierendes Gerät zur Erzeugung von zufälligen, unvorhersehbaren oder gar chaotischen Bildern wirkt verblüffend. Aber gerade im Bereich dieses nicht bewussten Gestaltens bietet er mit seinen bildgebenden Verfahren, der Möglichkeit des Zufallsgenerators und der Fähigkeit, komplizierte Berechnungen durchzuführen, weitreichende Möglichkeiten.

Wie wichtig oder vielmehr wie unvermeidlich der Zufall ist und wie dadurch die bewusste Entscheidung relativiert wird, betont Kogler auch im Interview mit Rhomberg

---

[137] Der Zufall als Faktor zur Findung neuer Formen wird von Kogler in der Anfangsphase seiner Arbeit mit dem Computer erwähnt. Durch Experimentieren mit dem Gerät, bei dem Kogler einfach auf verschiedene Tasten drückte, entstanden neue grafische Lösungen, siehe Schurian 1988, S. 78.

2008.[138] Sein Hinweis auf Marcel Duchamp, der wie in einer Laboranordnung drei exakt ein Meter lange Fäden immer gleich auf den Boden fallen ließ und die so gebildeten Linien auf ein Lineal übertragen hatte, weckt Erinnerungen an die Arbeitsweise Peter Koglers. Im selben Interview bezieht er sich wie schon erwähnt auf seine Vorgehensweise, die an eine Laborreihe erinnert: von Projekt zu Projekt werden einige Parameter der Arbeit verändert, um so zu neuen Ergebnissen zu kommen.

# 3. Arbeiten mit dem Raum

Nach dieser ersten, eher allgemein gehaltenen Annäherung an das Thema "Peter Kogler", geht es nun also um den Kern der Arbeit, die Räume, die Dekonstruktion der Räume und die Konstruktion von Räumlichkeit im installativen Werk Koglers. Allerdings stößt man aufgrund des bisher gesagten schon bei der Einschränkung des Themas auf erste Hürden: Wie soll man im Schaffen eines Künstlers eine Grenze ziehen zwischen installativen Arbeiten, Tafelbildern und Wandobjekten, wenn gerade das Überspielen dieser Grenzen häufig ein integraler Bestandteil der Arbeit ist? Allerdings scheint das Festlegen der Gattungsgrenze "Installation" nicht nur im Werk Peter Koglers auf Schwierigkeiten zu stoßen, sondern ein allgemeines Problem zu sein. So schickt Juliane Rebentisch gleich in der Einleitung zu ihrem Buch "Ästhetik der Installation" vorweg:

> *"Zwar lassen sich einige allgemeine Züge installativer Kunst benennen [...] Aber eine darüber hinausgehende Typisierung erscheint schon angesichts der phänomenalen Vielfalt installativer Praktiken nicht nur ausgesprochen schwierig, sondern auch nicht sinnvoll. Warum festschreiben, was sich derart in Bewegung befindet?"*[139]

oder, einige Seiten später:

> *"Was unter dem Begriff der Installation entsteht, sind weniger Werke denn*

---

[138] Rhomberg 2008, S. 75.

[139] Rebentisch 2003, S. 7.

*Modelle ihrer Möglichkeiten, weniger Beispiele einer neuen Gattung denn immer neue Gattungen."*[140]

Dass dieses Ausufern nicht unproblematisch ist, ja mitunter zu einer inflationären Verwendung des Begriffes führt, wird aus einem Zitat Daniel Burens deutlich:

*"Spricht man übrigens nicht zunehmend von ‚Installation' statt von Ausstellung?"*[141]

Es handelt sich bei dieser Eingrenzung also um die gleiche Problematik wie bei der Definition von Computerkunst - und der einzige Ausweg aus diesem Dilemma scheint ein pragmatischer zu sein: eine Typisierung wird schlichtweg umgangen.
Eine Eingrenzung von dieser Seite erscheint somit unmöglich und auch nicht zielführend, denn, wie im ersten Teil der Arbeit festgestellt, es lassen sich die einzelnen Elemente im Schaffen Peter Koglers nicht so ohne Weiteres voneinander trennen - an dieser Stelle sei noch einmal an den Begriff der Intermedialität verwiesen.
Der Aspekt der Raumdekonstruktion beziehungsweise der Konstruktion von Räumlichkeit wird zwar in den großen, den Betrachter umschließenden Arbeiten besonders deutlich, allerdings zeigen sich ähnliche Strukturen auch in kleineren Arbeiten. Es handelt sich somit um ein Phänomen, das für das gesamte Schaffen Peter Kogler konstitutiv ist. Eine Werkauswahl zur Behandlung dieses Themas ist also in jedem Fall willkürlich, der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit soll aber auf der illusionistischen Erzeugung von Räumlichkeit liegen und damit auf den Projektionen und den Tapetenräumen, Werkgruppen, die keine skulpturalen Elemente aufweisen.

Man kann die Strategien, die Kogler einsetzt, um den Raumeindruck zu verändern, in Stufen einteilen. Mit jeder dieser Stufen kommen neue Elemente zur Veränderung des Raumeindruckes hinzu und man kann, auch wenn es immer wieder zu Rückgriffen kommt, eine Chronologie oder Evolution feststellen.

---

[140] Rebentisch 2003, S. 15. Mit dem selben Problem sieht sich auch Sotirios Bahtsetzis in seiner 2004 geschriebenen Dissertation zum Thema "Geschichte der Installation konfrontiert, siehe Bahtsetzis 2005, S. 5.

[141] Buren [1979] 1995, S. 165.

## 3.1. Chronologie der Rauminstallationen

1. Die Fläche

Den Ursprung der den Raum verändernden Arbeiten sehe ich in der Installation in der Galerie Karin Sachs 1991 (Abb. 15). Im ersten Augenblick sorgt diese Einteilung sicherlich für Verwunderung, vor allem im Vergleich zu den späteren Arbeiten, die starke perspektivische Veränderungen zeigen. Davon ist 1991 vorerst noch nichts zu spüren, viel mehr zeichnet sich die Arbeit durch eine Flächigkeit des Motivs der Ameise und durch die Betonung der orthogonalen Struktur des Raumes aus. Die in labyrinthischen Bahnen die Wand überziehende Ameisenstraße folgt in ihrer Oberflächengestaltung der Wand, es gibt keine Erhöhungen oder sonstige Anzeichen einer Unregelmäßigkeit in der Fläche, die Mauer als Bilduntergrund wird betont. Durch die Gleichsetzung des Papieruntergrundes mit der weißen Wandfläche wird diese Teil des Bildes, ähnlich wie es in den frühen Arbeiten schon angedeutet wurde (Abb. 1).

Die Ameisen werden als Silhouetten in strenger Aufsicht dargestellt, die einzige Andeutung einer körperlichen Form erfolgt durch Glanzpunkte, die die Form der Ameise erahnen lassen. Weitere Möglichkeiten, die Form der Tiere plastisch darzustellen zum Beispiel mittels Helligkeitsverläufen, fehlen. Durch die ausschließliche Verwendung der Farbe Schwarz haben die Ameisen den Charakter eines Stempels.

Es kommt also einerseits durch die Verflachung der Darstellung, und der Betonung der Wandfläche zu keiner Auflösung der Raumstruktur, allerdings gibt es auch Elemente, die dem entgegenwirken. Das ist zum einen die irritierende Maßstäblichkeit der Ameise, die enorme Vergrößerung monumentalisiert die Tiere. Entscheidend ist allerdings bei aller Betonung der Wandfläche, dass ein entscheidendes Mittel zur Bindung des Motivs an diese Fläche fehlt, nämlich der Schatten. Dadurch werden die Ameisen noch stärker als körperlose, zweidimensionale Objekte entlarvt, quasi ihr Bildnischarakter verstärkt, jeder Versuch einer illusionistischen Gestaltung unterbunden.

Genau das macht aber eine Entfernungseinschätzung zum Bildhintergrund unmöglich. Bildlich und tatsächlich beträgt der Abstand null, er könnte aber auch unendlich sein.

Sie schweben gleichsam im luftleeren Raum vor einer homogenen, monochromen Fläche, die der Bildhintergrund ist, aber nicht als Untergrund gekennzeichnet wird, auf dem die Ameisen laufen. Die Wand wird somit für das Bild unwichtig und fungiert nur mehr als Bildträger, als konstruktives Element, das in seiner Bedeutung hinter dem Motiv verschwindet. Es wird aber nicht nur bedeutungsmäßig aufgelöst, sondern auch optisch in eine nicht greifbare Ferne gerückt.

Diese Ästhetik entspricht der des Designens am Computer, bei dem in einem undefinierten Raum Objekte Gestalt annehmen (Abb. 77).[142] Dabei ist die Einbettung in einen bestimmten Raum naturgemäß unerwünscht, vielmehr ist eine möglichst frei bewegliche Ansicht notwendig. Ähnliches gilt für das Computerdesign im zweidimensionalen Bereich, nur dass hierbei keine Allansichtigkeit das Ziel ist, sondern eine freie Skalierung, also eine Größenanpassung.

Die Ausbreitung des Bildmotivs durch ein massenhaftes Auftreten und die flächige Ausführung ist nur dadurch möglich, dass Kogler in den Installationen niemals Schrägansichten zeigt, wie es bei Tafelbildern durchaus vorkommt (Abb. 18). Dieser Punkt ist bei späteren Arbeiten, bei denen Kogler mit Verzerrungen arbeitet noch genauer zu überprüfen.

Durch all diese Punkte wirkt die Ebene der Ameisen wie eine Folie, die vor dem nicht weiter ausdifferenzierten Hintergrund schwebt. Dieses Prinzip wendet Kogler nicht nur bei Motiven in Aufsicht an, sondern auch bei frontoparallelen, wie der Animation mit einer Ratte (zum Beispiel Abb. 2 und Abb. 3). Ist die Ausdifferenzierung des Hintergrundes bei der Installation in München noch nicht unbedingt für einen räumlichen Eindruck notwendig, weil man die Wand als Untergrund auffassen könnte, so geht in diesen Beispielen jegliche räumliche Einordnung verloren.

Die Ratte ist ebenso wie die Röhre (Abb. 50) wesentlich plastischer in ihrer Gestaltung, vor allem durch die deutlichen Helligkeitsabstufungen, die eine Körperlichkeit suggerieren. Obwohl es in diesen Beispielen zu dieser Ausdifferenzierung der Oberfläche durch Licht auf den Motiven kommt, ist keinerlei Schattenbildung am Untergrund zu

---

[142] Selbstverständlich kann man auch in der klassischen Grafik oder der Malerei Objekte freigestellt, also ohne Hinter- oder Untergrund darstellen. Ein prominentes Beispiel sind die betenden Hände von Albrecht Dürer, auch wenn es sich dabei nur um eine Studie handelt oder Magrittes "Ceci n'est pas une pipe."

erkennen. Ganz im Gegenteil, durch die direkte, frontale Beleuchtung wirken die Röhren noch künstlicher. Jedes Element wird exakt gleich vom Licht getroffen, egal an welcher Position an der Wand, Decke oder Boden es sich befindet. Diese gleichmäßige Lichtsituation ließe sich allerdings nur durch eine große Entfernung der Lichtquelle erzeugen, wie es im Fall der Sonne gegeben ist. Durch entsprechenden Abstand treffen die Lichtstrahlen parallel auf, was sich in einem Innenraum natürlich nicht verwirklichen lassen würde.

An dieser Stelle muss man eingestehen, dass die eben beschriebenen Merkmale schon in wesentlich früheren Arbeiten angelegt waren. Ein frühes Beispiel für eine Gestaltung ohne näher definierten Raum ist die Arbeit aus Abbildung 1 von 1981. Auch die Installation in der Galerie Krinzinger 1990 (Abb. 47) zeigt die Motive freigestellt. Das Festsetzen des Startpunktes in der Installation in der Galerie Karin Sachs ist bis zu einem gewissen Grad willkürlich, allerdings wird erst in dieser Arbeit tatsächlich ein Raum in seiner Struktur aufgelöst. Bei den früheren Beispielen handelte es sich mehr oder weniger um innerhalb fester Grenzen angesiedelte Bilder, seien sie auf eine Wand oder innerhalb eines gewissen Bereiches eingegrenzt. Die Installation in München umschließt den Betrachter oder die Betrachterin und unterscheidet sich so in ihrer Wirkung wesentlich. An dieser Stelle sei noch einmal darauf verwiesen, dass beinahe alle Elemente des Schaffens Koglers bereits im Frühwerk nachzuweisen sind.

2. Schichtung

Bereits in der nächsten großen Installation nach der in München kommt es zu einer weiteren Steigerung der Räumlichkeit. Der bei der documenta IX gezeigte Vorraum zum Fridericianum (Abb. 16) weist im Unterschied zur früheren Arbeit eine Schichtung der Ameisen auf. Zwar überlagern sich die Tiere der Münchner Installation, allerdings wesentlich organischer, es gibt Überschneidungen nur im Bereich der Beine. Hier sind allerdings die gesamten Körper überlagert und zwar in der Form, dass es keine gegenseitige Beeinflussung gibt. War in der Installation in der Galerie Karin Sachs noch die Rede von einer Folie, die vor dem Hintergrund liegt, so kann man hier von mehreren

Schichten sprechen, die unabhängig voneinander übereinander liegen. Zwar ist anhand der Verdeckung klar ersichtlich, welches Tier über welchem liegt, allerdings spiegelt sich dieser Umstand weder in einer perspektivischen Verjüngung, noch im Zustreben auf einen Fluchtpunkt wider. Das Bild bleibt absolut flach, obwohl es die Dimension des Davor und Dahinter gibt.
Die größere Darstellung der Ameisen macht etwas deutlicher, das in der früheren Arbeit schwer auszumachen war: auch bei dieser Installation ist, gleich wie bei dem Labyrinth aus Röhren, die Beleuchtungssituation unklar. Die Glanzpunkte sind nicht auf eine Lichtquelle hin ausgerichtet, sondern liegen je nach Richtung der Tiere oben oder unten, beziehungsweise links oder rechts. Das rührt natürlich von der modularen Arbeitsweise Koglers her, in München wurden mehrere Ameisen gestaltet, in Kassel kam nur eine einzige zum Einsatz.
Durch die jetzt deutlich regelmäßigere Anordnung, die unorganische Stellung in den Kurven, die gesteigerte Größe, die Beleuchtung und die Schichtung wirkt die Installation wesentlich unnatürlicher. Es handelt sich nicht mehr um die Simulation einer Ameisenstraße an einer Wand - der Repräsentationscharakter einer real existierenden Ansammlung von Tieren ist einer wesentlich zeichenhafteren Darstellung gewichen. Auf den rasterhaften Charakter, die gute Reproduzierbarkeit in Printmedien und die deutliche Erkennbarkeit wurde bereits an anderer Stelle verwiesen.

Ist die Schichtung im obigen Beispiel zwar sichtbar aber weniger deutlich ausgeprägt, so ändert sich das mit der Installation in der Secession von 1995 (Abb. 44). Dabei wurde nicht nur mit der orthogonalen Struktur des Raumes radikal gebrochen und damit die rasterförmige Anordnung der Bildelemente aufgegeben, sondern auch der Tiefeneindruck in einer Weise verstärkt, sodass der Raumeindruck nachhaltig irritiert wurde. Barak spricht von einer Umstülpung des Raumes.[143] Es bleibt kaum ein Anhaltspunkt für das Auge, sich zu orientieren. Denn wie in den früheren Beispielen läuft die Gestaltung des Raumes dem gewohnten Sehen entgegen. Kleinere, also weiter entfernt liegende Röhren verlaufen über größere, also näher liegenden Röhren hinweg. Daraus lässt

[143] Barak 2000, S. 13.

sich aber keine Regel ableiten, denn genau so befinden sich größere Röhren vor kleineren. In der Anbringung lässt sich kein System erkennen, das Regeln vorgeben würde und wieder ist kein Schattenwurf angedeutet, der einen Anhaltspunkt für eine räumliche Tiefe bieten würde. Ebenso wenig ist eine Andeutung von Luftperspektive zu erkennen. Die Linien verlaufen wie Mikadostäbe chaotisch über die Wände und Decke und auch wenn nur sieben verschiedene Stärken verwendet werden, lässt sich daraus keine eindeutigen Ebenen einer Staffelung ableiten. Jede Röhre bildet so ihre eigene Ebene und sorgt damit für diesen irrationalen Eindruck. Wie leicht sich das Auge durch Spielereien mit davor und dahinter liegenden Objekten in einer zweidimensionalen Darstellung täuschen lässt, ist ein altbekanntes Phänomen (Abb. 80). Bei Elementen, deren Größe aber nicht abschätzbar ist, wie etwa die Dicke der Röhren oder wie es durch die Größe der Ameisen verunmöglicht wird, ist dieser Effekt nicht mehr zu überprüfen und es wird verunmöglicht, die Installation in ein reales dreidimensionales Modell zu überführen. Ein wichtiger konzeptueller Aspekt dieser Arbeit beruhte darauf , dass das gesamte Material für diese Installation in wenigen Kisten  Platz hatte.[144] Die hauchdünne Schicht des Papiers oder wie es in späteren Arbeiten zum Einsatz kommt, die Projektion, ermöglicht es Kogler, den Raum beziehungsweise die Wand optisch dermaßen zu überformen, dass sie in den Hintergrund rückt und nicht mehr als solche wahrgenommen wird.

Völlig ausgelöscht wird die Struktur der Mauer in einer Installation in Kunsthaus Bregenz im Jahr 2000 (Abb. 81). Mit Hilfe der Bluescreen- Technologie blendete Kogler ein Bild des Außenbereiches der Kunsthalle hinter ein Gittermuster aus Röhren. Trotz realem, definierten und ausdifferenziertem Hintergrund ist der Effekt der Orientierungslosigkeit ein ähnlicher, denn die Außenszene wurde stark vergrößert dargestellt. Der Ausblick ist in der Form manipuliert, dass wiederum kein Anhaltspunkt für eine Entfernungseinschätzung bleibt. Der gefilterte Realitätsausschnitt ist, zumal er ja auch durch die Projektion in eine Zweidimensionalität überführt worden ist, eine weitere, nicht fassbare Folie.

---

[144] Rhomberg 2008, S. 68 - 69.

Eine gänzlich andere Einbeziehung der Umgebung schafft Kogler durch die Verwendung von Glas. Im Büro der Firma Waagner Biro im Saturn Tower in Wien überzieht Kogler eine Glastrennwand mit einem verzerrten Netzwerkmuster (Abb. 7). Die Durchlässigkeit dieser Wand wird nicht nur durch die Transparenz betont, sondern auch durch die Aufweichung ihrer Struktur durch das gewellt erscheinende Oberflächenmuster. Ähnliches schafft Kogler mit seinen Fassadengestaltungen, die den Innenbereich vom Außenbereich durch den hauchdünnen Auftrag von Farbe trennen. Das aktuellste Beispiel ist die Ostfassade des CEMM am AKH Wien von 2010. Die ursprünglich vorhandene Gittermotiv ist durch Verzerrung bis zur Unkenntlichkeit verändert und in mehreren Schichten hintereinander gestaffelt. In dieser dünnen Ebene steckt - das ist durchaus doppelbödig gemeint - eine unfassbare Tiefe, die einen starken Gegensatz zum realen Ausblick auf die Außenwelt bildet. Das computergenerierte Bild mit seiner eigenen, unwirklichen Räumlichkeit vor der Realität als Durchblick betont die Künstlichkeit des Ersteren.

Die Desorientierung des Betrachters oder der Betrachterin, so viel wurde mittlerweile deutlich, ist eines der Hauptanliegen Peter Koglers. Auf die Spitze getrieben wird dies in der Installation im Kunstverein Hannover 2004 (Abb. 54). In zwei Schichten sind übereinander ein Muster aus grünen Röhren und eines aus roten Ameisen angebracht. Für die Beleuchtung sorgen entweder rote oder grüne Neonröhren, die abwechselnd eingeschaltet werden. An der Wand wird das Muster mit der jeweiligen Komplementärfarbe sichtbar, das andere verschwindet. Auf diese Weise ist es für den Besucher oder die Besucherin auf einem Rundgang durch die Ausstellung unmöglich festzustellen, ob man sich in diesem Raum bereits befunden hat oder nicht, falls man den Farbwechsel nicht direkt beobachten konnte.

3. Verflechtung

Die Schichtung der einzelnen Elemente führt direkt zur Verflechtung der so entstandenen Folien. War es in der Secessionsausstellung noch so, dass die Röhren in unabhängigen Schichten aufgetragen wurden, so liegen diese Schichten in der Installation der

Kunsthalle Krems nicht mehr eindeutig vor oder hinter einer anderen Schicht, vielmehr kreuzen die Röhren sich einmal vor einer anderen liegend, einmal dahinter (Abb. 51). Im Gegensatz zu den bisherigen Installationen ist es schier unmöglich festzustellen, wie viele Röhren sich durch das Stiegenhaus der Kunsthalle Krems schlängeln. Es kommt zu einem ähnlichen Effekt wie dem in Abbildung 80: die Verdeckung, eines der stärksten Hinweise auf räumliche Tiefe[145], wird dadurch, dass ein und derselbe Gegenstand einmal vor und einmal hinter einem anderen ist, dazu verwendet, eben diese Einschätzung zu verunmöglichen. Der Eindruck von Tiefe wird dadurch nicht erweitert - ganz im Gegenteil ist der Eindruck von Entfernung zwischen den Röhren in der Secession weniger fassbar - die Tiefenstaffelung wird vielmehr zusammengefasst. Was allerdings passiert ist die Auflösung einer eindeutigen Staffelung.
Verschlungene Linien und röhrenartige Strukturen zählen zu den ganz frühen Formen im Schaffen Peter Koglers. Im dreidimensionalem Objekt von 1985 (Abb. 10) bleibt die Form frontal betrachtet noch völlig unkenntlich, erst die seitliche Beleuchtung macht das Gesicht sichtbar. In den späteren, bereits am Computer entstandenen Arbeiten bilden die Röhren bereits ein fertiges Motiv (Abb. 11 und Abb. 12), allerdings hat die Tiefenstaffelung der Röhren wenig mit der tatsächlichen Oberflächenform eines Gesichtes zu tun. Vielmehr dienen sie dazu, optische Zentren zu bilden, die als Augen und Mund identifizierbar sind.

Wie sehr die Verflechtung der Ebenen zu einer Verflachung der Darstellung führt, wird in den großen Projektionen im Kunsthaus Bregenz (Abb. 24) und im MUMOK (Abb. 56) deutlich. Durch die Regelmäßigkeit des Gitters, seine orthogonale Struktur und die Verflechtung der Röhren ohne perspektivische Korrektur wird zu Beginn der Projektion die flache Wand betont. Erst im Fortschreiten der Animation beginnt die Deformierung, ein Punkt, der später noch genauer ausgeführt werden muss.

Dass Peter Kogler aber auch die Schichtung und die Verflechtung durch transparente Ebenen gleichsam aufhebt, weil so nicht mehr erkennbar ist, welche Folie über welcher

---

[145] Kebeck 2006, S. 105.

liegt, zeigt die Videoinstallation im Taxispalais in Innsbruck 2004 (Abb. 82). Verschiedenen unabhängige Ebenen von Röhren und über die Leinwand laufenden Ameisen werden dabei ineinander geschoben. Zuerst ein regelmäßiges Muster bildend, verlagern sich im Verlauf der Animation die Positionen der Elemente untereinander und variieren in ihrer Größe. Kommt es dabei zu Überlagerungen, verschmelzen die Ebenen.

4. Verzerrung und Dynamische Veränderung durch Computeranimation

An den bisher gezeigten Beispielen ist auffällig, dass sie sich zwar alle mit Räumlichkeit auseinandersetzen, aber ein Mittel der Darstellung von Entfernung innerhalb eines Bildes nicht nutzen: die Veränderung der relativen Größe der Motive. Egal ob eine Röhre vor einer anderen, also näher beim Betrachter oder der Betrachterin verläuft, ihr Durchmesser in der Darstellung ändert sich nicht im Vergleich zu den Bereichen in denen sie hinter der selben Röhre verläuft. Erste Veränderungen des Durchmessers zeigen sich bereits 1996, zum Beispiel in einem Vorhang, der im Museum für Angewandte Kunst Wien gezeigt wurde (Abb. 83).[146] Es entsteht dabei aber nicht nur ein gesteigerter räumlicher Eindruck, sondern mehr eine Verflüssigung und Aufweichung der Form des Gitters. Diese Aufweichung korrespondiert hier zwar mit der Verwendung des Materials Stoff, findet sich aber auch auf Tapeten und Tafelbildern aus dieser Zeit wieder.

Bis zum Jahr 2000 wurde diese Verzerrung zurückhaltend eingesetzt: die ursprünglich eingesetzten Formen wie Röhren, Gitter, Ameisen sind als solche noch identifizierbar. Um die Jahrtausendwende kommt es allerdings zu einem Wandel. Die Deformierungen nehmen derart stark zu, dass die zugrundeliegenden Formen nicht mehr erkennbar sind. In diesem Jahr zeigte Kogler in der Kunsthalle Bregenz eine Videoinstallation, die das Publikum von allen Seiten umschloss (Abb. 24) . Im zunächst völlig dunklen und stillen Raum wird ein Gittermuster eingeblendet, die Bewegungen des Musters korrelieren mit einer Soundinstallation von Franz Pomassl. In einer ersten Phase bewegt sich das Gitter von links nach rechts, als würde sich der Raum um die eigene Achse drehen. Danach geht die Drehung in eine horizontale Auf- beziehungsweise Abwärtsbewegung über. In

[146] Zumtobel 2000, S. 152.

einer späteren Phase beginnt schließlich die Deformierung des Gitters einzusetzen. Es wird langsam spiralförmig eingedreht, um sogleich wieder seine ursprüngliche Form anzunehmen und schließlich bis zur Unkenntlichkeit verzerrt zu werden.
Der große Unterschied zur 2008 gezeigten Projektion im MUMOK ist nicht nur die bereits erwähnte Zurückdrängung der Modularität dieser Arbeit, sondern auch ein anderer Umgang mit dieser Verformung. Stellte diese in Bregenz lediglich eine Verzerrung in der Ebene dar wie eine Verwirbelung, so wirkt diese acht Jahre später wesentlich räumlicher. Abbildung 56b zeigt den Beginn der einsetzenden Verformung, diesmal in einer Art und Weise, als würde die Wand aus Gummi bestehen und von hinten mit einem riesigen Ball nach innen gedrückt werden. Große, halbkugelförmige Einbuchtungen bewegen sich über die Wandfläche. Es handelt sich nicht mehr um eine flache Bildfolie, sondern um ein optisch raumgreifendes Bild. Nicht das Bild an sich scheint sich zu ändern, sondern die Projektionsfläche selbst scheint eingedrückt zu werden und erst daraus resultierend scheint die Veränderung des Bildes darauf hervorgerufen zu werden. Auch in diesem Fall wird die Verformung so weit getrieben, bis der Effekt nicht mehr nachvollziehbar wird und das Gitter bloß mehr als abstraktes Muster erscheint. Anhand dieser beiden ähnlichen Beispiele lässt sich dieser Wandel besonders deutlich illustrieren.

Eines geschieht in den installativen Arbeiten Peter Koglers allerdings nie: Obwohl manche Bildbereiche näher an den Betrachter oder die Betrachterin zu rücken scheinen, so kommt es nicht zu einer Bewegung aus dem Bildraum heraus. Damit gemeint ist das Fehlen einer Bewegung der Motive auf den Betrachter oder die Betrachterin zu, wie sie durch eine perspektivische Verkürzung angedeutet werden könnte (Abb. 18). Diese zunächst widersprüchlich scheinende Aussage lässt sich am besten an einer Videoinstallation in der Galerie Johann Widauer von 2002 (Abb. 84) oder dem Druck in Abbildung 26 demonstrieren. Im Video bewegt sich eine Ameisenstraße von links nach rechts über die um mehrere Ecken aufgestellten Projektionsflächen. Im Verlauf der Animation entsteht eine Verformung der Projektion, als würde die Leinwand von hinten eingedrückt werden (Abb. 84b) bis schließlich die Ameisen unkenntlich werden (Abb. 84c). Partiell rückt so das Bild optisch in den Betrachterraum, allerdings nicht in einer Form, die eine

Hinbewegung der Ameise auf den Betrachter oder die Betrachterin simuliert, sondern rein in einer Vergrößerung. Weder im Video, noch in dem Druck auf Zeitungspapier kommt es zu einer perspektivischen Verkürzung - das Bild der Ameise bleibt so als flaches, zweidimensionales Abbild bestehen, wölbt sich aber aus der Bildfläche heraus. Es scheint, als ob tatsächlich der Raum - im Fall des Videos die Projektionsfläche - verändert worden wäre. Im Beispiel des Druckes ist diese Veränderung genauso sichtbar, aber weniger nachvollziehbar, weil der Zeitungsdruck von der Verzerrung unberührt bleibt. Damit ist ein entscheidender Punkt angesprochen: die Unabhängigkeit der einzelnen Bildfolien, obwohl sie häufig ineinder greifen und verflochten sind.

Abbildung 85 zeigt den Screenshot einer Videoinstallation in Sète 2005. Die Animation zeigt sowohl Elemente aus den Projektionen im MUMOK und der eben besprochenen aus der Galerie Widauer, allerdings sind diese Elemente diesmal in vielen Schichten angeordnet. In diese Ebenen eingeflochten sind mehrere Schichten sich kreuzender Ameisenstraßen, alle diese Folien werden unabhängig voneinander verzerrt, als würde jeder eine eigene Räumlichkeit zugrunde liegen.
Diesmal beginnt die Animation mit einer roten Fläche (Abb. 85a), gleichsam im ausgelöschten Zustand. Erst im Verlauf der Projektion bildet sich langsam das immer komplizierter werdende Muster, um am Schluss wieder als homogene rote Fläche zu enden.

In den bisher gezeigten Beispielen war stets der Eindruck gegeben, die Animationen wären im Hintergrund nicht abgeschlossen und sie zeigten einen Ausblick in einen undefinierten, unendlichen Raum. Eine Gestaltung als geschlossene Oberfläche zeigte Kogler 2008 in einem Tapetenraum im Zuge der MUMOK Ausstellung (Abb. 25). Dabei wurden die Decke und die Wände mit dem Muster eines verformten Netzes überzogen, das keinerlei Durchblick gewährt. Das wird in jenen Bereichen deutlich, die durch eine Falte über einem anderen Bereich des Musters liegen. Das Netz als konstruktives Element, das die Grundstruktur in 3D Programmen zur Gestaltung von Objekten darstellt, das in einem weiteren Schritt mit einer Oberfläche werden kann, wurde bereits dargelegt. Im MUMOK wird damit eine Topografie der Wand übergestülpt das nicht

mehr in Schichten funktioniert und auch nicht die Wand als solche optisch aufhebt, sondern viel mehr den Eindruck einer Verflüssigung erweckt. Man ist zu Recht an das schon gezeigte Musterzimmer erinnert, dessen Wände aus Jacquardgewebe bestanden, das mit einem ähnlichen Muster überzogen war (Abb. 21).
Auch das Netzwerk ist von jener zusätzlichen Dimension der Verzerrung betroffen, wie sie in der Projektion in der Galerie Widauer zu beobachten war. Das konstruierende Element der Linie ist im Tapetenraum im MUMOK von einer perspektivischen Verjüngung ausgenommen. Es bleibt, auch wenn die Verkleinerung der Dreiecke eine Zunahme der Entfernung nach hinten suggeriert, immer mit der gleichen Strichdicke konstant. Der Eindruck glich dadurch nicht nur aufgrund der anorganischen Form eher dem eines Modells, als einer tatsächlichen Verformung. In späteren Projekten (beispielsweise in jenem für das Kunsthaus Zug 2010: Abb. 86) ist der gleiche Effekt zu beobachten, wie in der Projektion im MUMOK zwei Jahre zuvor: die Linien, die die Dreiecke bilden sind proportional zur Zunahme der Größe der Dreiecke verdickt. Anders als im Tapetenraum des MUMOK herrscht eine Korrelation zwischen der Größe der Dreiecke beziehungsweise deren Verzerrung und der Strichdicke der konstruierenden Linien. Diese angepasste Größenzunahme bedingt auch ein Abgehen von der starren Dreiecksform, deren Schenkel nun an die räumliche Veränderung angepasst werden. Der Effekt der Verzerrung wird so vom Eindruck einer bloßen Simulation, die als solche deutlich sichtbar bleibt und den Eindruck einer Computergrafik bewahrt, hin zu einer wesentlich natürlicheren Darstellung gesteigert.

Vom Beispiel der Secession sind die letzten Arbeiten auf dem ersten Blick deutlich entfernt. Sie Zeichen sich nicht mehr durch die gleichsam unendliche Tiefe aus, bei der die Wände aufgelöst zu sein scheinen, sondern vielmehr durch eine Aufweichung der Räume und die Bildung einer abschließenden Oberfläche. Dabei wurde bisher aber nicht ein bedeutender Teile der Installation in der Secession beleuchtet, der auch in der fotografischen Dokumentation der Arbeit übergangen wurde.[147] Es finden sich lediglich kurze

[147] Weder der Katalog zur großen Retrospektive im MUMOK 2008 (Köb 2008), noch jener zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz 2000 (Köb 2000) noch irgendein anderer Katalog zeigen Abbildungen, die über eine Überblicksaufnahme des Raumes hinausgehen.

Beschreibungen bei Zumtobel sowie Barak, wobei beide Beschreibungen falsch sind.[148] Im Ausstellungsraum war ein Videomonitor aufgestellt, der den Betrachter oder die Betrachterin im Raum zeigte. Die Besonderheit bestand darin, dass das Videobild verzerrt wiedergegeben wurde, wobei sich diese Verzerrung in Stärke und Art änderte (Abb. 44b und c). Durch einen digitalen Trick wurde in der Ebene der Wiedergabe die Raumdeformierung schon vorweggenommen, die in den späteren Arbeiten schließlich an den Wänden umgesetzt wurde, was sie für einen Rückblick umso interessanter macht. Das Erleben der Raumveränderung war in der Secession nicht in der bewegten Form möglich, wie es die Animation im MUMOK bot, nur ein medial generiertes Bild auf einem verhältnismäßig kleinem Monitor zeigte, was später auch raumgreifend und den Betrachter oder die Betrachterin umschließend Realität werden sollte.

Im Zusammenhang mit der Darstellung von Räumlichkeit im Werk Peter Koglers rückt ein Arbeitsmittel besonders in den Fokus: die Verwendung des jeweiligen Computerprogramms zur Gestaltung der Grafiken und Projektionen. Dabei kommt es weniger auf Marke und Version an, das die Möglichkeiten definiert, wie in den Jahren der Computerpioniere. Vielmehr zählt für diese Betrachtungen die Einteilung nach 2D - beziehungsweise 3D Programmen, denn diese spiegelt die Herangehensweise des Künstlers am deutlichsten wieder. Denkt Kogler in Flächen oder in virtuellen Räumen? Der Unterschied wird in der Gestaltung der früheren Arbeiten (Abb. 44) zu den neuartigeren mit der verzerrter Netzstruktur (Abb. 2, 25 oder 38) oder den deformierten Röhren (Abb. 31) spürbar: Die flächige Gestaltung der wie Folien übereinanderliegenden Bildebenen weicht durch den Einsatz von 3D Programmen einer realistischeren Raumdarstellung. Auch wenn die Installationen Koglers nach wie vor utopische Architektur zeigt, so ist dieser doch eine gewisse Nachvollziehbarkeit gegeben, indem durch Beleuchtung und Schattierung oder Texturveränderungen eine relative Entfernungsbestimmung möglich ist. Ein Umstand, der in der Secession nicht gegeben war und da-

---

[148] Zumtobel 2000, S. 116 und Barak 2000, S. 13: In beiden Beschreibungen wird erwähnt, die Veränderung im Video schließe den Betrachter aus, nur der Hintergrund sei verzerrt. Tatsächlich ist das gesamte Bild von der Distortion betroffen, siehe folgender Absatz. Manche Fotografien im Archiv Peter Koglers zeigen aber ein mehr oder weniger unverändertes Gesicht, daher konnte es leicht zu dieser Fehleinschätzung kommen (siehe auch Abb. 44b und c).

durch zu diesem verblüffenden Raumeindruck führte.
Nicht nur der Eindruck des gesamten Raumes ist dadurch bestimmt, sondern auch die Ausbildung der einzelnen verwendeten Motive. Wurde bisher die Ameise in den Installationen immer in einem 2D Programm realisiert und wirkte dadurch flach und silhouettenhaft, so entsteht im Augenblick ein Entwurf für eine Animation in einem 3D Programm. Über den Einsatz dieses Videos und die genaue Ausführung lässt sich im Moment allerdings noch nichts schreiben und eine Analyse muss späteren Arbeiten überlassen bleiben.

## 3.2. Die Wahrnehmung des Raumes

Wie im letzten Kapitel dargelegt, folgt das optische Überformen der Räume zu Beginn keinem logischen System und bietet daher einen chaotischen Ausblick auf eine fiktive Räumlichkeit. Mit dem Einsatz von Verformung mittels 3D Programmen nimmt der Realitätsgrad der Darstellung zu. Die wichtigste Rolle dabei spielt Koglers Umgang mit Netzwerk- beziehungsweise Gitterstrukturen, die wiederum maßgeblich Einfluss auf Faktoren wie Textur, Formkonstanz und Größenkonstanz haben.
Ausgangspunkt für beinahe alle Installationen bildet eine gewisse Form von Raster, seien es die regelmäßige Ausformung des Labyrinths oder noch deutlicher das Gittermotiv zu Beginn der Animation im MUKOK 2008 oder in der Kunsthalle Bregenz.
Rosalind Krauss rückt in ihren Aufsätzen[149]das Gitter im Zusammenhang mit den Avantgarden in den Fokus. In mehrerlei Hinsicht sind diese Schriften auch für die Arbeiten Koglers erhellend. Einerseits aus den Betrachtungen über die Textur der Installationen, andererseits aus den Überlegungen zur Wiederholung des Musters. Wenn Krauss für das Gitter konstatiert, dass es potentiell unendlich groß ist und damit das Bild immer nur einen Ausschnitt[150] zeigt, so verdeutlicht das Kogler insbesondere in den großen Projektionen im MUMOK (Abb. 65) und in der Kunsthalle Bregenz (Abb. 24). Zu Be-

[149] Krauss 1979, S 50 - 64 und Krauss 1998, S. 47 - 66.
[150] Krauss 1979 S. 61.

ginn der Animation wird als Ist- Zustand das Gitter in seiner ursprünglichen Form vorgeführt, das scheinbar beliebig nach oben, unten, rechts und links verschoben werden kann, als wäre es unendlich groß. Und tatsächlich lässt sich durch die Technik der Computergrafik keinerlei Grenze im Kunstwerk festmachen - es ist unendlich groß, einzig ein kleiner Ausschnitt wird durch die Projektoren an die Wand geworfen und sichtbar gemacht. Der Projektor bildet so ein Passepartout für die Arbeit und das Gefühl dieser Unendlichkeit und Ausschnitthaftigkeit stellt sich beim Betrachten ein. Im zweiten Teil, wenn die Parameter geklärt sind, beginnt der eigentlich spannende Part: die feste Struktur wird aufgelöst, die Struktur des Gitters und mit ihr die Struktur des Raumes.
In ihrem Aufsatz "Die Originalität der Avantgarde", indem sie anhand des immer wiederkehrenden Gittermotivs eben diesen Originalitätsanspruch der Avantgarde kritisch hinterfragt, beschreibt Krauss das Raster als Verdoppelung der Leinwandfläche, es produziert eine Metapher der planen Geometrie der Bildfläche, die so durch Wiederholung verhüllt wird.[151] Die Betonung der flachen Struktur des Rasters ausgelöst durch das Koordinatensystem[152] und die Wiederholung der Bildfläche bieten Kogler den idealen Ausgangspunkt für Verformungen. Die Veränderungen, die er an der regelmäßigen Struktur vornimmt, wirken sich umso stärker auf den Untergrund, der bei Kogler nicht mehr unbedingt eine Leinwand sein muss, sondern eine ganze Wand umfasst, aus.

Die wichtigste Eigenschaft des Gitters, wie Krauss es in ihren Schriften versteht, ist die Regelmäßigkeit, die jede Tiefe verhindert. Dafür ist in der menschlichen Wahrnehmung der Texturgradient[153] verantwortlich, einer der wesentlichen Faktoren nicht nur der Tiefenwahrnehmung, sondern optischen Wahrnehmung überhaupt. Allerdings ist dieser nicht alleine zu betrachten und einige Faktoren wie die Verdeckung, die relative Größe und der Schattenwurf wurden bereits erwähnt. Diese spielten insbesondere bei den sich überlagernden Bildfolien der Installationen eine große Rolle. Für die Installationen, die durch Deformierung den Raum optisch verändern, gewinnen weitere Faktoren an Bedeutung, die unmittelbar mit dem Texturgradient in Verbindung stehen, wie die Größen/

---

[151] Krauss 1998, S. 1319-1320.

[152] Krauss 1979, S. 50.

[153] Gibson 1966. Zitiert nach Zimbardo 1998, S. 164.

Distanzrelation, die lineare Perspektive und die Wahrnehmungskonstanzen (Größen- und Formkonstanz).[154]

Oberflächen mit erkennbarer Textur bieten durch Größenveranderung ihrer Struktur eine Tiefeninformation. Mit zunehmender Entfernung wird die Abbildung dieser Elemente auf der Retina kleiner, die Dichte pro Flächeneinheit nimmt zu (Abb. 91). Verantwortlich für den Eindruck einer zunehmenden Entfernung ist die Abnahme der relativen Größe der Elemente. Der Tiefenhinweis durch den Texturgradient ist für die Bildwahrnehmung deshalb von großem Interesse, weil er im Unterschied zu anderen Faktoren eindeutig zu sein scheint.[155] Auf die Arbeit Peter Koglers umgemünzt bestätigt dies die Beobachtung aus den früheren Werken: trotz verschiedener Tiefenhinweise war keine eindeutige Information über die Lage der Elemente in der Secession (Abb. 44) oder der Vorhalle zur documenta X (Abb. 32) zu finden. Erst die Veränderung der Textur der Muster führt zu einer klareren Lagebestimmung.

Die Interpretation des Texturgradienten ist im Wesentlichen wiederum von der Größen/Distanzrelation, also der Tatsache, dass gleich große Gegenstände aus unterschiedlichen Entfernungen betrachtet unterschiedlich große Bilder auf die Netzhaut projizieren, abhängig.[156] Dass unterschiedlich große Abbildungen auf der Retina im Umkehrschluss keinen eindeutigen Tiefenhinweis bieten,[157] zeigen die oben genannten Beispiele. Allerdings gewinnen sie im Zusammenspiel mit den übrigen Informationen an Eindeutigkeit. Eine dieser Informationen leitet sich aus der Linearperspektive ab, die besagt, dass parallele Geraden, die in die Ferne laufen, in einem Punkt auf der Netzhaut konvergieren. Die Abnahme des Abstandes der Linien ist wiederum durch die Größe/Distanzrelation bedingt.[158]

Um sich in seiner Umgebung zurecht zu finden, sind für den Menschen aber noch weitere Faktoren unerlässlich: die Wahrnehmungskonstanzen. Die Größenkonstanz besagt, dass ein Gegenstand, dessen Projektion auf die Retina durch Bewegung verändert wird,

---

[154] Zu den Faktoren der Wahrnehmung siehe Zimbardo 1998, S. 159 - 209 für einen Blickwinkel aus der Psychologie und Kebeck 2006 für eine Betrachtung aus Kunsthistorischer Sicht.

[155] Kebeck 2006, S. 111.

[156] Zimbardo 1995, S. 194.

[157] Kebeck 2006, S. 108.

[158] Zimbardo 1995, S. 194.

also größer oder kleiner wird, trotzdem immer als gleich groß wahrgenommen wird. Der Gegenstand müsste für uns schrumpfen oder wachsen, stattdessen bemerken wir die Lageveränderung. In einer natürlichen Umgebung stehen uns zur Tiefenwahrnehmung mehr Möglichkeiten zur Verfügung, als bei der Darstellung in einer Bildebene einsetzbar sind, allen voran das binokulare Sehen. Auf eine Bildfläche reduziert bleibt zur Einschätzung der Entfernung und damit der Größe der Vergleich mit der einem Gegenstand umgebenden Textur. Abbildung 92 verdeutlicht diese Vorgehensweise durch einen Umkehrschluss, sprich durch eine optische Täuschung. Alle drei Schwesternpaare sind gleich groß dargestellt, erscheinen allerdings im Bildhintergrund größer, weil sich die sie umgebende Textur verkleinert hat. Die Größe der Abbildung auf der Netzhaut ist also nicht isoliert für die Größen beziehungsweise Tiefenwahrnehmung verantwortlich, sondern die Einbeziehung der Umgebung spielt eine wesentliche Rolle.[159]
Im Falle der Interpretation von unserer Umwelt ist auch die Formkonstanz unerlässlich. Durch sie können wir Gegenstände aus unterschiedlichen Blickwinkeln wieder erkennen. Beispielsweise eine Münze, die schräg betrachtet wird und so auf die Retina als Oval projiziert wird, wird trotzdem als runder Gegenstand wahrgenommen.[160]
Für die Installationen Koglers bedeutet dies, dass die Erkennbarkeit der Dreiecke (Abb. 86) auch bei Verzerrungen, Vergrößerungen und Verkleinerungen gewährleistet ist und in weiterer Folge eine Tiefenwirkung durch Interpretation der Information einsetzt. Allerdings steuert die binokulare Wahrnehmung, die wesentlich zur Entfernungsabschätzung beiträgt, diesem Effekt entgegen. Schaltet man diesen Faktor aus, zum Beispiel durch die Betrachtung eines Fotos der Installationen, so wird die Orientierung im Raum verunmöglicht, wie insbesondere in Abbildung 87a sichtbar wird. Der Abstand der Personen zueinander und im Raum ist nicht mehr nachvollziehbar. Die Wirkungsweise entspricht der des Ames - Raumes (Abb 93), den man als rechtwinkelig wahrnimmt. In Wahrheit besteht er aus nicht rechtwinkeligen Flächen und schiefen Winkeln in Tiefe und Höhe. Die Person links im Hintergrund wirkt kleiner, weil das Netzhautbild aufgrund der größeren Entfernung kleiner projiziert wird. Der Bezugsrahmen wird aber als

[159] Gibson 1950. Zitiert nach Kebeck 2005, S. 215.
[160] Zimbardo 1995, S. 196.

normal wahrgenommen und enthaltene Dinge und Personen werden dazu in Relation gesetzt. Möglich ist diese Täuschung durch zwei Voraussetzungen: Erstens ist der Einblick - gleich wie bei einer zentralperspektivischen Darstellung - nur von einem vorgegeben Punkt aus möglich. Zweitens hat der Betrachter oder die Betrachterin nur die Möglichkeit mit einem Auge in den Raum zu blicken.[161] Es handelt sich beim Ames-Raum also wieder um ein Beispiel, bei dem die Projektionsgröße auf der Retina keinen Aufschluss über die Raumtiefe oder Objektgröße liefert, gleich wie in Abbildung 92. Die Uneindeutigkeit dieser Reize ermöglicht diese Täuschungen und zeigt, dass es unmöglich ist, Eindeutigkeit in der Tiefendarstellung in einem Bild zu erreichen.[162]
Der Texturgradient, unser gelerntes Wissen über die Umgebung, die Größen/Distanzrelation, die lineare Perspektive und ähnliche Tiefenhinweise können durch Ausschalten eines Parameters in die Irre geführt werden. Darüber hinaus werden Tiefenwahrnehmungshinweise nicht isoliert wahrgenommen: Konvergenz gerader Linien, Verdeckung und relative Große werden vom Betrachter oder der Betrachterin nicht in ihren jeweiligen Teilaspekten analysiert, sondern geneinsam. Die Interpretation geschieht unbewusst, die Informationen werden zusammengefügt und man empfindet die umgebende Welt.[163]
Es bestehen mittlerweile natürlich auch Möglichkeiten, mehr Tiefeninformationen für den Betrachter oder die Betrachterin zur Verfügung zu stellen, zum Beispiel mittels 3D Verfahren, wie sie im CAVE Projekt zur Anwendung kamen (Abb 42). Allerdings findet diese Technik im Schaffen Koglers in seltenen Ausnahmefällen Verwendung und spielt daher bisher eine untergeordnete Rolle.

Bei den bisherigen Beobachtungen zur Erzeugung einer räumlichen Illusion, wie dem Ames- Raum oder aber auch der perspektivischen Malerei der Renaissance und des Barock gab es immer eine Konstante, die eingehalten werden musste: der fest vorgegebene

---

[161] Zimbardo 1995, S. 194 - 195. Der Ames'sche Raum wurde vom Augenarzt und Psychologen Adelbert Ames nach Überlegungen von Hermann von Helmholtz entwickelt.

[162] Mit dieser tatsache beschäftigt sich vor allem Kebeck, dessen Buchtitel "Bild und Betrachter. Auf der Suche nach EIndeutigkeit" schon explizit auf dieses Problem hinweist. Kebeck 2006.

[163] Zimbardo 1995, S. 194.

Beobachterstandpunkt, der Abstand und Blickwinkel definierte.[164] In Koglers Installationen hingegen gibt es keine Einschränkung der Bewegungsfreiheit und die Bilder an der Wand haben keinen festen Beobachterstandpunkt. Dem Illusionismus sind daher naturgemäß Grenzen gesetzt, trotzdem "funktionieren" die Installationen auf verblüffende Art und Weise. Es ergibt sich aber ein Problem durch die fotografische Dokumentation: Die Invarianzermittlung des Wahrnehmunssystems gleicht in der Situation der Installation den schrägen Blickwinkel auf Wände, die Decke und den Boden aus. Obwohl der Betrachter oder die Betrachterin auf jede Wand in einem anderen Winkel blickt, wird dieser Umstand weitgehend ignoriert und es entsteht der beinahe perfekte Eindruck, die Kanten würden überspielt werden. In einem Foto, das den Raum nicht aus einem idealen Winkel zeigt, geschieht diese Korrektur nicht und die Illusion ist nicht sichtbar. Der nächste Abschnitt soll dies genauer erläutern, zur Illustration dienen nicht die offiziellen Installationsfotos des Kunsthaus Zugs (Abb. 86a), sondern Schnappschüsse des Aufbauteams, das die Wirkungsweise der Installation durch einen ungewöhnlichen Blickwinkel besser eingefangen hat (Abb. 87a und 87b).
In dieser Fotografie wurden die Wände und die Decke aus annähernd dem selben Winkel fotografiert, die Kanten werden damit fast unsichtbar. Dieses Foto entspricht somit beinahe dem realen Eindruck, den man in der Ausstellungssituation von der Installation bekommt. Der tiefe Aufnahmewinkel macht diese Illusion allerdings für den Übergang vom Boden zu den Wänden zunichte. Dass diese fotografische Wiedergabe natürlich nie ganze Dimension so eines Werkes wiedergeben kann, liegt nicht zuletzt an der Tatsache, dass die Tiefenwahrnehmung durch die monokulare Darstellung in der Reproduktion eingeschränkt wurde. Vergleichbar ist dieses Phänomen mit jenem auf Abbildung 89: Das Bild Präsident Nixons im Vordergrund bleibt, aus welchem Winkel auch immer man es betrachtet unverzerrt. Für die Abbildung des Wahlplakates im Hintergrund gelingt diese Korrektur allerdings nicht. Shepard erklärt das folgender Maßen:

> *"Der Rahmen und die Textur einer Seite, auf der eine Fotographie erster Ordnung gedruckt ist, dominiert und bestimmt deshalb die Korrektur der Neigung. Eine Fotographie zweiter Ordnung wird daher verzerrt belassen*

---

[164] Siehe dazu Kebeck 2006, S. 115 - 119.

*und erscheint flach - egal mit welchem Blickwinkel man sie betrachtet."*[165]

Die Korrektur des Abbildungswinkels gelingt, weil das menschliche Wahrnehmungssystem auf das Wiedererkennen von Objekten trainiert ist, auch wenn sich die Lage zu diesen Objekten verändert. Die Korrektur in einer Fotografie zweiter Ordnung scheitert allerdings, da nicht genügend Informationen zur tatsächlichen Lage des Objektes im Raum vorhanden sind.[166] Dieses Phänomen wurde in der Kunstgeschichte von zahlreichen Künstlern im Themenkreis der Anamorphosen bearbeitet, sehr prominent durch Holbein im Gemälde der Gesandten von 1533, das einen verzerrten Totenkopf am unteren Bildrand zeigt (Abb. 89). Das Ausgleichssystem in unserem Gehirn hat allerdings auch seine Grenzen, wie man an einem alltäglichen Beispiel zeigen kann: Beschriftungen auf Autobahnen sind in Fahrtrichtung gedehnt, um eine möglichst frühe Erkennung aus einem flachen Beobachterwinkel zu ermöglichen.

Durch diesen Blickwinkel entspricht das projizierte Bild auf der Retina der gewohnten Form und erscheint uns als normal. Auch in der Kunst werden die Grenzen der Wahrnehmungskorrektur in extremen Bereichen wie großen Abständen (Deckenfresken) oder flachen Bildwinkeln bewusst ausgenutzt. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür liefert der so genannte Pozzo - Korridor in Rom (Abb. 90), der vom Eingang aus ein natürliches Bild mit Scheinarchitektur und Figuren zeigt. Bei frontaler Ansicht wird allerdings eine Verzerrung in Längsrichtung sichtbar. In diesem Fall stimmt auch die Beobachtung vor Ort mit der fotografischen Dokumentation überein.

Für den Beobachter beziehungsweise die Beobachterin in Koglers Installationen bedeutet das erstens, dass die Tapeten Bilder erster Ordnung sind, also ihre Schrägstellung im Gehirn zumindest teilweise ausgeglichen werden kann und dadurch gemeinsam mit dem unregelmäßigen Muster Raumkanten optisch an Bedeutung verlieren. Die Raumkanten lassen sich auf diese Weise natürlich nicht gänzlich überformen und auslöschen, dafür spielen noch andere Faktoren der menschlichen Wahrnehmung eine zu große Rolle, allerdings reicht der Effekt, um eine verblüffende Raumwirkung zu erzielen.

Die zweite Konsequenz betrifft die Vermittlung dieser Installationen, da Fotos dieser

---

[165] Shepard 1990, S. 195. Zitiert nach Kebeck 2006, S. 220.

[166] Kebeck 2006, S. 221.

Räume naturgemäß diese Illusion nicht nur nicht zeigen können, da sie Bilder zweiter Ordnung sind, sondern der Eindruck von diesen Räumen wird derart verfälscht, dass eine Beurteilung schwer möglich ist.

## 3.3. Zeitlichkeit - Bewegung

Koglers Arbeiten haben nicht erst seit den ersten Videoanimationen einen starken Bezug zu Zeitlichkeit. Der Zusammenhang aus Raum, Zeit und Bewegung so wie deren Untrennbarkeit spielen schon lange in der Kunstgeschichte eine Rolle und in den letzten 150 Jahren wurde das Interesse für das Einfangen von Zeit durch neue Techniken wie Fotografie und Video auf eine neue Stufe gestellt.[167] Die Darstellung der Bewegung - also die kinematische Darstellung - forderte seit jeher das Zerlegen von Abläufen in einzelne Phasen, sei es auf Tafelbildern (Abb. 94) oder in einzelnen Bildern, die in schneller Folge gezeigt, einen Film bilden. Dieser kinematische Zugang ist beinahe über die gesamte Schaffenszeit Koglers zu beobachten, beginnend mit dem Bild der im Quadrat laufenden Ratte von 1984 (Abb. 1). Diese in Phasen zerlegte Darstellung findet sich später in den großen Tapetenräumen wieder, wie sie Kogler seit der Installation in der Galerie Karin Sachs gezeigt hatte (Abb. 15). Die Parallele zu Chronofotografie von Mybridge (Abb. 95) ist unverkennbar, dessen Anliegen war es, Bewegung durch Zerlegung in aufeinanderfolgende Augenblicke festhalten, während das Bestreben seines Zeitgenossen Marey dahin ging, die Bewegung in einem Bild zu verdichten, sie zu analysieren und zu synthetisieren.[168] Kogler kommt zu einer ähnlichen Darstellungsform, indem er das immer gleiche Bild der Ameise hintereinander auf einer Ameisenstraße platziert.

Gelten Marey und Mybridges Fotos als Vorläufer des Kinos, so sind die Installationen der Galerie Karin Sachs und das Bild der Ratte im Quadrat Vorstufen zu den späteren Projektionen. Der Keim für die Umsetzung dieser Räume in Form von Animationen ist

---

[167] Zur Frage der Zeitlichkeit in der Kunst beachte Baudson 1985 und zur Frage der Veränderung der Zeit- und Raumwahrnehmung durch neue Medien Großklaus 1995.

[168] Hulten 1977, S. 8.

also schon früh gelegt und die Herangehensweise unterschiedet sich tatsächlich kaum von den statischen Tapetenräumen. Das Ausgabemedium wird getauscht, vom Papier hin zur Projektion und anstatt der Wiederholung einer statischen Ameise, zeigt Kogler die zum Film verdichtete Abfolge von Ameisen[169] in verschiedenen Stadien der Bewegung. Zur Anwendung kam dabei das Verfahren der Rotoskopie, bei der eine gefilmte Ameise als Vorlage im Grafikprogramm Bild für Bild nachgezeichnet wurde.[170] Die Standbilder und damit eine häufige Vermittlung dieser Arbeiten - zum Beispiel in diesem Text - zeigen wieder die Rückführung in die Form der Chronofotografie Mybridges.

Die Behandlung der Tapete wie das Medium Film und umgekehrt war von Kogler dabei immer intendiert[171] - es handelt sich um die selbe Art von Grenzüberschreitung der Kunstgattungen, die im Bereich der Intermedialität abgehandelt wurden. Allen Räumen Koglers ist also eine kinematische Komponente inhärent, Bewegung und damit ständige Veränderung der Umgebung sind eine wichtige Zutat im Umgang mit Architektur. Das betrifft nicht nur Videos mit Tieren wie der Ameise oder Ratten (Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4), bei denen eine gewisse Bewegung erwartbar ist, sondern auch bei Arbeiten mit an sich statischen Gebilden, wie den Röhren oder Gittern. Bewegten sich die Tiere noch durch unsichtbare Raumkrümmungen hinfort und machten diese so sichtbar (Abb. 26, Abb. 84), werden diese Distortionen nun nicht mehr indirekt wahrnehmbar sondern manifestieren sich im Netzwerkraster. Das System zur Verzerrung, das nur als Spur über den Umweg der deformierten Tiere, Röhren und so weiter erahnbar war, wird plötzlich selbst zum Bildgegenstand und rückt in den Vordergrund. Die ständige Weiterentwicklung dieser Raumveränderung ist ein logischer Schritt und jeder zeitlich festgehaltene Augenblick zeigt nur eine Momentaufnahme. Die Raumveränderungen Koglers sind niemals statisch und die Video Arbeiten veranschaulichen durch ihren Ablauf den Entstehungsprozess der Tapetenräume. Diese sind in ihrer Deformation eingefroren, der Prozess der Verformung ist an einer beliebigen Stelle abgebrochen worden, denn der

---

[169] Es wurden in der Anfangsphase 12 Bilder von Ameisen in verschiedenen Bewegungsstadien erzeugt. Blendet man diese mit entsprechend hoher Geschwindigkeit hintereinander ein, entsteht ein Bewegungseindruck wie in der filmischen Projektion.

[170] Laut mündlicher Auskunft eines Ateliermitarbeiters, Dezember 2012.

[171] Rhomberg 2008, S. 73.

Ausgangspunkt ist gleich wie im Video die originale, regelmäßige Struktur. Wie Baudson schreibt, lässt sich das Alter eines Systems durch den Grad der Deformierung feststellen,[172] im Fall der Installationen Koglers trifft das ebenso zu: von der Regelmäßigkeit werden die Formen im Verlauf ihrer Bearbeitung und ihrer Vorführung bis zur Unkenntlichkeit verzerrt. Häufig so weit, dass gar kein räumlicher Eindruck mehr übrig bleibt, wie im Fortschreiten der Animation im MUMOK 2008 (Abb. 56). Der Raum wird nicht nur verformt, er wird aufgelöst und ausgelöscht.

Koglers Arbeiten folgen, auch wenn jegliche Form von Narration vermieden wird, einer Dramaturgie. Die Installationen sind in klar gegliederte Abschnitte aufgebaut, von der Präsentation des Ausgangspunktes, also meist der nicht verformten Struktur, über den Beginn der Distortion hin zur Unkenntlichkeit und Auslöschung und wieder zurück zum Ursprung. Die Animationen folgen dabei nicht dem System eines Loops, bei der in unendlicher Folge die selbe Sequenz abläuft. Obwohl die Animationen in einem ständigen Zyklus von Auflösung und wieder Entstehung ablaufen könnten, haben sie einen klar definierten Anfang und ein klares Ende. Davor und danach herrschen in der Black Box der Vorführung Stille und Finsternis.

## 3.4. Ort und Betrachter

> *"Sculpture, if it had any potential at all, has the potential to create its own place and space, and to work in contradiction to the places and spaces where it is created. I am interested in work where the artist is a maker of an >anti environment< which takes its own place or makes its own situation, or divides or declares its own area."*[173]

Die Installation geht darüber hinaus und schafft tatsächlich ihren eigenen Raum.[174]

---

[172] Baudson 1985, S. 28 - 29.

[173] Serra 1991, S. 171.

[174] Rebentisch 2003, S. 262.

Kogler geht dabei aber noch einen Schritt weiter: er schafft nicht nur seinen eigenen Raum durch seine Installation, sondern er schafft die Installation als Raum für seine Tafelbilder (besonders deutlich in Abbildung 38). Die selbst geschaffene Situation ist also nicht nur für die Installation, sondern für die Tafelbilder, die darin präsentiert werden. Der berühmte "White Cube" ist zwar Vorraussetzung für die Installationen Koglers, diese wiederum sind eine radikale Abkehr davon in Bezug auf die darin angebrachten Bilder. Die Installation bekommt somit eine Funktion, die über ihre ursprüngliche hinausgeht, sie wird Rahmen und Ort der Ausstellung. Trotz dieser radikalen Umformung und Umgestaltung handelt es sich bei Koglers Räumen nicht um totale Installationen. Dieser von Kabakov geprägte Begriff bezeichnet Installationen, bei denen nichts mehr an den Ausstellungsraum oder Galerieraum erinnern soll, in dem sie steht.[175] Zwar ist der ursprüngliche Raum ausgelöscht, allerdings in einer neuen Form als Ort für eine Ausstellung wieder konstituiert worden.

Dieser neue Ort weist seinem Besucher oder seiner Besucherin eine neue, aktive Rolle zu. Er ist meist nicht von einer Position vollständig erfassbar und *kann* daher nicht nur - wie Rebentisch allgemein über kinematographische Installationen schreibt - ergangen werden,[176] sondern er *muss* ergangen werden. Herkömmliche Präsentationsformen von Filmen, wie sie im Kino vorgegeben waren, existieren in Filminstallationen nicht mehr. Das Bild wird:

> *"[...] verteilt über verschiedene Monitore oder Leinwände, erscheint am Boden oder über Eck, an der Decke, in der Mitte des Raumes [...]*[177]

Kogler nutzt all diese Möglichkeiten und schafft so unüberblickbare Räume. Eines dieser Beispiele ist der in Abbildung 84 gezeigte Raum in der Galerie Johann Wiedauer. Aus keinem Blickwinkel sind alle sechs Leinwände gleichzeitig zu sehen und obwohl sie alle ein und dasselbe Bild zeigen, ist doch nie die gesamte Installation zu überblicken. Ein viel extremeres Beispiel wurde 2001 im Münchner Marstall ausgestellt (Abb. 96). Die rund um den Raum und in der Mitte angeordneten Leinwände zeigen diesmal nicht die Variation eines einzigen Musters, sondern vielfältige Muster, die manchmal

---

[175] Beachte dazu: Kabakov 1995: *Über die "totale"Installation*.

[176] Rebentisch 2003, S. 189.

[177] Rebentisch 2003, S. 188.

parallel gezeigt werden oder auf jeder Leinwand eigene Formen bilden. Die Veränderungen geschehen bei jedem Muster in variierenden Geschwindigkeiten. Der Eindruck wird gesteigert durch die bereits bekannte Schichtung der Elemente, wobei jede Schicht wieder ihre eigene Geschwindigkeit der Veränderung hat. Der einheitliche Raumeindruck, sofern man davon je im Werk Koglers sprechen kann, ist hierbei völlig aufgegeben. Erschwerend kommt bei dieser Installation die extreme Länge von über einer Stunde hinzu. Denn notgedrungen muss sich der Betrachter oder die Betrachterin irgendwann in die Installation begeben und diese wieder verlassen. Es fehlt also der zeitliche Überblick über die Dauer und der Überblick über das gesamte Geschehen. Groys zufolge entzieht sich daher die filmische Installation grundsätzlich einem ästhetischen Urteil.[178] Rebentisch sieht dies insbesondere für unübersichtlich organisierte kinematographische Installationen gegeben, da dabei der Betrachter oder die Betrachterin überfordert werden.[179] Diese Überforderung betrifft nicht nur die Komponente des Überblicks, sondern auch eine Unsicherheit über die Dauer des Aufenthaltes in den Installationen, vor allem hervorgerufen durch das Fehlen des Zeitdiktates durch feste Vorführungszeiten.[180] Zur räumlichen Desorientierung, hervorgerufen durch die Bewegung suggerierende Animation, addiert sich eine zeitliche Desorientierung.
Durch die nicht vorgegebene Betrachtungszeit sieht Rebentisch eine Parallele zwischen bildender Kunst und der kinematographischen Installation gegeben - für sie stellt diese Art der Installation ein Hybrid aus beiden Welten dar. Denn einerseits ist es möglich, die Betrachtungsdauer wie bei einem Tafelbild selbst zu wählen, andererseits kann man - gleich wie im Kino - nicht zu einem beliebigen Zeitpunkt erneut zurückkommen und wieder in das Geschehen einsteigen. Anders als in der bloßen Vorführung eines Films wird die Installation vom Betrachter oder von der Betrachterin als seine respektive ihre Situation wahrgenommen.[181] Kogler ermöglicht diese Erfahrung, indem die Dauer der Animationen relativ kurz gehalten werden und eine häufige Wiederholung stattfindet. Die Installationen Koglers sind also immer, egal ob als Video oder Tapeten, ein Hybrid

---

[178] Groys 2001, S. 12.

[179] Rebentisch 2003, S. 193.

[180] Rebentisch 2003, S. 194.

[181] Rebentisch 2003, S. 192.

zwischen bildender Kunst und Video, wie bereits ausgeführt wurde - und das unabhängig von ihrer Materialität auch gegeben durch die Art der Erfahrbarkeit.

Dem Betrachter oder der Betrachterin kommt die neue, aktive Rolle aber nicht nur durch die Entscheidung zu, zu bestimmen wann er kommt und geht, sondern insbesondere, welchen Ausschnitt er oder sie betrachten will.[182] Wobei diese Rolle insofern problematisch ist, weil sie aufgezwungen wird - man kann sich nicht entscheiden, man muss. Bei der Begehung der Installationen wandelt sich der Betrachter oder die Betrachterin naturgemäß vom Zuschauer respektive der Zuschauerin hin zu einem Teil der Installation. In Räumen wie jenem der Dirmart Galery (Abb. 38) wird er zum Maßstab und fixen Bezugsgröße, in Projektionen wie derjenigen im Marstall wird er oder sie als Schatten sichtbares Element (Abb. 96d). Er wandelt über die Bildebene (Abb. 97) und wird so selbst zum Bild verzerrendem Element (Abb. 82c) - als einzige nicht kalkulierte Zutat im Chaos Peter Koglers.

Allen Räumen gemein ist eine starke emotionale Reaktion, die sie beim Betrachter oder der Betrachterin auslösen. Oft ist von "bedrückend"[183], "Angst"[184] oder "Bedrohung"[185] zu lesen, ausgelöst durch die verwendeten Zeichen, die Desorientierung in den Räumen oder das Zusammenspiel von Videoinstallation mit Sound. Dieses wesentliche Element ist aus Koglers Beeinflussung durch den Film - allen voran den Streifen aus der Stummfilmzeit wie Metropolis - entstanden.[186] Kogler interessierte dabei die Erzeugung von Emotionen und Stimmungen durch Filmarchitektur. Das Ergebnis dieses Einflusses ist nicht nur in den installativen Räumen zu sehen, sondern vor allem in den kleineren Kartonarbeiten wie jener aus Abbildung 62 auf die sich Kogler im Zusammenhang mit Film direkt bezieht.[187] Die Form dieses Hochhauses, das sich durch seine falsche Perspektive

---

[182] Horvath 2005, S. 13 - 14.

[183] Zumtobel 2000, S. 98.

[184] Eiblmayr 2004, S. 15 - 17; Zumtobel 2000, S. 93 und 97.

[185] Pohlen 1996, S. 4 - 7.

[186] Immer wieder wird auf diesen Umstand aufmerksam gemacht, zum Beispiel bei Zumtobel 2000, S. 23 - 35; Fuchs 2008, S. 17 und 20; Rhomberg 2008, S. 63; Kogler 2008, S. 54.

[187] Rhomberg 2008, S. 63.

über den Betrachter beziehungsweise die Betrachterin beugt oder stürzt wirkt tatsächlich bedrohlich. Der Höhenzug ist betont durch die nach oben zunehmende Helligkeit, der breitere obere Teil des Gebäudes läuft diesem Eindruck zwar entgegen, wird aber durch die dreidimensionale Form des Objektes wieder aufgehoben - diese Dissonanz erzeugt eine übermächtige Anmutung des Hauses.

# 4. Zusammenfassung

Wie gezeigt wurde, lässt sich Peter Koglers Werk als unabgeschlossene Serie verstehen oder wie er es ausdrückt: eine Laborreihe, bei der von Versuch zu Versuch einige Parameter verändert werden, um zu neuen Ergebnissen zu kommen. Im Verlauf dieser Entwicklung wachsen die Arbeiten an, umschließen den Betrachter oder die Betrachterin, machen sie oder ihn zu einem Teil der Installationen. Die bewusst dünne Bildschicht, sei sie aus Papier oder gar nur eine Projektion, überformt den Raum in der Art, dass eine Orientierung schwer möglich ist. Es entsteht die Frage, was stärker ist: die Struktur des Raumes und dessen vorgegebene Oberfläche oder aber das darübergelegte Muster Koglers. Der Eingriff, der physikalisch gesehen ein minimaler ist, fordert die Wahrnehmung heraus. Denn einerseits ist dem Betrachter oder der Betrachterin die Raumform ja bewusst, man weiß wie der Raum beschaffen ist, indem man sich befindet. Trotzdem ist der optische Eingriff Koglers, der wie ein Make Up oder ein Schleier über den Wänden liegt, so stark, dass der Eindruck von Bewegung entsteht und Entfernungseinschätzungen schwer fallen.

Durch den Einsatz des Computers entstehen von allen physikalischen Zwängen befreite Architektur - Simulationen. Potentiell unendlich große Räume, gepaart mit potentiell unendlich erweiterbaren Bildern und ständig im Wandel befindlicher Formen lassen eine Positionsbestimmung nicht zu. Zwar mag diese innerhalb des Raumes möglich sein, nicht aber innerhalb des Bildes, das Kogler kreiert.

Koglers Kunst zeigt, wie überkommen die Einteilung in Kunstgattungen ist: sie ist zwar wie ein Bild der Wand verhaftet und bewegt wie ein Film, sie ist aber weit mehr. Sie ist

nicht nur Beschäftigung mit Architektur, sie ist Architektur. Auch wenn die Räume Koglers nicht in gebauter Form umgesetzt werden, so existieren sie doch virtuell. Die utopische Architektur Koglers tritt an Stelle der realen Architektur des Ausstellungsortes. Dieser wird abgelöst durch Koglers Installation, er wird dekonstruiert und neu konstruiert.

# 5. Abbildungen

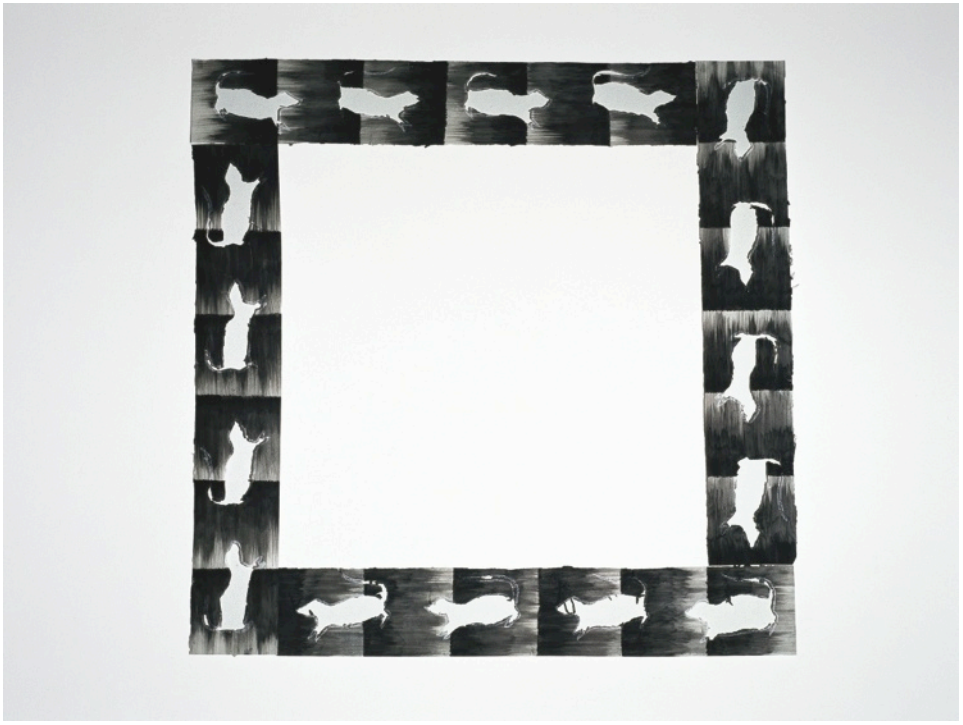
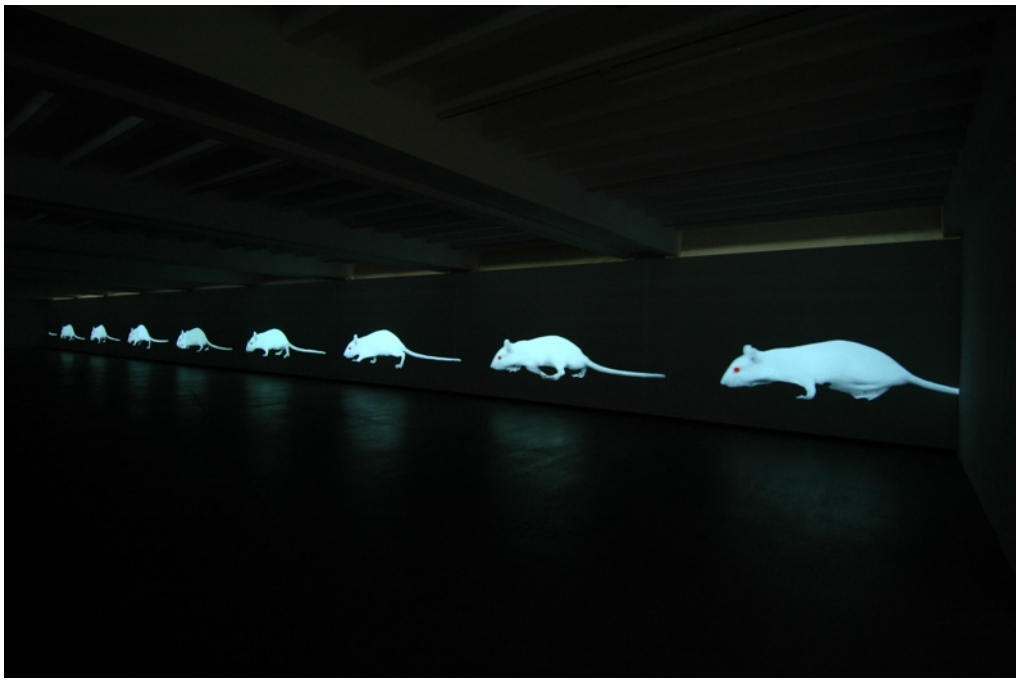


Abb. 1: Peter Kogler, o.T. 1981, 109x109cm, Tusche auf Papier.

Abb. 2: Peter Kogler, o.T., 2009, Druck auf Papier, Computeranimation, American Hastenasi, Istanbul.

Abb. 3a: Peter Kogler, o.T. 2006, Computeranimation, Projektion, Kölnischer Kunst-



verein. Ansicht von innen.

Abb 3b: Peter Kogler, o.T. 2006, Computeranimation, Projektion, Kölnischer Kunst-verein. Außenansicht.

Abb 4: Peter Kogler, o.T. 2008, Computeranimation, Projektion, MUMOK Wien.

Abb. 5: Peter Kogler, o.T. 1984, 60x600x60cm, Kohle, Gouache, Karton.

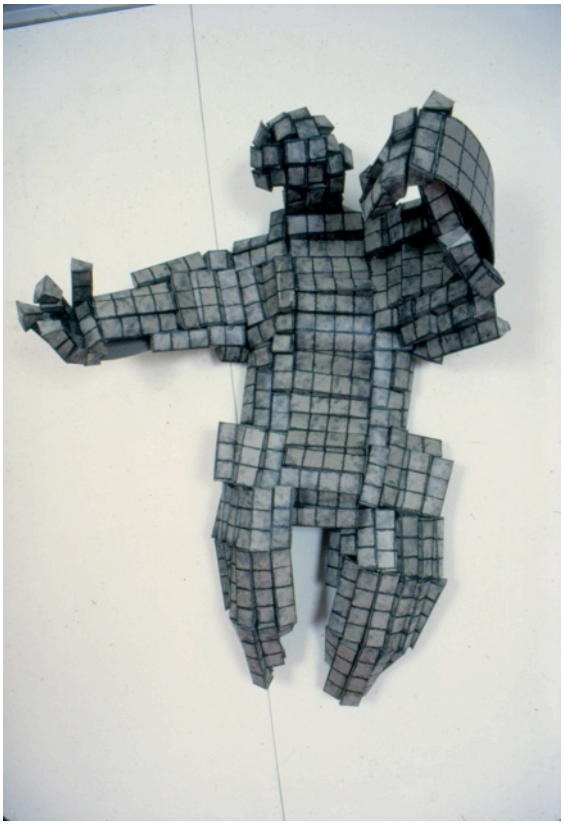


Abb. 6: Peter Kogler, o.T. 1985, 150x120x60cm, Kohle, Karton.

Abb. 7: Peter Kogler, o.T. 2010, Waagner Biro Büro im Saturn Tower, Siebdruck/Glas emailliert.

Abb. 8: Peter Kogler, o.T. 1985, 90x60cm, Acryl, Siebdruck auf Leinwand.

Abb. 9: Peter Kogler, o.T. 1986, 220x175cm, Acryl, Siebdruck auf Molino.

Abb. 10: Peter Kogler, o.T. 1985, 50x30x30, Kohle, Karton.

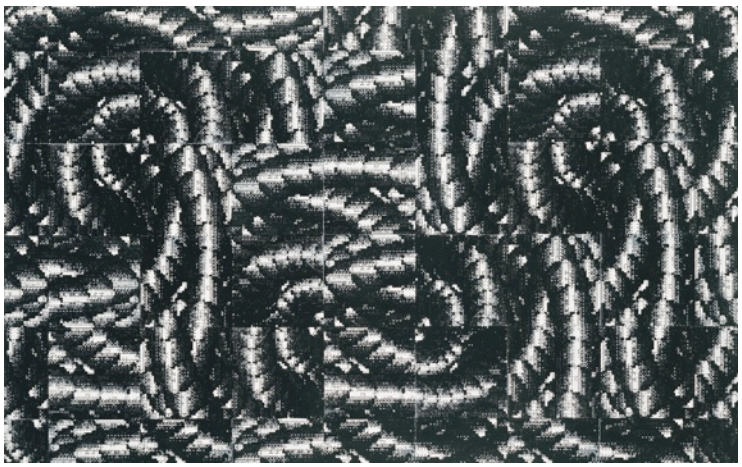


Abb. 11: Peter Kogler, o.T. 1987, 150x240x15cm, Acryl, Siebdruck auf Leinwand.

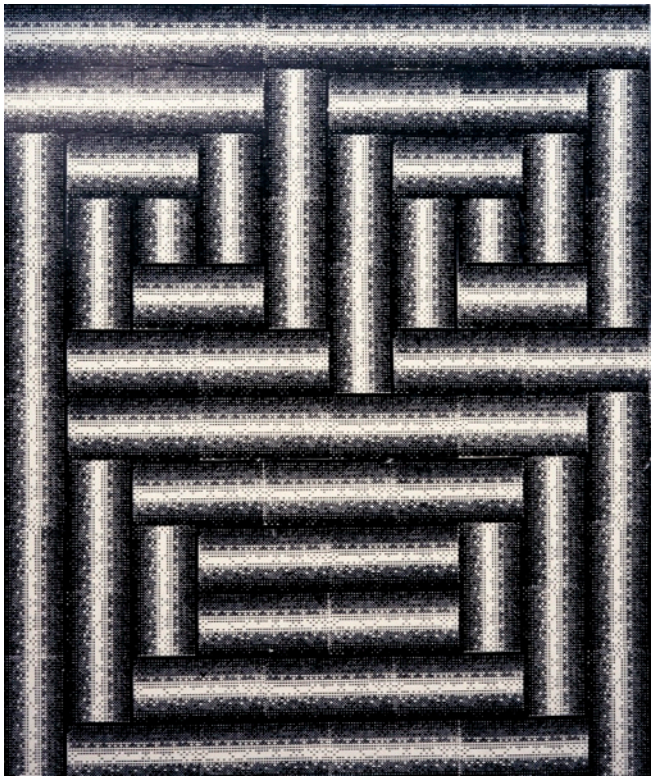


Abb. 12. Peter Kogler, o.T. 1987, 180x150x15cm, Acryl, Siebdruck auf Leinwand

Abb. 13: Peter Kogler, o.T., 2011, ohne Größenangabe, 3D Computergrafik.

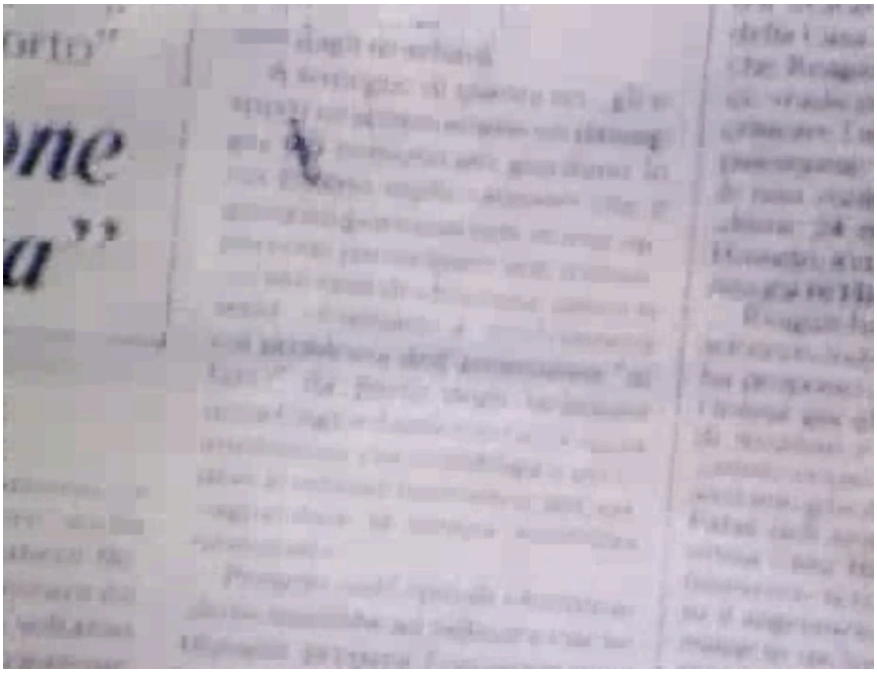


Abb. 14: Peter Kogler, o.T. 1981, 16sec, Super-8-Film, Farbe.

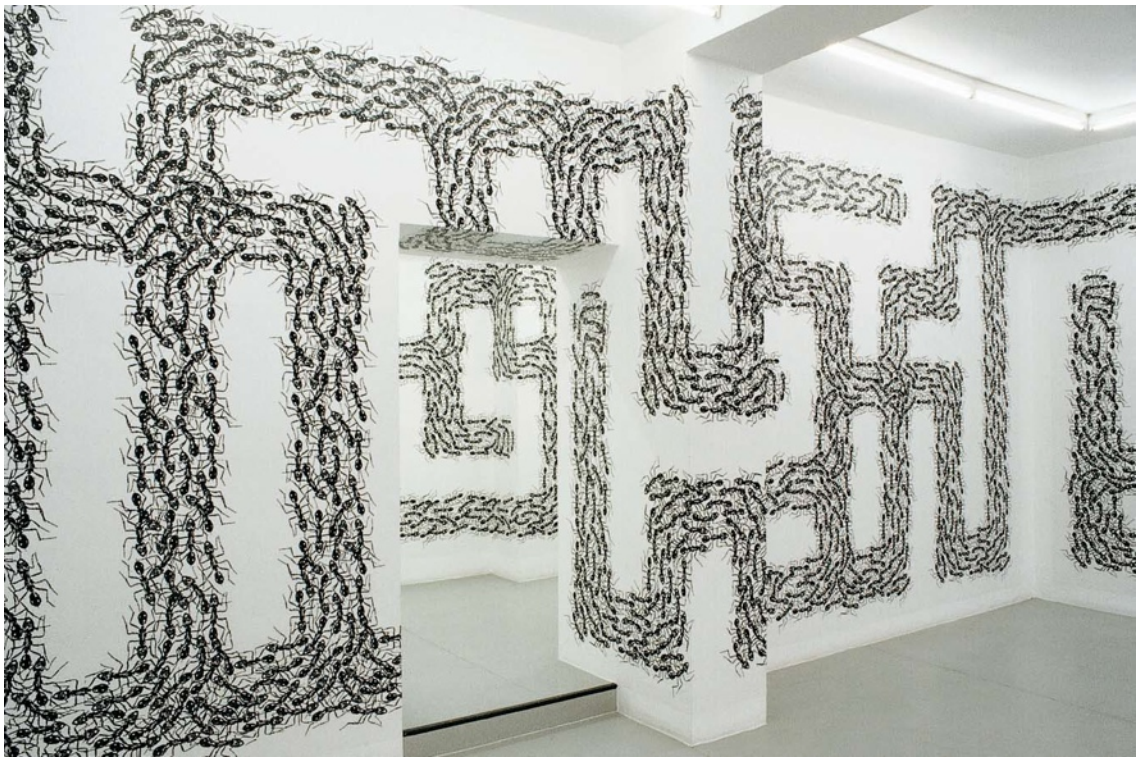


Abb. 15a: Peter Kogler, o.T. 1991, Siebdruck auf Papier, Galerie Karin Sachs, München.

Abb. 15b: Peter Kogler, o.T. 1991, Siebdruck auf Papier, Detail, Galerie Sachs.

Abb. 16a: Peter Kogler, o.T. 1992, Siebdruck auf Papier, documenta IX Fredericianum.

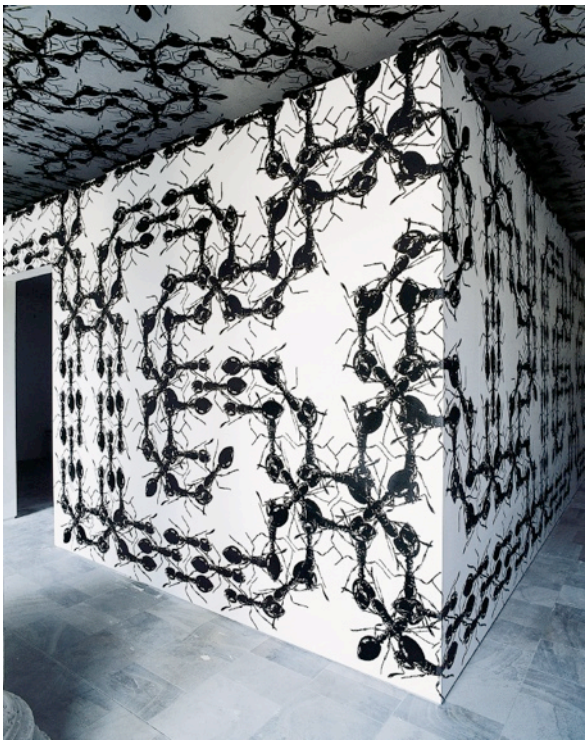


Abb. X16b: Peter Kogler, o.T. 1992, Siebdruck auf Papier, documenta IX Fredericianum.

Abb. 17: Peter Kogler, o.T. 1995, 40x60cm, Siebdruck auf Leinwand.

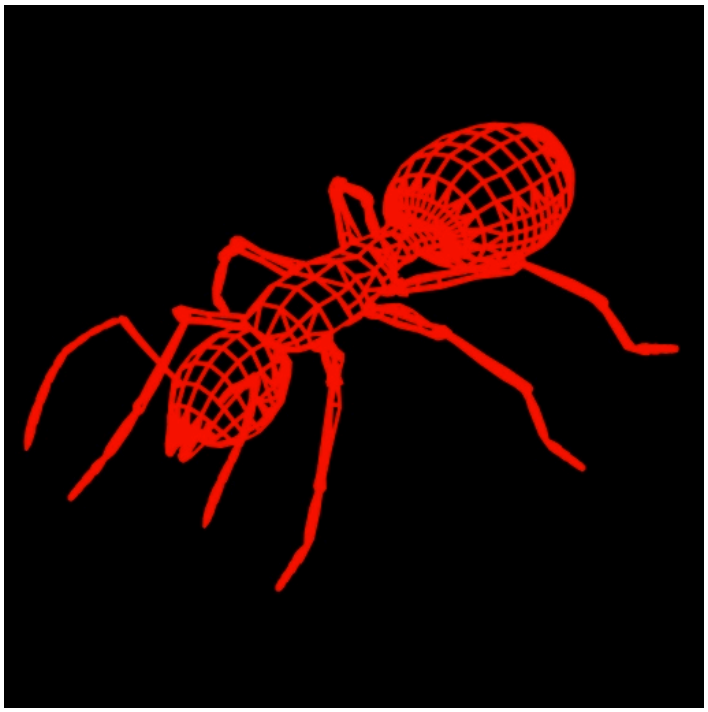


Abb. 18: Peter Kogler, o.T. 2008, 192x192cm, Lack auf Aluminium.

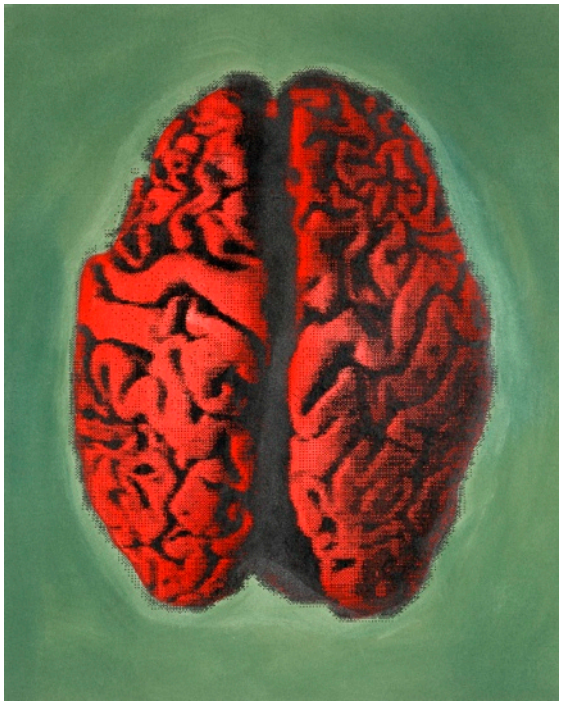


Abb. 19: Peter Kogler, o.T. 1988, 150x120cm, Siebdruck auf Leinwand.

Abb. 20: Peter Kogler, o.T. 2010, Aluminium geschweißt, Schauwerk Sindelfingen.

Abb. 21a: Peter Kogler, o.T. 2009, Jaquardgewebe, verschiedene Materialien, Belvedere Musterzimmer.

Abb. 21b: Peter Kogler, o.T. 2009, Jaquardgewebe, verschiedene Materialien, Belvedere Musterzimmer.

Abb. 22: Peter Kogler, o.T. 2009, Skulpturenpark Egidio Marzona, Verzegnis.

Abb. 23: Peter Kogler, o.T. 2009, Museu Coleccao Berardo, Lissabon.

Abb. 24a: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2000, Computeranimation, Projektion, Kunsthalle Bregenz.

Abb 24b: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2000, Computeranimation, Projektion, Kunsthalle Bregenz.

Abb. 24c: Peter Kogler Franz Pomassl (Sound), o.T. 2000, Computeranimation, Projektion, Kunsthalle Bregenz.

Abb. 25a: Peter Kogler, Ausstellungsansicht MUMOK 2008.

Abb. 25b: Peter Kogler, Ausstellungsansicht MUMOK 2008.

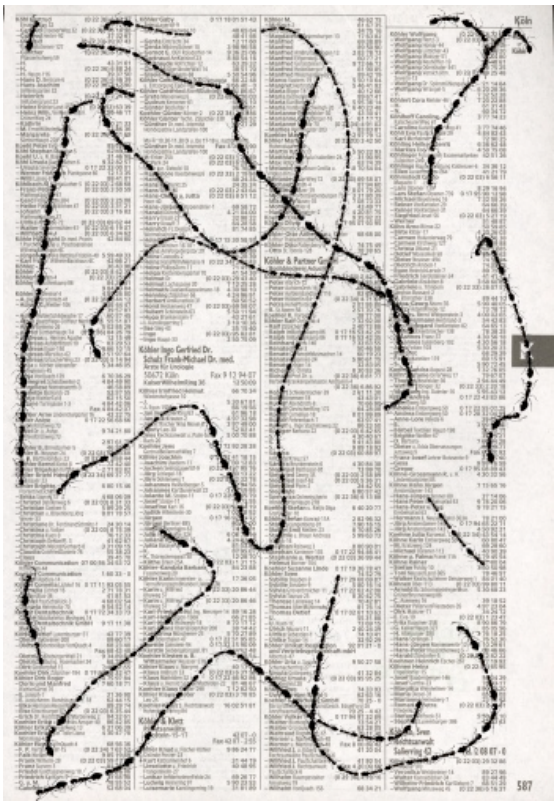


Abb. 26: Peter Kogler, o.T., 2003,  29,5 x 20,5 cm, Siebdruck auf Papier, Auflage 70.

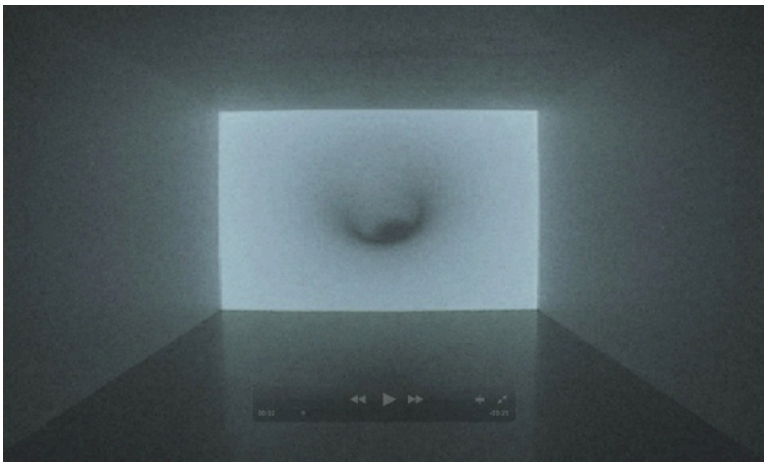


Abb. 27: Peter Kogler in Zusammenarbeit mit ATI Hagenberg, o.T., Computeranimation, Projektion (Hier gezeigt wird ein Screenshot aus der Installation im Kunsthaus Bregenz 2000) 1993.

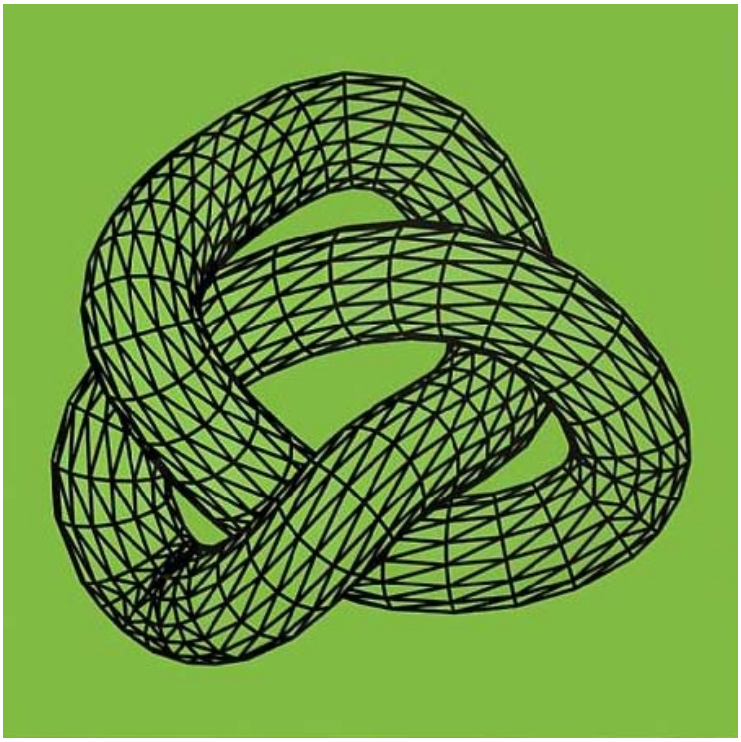


Abb. 28: Peter Kogler, o.T. 2009, 192x192cm, Lack auf Aluminium.

Abb. 29: Peter Kogler, o.T. 2003, 480x960cm, Siebdruck auf Aluminium, Art Basel, Galerie Thaddaeus Ropac.

Abb. 30: Peter Kogler, o.T. 1984, 190x117x 24cm, Kohle, Gouache, Karton.

Abb. 31a: Peter Kogler, o.T. 2010, Siebdruck auf Glas emailiert, CEMM Fassde.

Abb. 31b: Peter Kogler, o.T. 2010, Siebdruck auf Glas emailiert, CEMM Fassde.

Abb. 32: Peter Kogler, o.T. 1997, Siebdruck auf Papier, documenta X.

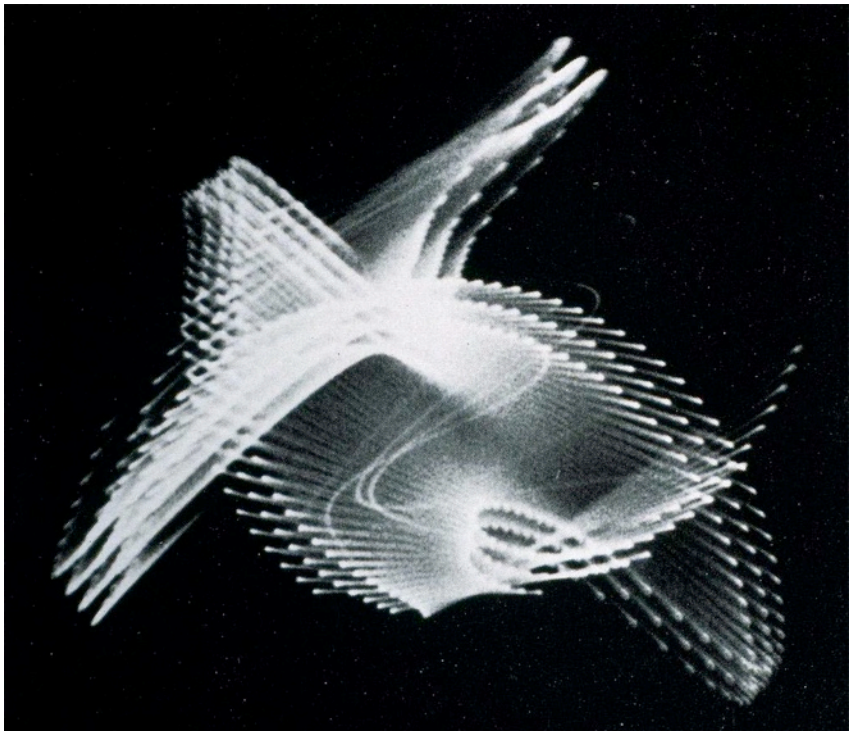


Abb. 33: Ben F. Laposky, Oscillion Number Four: Electronic Abstraction, 1950, Fotografie, 25x20cm.

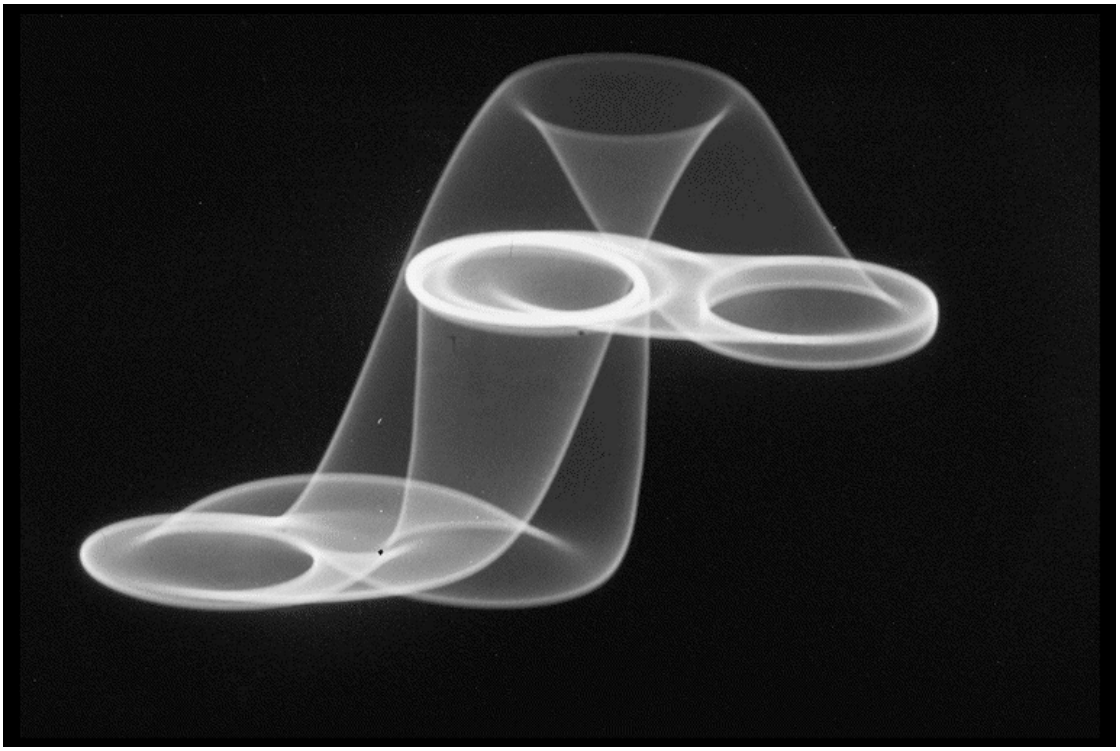


Abb. 34: Herbert W. Franke, Oscillogramm, 1956, Siebdruck, 70.3 x 50 cm.

Abb. 35: Koala Pad, Grafiktablett

Abb. 36: Peter Kogler, Entwurfsskizze zum nicht realisierten Projekt für A1.

Abb. 37: Peter Kogler, Modell zur Installation für die documenta X 1997.

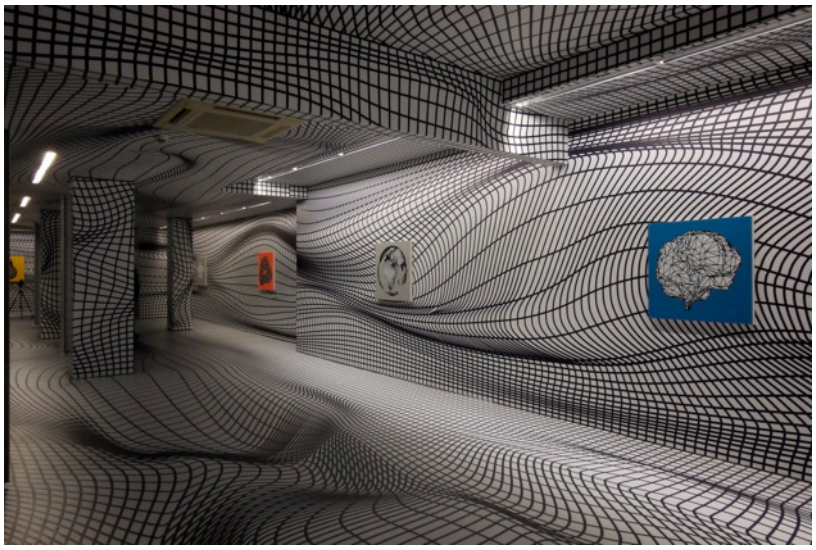


Abb. 38a: Peter Kogler, o.T. 2011, Siebdruck auf Papier, verschiedene Materialien, Dirimart Gallery, Istanbul.

Abb. 38b: Peter Kogler, o.T. 2011, Siebdruck auf Papier, verschiedene Materialien, Dirimart Gallery, Istanbul.

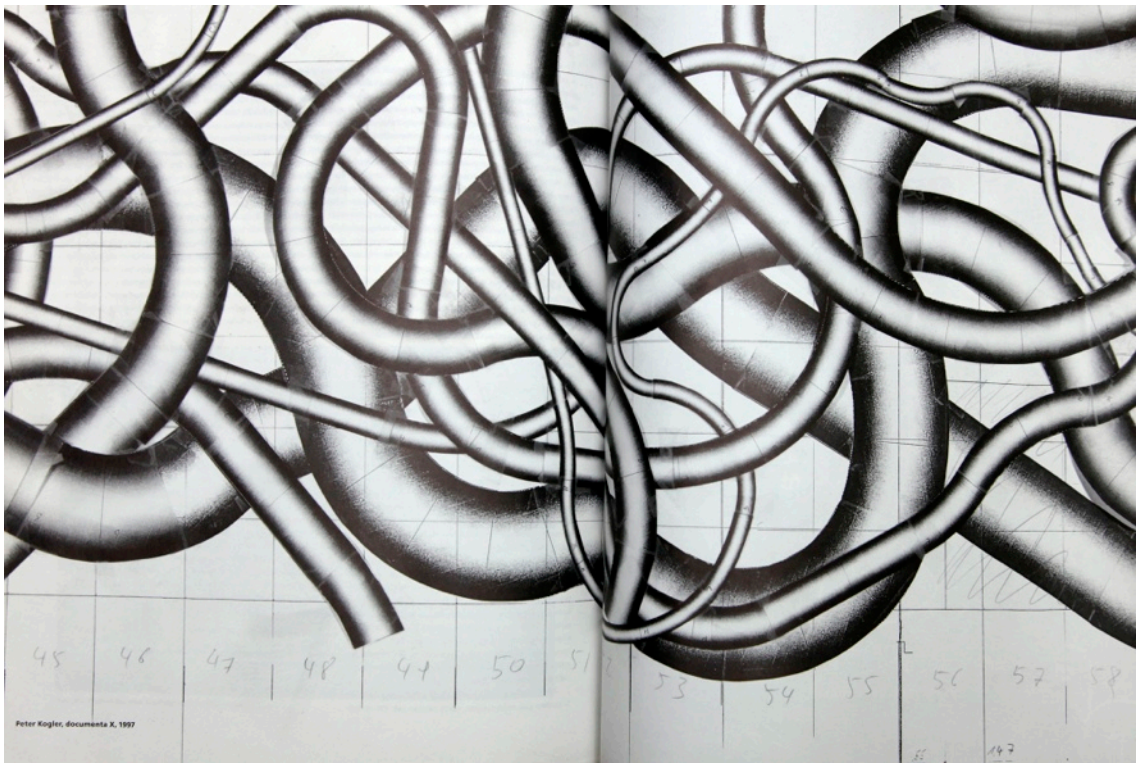



Abb. 39: Montageplan für die documenta X

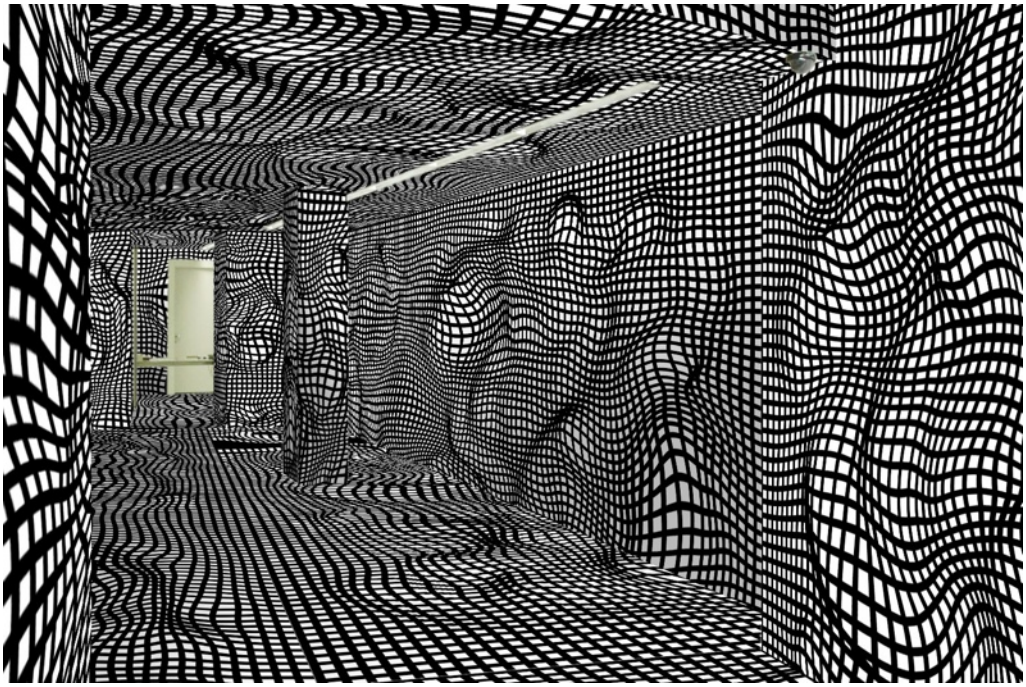


Abb. 40: Peter Kogler, Entwurf für die Installation Dirimart Gallery, Istanbul, 2011.

Abb. 41: Modell zur Installation Dirimart gallery Istanbul 2011.

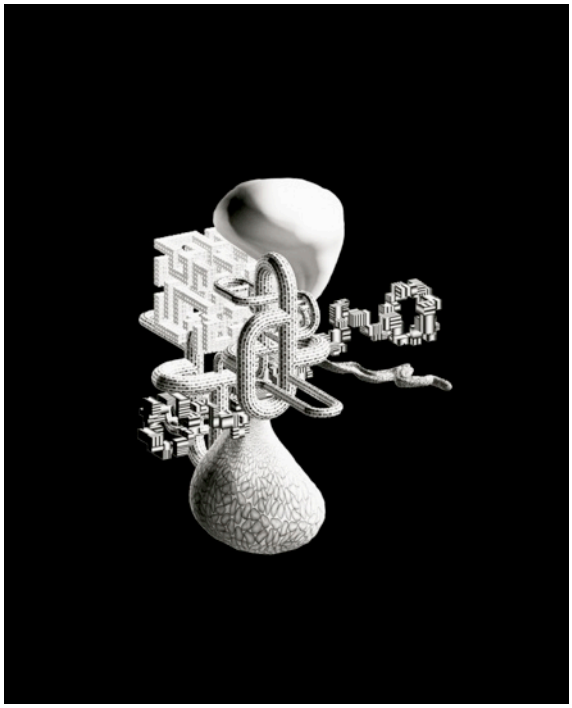


Abb. 42a: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), Ars Electronica Futurelab (Computer-animation), o.T. 1999, VR-Installation, interaktive Computeranimation für das CAVE Projekt, Ars Electronica Center Linz.

Abb. 42b: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), Ars Electronica Futurelab (Computeranimation), o.T. 1999, VR-Installation, interaktive Computeranimation für das CAVE Projekt, Ars Electronica Center Linz.

Abb. 43: Screenshot aus dem Film Avatar - Aufbruch nach Pandora von James Cameron, 2009.

Abb. 44a: Peter Kogler, o.T. 1995, Siebdruck auf Papier, Secession Wien.

Abb. 44b und c: Peter Kogler, o.T. 1995, verzerrte Videobilder in der Secessionsausstellung.

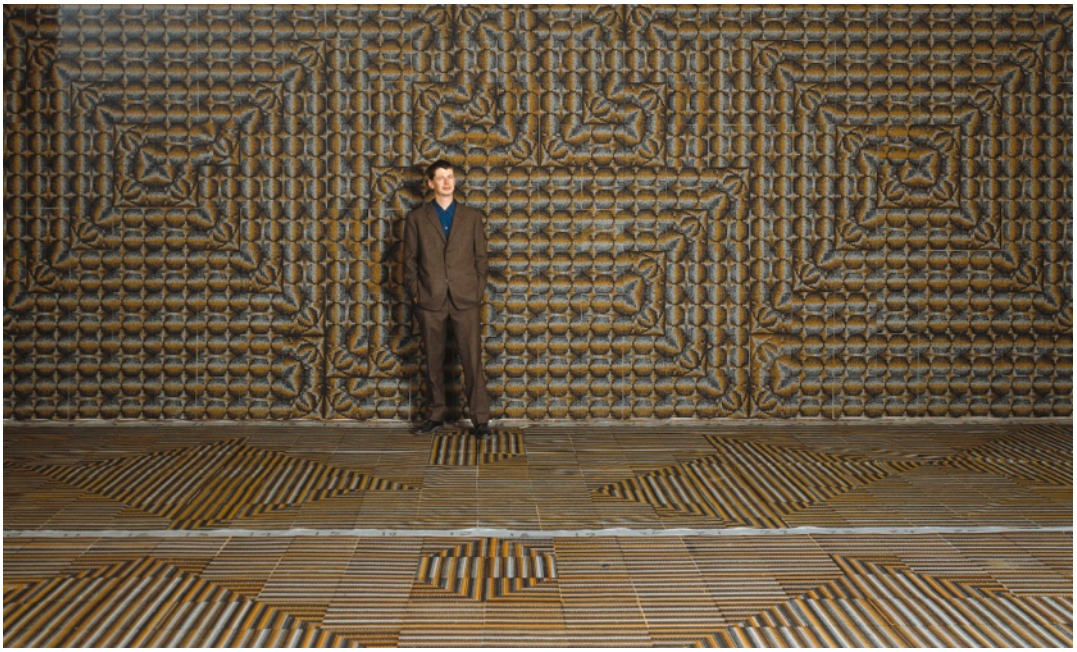


Abb. 45a: Peter Kogler, Teppich für Mavo, 1987, 3x40m, Siebdruck auf Baumwolle.

Abb. 45b: Produktion des Teppichs für Mavo

Abb. 45c: Produktion des Teppichs für Mavo

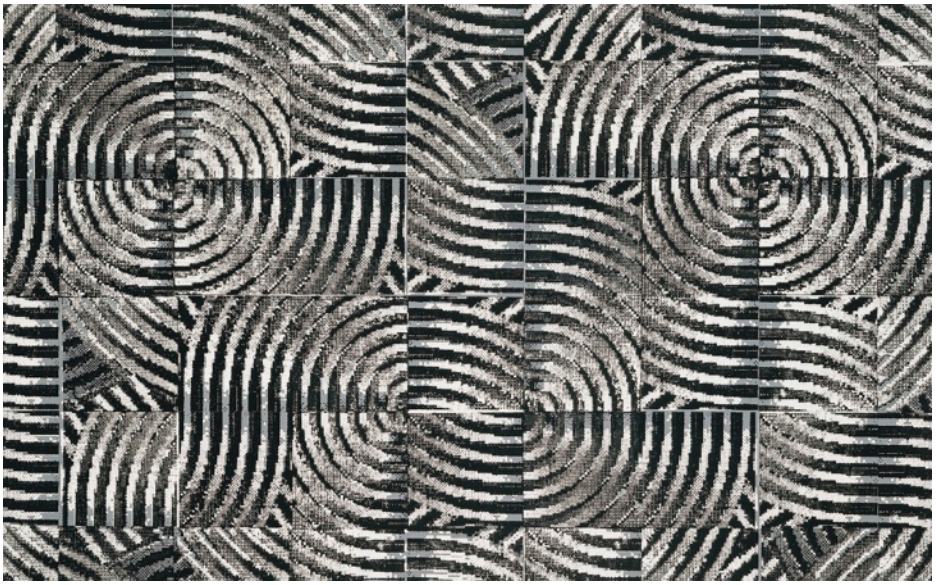


Abb. 46: Peter Kogler, o.T. 1987, 150x240x15cm, Acryl, Siebdruck auf Leinwand.

Abb. 47: Peter Kogler "Anatomy" 1990 Galerie Krinzinger Wien.

Abb. 48: Andy Warhol: Cow Wallpapers, (Original von 1966), Tate Modern Gallery

Abb. 49: Peter Kogler, o.T. 2009, Griffel-Kunstvereinigung Hamburg.

Abb. 50: Peter Kogler, o.T. 1993, Siebdruck auf Papier, Galerie Artelier Graz.

Abb. 51: Peter Kogler, o.T. 1996, Siebdruck auf Papier, permanente Installation im Treppenhaus der Kunsthalle Krems.

Abb. 52: Entstehung des Entwurfs für die documenta X.

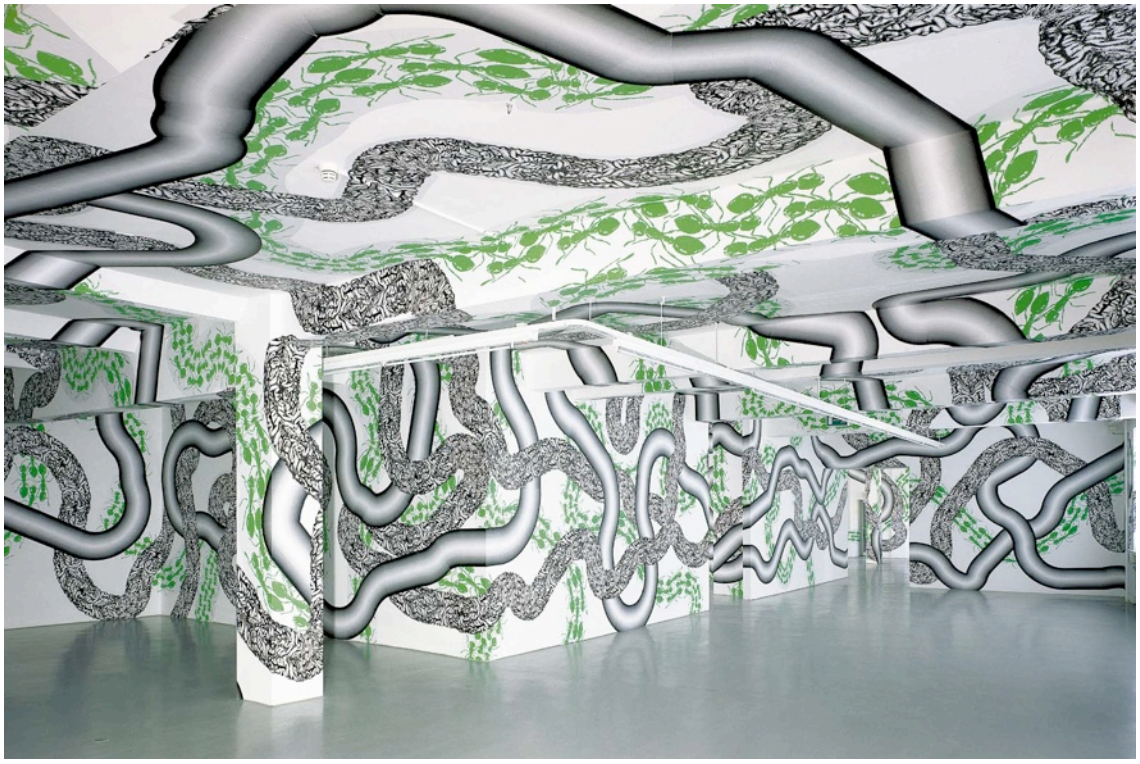


Abb. 53: Peter Kogler, o.T. 1996, Siebdruck auf Papier, Installation Gesellschaft für aktuelle Kunst Bremen.

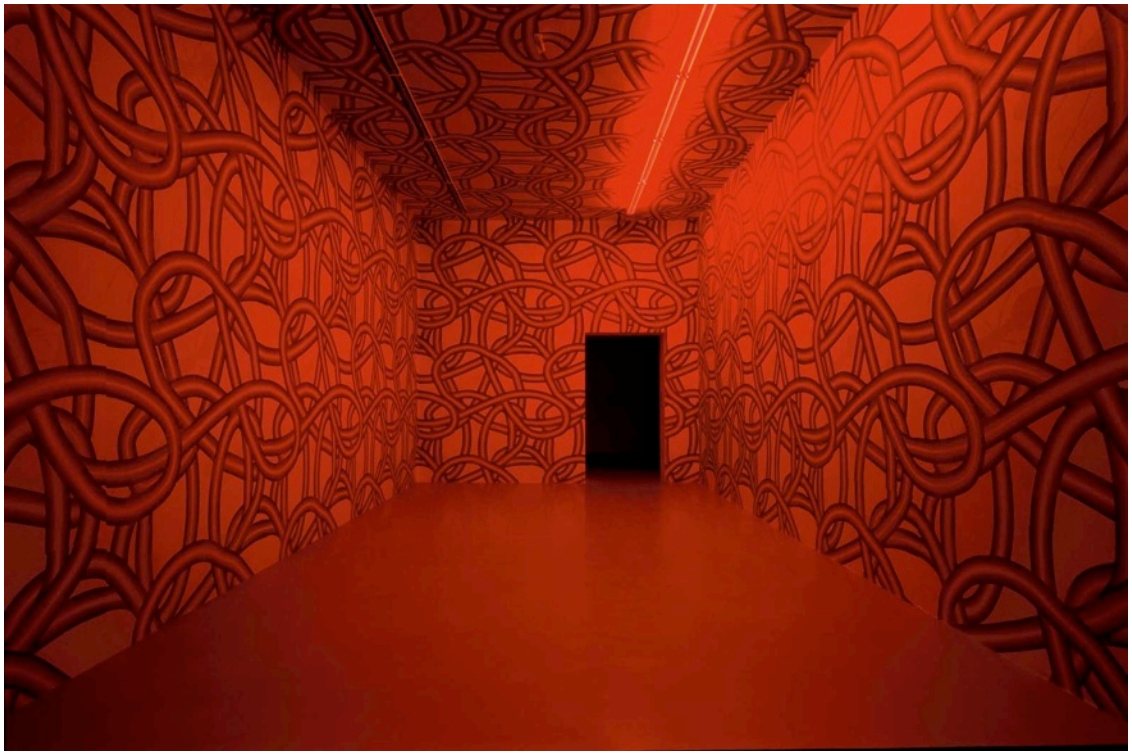


Abb. 54a: Peter Kogler, o.T. 2004, Siebdruck auf Papier, Neonröhren, Farbfilter.

Abb. 54b: Peter Kogler, o.T. 2004, Siebdruck auf Papier, Neonröhren, Farbfilter.

Abb. 55: Peter Kogler, o.T. 2002, Siebdruck auf Papier, Münchner Rückversicherung.

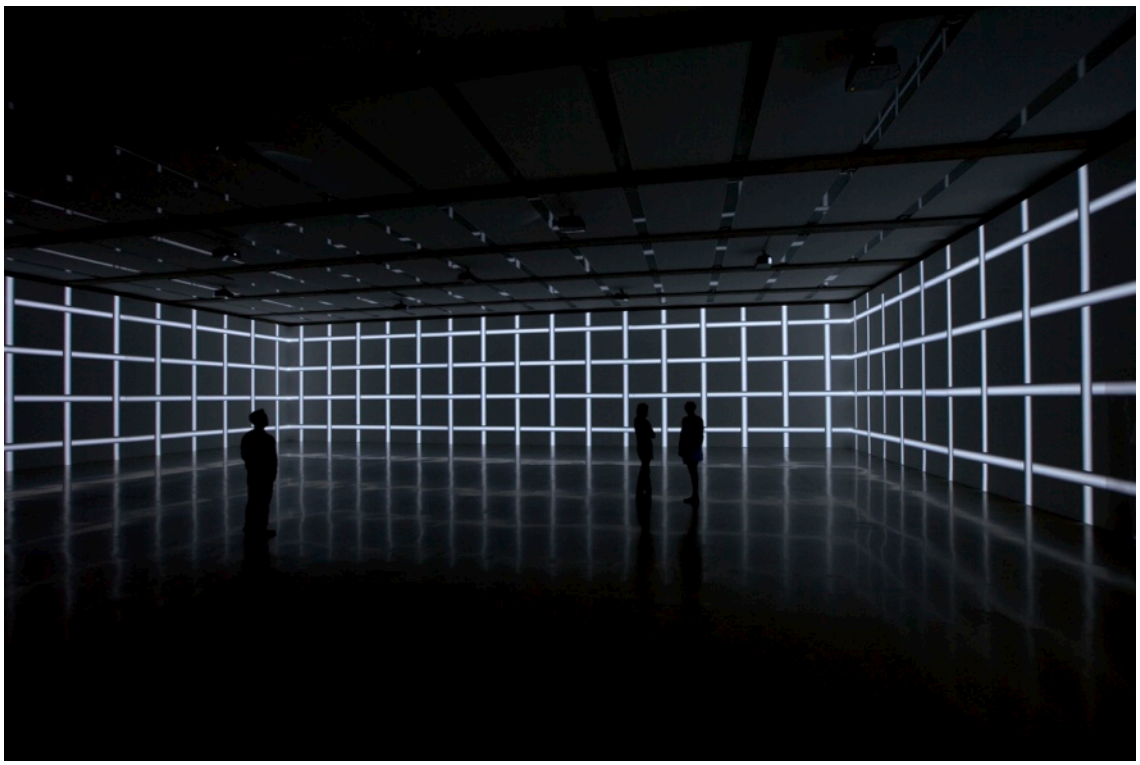


Abb. 56a: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2008, Computeranimation, Projektion, MUMOK Wien.

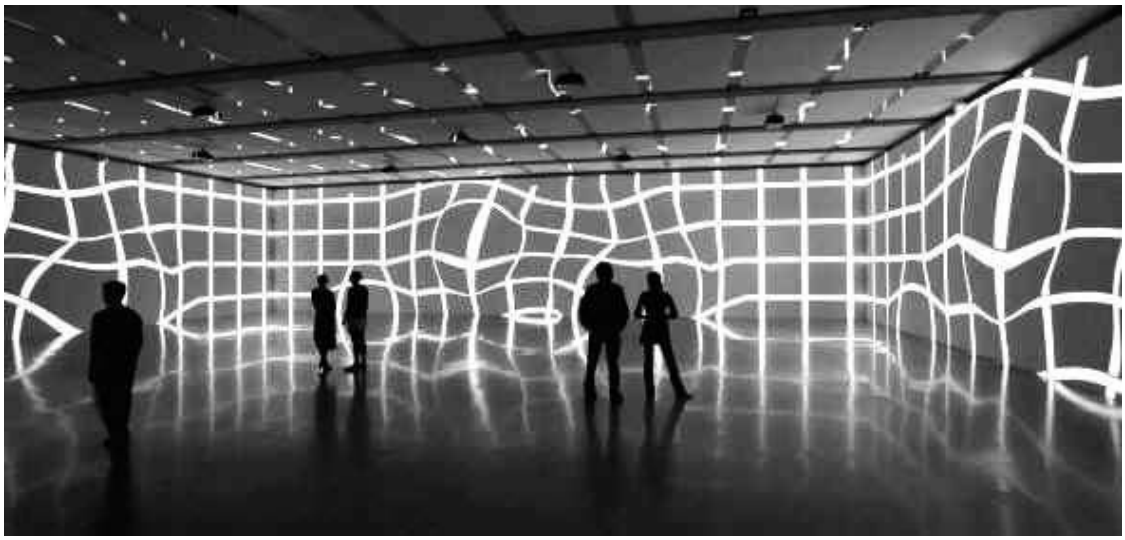


Abb. 56b: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2008, Computeranimation, Projektion, MUMOK Wien.

Abb. 56c: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2008, Computeranimation, Projektion, MUMOK Wien.

Abb. 56d: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2008, Computeranimation, Projektion, MUMOK Wien.

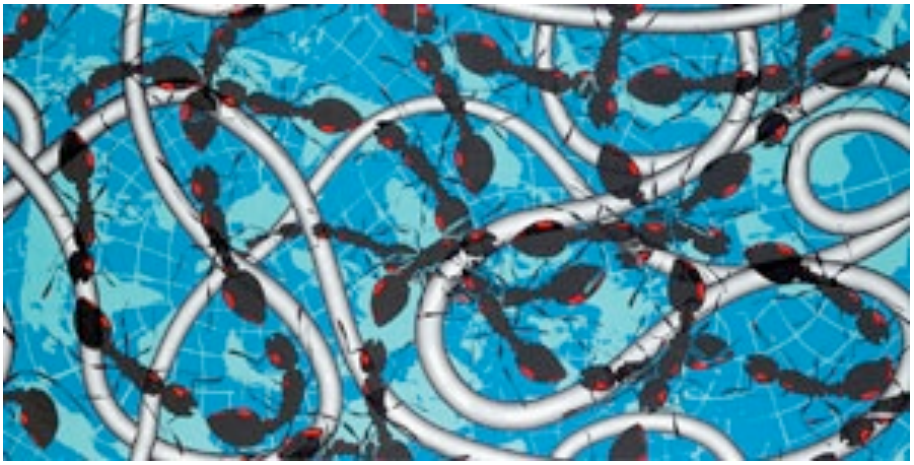


Abb. 57: Peter Kogler: o.T., Siebdruck auf Leinwand, 100x200cm, 2003.

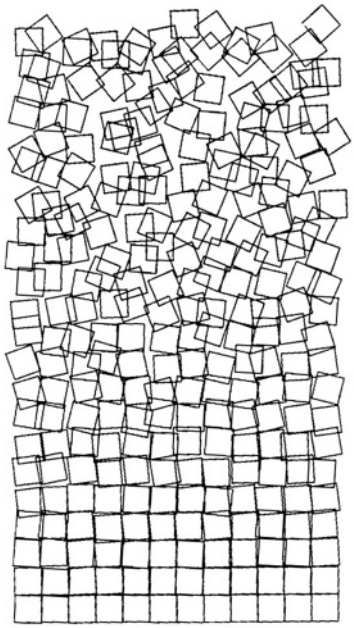


Abb. 58: Georg Nees Ohne Titel (Schotter) zwischen 1965 und 1968

s/w Computergrafik: Plotterzeichnung, Tusche auf Papier

Software: ALGOL Programm;

Hardware: Siemens -Digitalrechner 2002 [eine Anmerkung, die in heutiger Computergrafik keiner mehr machen würde, weil alle digital]

Ausgabegerät: ZUSE-Graphomat Z64

Maße: 29,7x21cm[188]

[188] Die Werksangaben stammen aus Herzogenrath und Nierhoff-Wielk 2007, S. 436.

Abb. 59: Peter Kogler, o.T. 1984, 170x240x10cm, Kohle, Karton.

Abb. 60: Peter Kogler, o.T. 1987, je 140x240x15cm, Siebdruck/Acryl auf Leinwand, fotografiert in der Ausstellung im MUMOK 2008.

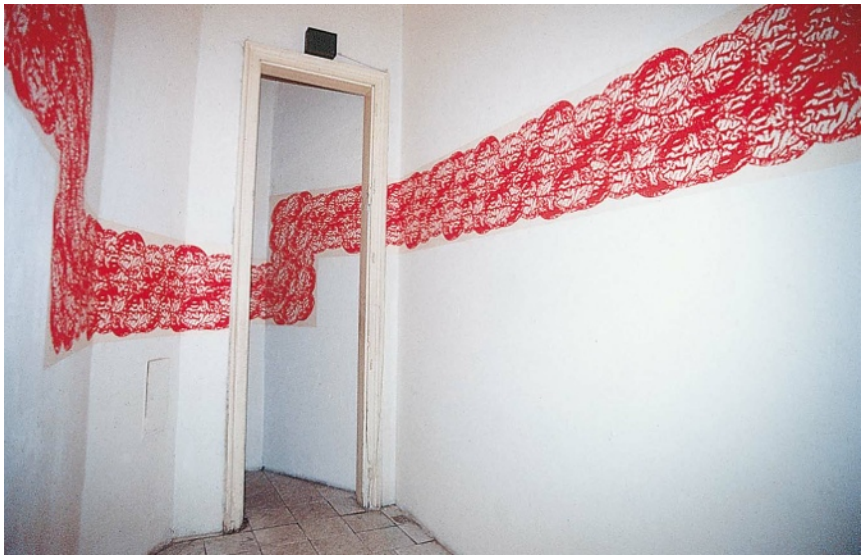


Abb. 61: Peter Koger, o.T. 1991, Siebdruck auf Papier, Installation Trabant Wien.

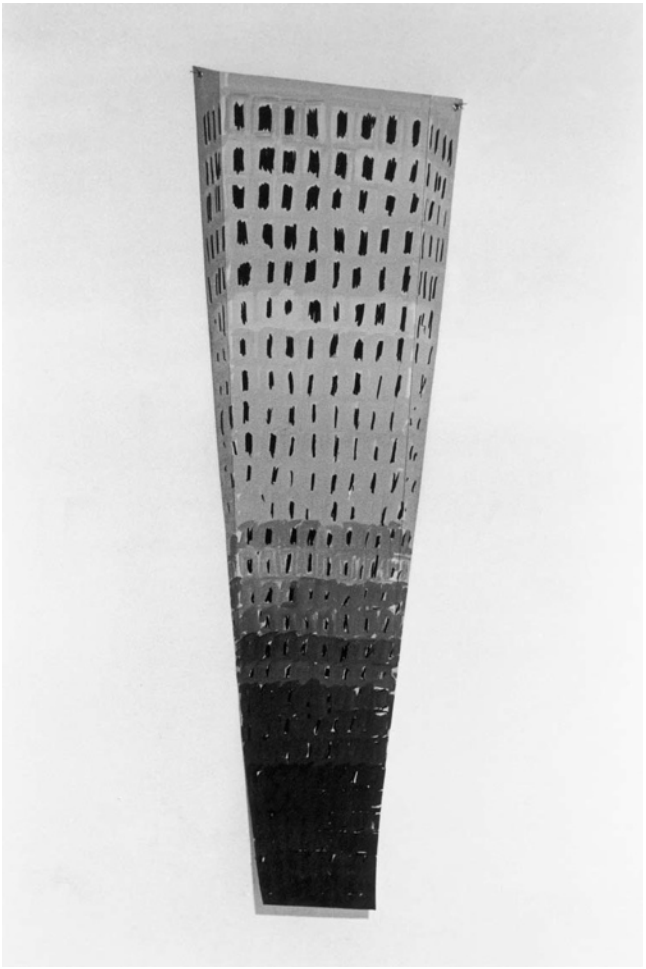


Abb. 62: Peter Kogler, o.T. 1983, 121x41cm, Gouache, Ölkreide auf Karton.

Abb. 63a: Peter Kogler, "Korridore" 1992, Siebdruck auf Papier, verschiedene Materialien, Galerie Krinzinger Wien.

Abb 63b: Peter Kogler, "Korridore" 1992, Siebdruck auf Papier, verschiedene Materialien, Galerie Krinzinger Wien.

Abb. 64: Peter Kogler, o.T. 1989, Siebdruck auf Papier, Kopie kaschiert auf Leinwand, Richard Kuhlenschmidt Gallery Los Angeles.

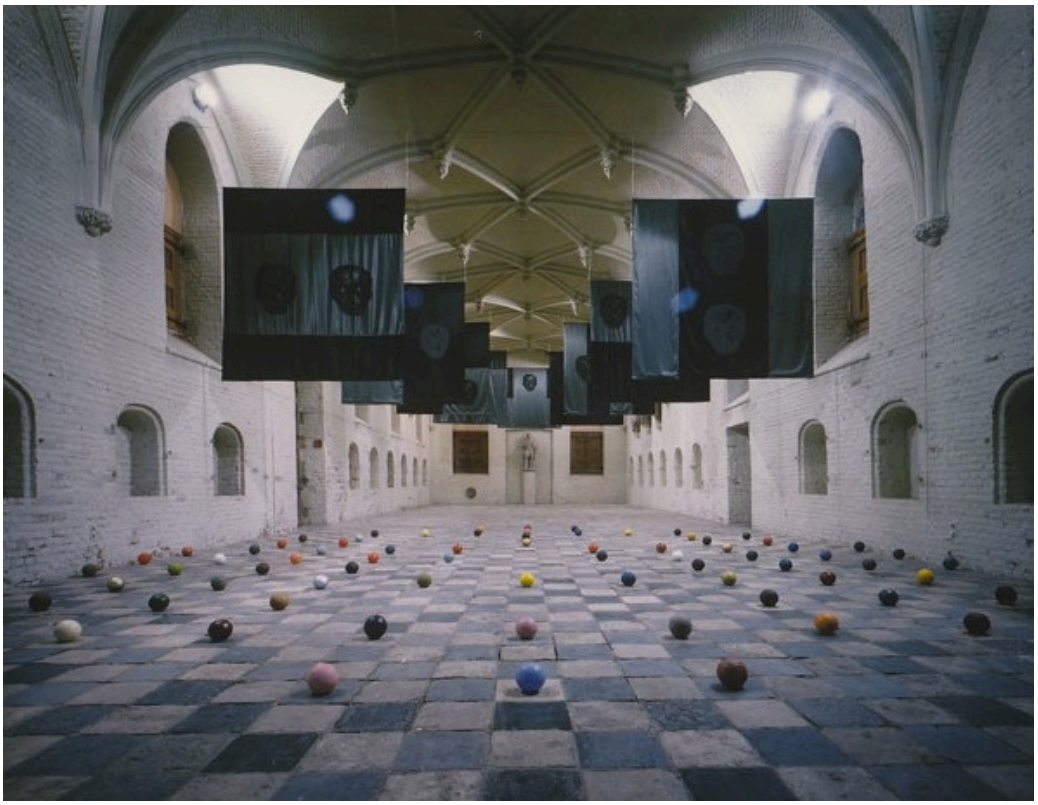


Abb. 65: Peter Kogler, o.T 1986, je 300x300cm, Siebdruck auf Stoff.

Abb. 66: Peter Kogler, Citysky 2008, Digitaldruck auf Kunststoffplane, Basel.

Abb. 67: Peter Kogler, Marcus Geiger, Franz West, 16e Biennale internationale de Lausanne, 1995, Eisen, Schaumgummi, Jacquardgewebe, Teppich.

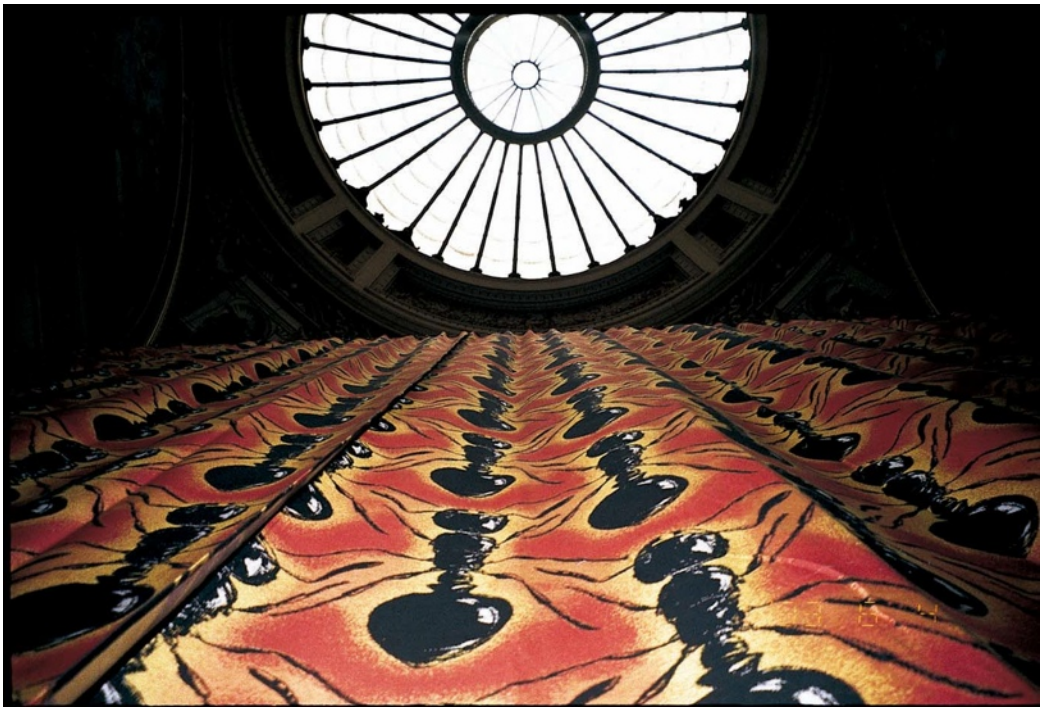


Abb. 68: Peter Kogler, o.T. 1993, Jacquardgewebe, Vorhang Ars Electronica Center Linz.

Abb. 69: Peter Kogler, o.T. 2006, Vorhang für einen privaten Sammler.

Abb. 70: Pinnwand im Atelier Peter Koglers, 13.04.2011.

Abb. 71: Wladimir Grigorjewitsch Schuchow: Schuchow - Radioturm, 1922, Höhe 160m, hyperbolischer Stahlfachwerkturm in Moskau.

Abb. 72: Peter Kogler, Ausstellungsansicht Museu Coleccao Berardo, Lissabon, 2009.

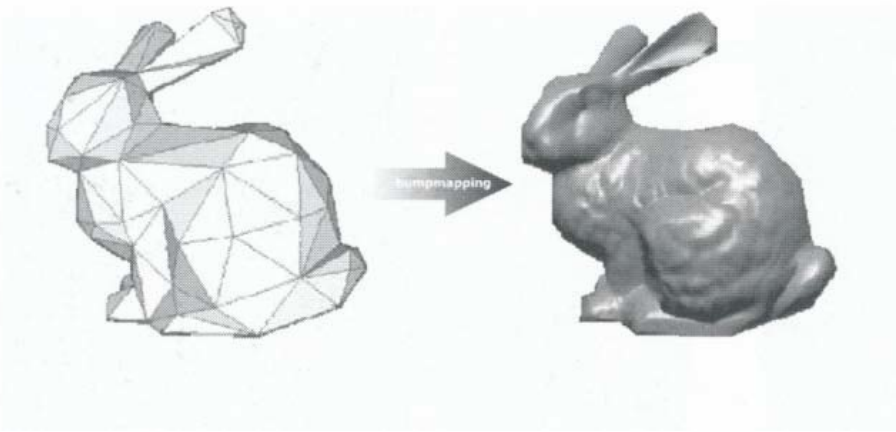



Abb. 73: Illustration zum Bumpmapping Verfahren. Über das dreidimensionale Gerüst wird eine Oberfläche appliziert.

Abb. 74a: Peter Kogler, o.T. 2011, Aluminium lackiert, West Cork.

Abb. 74b: Peter Kogler, o.T. 2011, Aluminium lackiert, West Cork. Die einzelnen Module vor dem Aufbau.

Abb. 75: Peter Kogler, Ausstellungsansicht, Museu Coleccao Berardo, Lissabon, 2009.

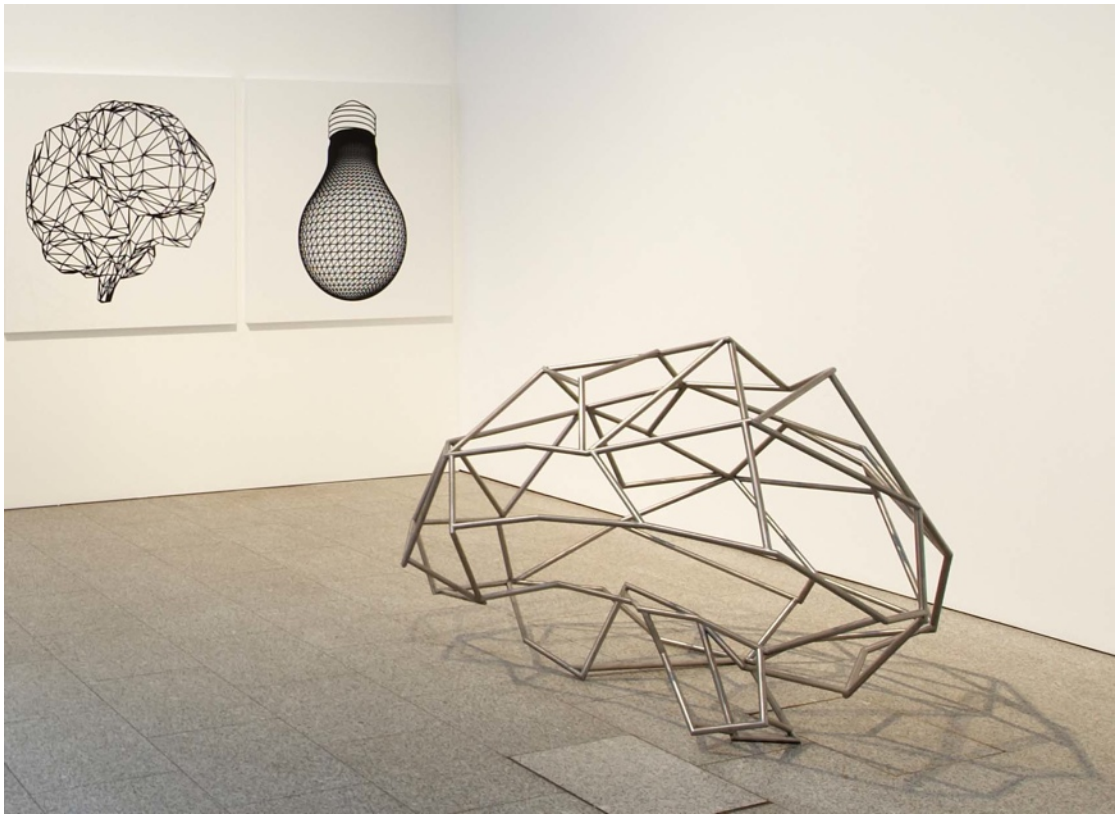


Abb. 76: Peter Kogler, Ausstellungsansicht, Museu Coleccao Berardo, Lissabon, 2009.

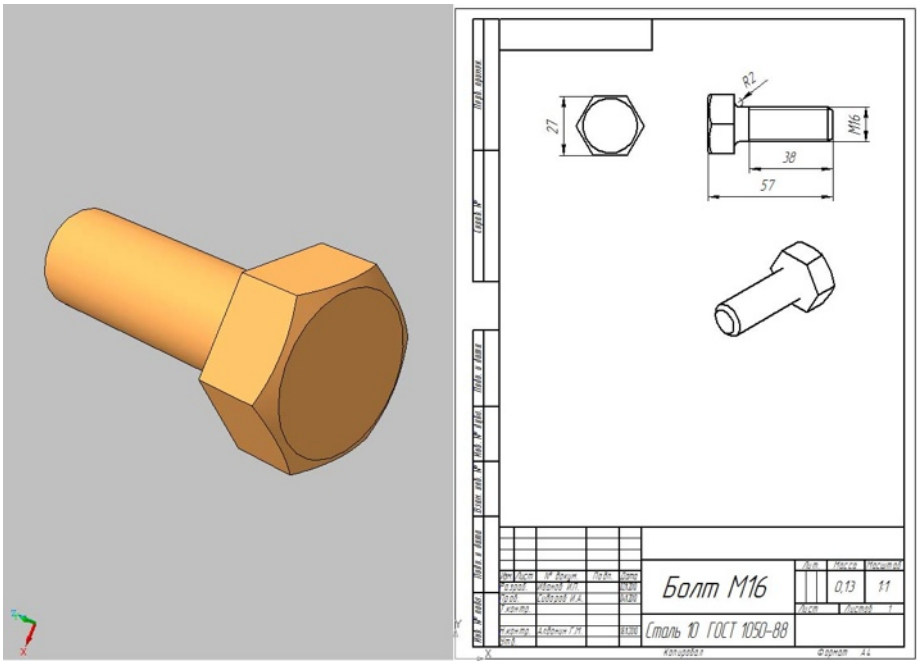



Abb. 77: "bolt 3D model and drawing", Illustration zum Computer-aided Desingn (CAD).

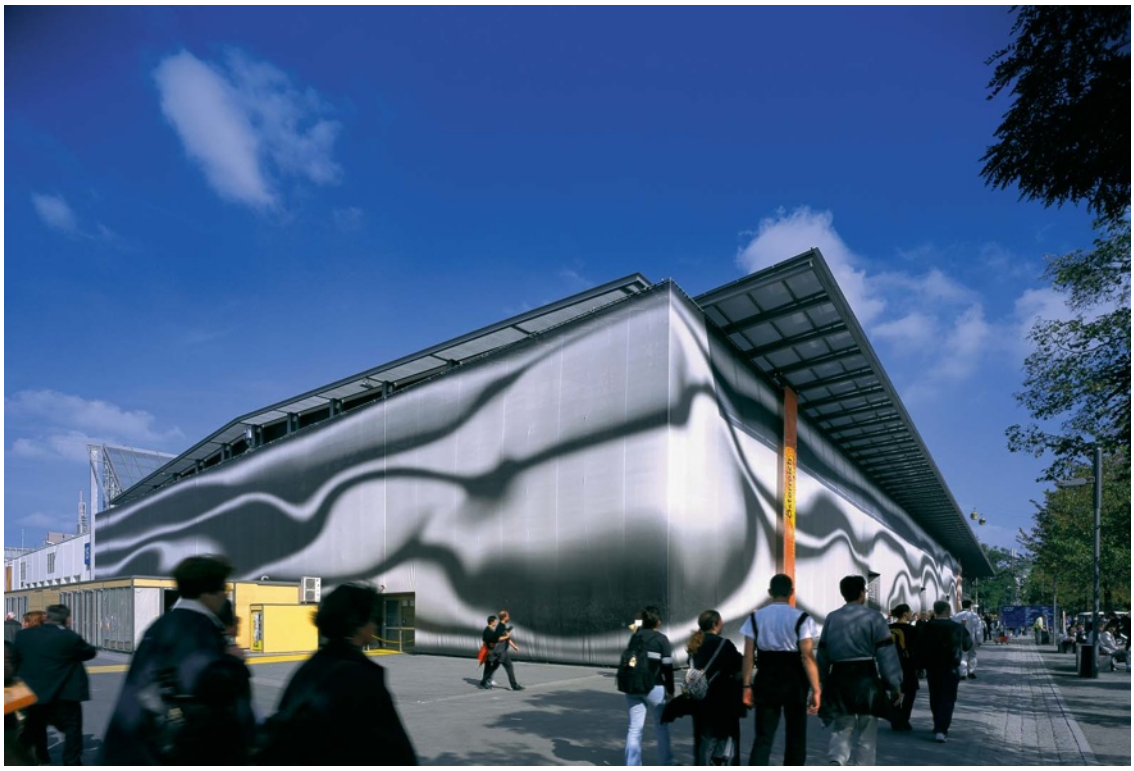


Abb. 78: Peter Kogler, o.T. 2000, Expo Hannover, Kunststoffplane bedruckt.

Abb. 79a: Peter Kogler, Dominique Perrault (Architektur), Südfassade des Innsbrucker Rathauses, 2002, Siebdruck/Glas emailliert.

Abb. 79b: Peter Kogler, Dominique Perrault (Architektur), Südfassade des Innsbrucker Rathauses, 2002, Siebdruck/Glas emailliert.

Abb. 80: William Hogarth: Falsche Perspektive, 1753, Kupferstich.

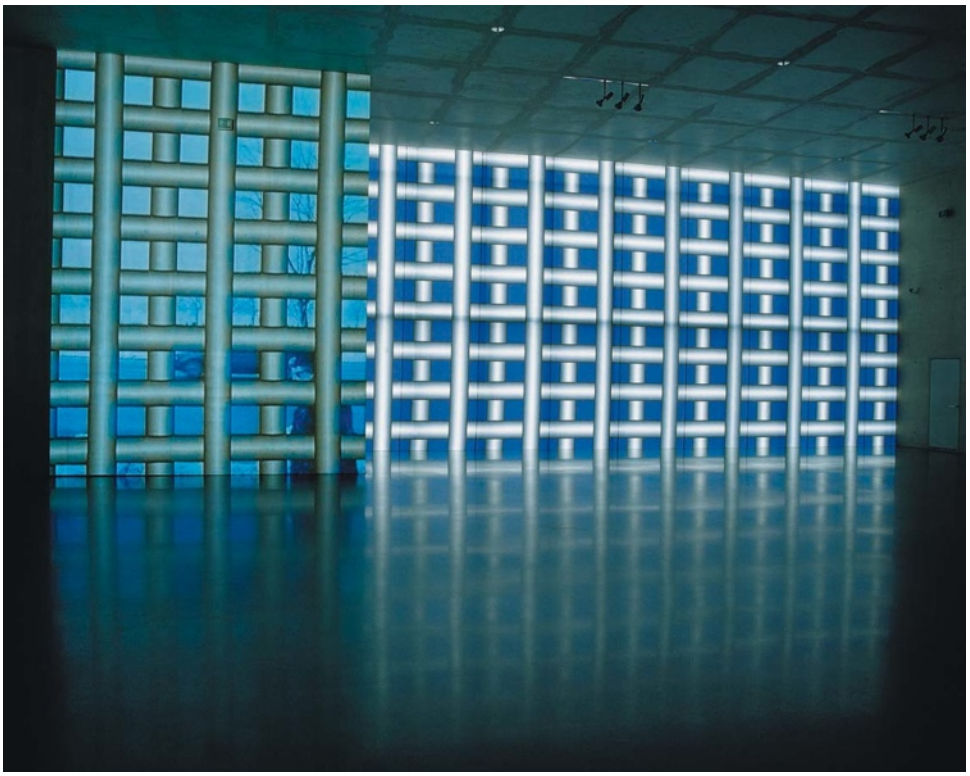


Abb. 81: Peter Kogler, o.T. 2000, Videoinstallation Kunsthaus Bregenz. Durch Bluescreen - Technik wird eine Außenansicht in das Gitter eingeblendet.

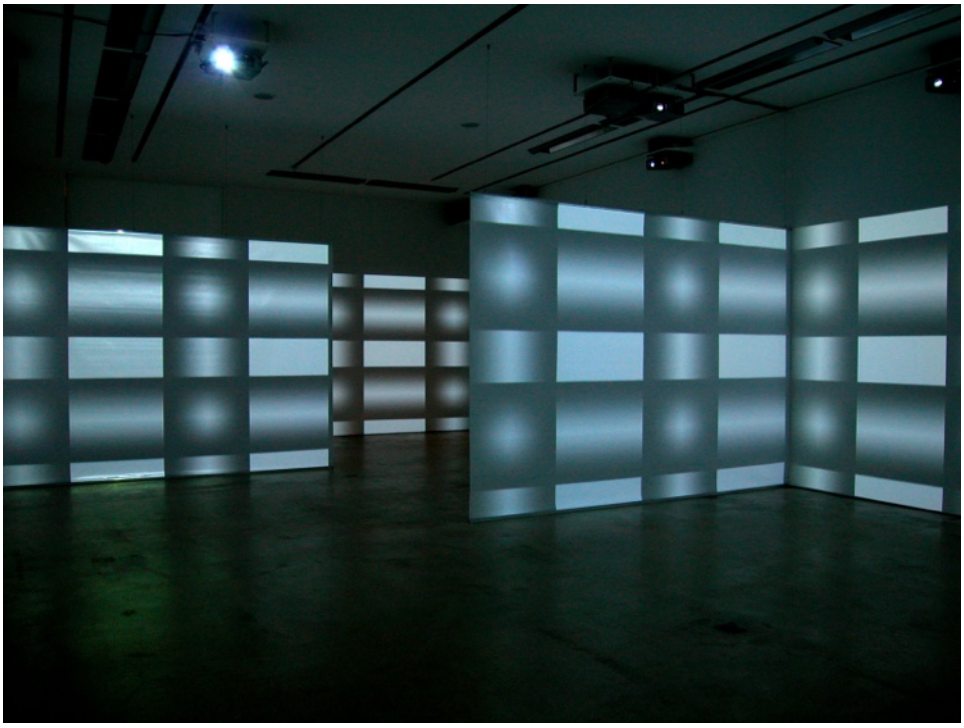


Abb. 82a: Peter Kogler, o.T. 2004, Taxispalais Innsbruck, Computeranimation, Projektion.

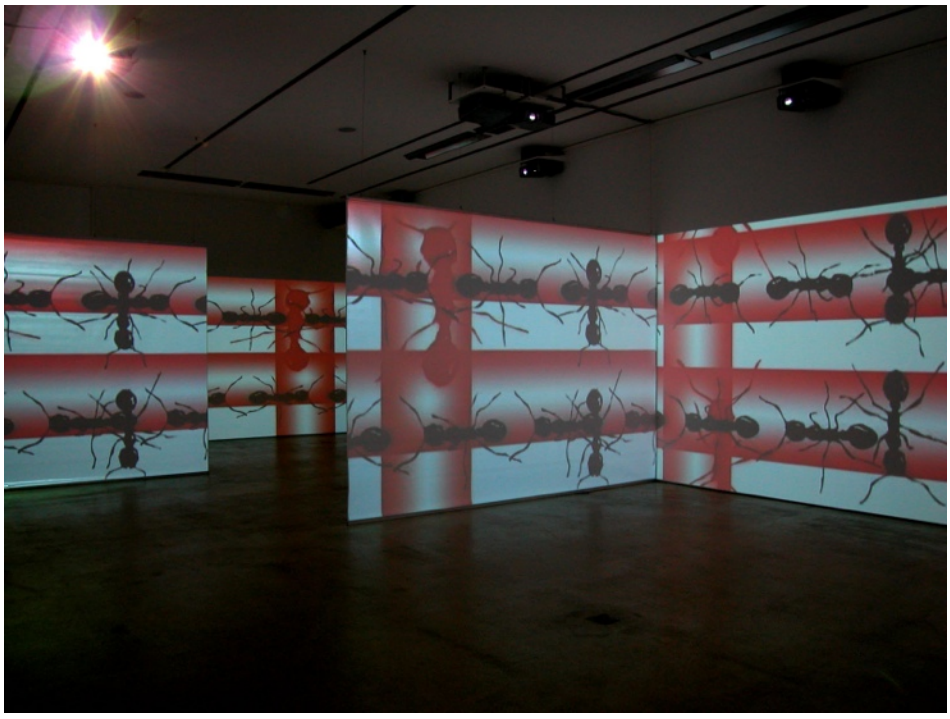


Abb. 82b: Peter Kogler, o.T. 2004, Taxispalais Innsbruck, Computeranimation, Projektion.

Abb. 82c: Peter Kogler, o.T. 2004, Taxispalais Innsbruck, Computeranimation, Projektion.

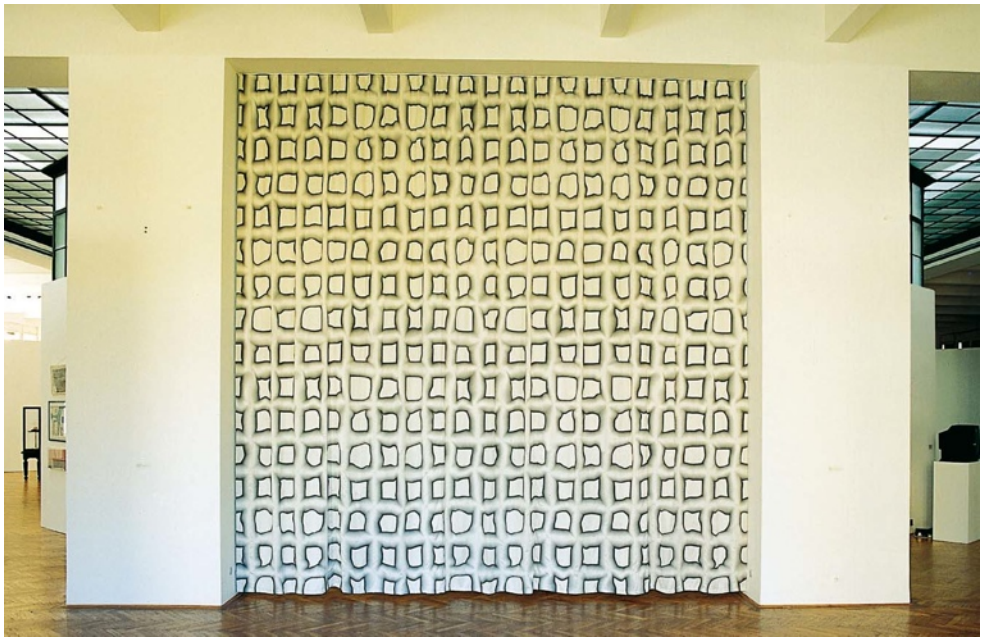


Abb. 83: Peter Kogler, o.T. 1996, Jacqurdgewebe, Museum für angewandte Kunst Wien.

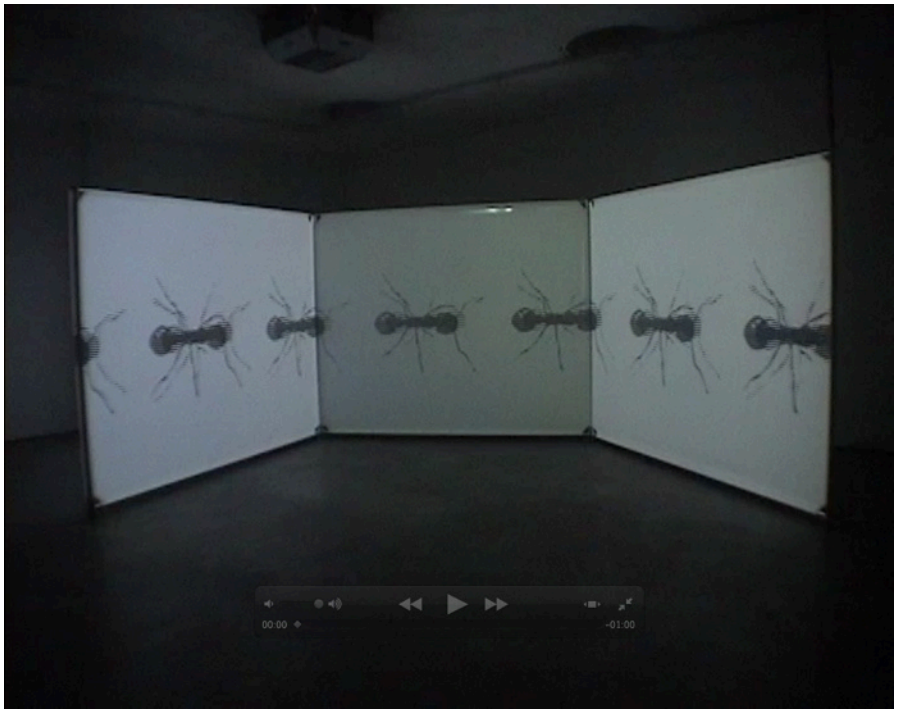


Abb. 84a: Peter Kogler, o.T. 2002, Computeranimation, Projektion Galerie Johann Widauer.

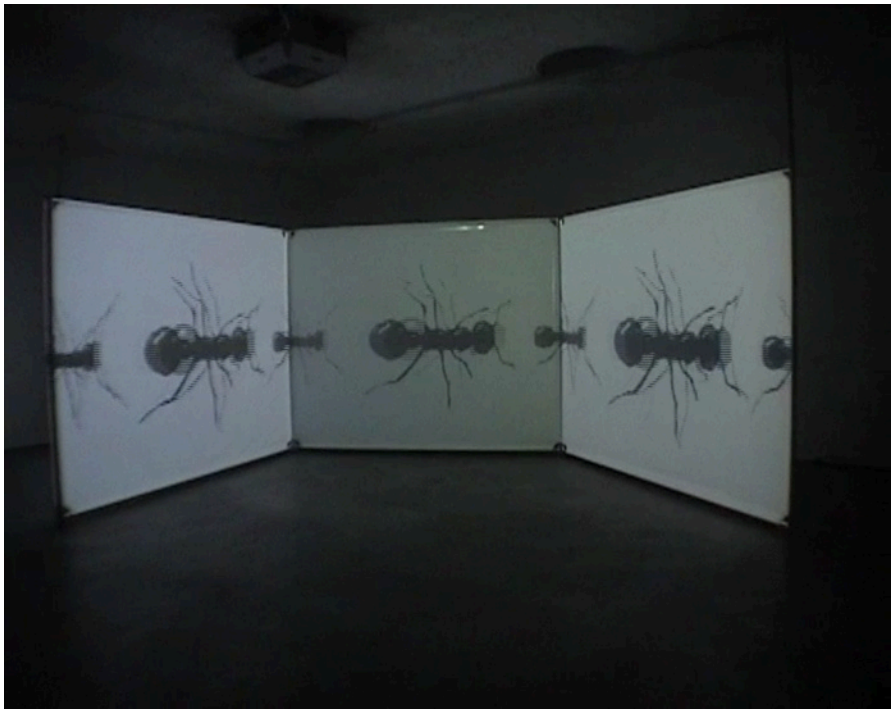


Abb. 84b: Peter Kogler, o.T. 2002, Computeranimation, Projektion Galerie Johann Widauer.

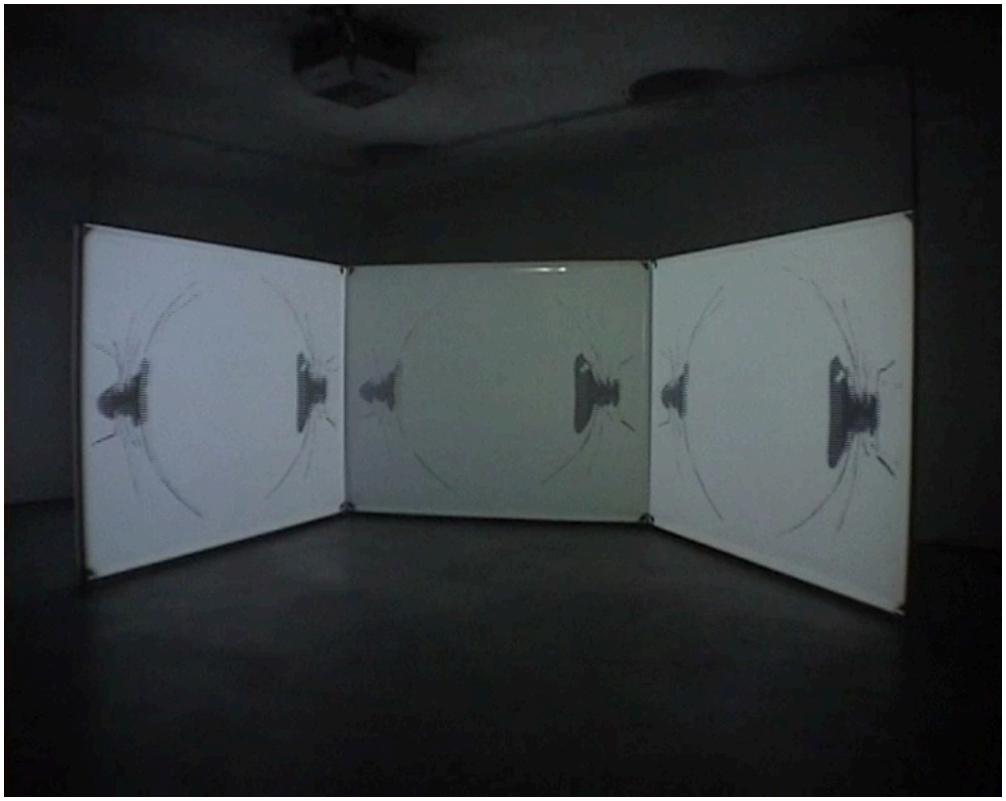


Abb. 84c: Peter Kogler, o.T. 2002, Computeranimation, Projektion, Galerie Johann Widauer.

Abb. 85a: Peter Kogler, o.T. 2005, Computeranimation, Projektion, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Rouissillion, Sète.

Abb. 85b: Peter Kogler, o.T. 2005, Computeranimation, Projektion, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Rouissillion, Sète.

Abb. 85c: Peter Kogler, o.T. 2005, Computeranimation, Projektion, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Rouissillion, Sète.

Abb. 86a: Peter Kogler, o.T. 2010, Digitaldruck auf Papier, Kunsthaus Zug. Hier mit über der Tapete angebrachten Bilder, die für die endgültige Ausstellung entfernt wurden.

Abb. 86b: Peter Kogler, o.T. 2010, Digitaldruck auf Papier, Kunsthaus Zug.

Abb. 87a: Bruno Neuschwander, 2010: Installation Peter Koglers. Das Tapetenmodul am Boden, ist nicht Teil der Installation.

Abb. 87b: Bruno Neuschwander, 2010: Installation Peter Koglers. Das Tapetenmodul am Boden, ist nicht Teil der Installation.

Abb. 88: Präsident Nixon vor seinem Wahlkampfplakat. Eine Fotografie von einer Fotografie.

Abb. 89: Hans Holbei der Jüngere: Die Gesandten, 1533, Öl auf Holz, 206x209cm.

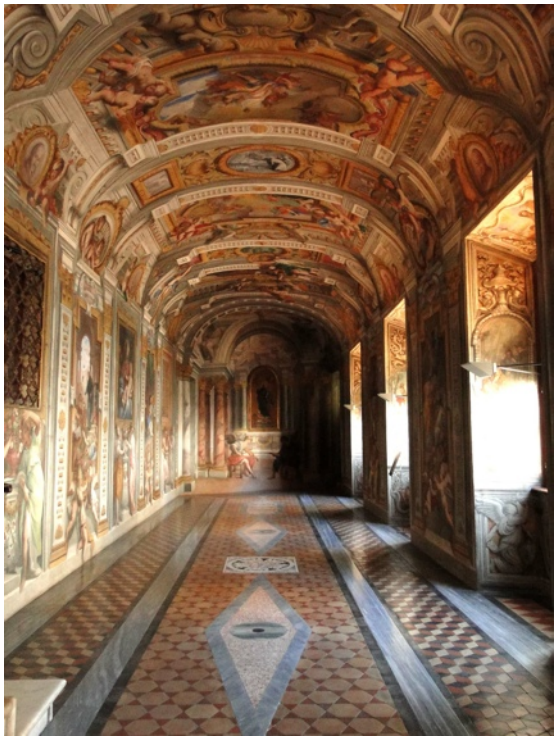


Abb. 90a: Andrea Pozzo, Pozzo Korridor, vom Eingang aus betrachtet.

Abb. 90b: Andrea Pozzo, Pozzo Korridor, vom Eingang aus betrachtet, Detail schräg fotografiert.

Abb. 90c: Andrea Pozzo, Pozzo Korridor, vom Eingang aus betrachtet, Detail gerade fotografiert.

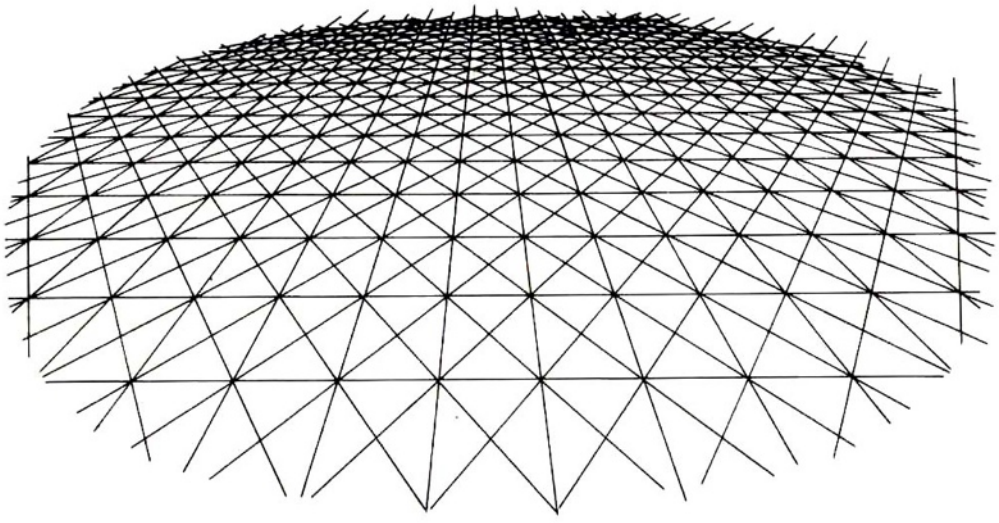


Abb. 91: Ein Beispiel für Textur als Tiefeninformation.

Abb. 92: Optische Täuschung, 2004. Die Schwesternpaare sind immer gleich groß.

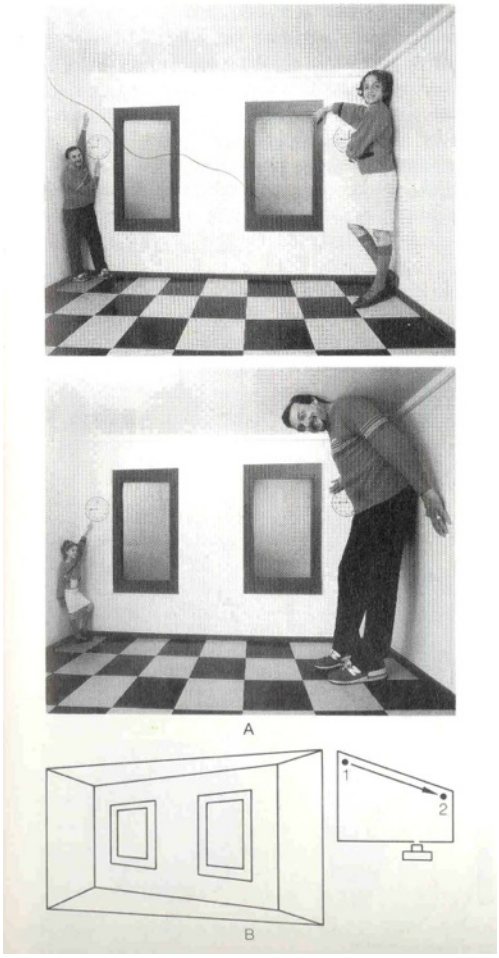



Abb. 93: Ames'scher Raum: Die Personen wirken je nach Standort riesig oder winzig.

Abb. 94: Fra Angelico: Cosmas und Damian ins Meer gestürzt und von einem Engel gerettet. ca. 1435. Die Darstellung einer Bewegung in Zeit und Raum wird in Phasen zerlegt und in einem Bild simultan dargestellt.

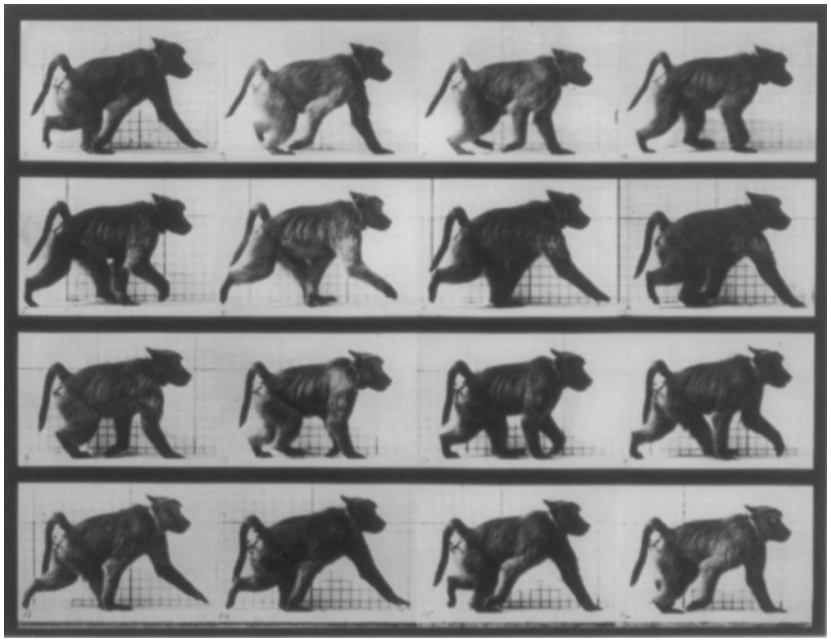


Abb. 95: Edweard Mybridge: Baboon running, 1887.

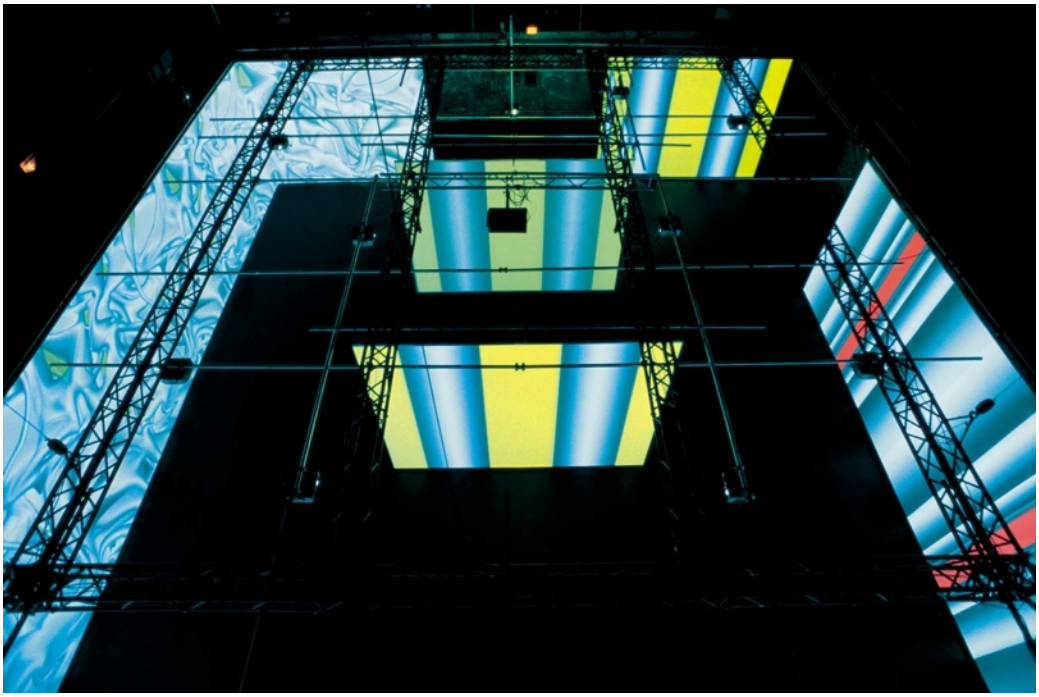


Abb. 96a: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2001, Computeranimation, Projektion, Marstall München.

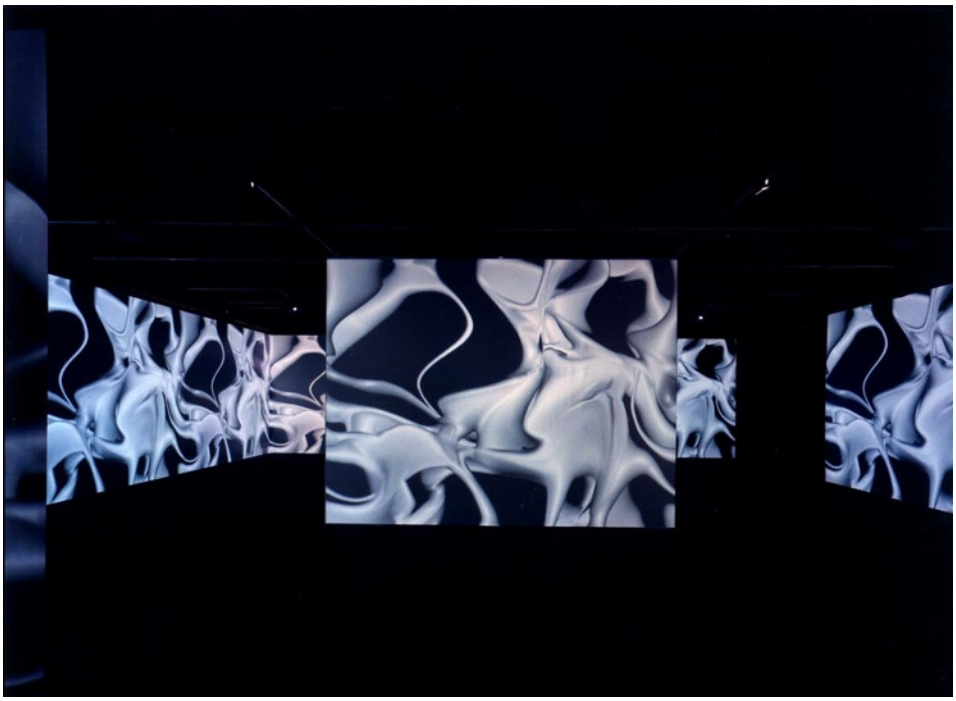


Abb. 96b: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2001, Computeranimation, Projektion, Marstall München.

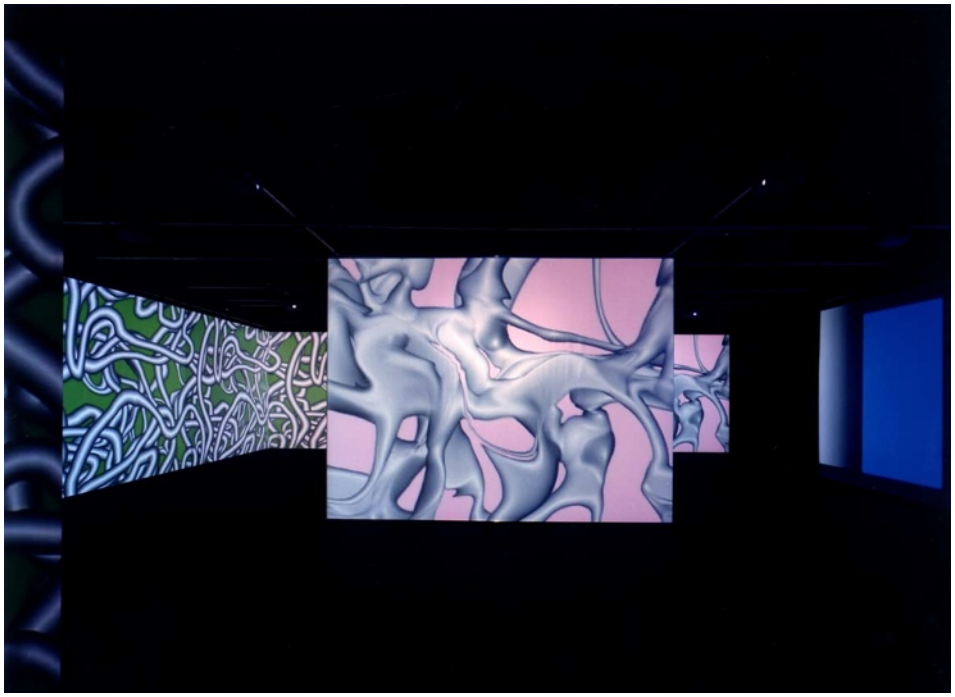


Abb. 96c: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2001, Computeranimation, Projektion, Marstall München.

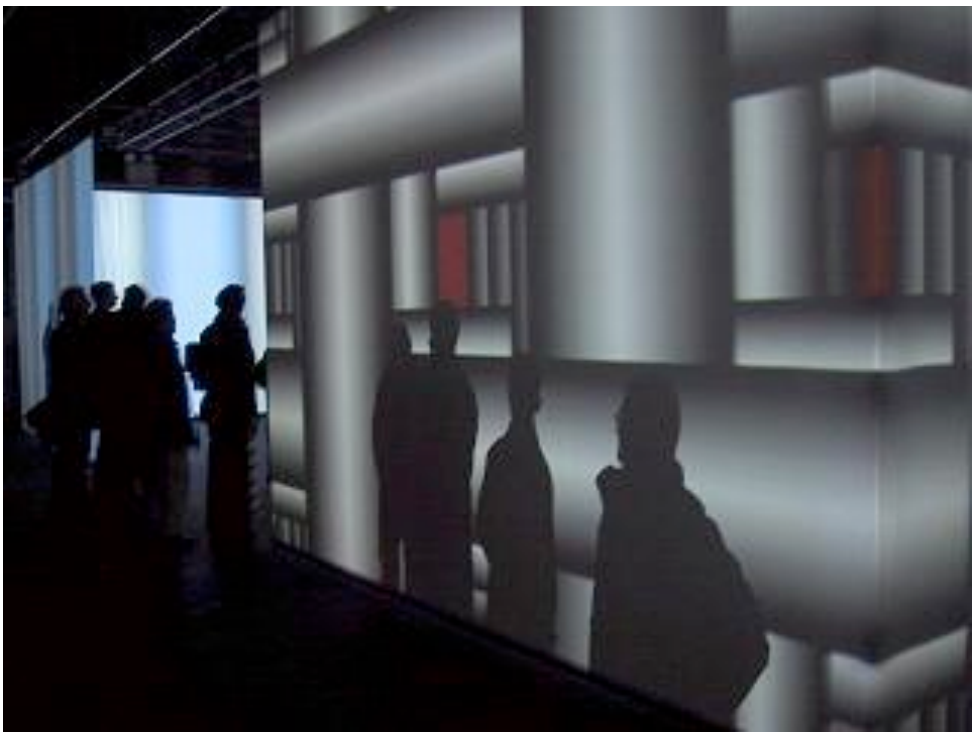


Abb. 96d: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2001, Computeranimation, Projektion, Marstall München.

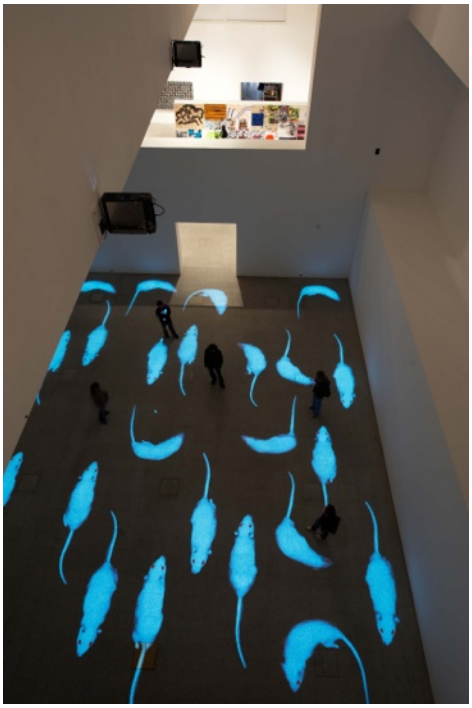


Abb. 97: Peter Kogler, o.T. 2009, Computeranimation, Projektion, Museu Coleccao Berardo, Lissabon.

# 6. Bibliografie

**Bahtsetzis 2005**

Sotirios Bahtsetzis, *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, Diss. masch., TU Berlin 2005.

**Balkenhol und Georgsdorf 1998**

Bernhard Balkenhol und Heiner Georgsdorf, *x mal documenta X. Über Künstler der Gegenwart*, Kassel 1998.

**Barak 2000**

Ami Barak, *Peter Kogler - Dädalus im Labyrinth des 20. Jahrhunderts*. In: Edelbert Köb und Kunsthaus Bregenz (Hg.), *Peter Kogler* (Aust. Kat.), Kunsthaus Bregenz, Bregenz, 19.02.-30.04.2000; Köln 2000, S. 11-20.

**Baudson 1985**

Michel Baudson (Hg.), *Zeit, die vierte Dimension der Kunst* (Aust. Kat.), Kunsthalle Mannheim, Mannheim, 11.07.1985 - 01.09.1985; MUMOK, Wien, 19.09.1985 - 17.11.1985; Weinheim 1985.

**Benjamin 2007**

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitaler seiner technischen Reproduzierbarkeit. Kommentar von Detlev Schöttker*, Frankfurt am Main 2007. Orig. Publikation: 1936 in der Zeitschrift für Sozialforschung.

**Berg 2004**

Stephan Berg, *Zwischen Entkörperung und Verkörperung*. In: Stephan Berg, et al. (Hg.), *Peter Kogler* (Aust. Kat.), Kunstverein Hannover, Hannover, 24.04.-20.06.2004; Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 11.09.-07.-11.2004; Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sète 15.04.-26.06.2005; Ostfildern-Ruit 2004, S. 9-13.

**Bergin 1967**

Paul Bergin, *Andy Warhol: The Artist as Machine*. In: Art Journal, Vol. 26, 4 1967, S. 359 - 363.

**Bidner 1993**

Stefan Bidner, *Das verschwundene "Österreich-Bild"? Ein Dokument zeitgenössischer österreichischer Kunst, erstellt aufgrund von Interviews der österreichischen documenta IX-Teilnehmer*, Dipl. masch., Innsbruck 1993.

**Buren [1979] 1995**

Daniel Buren, *Funktion des Ateliers*. In: Gerti Fietzek und Gudrun Inboden (Hg.), *Daniel Buren: Achtung! Texte 1967-1991*, Dresden [1979] 1995, S. 152 - 167.

**Chougnet 2008**

Jean-François Chougnet, *Das Labyrinth Kogler*. In: Edelbert Köb und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Peter Kogler* (Aust. Kat.), MUMOK, Wien, 31.10.2008-25.01.2009; Köln 2008, S. 35-39.

**Dietrich 1986**

Frank Dietrich, *Visual Intelligence: The first Decade of Computer Art (1965-1975)*. In: Leonardo, Vol. 19, 2 1986, S. 159 - 169.

**Drott 1997**

Hajo Drott, *Computerbild. Wirklichkeit und Fiktion*, Frankfurt am Main 1997.

**Eiblmayr 2004**

Silvia Eiblmayr, *Form Follows Fear Follows Fun*. In: Stephan Berg, et al. (Hg.), *Peter Kogler* (Aust. Kat.), Kunstverein Hannover, Hannover, 24.04.-20.06.2004; Galerie im

Taxispalais, Innsbruck, 11.09.-07.-11.2004; Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sète 15.04.-26.06.2005; Ostfildern-Ruit 2004, S. 15-17.

**Fischer 1993**

Judith Fischer, *Ameisen: Computer: Gehirn*. In: Karl Gerbel und Ars Electronica Center Linz (Hg.), *Genetische Kunst - Künstliches Leben*, Linz 1993, S. 346 - 349.

**Fleck 2000**

Robert Fleck, *Peter Kogler - Eine Kunst des leichten Zeichens*. In: Edelbert Köb und Kunsthaus Bregenz (Hg.), *Peter Kogler* (Aust. Kat.), Kunsthaus Bregenz, Bregenz, 19.02.-30.04.2000; Köln 2000, S. 21-32.

**Fuchs 2008**

Rainer Fuchs, *Verkettungen*. In: Edelbert Köb und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Peter Kogler* (Aust. Kat.), MUMOK, Wien, 31.10.2008-25.01.2009; Köln 2008, S. 15-23.

**Gachnang, et al. 1996**

Johannes Gachnang, et al. (Hg.), *Chaos, Wahnsinn. Permutationen der zeitgenössischen Kunst* (Aust. Kat.), Kunsthalle Krems, Krems, 20.07. - 27.10.1996; Basel 1996.

**Gibson 1966**

James Gibson, *The senses considered as perceptual systems*, New York 1966.

**Giloth und Pocock-Williams 1990**

Copper Giloth und Lynn Pocock-Williams, *A Selected Chronology of Computer Art: Exhibitions, Publications and Technology*. In: Art Journal, Vol. 49, 3 1990, S. 283 - 297.

**Graefe 1990**

Rainer Graefe (Hg.), *Vladimir G. Suchov, 1853-1939 : die Kunst der sparsamen Konstruktion*, Stuttgart 1990.

**Großklaus 1995**

Götz Großklaus, *Medien - Zeit, Medien - Raum: Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt am Main 1995.

**Groys 2001**

Boris Groys, *"... in der Autonomie des Betrachters. Zur Ästhetik der Filminstallation"*. In: Der Schnitt, Vol. 22 2001, S. 10 - 14.

**Guminski 2002**

Karin Guminski, *Kunst am Computer. Asthetik, Bildtheorie und Praxis des Computerbildes*, Berlin 2002.

**Herzogenrath und Nierhoff-Wielk 2007**

Wulf Herzogenrath und Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), *Ex machina - Frühe Computergrafik bis 1979. Die Sammlung Franke und weitere Stiftungen in der Kunsthalle Bremen. Herbert W. Franke zum 80. Geburtstag* (Aust. Kat.), Kunsthalle Bremen, Bremen, 17.06. - 26.08.2007; München 2007.

**Horvath 2005**

Barabara Horvath, *Die kinematografische Installation, ein anderes kino oder eine andere Kunstform?*, Dipl. masch., Wien 2005.

**Hulten 1977**

Pontus Hulten, *E. J. Marey*, Paris 1977.

**Husslein-Arco 2009**

Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Wiener Musterzimmer* (Aust. Kat.), Belvedere, Wien, 23.09.2009-24.01.2010; Wien 2009.

**Kabakov 1995**

Ilya Kabakov, *Über die "totale" Installation*, Ostfildern 1995.

**Kawano 1976**

Hiroshi Kawano, *What is Computer Art?* In: Ruth Leavitt (Hg.), *Artist and Computer*, Morristown 1976, S. 112 - 113.

**Kebeck 2006**

Günther Kebeck, *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit*, Regensburg 2006.

**Köb und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2008**

Edelbert Köb und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Peter Kogler* (Aust. Kat.), MUMOK, Wien, 31.10.2008-25.01.2009; Köln 2008.

**Kogler 2008**

Peter Kogler, *o.T.* In: Margitta Buchert und Carl Zillich (Hg.), *In Bewegung... Architektur und Kunst*, Berlin 2008, S. 54 - 56.

**Krauss 1979**

Rosalind Krauss, *Grids*. In: October, Vol. 9, 1979, S. 50-64.

**Krauss 1998**

Rosalind Krauss, *Die originalität der Avantgarde*. In: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundet. Band 2, 1940-1991*, Ostfildern-Ruit 1998, S.

1317-1322. Orig. Publikation: The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition, in: October, 18, Herbst 1981, S. 47-66.

**LeWitt 1998**

Sol LeWitt, *Paragraphen über konzeptuelle Kunst*. In: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Band 2, 1940-1991*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1023-1026. Orig. Publikation: Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum, V, 10, Sommer 1967, S. 79-83.

**LeWitt 1998**

Sol LeWitt, *Sätze über konzeptuelle Kunst*. In: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Band 2, 1940-1991*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1026-1028. Orig. Publikation: Sentences on Conceptual Art, in: Art-Langue: The Journal of Conceptual Art, 1, 1, Mai 1969, S. 11-13.

**Möller 2003**

Stephan Möller, *Intermedia / Intermedialität: Konzepte, Theorien und Umsetzung*, Norderstedt 2003.

**Nees 1969**

Georg Nees, *Generative Computergrafik*, Berlin und München 1969.

**O'Doherty 1976**

Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, Berlin 1976.

**Pilgramm 2004**

Markus Pilgramm, *Kritik und Wahrnehmung im Werk von Daniel Buren oder vom unmittelbaren Sehen des unauffällig Aufdringlichen*, Berlin 2004.

**Pohlen 1996**

Annelie Pohlen, *Impuls - kein Impuls. Zwischen Verführung und Bedrohung*. In: Bonner Kunstverein (Hg.), *Peter Kogler* (Aust. Kat.), Bonner Kunstverein, Bonn, 16.10.1996 - 12.01.1997; Bonn 1996, S. 4 - 7.

**Rebentisch 2003**

Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003. Orig. Publikation: Dissertation Universität Potsdam 2002.

**Rhomberg 2008**

Kathrin Rhomberg, *Peter Kogler im Gespräch mit Kathrin Rhomberg*. In: Edelbert Köb und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Peter Kogler* (Aust. Kat.), MUMOK, Wien, 31.10.2008-25.01.2009; Köln 2008, S. 61-75.

**Rychlik 1996**

Othmar Rychlik (Hg.), *Peter Kogler* (Aust. Kat.), Bonner Kunstverein, Bonn, 16.10.1996 - 12.01.1997; Bonn 1996.

**Schurian 1988**

Andrea Schurian, *Aus dem Computer gekommen*. In: Parnass, Vol. 4, 2 1988, S. 78 - 79.

**Serra 1991**

Richard Serra, *Writings / Interviews*, Chicago 1991.

**Spangenberg 2010**

Peter Spangenberg, *Aura*. In: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe 1*, Stuttgart 2010, S. 400 - 416.

**Steller 1992**

Erwin Steller, *Computer und Kunst. Programmierte Gestaltung: Wurzeln und Tendenzen neuer Ästhetiken*, Mannheim 1992.

**Superti-Furga 2010**

Giulio Superti-Furga, *Ce-M-M Presseaussendung zum Pressefrühstück am 23.02.2010*, Wien 2010.

**Tamblyn 1990**

Christine Tamblyn, *Computer Art as Conceptual Art*. In: Art Journal, Vol. 49, 3 1990, S. 253 - 256.

**Vogel 2006**

Carol Vogel, *Swimming With Famous Dead Sharks*. In: http://www.nytimes.com/2006/10/01/arts/design/01voge.html?pagewanted=1&_r=1, zuletzt eingesehen am 29.11.2011.

**Wagner 1995**

Anselm Wagner, *Existieren im Netz*. In: Noëma art Magazine, Vol. 2, 40 1995, S. 28 - 49.

**Zimbardo 1995**

Philip Zimbardo, *Psychologie (6. Auflage)*, Berlin und New York 1995.

**Zumtobel 2000**

Ulrike Zumtobel, *Peter Kogler*, Dipl. masch., Graz 2000.

# 7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Peter Kogler, o.T., 1981, Tusche auf Papier, 109x109cm, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 2: Peter Kogler, o.T., 2009, American Hastenasi, Istanbul, Bildsarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb 3a und b: Peter Kogler, o.T. 2006, Computeranimation, Projektion, Kölnischer Kunstverein, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb 4: Peter Kogler, o.T. 2008, Computeranimation, Projektion, MUMOK Wien, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 5: Peter Kogler, o.T. 1984, 60x600x60cm, Kohle, Gouache, Karton, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 6: Peter Kogler, o.T. 1985, 150x120x60cm, Kohle, Karton, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 7: Peter Kogler, o.T. 2010, Waagner Biro Büro im Saturn Tower, Siebdruck/Glas emailliert, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 8: Peter Kogler, o.T. 1985, 90x60cm, Acryl, Siebdruck auf Leinwand, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 9: Peter Kogler, o.T. 1986, 220x175cm, Acryl, Siebdruck auf Molino, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 10: Peter Kogler, o.T. 1985, 50x30x30, Kohle, Karton, Bildarchiv Atelier Peter

Kogler.

Abb. 11: Peter Kogler, o.T. 1987, 150x240x15cm, Acryl, Siebdruck auf Leinwand, Karton, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 12. Peter Kogler, o.T. 1987, 180x150x15cm, Acryl, Siebdruck auf Leinwand, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 13: Peter Kogler, o.T., 2011, ohne Größenangabe, 3D Computergrafik, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 14: Peter Kogler, o.T. 1981, 16sec, Super-8-Film, Farbe, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 15a: Peter Kogler, o.T. 1991, Siebdruck auf Papier, Galerie Sachs München, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 15b: Peter Kogler, o.T. 1991, Siebdruck auf Papier, Galerie Karin Sachs München, Detail, 1991, Siebdruck auf Papier, aus: Galerie Krinzinger (Hg.), *Peter Kogler,* Wien 1992, o.S.

Abb. 16a und b: Peter Kogler, o.T. 1992, Siebdruck auf Papier, documenta IX Fredericianum, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 17: Peter Kogler, o.T. 1995, 40x60cm, Siebdruck auf Leinwand, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 18: Peter Kogler, o.T. 2008, 192x192cm, Lack auf Aluminium, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 19: Peter Kogler, o.T. 1988, 150x120cm, Siebdruck auf Leinwand, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 20: Peter Kogler, o.T. 2010, Aluminium geschweißt, Schauwerk Sindelfingen, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 21a und b: Peter Kogler, o.T. 2009, Jaquardgewebe, verschiedene Materialien, Belvedere Musterzimmer, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 22: Peter Kogler, o.T. 2009, Skulpturenpark Egidio Marzona, Verzegnis, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 23: Peter Kogler, o.T. 2009, Museu Coleccao Berardo, Lissabon, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 24c: Peter Kogler Franz Pomassl (Sound), o.T. 2000, Computeranimation, Projektion, Kunsthalle Bregenz, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 25a und b: Peter Kogler, Ausstellungsansicht MUMOK 2008, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 26: Peter Kogler, o.T., 2003, Siebdruck auf Papier, 29,5 x 20,5 cm
Auflage 70, signiert, aus:
http://www.koelnischerkunstverein.de/portal/deutsch/jahresgaben/klm/peter-kogler/1973,11979.html, eingesehen am 08. November 2011.

Abb. 27: Peter Kogler in Zusammenarbeit mit ATI Hagenberg, o.T., Computeranimation, Projektion (Hier gezeigt wird ein Screenshot aus der Installation im Kunsthaus Bregenz 2000) 1993, Bildarchiv Atelier Kogler.

Abb. 28: Peter Kogler, o.T. 2009, 192x192cm, Lack auf Aluminium, Bildarchiv Atelier Kogler.

Abb. 29: Peter Kogler, o.T. 2003, 480x960cm, Siebdruck auf Aluminium, Art Basel, Galerie Thaddaeus Ropac, Bildarchiv Atelier Kogler.

Abb. 30: Peter Kogler, o.T. 1984, 190x117, 24cm, Kohle, Gouache, Karton, Edelbert Köb und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Peter Kogler* (Aust. Kat.), MUMOK, Wien, 31.10.2008-25.01.2009; Köln 2008 S. Abb. 51.

Abb. 31a und b: Peter Kogler, o.T. 2010, Siebdruck auf Glas emailiert, CEMM Fassde, Bildarchiv Atelier Kogler.

Abb. 32: Peter Kogler, o.T. 1997, Siebdruck auf Papier, documenta X, Bildarchiv Atelier Kogler.

Abb. 33: Ben F. Laposky, Oscillion Number Four: Electronic Abstraction, 1950, Fotografie, 25x20cm, aus: http://nelsonjj.wordpress.com/2011/01/31/pre-60's-digital-art-laposkys-oscillon-number-four/, eingesehen am 09. November 2011.

Abb. 34: Herbert W. Franke, Oscillogramm, 1956, Siebdruck, 70.3 x 50 cm, aus: http://dam-berlin.de/Gallery-act-displayimage-album-38-pos-3.html, eingesehen am 09. November 2011.

Abb. X35: Koala Pad, aus: http://vectronicsappleworld.com/collection/koala.html, eingesehen am 10. November 2011.

Abb. 36: Peter Kogler, Entwurfsskizze zum nicht realisierten Projekt für A1, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 37: Peter Kogler, Modell zur Installation für die documenta X 1997, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 38: Peter Kogler, o.T. 2011, Siebdruck auf Papier, verschiedene Materialien, Dirimart gallery, Istanbul, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 39: Montageplan für die documenta X, aus: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs GmbH (Hg.), Politics - Poetics: das Buch zur documenta X (Aust. Kat.), Fridericianum, Kassel, 21.06. - 28.09.1997; Ostfildern - Ruit 1997 S. 663.

Abb. 40: Peter Kogler, Entwurf für die Installation Dirimart galery Istanbul, 2011, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 41: Modell zur Installation Dirimart gallery Istanbul 2011, Foto: Armin Plankensteiner

Abb. 42b: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), Ars Electronica Futurelab (Computeranimation), o.T. 1999, VR-Installation, interaktive Computeranimation für das CAVE Projekt, Ars Electronica Center Linz, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 43: Screenshot aus dem Film Avatar - Aufbruch nach Pandora von James Cameron, 2009, aus: http://wallpaper.wallpedia.org/36_~_James_Cameron_Avatar_ movie.htm, eingesehen am 10. November 2011.

Abb. 44: Peter Kogler, o.T. 1997, Siebdruck auf Papier, Secession Wien, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 45a: Peter Kogler, Teppich für Mavo, 1987, 3x40m, Siebdruck auf Baumwolle, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 45b: Produktion des Teppichs für Mavo, Fotografie, 1987, aus: BAWAG FOUNDATION (Hg.), *HALLO BAWAG* (Aust. Kat.), BAWAG FOUNDATION, Wien, 01.05.-29.06.2003; Wien 2003, S. 6.

Abb. 45c: Produktion des Teppichs für Mavo, Fotografie, 1987, aus: BAWAG FOUNDATION (Hg.), *HALLO BAWAG* (Aust. Kat.), BAWAG FOUNDATION, Wien, 01.05.-29.06.2003; Wien 2003, S. 6.

Abb. 46: Peter Kogler, o.T. 1987, 150x240x15cm, Acryl, Siebdruck auf Leinwand, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 47: Peter Kogler "Anatomy" 1990 Galerie Krinzinger Wien, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. X48: Andy Warhol: Cow Wallpapers, (Original von 1966), Tate Modern Gallery, aus: http://www.rachelphipps.com/2010/10/tate-modern-gallery-london.html, eingesehen am 14. November 2011.

Abb. 49: Peter Kogler, o.T. 2009, Griffel-Kunstvereinigung Hamburg, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 50: Peter Kogler, o.T. 1993, Siebdruck auf Papier, Galerie Artelier Graz, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 51: Peter Kogler, o.T. 1996, Siebdruck auf Papier, permanente Installation im Treppenhaus der Kunsthalle Krems, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 52: Entstehung des Entwurfs für die documenta X, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 53: Peter Kogler, o.T. 1996, Siebdruck auf Papier, Installation Gesellschaft für aktuelle Kunst Bremen, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 54a und b: Peter Kogler, o.T. 2004, Siebdruck auf Papier, Neonröhren, Farbfilter, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 55: Peter Kogler, o.T. 2002, Siebdruck auf Papier, Münchner Rückversicherung, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 56a bis d: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2008, Computeranimation, Projektion, MUMOK Wien, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 57: Peter Kogler, o.T., Siebdruck auf Leinwand, 100x200cm, 2003, aus: p://www.sammlung-essl.at/kuenstler/kogler.html, eingesehen am 15.11.2011.

Abb. 58: Georg Nees, Ohne Titel (Schotter) zwischen 1965 und 1968, aus: Herbert W. Franke, *Computerkunst Computergrafik*, München 1971, S. 30.

Abb. 59: Peter Kogler, o.T. 1984, 170x240x10cm, Kohle, Karton, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 60: Peter Kogler, o.T. 1987, je 140x240x15cm, Siebdruck/Acryl auf Leinwand, fotografiert in der Ausstellung im MUMOK 2008, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 61: Peter Koger, o.T. 1991, Siebdruck auf Papier, Installation Trabant Wien, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 62: Peter Kogler, o.T. 1983, 121x41cm, Gouache, Ölkreide auf Karton, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 63a und b: Peter Kogler, "Korridore" 1992, Siebdruck auf Papier, verschiedene Materialien, Galerie Krinzinger Wien, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 64: Peter Kogler, o.T. 1989, Siebdruck auf Papier, Kopie kaschiert auf Leinwand, Richard Kuhlenschmidt Gallery Los Angeles, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 65: Peter Kogler, o.T, Siebdruck auf Stoff, 300x300cm, 1986, aus: http://vleeshal.nl/de/tentoonstellingen/peter-kogler-wolfgang-stengl-romana-scheffknecht-zonder-titel, eingesehen am 13.12.2011, © Wim Riemens.

Abb. 66: Peter Kogler, Citysky 2008, Digitaldruck auf Kunststoffplane, Basel, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 67: Peter Kogler, Marcus Geiger, Franz West, 16e Biennale internationale de Lausanne, 1995, Eisen, Schaumgummi, Jacquardgewebe, Teppich, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 68: Peter Kogler, o.T. 1993, Jacquardgewebe, Vorhang Ars Electronica Center Linz, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 69: Peter Kogler, o.T. 2006, Vorhang für einen privaten Sammler, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 70: Pinnwand im Atelier Peter Koglers, 13.04.2011 Foto: Armin Plankensteiner.

Abb. 71: Wladimir Grigorjewitsch Schuchow: Schuchow - Radioturm, 1922, Höhe 160m, hyperbolischer Stahlfachwerkturm in Moskau, www.wikipedia.org, Foto: Sergei Arsenyev.

Abb. 72: Peter Kogler, Ausstellungsansicht Museu Coleccao Berardo, Lissabon, 2009, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 73: Illustration zum Bumpmapping Verfahren, aus: Günther Kebeck, *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit*, Regensburg 2006 S.178.

Abb. 74a: Peter Kogler, o.T. 2011, Aluminium lackiert, West Cork, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 75: Peter Kogler, Ausstellungsansicht, Museu Coleccao Berardo, Lissabon, 2009, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 76: Peter Kogler, Ausstellungsansicht, Museu Coleccao Berardo, Lissabon, 2009, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 77: "bolt 3D model and drawing", Illustration zum Computer-aided Desingn (CAD), aus: http.de.wikipedia.org/wiki/cad, eingesehen am 25.01.2012.

Abb. 78: Peter Kogler, o.T. 2000, Expo Hannover, Kunststoffplane bedruckt, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 79a und b: Peter Kogler, Dominique Perrault (Architektur), Südfassade des Innsbrucker Rathauses, 2002, Siebdruck/Glas emailliert, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 80: William Hogarth: Falsche Perspektive, Kupferstich, 1753, aus: Günther Kebeck, *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit*, Regensburg 2006 S. 113.

Abb. 81: Peter Kogler, o.T. 2000, Videoinstallation Kunsthaus Bregenz, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 81:Peter Kogler, o.T. 2010, Waagner Biro Büro im Saturn Tower, Siebdruck/Glas emailliert, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 82a bis c: Peter Kogler, o.T. 2004, Taxispalais Innsbruck, Computeranimation, Projektion, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 83: Peter Kogler, o.T. 1996, Jacqurdgewebe, Museum für angewandte Kunst Wien, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 84a bis c: Peter Kogler, o.T. 2002, Computeranimation, Projektion Galerie Johann Widauer, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 85a bis c: Peter Kogler, o.T. 2005, Computeranimation, Projektion, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Rouissillion, Sète, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 86a und b: Peter Kogler, o.T. 2010, Digitaldruck auf Papier, Kunsthaus Zug, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 87b: Bruno Neuschwander, 2010: Installation Peter Koglers, Kunsthaus Zug, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 88: Präsident Nixon vor seinem Wahlkampfplakat, eine Fotografie von einer Fotografie, Time Magazine 1968, aus: Günther Kebeck, Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit, Regensburg 2006, S. 221.

Abb.89: Hans Holbei der Jüngere: Die Gesandten, Öl auf Holz, 1533, 206x209cm, aus: Google Art Project.

Abb. 90: Pozzo Korridor, aus: http://salamboblog.com/2010/09/21/the-art-of-illusion/, eingesehen am 02.02.2012.

Abb. 91: Ein Beispiel für Textur als Tiefeninformation, aus: Philip Zimbardo, Psychologie (6. Auflage), Berlin und New York 1995, S. 164.

Abb. 92: Optische Täuschung, 2004, aus: de.wikipedia.org/wiki/Optische_Täuschung, eingesehen am 03.02.2012.

Abb. 93: Ames'scher Raum, aus: Philip Zimbardo, Psychologie (6. Auflage), Berlin und New York 1995, S. 194.

Abb. 94: Fra Angelico: Cosmas und Damian ins Meer gestürzt und von einem Engel gerettet. Detail aus der Predella Maria mit Kind, Engeln und Heiligen, ca. 1435, San Marco, Florenz, Tempera auf Holz aus: www.artflakes.com, eingesehen am 03.02.2012.

Abb. 95: Edweard Mybridge: Baboon running, 1887, Chronophotografie, Edweard Mybridge, Animal Lacomotion, Philadelphia 1887, Platte 747.

Abb. 96a bis d: Peter Kogler, Franz Pomassl (Sound), o.T. 2001, Computeranimation, Projektion, Marstall München, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

Abb. 97: Peter Kogler, o.T. 2009, Computeranimation, Projektion, Museu Coleccao Berardo, Lissabon, Bildarchiv Atelier Peter Kogler.

# Abstract

Peter Kogler überformt in seinen Installationen durch optische Mittel Räume in einem derartigen Ausmaß, wodurch eine Erfassung und Orientierung in diesen erschwert wird. Zum Einsatz kommen dabei in jüngster Zeit Computerprojektionen oder am Computer designte Tapeten, die die Wände überziehen und mit ihren Mustern den Raumeindruck und die Raumwahrnehmung verändern. Die statischen Räume werden optisch in eine bewegte und utopische Architektur umgewandelt.

In der vorliegenden Arbeit wird der Umgang Peter Koglers mit Räumlichkeit, der Entwicklung seiner Rauminstallationen und die technischen Voraussetzungen untersucht. Ausgangspunkt dafür sind frühe Arbeiten des Künstlers, in denen bereits viele Merkmale seines späteren Schaffens ausformuliert sind. Vom Frühwerk ausgehend, lässt sich eine schrittweise Entwicklung nachzeichnen, bei der von Projekt zu Projekt nur wenige Parameter geändert werden. Die Summe dieser Veränderung führt über die Jahre hinweg von kleinen Bildern und Objekten zu raumgreifenden Installationen.

# Lebenslauf

**Persönliche Daten**

| | |
|---|---|
| Geburtsdaten: | 07.07.1977 in Gmunden |

**Berufserfahrung**

| | |
|---|---|
| Seit 04.2008 | **Artware Kunstvermietung und Kunsthandels GmbH:** Freier Mitarbeiter mit den Aufgabenbereichen Erstellung von Repros, Erstellung von Layouts für diverse Drucksorten (Logoanpassung, Auktionskataloge, Werbemittel,…), Kuratierung Young Art Auction, Kundenberatung. |
| 02.-07.2011 | **Tutor Universität Wien:** Exkursion südliches Niederösterreich. |
| 09.2010-02.2011 | **Tutor Universität Wien**: Vorlesung Zyklus 1, Abendländische Kunst von den Anfängen des Christentums bis zum Hochmittelalter. |
| Seit 11.2001 | Ausübung des **Fotografengewerbes** mit den Schwerpunkten Reproduktion von Kunstwerken, Portrait und Reportage |
| 2001 bis 2002 | Freier **Assistent** bei diversen Fotografen im Bereich Produkt, Mode und Portrait |
| 09.1997 - 05.1998 | Ableistung des Grundwehrdienstes |

**Ausbildung**

| | |
|---|---|
| Seit 03.2006 | Studium der **Kunstgeschichte** an der Universität Wien |
| 1999 - 2001 | **Kolleg für Fotografie** und audiovisuelle Medien an der Höheren Graphischen Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt, Abschluss: Diplomprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg, Diplomarbeit: Werbekampagne für die Firma Rieger Moden |
| 10.1998 - 09.1999 | **Lehramtsstudium** Lehramtsstudium Pädagogik / Psychologie / Philosophie und Geschichte an der Universität Wien; Chemie an der Technischen Universität Wien |
| 1988 - 1997 | Bundesgymnasium Gmunden, Reifeprüfung 1997 |