

Gestalterische Strategien im Werk von  
Harry Kögler (1921 – 1999)

I. Text

Dissertation  
zur Erlangung der  
**Doktorwürde**  
der

Ruprecht-Karls-Universität  
Heidelberg

Philosophische Fakultät

Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften (ZEGK)

Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt von

**Maria Lucia Weigel, M. A.**

aus Frankfurt a. M.

bei Prof. Dr. Peter Anselm Riedl

November 2009

ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-60684

URL: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2018/6068>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006068>

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>VORWORT</b> .....	1
<b>I. EINLEITUNG</b> .....	1
I.1. Allgemeine Einführung in das Thema der Arbeit.....	1
I.2. Stand der Forschung .....	3
I.3. Methodendiskussion .....	17
<b>II. WERKANALYSE 40ER UND 50ER JAHRE</b> .....	21
II.1. Biographische Einführung .....	21
II.2. Exkurs: Die Hochschule für bildende Künste (HfbK) Berlin in den 50er Jahren und das kulturelle Umfeld .....	23
II.3. Arbeiten 1947-1951 .....	33
II.4. Exkurs: Konstruktive Strategien im Werk von Kögler und deren Bezug zu den theoretischen und praktischen Ansätzen von Klee und Kandinsky .....	63
II.5. Arbeiten 1951 .....	79
II.6. Exkurs: Die Situation der angewandten Kunst in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg.....	85
II.7. Arbeiten 1951-1952.....	90
II.8. Exkurs: Einflüsse des Surrealismus im Werk von Kögler .....	120
II.9. Arbeiten 1953-1954.....	129
II.10. Exkurs: Zur Léger-Rezeption bei Kögler .....	147
II.11. Arbeiten 1953 .....	167
II.12. Exkurs: Die Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe Berlin zu Beginn der 50er Jahre .....	169
II.13. Exkurs: Zur Baumeister-Rezeption bei Kögler .....	173
II.14. Arbeiten 1954 .....	185
II.15. Exkurs: Der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie (BDI) in den 50er Jahren .....	189
II.16. Arbeiten 1955 .....	196
II.17. Exkurs: Der „junge westen“ in den 50er Jahren.....	201
II.18. Arbeiten 1955-1957.....	208
II.19. Exkurs: Einflüsse des französischen Kubismus im Werk von Kögler .....	229
II.20. Arbeiten 1956-1958.....	252
II.21. Exkurs: Köglers Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom im Jahr 1959 .....	303
II.22. Arbeiten 1959 .....	307
II.23. Exkurs: Einflüsse des Informel im Werk von Kögler .....	329
<b>III. WERKANALYSE 60ER JAHRE</b> .....	346
III.1. Exkurs: Köglers Aufenthalt in der Villa Romana in Florenz im Jahr 1960.....	346
III.2. Arbeiten 1960-1966.....	350

III.3. Exkurs: Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe in den 60er Jahren und das kulturelle Umfeld .....	393
III.4. Arbeiten 1967-1969.....	400
<b>IV. WERKANALYSE 70ER JAHRE.....</b>	<b>461</b>
IV.1. Arbeiten 1970-1972 .....	461
IV.2. Exkurs: Einflüsse der Pop Art im Werk von Kögler .....	486
IV.3. Arbeiten 1972-1979 .....	492
<b>V. WERKANALYSE 80ER JAHRE .....</b>	<b>550</b>
V.1. Arbeiten 1980-1989.....	550
<b>VI. WERKANALYSE 90ER JAHRE.....</b>	<b>644</b>
VI.1. Arbeiten 1990-1994 .....	644
VI.2. Exkurs: Einflüsse der Geometrischen Abstraktion im Werk von Kögler.....	669
VI.3. Arbeiten 1994-1998 .....	690
VI.4. Exkurs: Gestalterische Strategien in Werken der Künstlergruppe ZERO und Parallelen im Werk von Kögler.....	726
VI.5. Arbeiten 1997-1998 .....	730
<b>VII. ZUSAMMENFASSUNG .....</b>	<b>733</b>
<b>QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>743</b>
<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS .....</b>	<b>759</b>
<b>ANHANG I .....</b>	<b>785</b>
<b>ANHANG II.....</b>	<b>788</b>
<b>ANHANG III.....</b>	<b>789</b>
<b>ANHANG IV .....</b>	<b>790</b>

## VORWORT

Die vorliegende Arbeit stellt die geringfügig veränderte Fassung meiner Dissertation dar, die von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg im Jahr 2010 angenommen wurde. Die Änderungen betreffen einige Abbildungen der im Werk analysierten Arbeiten von Harry Kögler, diese wurden aus bildrechtlichen Gründen reduziert. Soweit Abbildungen der betreffenden Arbeiten in der Sekundärliteratur vorhanden sind, wird auf diese im Text verwiesen.

Meinem im Jahr 2016 verstorbenen, verehrten Lehrer und Doktorvater, Prof. Dr. Peter Anselm Riedl, und meinem Zweitgutachter, Prof. Dr. Michael Hesse, sei herzlich für die Unterstützung und Begutachtung meiner Arbeit gedankt. Die Idee, sich mit dem Werk von Harry Kögler zu befassen, geht auf meinen Doktorvater zurück, der persönlichen Kontakt zu dem Künstler gepflegt hatte.

Die in der Dissertation vorgenommene Analyse des Schaffens von Harry Kögler nimmt das Gesamtwerk in den Blick, das über fünf Jahrzehnte hinweg entstand. Viele der Arbeiten befanden sich nach dem Tod des Künstlers im Jahr 1999 im Besitz seiner Witwe, Irmgard Helen Kögler. Dort konnte ich sie sichten und eine Auswahl treffen. Der Besitz ist nach dem Tod der Künstlerwitwe im Jahr 2006 an die Erben Isabelle und Cüneyt Dural, Oppenheim, und Jan Steigert, Berlin, übergegangen. Ihnen allen danke ich herzlich für die umfassende und rückhaltlose Unterstützung meiner Arbeit und für die Überlassung der Urheber- und Bildrechte betreffenden einfachen Nutzungsrechte für die Abbildung der Arbeiten Köglers in meiner Dissertation sowie für die Erlaubnis, aus dem im Nachlaß des Künstlers vorhandenen Archivmaterial zu zitieren.

Zahlreiche Arbeiten des Künstlers befinden sich in öffentlichem und privatem Besitz, wie in der Einleitung ausgeführt. Ich danke allen Mitarbeitern der betreffenden Institutionen für die bereitwillige Mithilfe, wenn es galt, die Arbeiten ausfindig zu machen und mir den Zugang zu ermöglichen. Ebsolcher Dank gebührt den Institutionen für die Überlassung der einfachen Nutzungsrechte zum Zweck der Veröffentlichung von Abbildungen entsprechender Werke des Künstlers in meiner Arbeit. Den privaten Besitzern gilt mein besonderer Dank nicht nur für die Übersendung von Fotografien ihrer Werke und weiterer Informationen, sondern ebenso für die Überlassung der einfachen Nutzungsrechte zur Abbildung ihrer Arbeiten in meiner Dissertation. Ich danke den Galeristen Ewald Schrade, Karlsruhe, und Christine Rother, Wiesbaden, für die Unterstützung meiner Arbeit. Mein Dank geht weiterhin an den Sammler Dr. Gerhard Becker, Bopfingen, an die Mitarbeiter der Berlinischen Galerie, Berlin, und des

Zentralarchivs des Deutschen Kunsthandels, Köln, des Archivs des Deutschen Künstlerbundes, Berlin, und der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, sowie Joachim Burmeister, Villa Romana, Rom, für ihre freundliche Hilfe beim Recherchieren von Archivmaterial. Frau Deckers-Matzko vom Institut für Europäische Kunstgeschichte in Heidelberg gebührt Dank für die Anfertigung digitaler Abbildungen. Mein Dank gilt auch Dr. Maria Effinger und Daniela Wolf von der Universitätsbibliothek Heidelberg für ihre Hilfe bei der Veröffentlichung meiner Arbeit. In guter Erinnerung sind mir die hilfreichen Telefonate und persönlichen Gespräche mit den beiden zwischenzeitlich verstorbenen Malern Thomas Grochowiak, Kuppenheim, und Gerhart Bergmann, Berlin. Dr. Thomas Hirsch, Düsseldorf und Berlin, gebührt besonderer Dank für die Überlassung von Fotografien und die wertvollen Mitteilungen fachlicher Art, die er mir aufgrund seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem Künstler machen konnte. Dr. Hanns Hubach, Haßloch, nahm die Mühen eines Lektorats auf sich und stand mit Rat zur Verfügung. Ihm sei dafür herzlich gedankt. Ebenso gilt mein herzlicher Dank allen weiteren Privatpersonen und Mitarbeitern von Institutionen, die diese Arbeit durch Rat und Tat unterstützt haben und an dieser Stelle ungenannt bleiben.

Meinen Eltern Rita Weigel, geb. Thiemeyer, und Dr. Heinz Weigel (1925-1990) ist diese Arbeit in tiefer Liebe und Dankbarkeit gewidmet. Ihrer immerwährenden, liebevollen Fürsorge und Unterstützung ist es zu verdanken, daß die Arbeit überhaupt zustande kommen konnte. Meine Mutter hat darüber hinaus das mühevollen Endlektorat übernommen, auch dafür bin ich ihr von Herzen dankbar.

Heidelberg, im August 2018

Maria Lucia Weigel

## **I. EINLEITUNG**

### **I.1. Allgemeine Einführung in das Thema der Arbeit**

In der vorliegenden Arbeit soll eine Analyse der gestalterischen Strategien im Werk des Malers Harry Kögler vorgenommen werden, der 1921 in Rodersdorf bei Plauen geboren wurde und im Jahr 1999 in Karlsruhe starb.

In den bisher veröffentlichten Untersuchungen zu diesem Künstler wurden stets ausgewählte Schaffensphasen und Werkgruppen vorgestellt; eine umfassende Werkschau wurde bisher nicht geleistet. Auch wurde lediglich vereinzelt auf Einflüsse von Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts auf Köglers Schaffen hingewiesen. Im Rahmen dieser Arbeit soll sowohl das Werk des Künstlers in einer repräsentativen Auswahl der Arbeiten aus sämtlichen Schaffensphasen vorgestellt als auch eine detaillierte Analyse der Rezeption von Kunststilen im Werk des Künstlers vorgelegt werden. Dies soll unter dem Aspekt der Anverwandlung gestalterischer Strategien geschehen, wobei diese nicht von der Erstellung des motivischen Vokabulars zu trennen ist.

Kögler gehörte einer Generation von Künstlern an, die unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieges ein Studium an den neugegründeten deutschen Kunsthochschulen aufnahm. Der Künstler absolvierte ab 1946 das Studium der Malerei in unterschiedlicher Zielsetzung bei Adolf Hartmann, Hans Orłowski und Max Pechstein an der Hochschule für bildende Künste Berlin. Der Künstler wuchs, wie seine Altersgenossen, in die sich neu formierende Kunstszene Deutschlands hinein. Die Debatte um Figuration und Abstraktion fiel in die Studienzeit des Malers, der sich vielfältigen Anregungen ausgesetzt sah. Künstlerisch suchte man den Anschluß an die Tradition der europäischen Vorkriegsavantgarden. Expressionismus und Kubismus, Surrealismus und abstrahierende Tendenzen, als deren Vorläufer Klee und Kandinsky angesehen wurden, boten erprobte Strategien bildlicher Gestaltung, die es zu systematisieren und weiterzuentwickeln galt. Kögler eignete sich im Verlauf seiner frühen Entwicklungsjahre selektiv Prinzipien all der genannten Kunstrichtungen an; dies zeigt sich auf formaler, motivischer sowie auf gestalterischer Ebene. Die Distanz zum ausschließlich Abbildhaften und die Anverwandlung autonom bildlicher Gestaltungsstrategien, die gleichwohl mit dem Einsatz

eines gegenständliche Aspekte aufweisenden Bildvokabulars einhergehen, charakterisieren das Werk des Künstlers nicht nur zu Beginn seiner Laufbahn, sondern bis in das Spätwerk hinein.

Nach Beendigung des Studiums trat Kögler im Jahr 1953 eine Stelle als Leiter des Vorkurses an der Staatlichen Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe in Berlin an. 1956 wurde ihm ein Anerkennungspreis im Rahmen der jährlich stattfindenden Ausstellung der Künstlergruppe „junger westen“ verliehen. In das eigene Werk nahm der Künstler auch Anregungen aus aktuellen Tendenzen auf, die ihren Niederschlag im Werk namhafter zeitgenössischer Künstler fanden. Dies bezog sich jedoch nicht nur auf Anregungen aus dem Inland; Kögler wandte seinen Blick auch nach Frankreich. Die Auseinandersetzung mit dem Werk von Léger regte ihn zu Bildlösungen an. Erste Ausstellungen Ende der 50er Jahre bestätigten die Aktualität dieser Ansätze. Diese Position wurde durch Köglers Teilnahme an einer parallel zur documenta II gezeigten Schau im Kasseler Kunstverein gefestigt, die als Ergänzung zu der internationalen Ausstellung gewertet wurde. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete der Künstler bereits in Rom, wo er ein Stipendium an der Villa Massimo wahrnahm. Im Jahr darauf wurde ihm ein Stipendium an der Villa Romana in Florenz verliehen. Köglers Arbeiten aus dieser Phase zeigen Tendenzen einer kompositorischen Dynamisierung, der als formales Äquivalent eine Auflösung fest umrissener Formen und deren Umwandlung in gestische Farbsetzungen gegenüber steht. Dies ist auf den Einfluß informeller Gestaltungsansätze zurückzuführen.

1961 wechselte Kögler als Professor an die Hochschule für bildende Künste Berlin. Er war dort in der pädagogischen Abteilung tätig. Die prominente Position innerhalb der deutschen Kunstlandschaft, die der Künstler in den 60er Jahren einnahm, spiegelt sich in Köglers Teilnahme an zahlreichen internationalen Präsentationen deutscher Kunst. In der Mitte des Jahrzehnts verfestigen sich die gestischen Farbsetzungen seiner Arbeiten zu bildlichen Motiven, die komplexen gegenständlichen Konstruktionen entlehnt sind. Diese stellen nicht nur das bildliche Vokabular, auch die Techniken der bildlichen Verschränkung der Elemente sind aus diesen Vorgaben entlehnt. Damit folgte der Maler einem künstlerischen Ansatz, der im Spektrum nach-informeller Positionen in Deutschland vielfach vertreten war. 1966 trat Kögler eine Professur für Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe an. Von 1971 bis 1976 hatte er dort das Amt des Rektors inne.

Einflüsse der Pop Art, die sich in Deutschland nur allmählich durchzusetzen begann, zeigen sich in Gestalt geglätteter Formerscheinung im Werk der 70er Jahre. In den 80er und 90er

Jahren erkundete Kögler Bildlösungen, die einen Einfluß geometrisch-abstrakter Strategien erkennen lassen.

## **I.2. Stand der Forschung**

Bisher ist noch keine umfassende Untersuchung über das Werk von Kögler vorgelegt worden. Weder sind seine noch nachweisbaren Arbeiten systematisch erfaßt noch die sich im Werk manifestierenden Einflüsse verschiedener Stilrichtungen und Einzelpersönlichkeiten im Hinblick auf deren Bedeutung für das Gesamtwerk des Künstlers untersucht worden.

Bei seinem Tod hinterließ der Künstler ein umfangreiches Konglomerat von Arbeiten aus allen Schaffensphasen. Vor 1999 und nach Köglers Tod wurden aus diesem Fundus immer wieder Arbeiten verkauft; allerdings wurde über die Verkäufe keine Dokumentation angelegt. Auch Außenstände, beispielsweise Ausleihen an Galerien, sind nicht dokumentiert. Seit dem Tod der Künstlerwitwe, Irmgard Helen Kögler, im November 2006 veräußern die Erben Gemälde über Kunstauktionen und Kunstmessen. In den Jahren 2008 und 2009 wurden auf der Art Karlsruhe von der Karlsruher Galerie Thimme mehrere Gemälde des Künstlers angeboten, 2009 auch von der Pariser Galerie gimpel & müller. Im Herbst des Jahres 2008 fand in der Galerie eine Einzelausstellung mit Arbeiten von Kögler statt.

Im Jahr 2016 gelangte ein Konglomerat von 15 Werken des Künstlers durch Schenkung der Erben in die Kunsthalle Mannheim. Neun der Arbeiten werden in der vorliegenden Arbeit vorgestellt und sind im Text bzw. im anhängenden Abbildungsverzeichnis ausgewiesen, das die Besitzverhältnisse auf dem Stand des Jahres 2006 dokumentiert. Die Werke wurden mit weiteren Arbeiten aus Köglers Besitz in der Mannheimer Kunsthalle im Rahmen einer Ausstellung mit dem Titel „Abstrakt nach 45“. Die Künstlersammlung Harry Kögler“ vorgestellt.

Im Jahr 2006 wurde eine fotografische Aufnahme der im Nachlaß vorhandenen Arbeiten von dem Karlsruher Fotografen Dieter Schleicher vorgenommen. Diese Dokumentation entbehrt jedoch der Vollständigkeit, auch ist sie nicht nach systematischen Gesichtspunkten angelegt.

Zahlreiche weitere Arbeiten des Künstlers befinden sich in privatem und öffentlichem Besitz. Einige wenige Arbeiten und frühe Zustände später überarbeiteter Werke sind auf älteren Fotografien aus dem Nachlaß des Künstlers dokumentiert.



Das zu Köglers Werk vorliegende Material besteht über den in seiner Substanz nicht gesicherten Nachlaß sowie die in anderweitigem Besitz nachweisbaren Arbeiten hinaus aus den in Ausstellungskatalogen unter ausgewählten, wechselnden thematischen Aspekten veröffentlichten Gemälden und einigen Kritiken, die in Zeitungen und Kunstzeitschriften erschienen sowie aus Aufsätzen, die in Form von Beiträgen zu Ausstellungskatalogen vorgelegt wurden.

Die Publikation der bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt veröffentlichten Gemälde des Künstlers erfolgte zumeist in den ab Ende der 50er Jahre erschienenen Ausstellungskatalogen, in denen Köglers Leistungen gewürdigt werden. Einige wenige Kataloge vom Beginn der 50er Jahre belegen die Teilnahme Köglers an dem vom Senat für Volksbildung Berlin veranstalteten Verkaufsschauen, die der Unterstützung junger, noch unbekannter Künstler dienten.<sup>1</sup> Hier werden lediglich Arbeiten von Kögler genannt, jedoch nicht abgebildet.

Seit 1952 nahm Kögler als Mitglied der Berliner Neuen Gruppe regelmäßig an der jährlich stattfindenden Großen Kunstausstellung München teil, von 1953 bis 1982 ist darüber hinaus seine regelmäßige Teilnahme an Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes belegt; Kögler trat der Künstlervereinigung im Jahr 1956 bei. Für 1956 und 1957 ist seine Teilnahme an der Großen Berliner Kunstausstellung im Rahmen der Berliner Neuen Gruppe belegt, die jährlich vom Berufsverband Bildender Künstler Berlin ausgerichtet wurde. In den Jahren 1964, 1965 und 1966 trat er als Gestalter der Ausstellung und als Juror in Erscheinung.<sup>2</sup> Mitte der 60er Jahre, nach seinem Wechsel nach Karlsruhe, trat Kögler dem Künstlerbund Baden-Württemberg bei. In den Katalogen der betreffenden Jahresausstellungen wird Kögler mit den angenommenen Arbeiten genannt. Im Jahr 1983 wurde ihm im Rahmen der Großen Kunstausstellung München eine Einzelausstellung mit vierzehn Gemälden gewidmet.<sup>3</sup> Im Jahr 1986 wurde eine seiner Arbeiten auf dem Deckblatt des Kataloges der 32. Jahresausstellung

---

<sup>1</sup> Vgl. Junge Generation. Werke des Nachwuchses, AK, Berlin 1948 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1948) und Weihnachts-Verkaufsausstellung Berliner Künstler 1953, AK, Berlin 1953 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1953).

<sup>2</sup> Vgl. Große Berliner Kunstausstellung, AK, Berlin 1964 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1964: Große Berliner Kunstausstellung), o. S.; Große Berliner Kunstausstellung, AK, Berlin 1965 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1965), o. S. und Große Berliner Kunstausstellung, AK, Berlin 1966 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1966), o. S.

<sup>3</sup> Vgl. Große Kunstausstellung München, AK, München 1983 (im folgenden zitiert als AK, München 1983).

des Künstlerbundes Baden-Württemberg abgebildet.<sup>4</sup> Die für die vorliegende Arbeit relevanten Kataloge der jeweiligen Jahresausstellungen werden an entsprechender Stelle im Text genannt. Auf die Nennung des Künstlers und der ausgewählten Werke beschränken sich auch die Kataloge, die der Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie begleitend zu den vom diesem initiierten „ars viva“-Ausstellungen in den 50er und 60er Jahren herausgab. Kögler wurde in das Kunstförderprogramm des Kulturkreises im Jahr 1954 aufgenommen und war im folgenden in den Ausstellungen der Jahre 1955 bis 1958 und 1961 vertreten;<sup>5</sup> im Jahr 1960 wurde ein Werk als Museumsspende vom Kulturkreis angekauft und in einer entsprechenden Veröffentlichung genannt.<sup>6</sup> Wohl im Jahr 1956 fand eine vom Kulturkreis initiierte Ausstellung mit dem Titel „Deutsche Graphik seit 1900“<sup>7</sup> statt, die verschiedene Stationen in deutschen Industriebetrieben durchlief. Kögler nahm mit einer Graphik teil.

Im 1956 erschienenen Katalog der jährlich stattfindenden Ausstellung der Künstlergruppe „junger westen“ ist Kögler mit zwei Arbeiten vertreten.<sup>8</sup> Ihm wurde in diesem Jahr der auch an andere Künstler vergebene Anerkennungspreis verliehen.

Im Jahr 1955 wie auch im Jahr 1957 nahm Kögler an der Ausstellung „Farbige Graphik“ teil.<sup>9</sup> Im begleitenden Katalogheft werden zum ersten Mal druckgraphische Werke des Künstlers in Abbildungen vorgestellt. Ein ähnlicher Schwerpunkt fand sich auch in der 1959 in Bonn gezeigten Ausstellung „Berliner Künstler der Gegenwart“<sup>10</sup>, an der Kögler mit einem Ölgemälde und mehreren Papierarbeiten teilnahm. Die Zuordnung letztgenannter Arbeiten zur Gattung Graphik erscheint allerdings im Blick auf Köglers Gesamtwerk eher willkürlich; in allen Werkphasen stellen Arbeiten auf Papier oder Karton den Hauptteil des Œuvres.

---

<sup>4</sup> Vgl. Künstlerbund Baden-Württemberg, AK, Ulm 1986 (im folgenden zitiert als AK, Ulm 1986).

<sup>5</sup> Vgl., Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie e.V. Ankäufe. Stiftungen. Stipendien, AK, Bamberg 1954 (im folgenden zitiert als AK, Bamberg 1954) und ars viva '55, AK, Aachen 1955 (im folgenden zitiert als AK, Aachen 1955); ars viva '56, AK, Baden-Baden 1956 (im folgenden zitiert als AK, Baden-Baden 1956); ars viva '57, AK, Lübeck 1957 (im folgenden zitiert als AK, Lübeck 1957); ars viva '58, AK, Trier 1958 (im folgenden zitiert als AK, Trier 1958); ars viva '61, AK, Köln 1961 (im folgenden zitiert als AK, Köln 1961).

<sup>6</sup> Vgl. ars viva '60, AK, Würzburg 1960 (im folgenden zitiert als AK, Würzburg 1960).

<sup>7</sup> Vgl. Deutsche Graphik seit 1900, AK, Bergisch-Gladbach, o. J. (1956) (im folgenden zitiert als AK, Bergisch-Gladbach 1956).

<sup>8</sup> Vgl. junger westen '56, AK, Recklinghausen 1956 (im folgenden zitiert als AK, Recklinghausen 1956).

<sup>9</sup> Vgl. Farbige Graphik '55, AK, Hannover 1955 (im folgenden zitiert als AK, Hannover 1955: Farbige Graphik '55) und Farbige Graphik '57, AK, o. O. (Hannover) 1957 (im folgenden zitiert als AK, Hannover 1957).

<sup>10</sup> Vgl. Berliner Künstler der Gegenwart, AK, Bonn 1959 (im folgenden zitiert als AK, Bonn 1959).

Im Jahr 1956 nahm Kögler an der Sonderausstellung „Malerei, Graphik, Plastik aus Berlin und Schleswig-Holstein“<sup>11</sup> teil, die aus Anlaß der „Kulturtag Berlin-Schleswig-Holstein“ auf Schloß Gottorf veranstaltet wurde.

Einen ersten umfassenden Überblick über Köglers Schaffen bietet zunächst das Katalogheft, das die im Jahr 1957 initiierte Ausstellung „Berliner Künstler. Fünf Maler. Arno, Bachmann, Bergmann, Kögler, Rust“ im Haus am Waldsee begleitete.<sup>12</sup> Hier sind zweiundzwanzig Arbeiten mit Titeln genannt, zwei Arbeiten sind abgebildet. Karl Ludwig Skutsch nimmt im Vorwort zum Katalog eine erste Einschätzung der künstlerischen Absichten Köglers vor.<sup>13</sup> Dieser sieht die Verbindlichkeit der Gestaltung auch innerhalb der vom Gegenständlichen abstrahierenden Bildauffassung aller ausstellenden Künstler im Vordergrund der künstlerischen Arbeit.

Im selben Jahr nahm Kögler an einer gemeinsamen Ausstellung Bonner und Berliner Künstler unter dem Titel „Herbstausstellung 1957“ in Bonn teil, zu der ein Katalog erschien.<sup>14</sup>

„Junge Maler aus Deutschland und Frankreich“ waren mit ihren Arbeiten im Jahr 1958 im Kunstmuseum Luzern präsent. Kögler wird mit zehn Arbeiten im Katalog genannt.<sup>15</sup>

Im Jahr 1959 erschienen, vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie herausgegeben, fünf in einem Band zusammengefaßte Monographien über deutsche Künstler der Gegenwart mit dem Titel „Junge Künstler 59/60“.<sup>16</sup> Neben Karl Hartung, Wilhelm Loth, Peter Herkenrath und Hann Trier wird auch Kögler vorgestellt. Der Autor der betreffenden Teilmonographie ist Harald Seiler.<sup>17</sup> Seine im Gespräch mit dem Künstler gewonnenen Erkenntnisse über die sich dessen Werk durchsetzenden dynamisierenden Tendenzen stellt diese erste ausführliche inhaltliche Publikation zu Kögler vor.

---

<sup>11</sup> Vgl. Malerei, Graphik, Plastik aus Berlin und Schleswig-Holstein, AK, Schleswig 1956 (im folgenden zitiert als AK, Schleswig 1956).

<sup>12</sup> Vgl. Berliner Künstler. Fünf Maler. Arno, Bachmann, Bergmann, Kögler, Rust. AK, Berlin 1957 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1957: Berliner Künstler).

<sup>13</sup> Vgl. K.L. Skutsch, Vorwort, ebenda, o. S.

<sup>14</sup> Vgl. Herbstausstellung 1957. Künstlergruppe Bonn und Künstler aus Berlin, AK, Bonn 1957 (im folgenden zitiert als AK, Bonn 1957).

<sup>15</sup> Vgl. Junge Maler aus Deutschland und Frankreich, AK, Luzern 1958 (im folgenden zitiert als AK, Luzern 1958).

<sup>16</sup> Vgl. Hermann Reusch, Max Paul Meier, Ernst Schneider, Bernhard Sprengel, Ferdinand Ziersch (Hrsg. im Auftrag des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie), Junge Künstler 59/60. Fünf Monographien deutscher Künstler der Gegenwart, Köln 1959 (im folgenden zitiert als Junge Künstler 59/60).

<sup>17</sup> Vgl. Harald Seiler, Harry Kögler, ebenda, S.87 ff.

Die im Jahr 1959 erschienenen Kataloge der Jahresausstellung Deutsche Akademie Villa Massimo und der Ausstellung im Kasseler Kunstverein mit dem Titel „Junge deutsche Maler“ nennen jeweils mehrere Arbeiten des Künstlers, teilweise von Abbildungen begleitet.<sup>18</sup> Letztgenannte Ausstellung wurde zeitgleich zur documenta II gezeigt und als deutscher Beitrag zu dieser internationalen Schau gewertet. Köglers Teilnahme verweist auf die prominente Position des Künstlers in der deutschen Kunstlandschaft am Ende der 50er Jahre. Die Kataloge von bedeutenden Überblicksausstellungen deutscher Kunst, die im internationalen Ausland gezeigt wurden, führen ebenfalls Arbeiten des Künstlers auf. Dies betrifft etwa die Publikationen zu der 1957 in Paris veranstalteten „Biennale '57. Jeune peinture, jeune sculpture“<sup>19</sup> und zu der 1957 in Rom gezeigten Ausstellung „Arte tedesca dal 1905 ad oggi“<sup>20</sup>, die in Zusammenarbeit mit dem Haus der Kunst in München erstellt wurde, das bis heute als jährlicher Gastgeber der Großen Münchner Kunstausstellung auftritt. Ebenso erwähnenswert sind die Publikationen zu der 1960 in Rio de Janeiro gezeigten Ausstellung „Arte alemã desde 1945“<sup>21</sup> sowie zu der 1961 im belgischen Charleroi gezeigten Schau „Peinture et sculpture contemporaines en Allemagne“<sup>22</sup> und zu der im selben Jahr in mehreren Ländern des südamerikanischen Kontinents präsentierten Ausstellung „arte actual aleman“<sup>23</sup>.

Im Jahr 1960 nahm Kögler an der Ausstellung „Rot im Bild“<sup>24</sup> teil, die im Kunstverein Darmstadt stattfand. Im Jahr 1963 wurde eine Arbeit von Kögler im Rahmen der programmatischen Ausstellung „Kunstdiktatur – gestern und heute“ gezeigt, die von der Berliner Galerie S Ben Wargin ausgerichtet wurde.<sup>25</sup> Hier wurde Kunst, die unter dem Nationalsozialismus und dem kommunistischen Regime in der DDR entstanden war, solcher gegenübergestellt, die vor dem Naziregime und nach 1949 in der Bundesrepublik Deutschland entstanden war. Ingrid Kampmann setzt sich in einem in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ im

---

<sup>18</sup> Vgl. XIII. Jahresausstellung Deutsche Akademie Villa Massimo in Rom, AK, Rom 1959 (im folgenden zitiert als AK, Rom 1959); Junge deutsche Maler, AK, Kassel 1959 (im folgenden zitiert als AK, Kassel 1959).

<sup>19</sup> Vgl. Biennale '57. Jeune peinture, jeune sculpture, AK, Paris 1957 (im folgenden zitiert als AK, Paris 1957)

<sup>20</sup> Vgl. Arte tedesca dal 1905 ad oggi, AK, Rom 1957 (im folgenden zitiert als AK, Rom 1957).

<sup>21</sup> Vgl. Arte alemã desde 1945, AK, Hamburg 1960 (im folgenden zitiert als AK, Hamburg 1960).

<sup>22</sup> Vgl. Peinture et sculpture contemporaines en Allemagne, AK, Charleroi 1961(im folgenden zitiert als AK, Charleroi 1961).

<sup>23</sup> Vgl. Arte actual alemán. Pittura absoluta, escultura abstracta, arte figurativo, AK, Berlin o.J. (1961) (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1961).

<sup>24</sup> Vgl. Rot im Bild, AK, Darmstadt 1960 (im folgenden zitiert als AK, Darmstadt 1960).

<sup>25</sup> Vgl. Es handelte sich um das Gemälde „Aufrecht gebündelt“ von 1957, vgl. Kunstdiktatur – gestern und heute, AK, Berlin 1963 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1963: Kunstdiktatur) Abb. S.97.

Jahr 1964 erschienenen Artikel mit der Technik der in den 60er Jahren entstandenen Arbeiten auseinander.<sup>26</sup> Im gleichen Jahr nahm Kögler an der Wanderausstellung „Berliner Bildhauer und Maler“<sup>27</sup> teil, die von der Berliner Galerie S Ben Wargin ausgerichtet wurde. Ebenfalls in diesem Jahr richtete Saarbrücken unter Zusammenarbeit mit der genannten Berliner Galerie eine Ausstellung mit dem Titel „Junge Berliner Kunst“ aus, an der der Künstler teilnahm.

Von der im Jahr 1960 von Hans-Jürgen Niepel im Graphischen Kabinett Weber in Düsseldorf gezeigten Schau mit Arbeiten vom Ende der 50er Jahre und aus dem Jahr 1960 ist eine Liste der ausgestellten Arbeiten erhalten, die als Anhang der vorliegenden Arbeit beigegeben ist. Hier ist eine Anzahl anderweitig nicht dokumentierter Arbeiten genannt.

Im Jahr 1973 fand im Eisenwerk Wöhr in Unterkochen eine Einzelausstellung mit Arbeiten von Kögler aus den Jahren 1957 bis 1972 statt. Auch in diesem Fall hat sich eine Liste der gezeigten Arbeiten erhalten. Deren Bedeutung resultiert ebenfalls aus dem hier erbrachten Nachweis von Werken, die in keinem anderen Zusammenhang dokumentiert sind, wie etwa die einzige nachweisbare Arbeit aus dem Jahr 1964. Aus diesem Grund findet die Liste ebenfalls Aufnahme in den Anhangsteil der vorliegenden Arbeit.

Der Katalog der im Heidelberger Kunstverein im Jahr 1963 gezeigten Ausstellung „Klaus Arnold - Harry Kögler“<sup>28</sup> bildet den Auftakt zu Publikationen, in denen eine umfassendere Auswahl von Arbeiten des Künstlers mit Abbildungen vorgestellt wird. Wird in diesem Katalog neben den während der Italien-Aufenthalte entstandenen Arbeiten dem aktuellen druckgraphischen Werk ein gewisser Platz eingeräumt, so gilt diese Gewichtung um so mehr für eine zeitnah in der mexikanischen Galerie Antonio Souza gezeigte Ausstellung, auf der Kögler neben den Berliner Malern Heinrich Richter und Joachim Senger vertreten war.<sup>29</sup>

Die erste bedeutende Einzelausstellung mit Arbeiten des Künstlers fand im Jahr 1972 in der Saarbrücker Galerie St. Johann statt; sie wurde von einem Katalogheft begleitet.<sup>30</sup> In der Ausstellung wurden Arbeiten aus einem Zeitraum zwischen 1957 und 1972 gezeigt. Anhand der im Katalog abgebildeten Werke läßt sich die allmähliche Formverfestigung in Köglers

---

<sup>26</sup> Vgl. Ingrid Kampmann, Harry Kögler, in: Das Kunstwerk, H.11/12, Jg.XVII, 1964, S.49.

<sup>27</sup> Vgl. Berliner Bildhauer und Maler, AK, Berlin 1964 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1964).

<sup>28</sup> Vgl. Klaus Arnold – Harry Kögler, AK, Heidelberg 1963 (im folgenden zitiert als AK, Heidelberg 1963).

<sup>29</sup> Vgl. Harry Kögler, Heinrich Richter, Joachim Senger de Berlin, AK, Berlin 1963 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1963).

<sup>30</sup> Vgl. Harry Kögler. Malerei, Collagen, Graphik, AK, Saarbrücken 1972 (im folgenden zitiert als AK, Saarbrücken 1972).

Arbeiten nach 1965 nachvollziehen, die sich im Anschluß an eine Phase der Dynamisierung von Farbauftrag und Kompositionsstrukturen einstellte. Eine erste ausführliche Betrachtung der Werkphasen vom Ende der 50er bis zum Beginn der 70er Jahre unter analytischen Aspekten nimmt Andreas Franzke, Professor für Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, im Katalog vor.<sup>31</sup>

Im Jahr 1973 richtete die Galerie in der Girokasse Stuttgart dem Künstler eine Einzelausstellung aus. Der Text des hierzu erscheinenden Faltblattes, ein Beitrag von Wilhelm Gall, ist im Katalog der 1999 in Rastatt gezeigten Ausstellung erneut abgedruckt.<sup>32</sup>

Zwei weitere, von Katalogveröffentlichungen begleitete Einzelausstellungen mit Arbeiten des Künstlers fanden in den Jahren 1982 und 1987 in Berliner Galerien statt. Die Galerie Interni präsentierte im Jahr 1982 Arbeiten aus einem Zeitraum zwischen 1976 und 1982. Mit wenigen Ausnahmen sind die Werke im begleitenden Katalog veröffentlicht.<sup>33</sup> Dieses Konglomerat stellt einen wertvollen Fundus an anderweitig nicht mehr nachweisbaren Werken zur Verfügung. Gleiches gilt für den Katalog der 1987 in der Galerie Raab gezeigten Ausstellung.<sup>34</sup> In der Ausstellung waren Arbeiten aus einem Zeitraum zwischen 1983 und 1987 zu sehen. Verena Tafel geht in einem Beitrag zum Katalog auf die künstlerische Zielsetzung der Arbeiten ein.<sup>35</sup> Ihre Analyse ist als erste inhaltliche Auseinandersetzung mit Arbeiten aus dieser Werkphase anzusehen.

Das Jahr 1999, das Todesjahr des Künstlers, war auch das Jahr einer ersten umfassenden Ausstellung der Arbeiten aus den späten 80er und den 90er Jahren, die in Rastatt stattfand. Kögler konnte das Ereignis noch miterleben. In Abstimmung mit dem Künstler kuratierte der Kunsthistoriker Thomas Hirsch die Präsentation.<sup>36</sup> Von ihm stammt die in Form eines Katalogbeitrags vorgelegte erste Charakterisierung von Köglers Spätwerk.<sup>37</sup> Der Katalog stellt wichtige Bildfolgen des Künstlers in Abbildungen zur Verfügung.

---

<sup>31</sup> Vgl. Andreas Franzke, o. T., ebenda, o. S. (im folgenden zitiert als Franzke 1972).

<sup>32</sup> Vgl. Anm.58 der der Einleitung.

<sup>33</sup> Vgl. Harry Kögler. Bilder 1977-1982, AK, Berlin 1982 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1982).

<sup>34</sup> Vgl. Harry Kögler. Bilder 1983-1987, AK, Berlin 1987 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1987).

<sup>35</sup> Vgl. Verena Tafel, Wahrnehmung – Irritation, ebenda, S.5 ff.

<sup>36</sup> Vgl. Harry Kögler. Bilder, AK, Rastatt 1999 (im folgenden zitiert als AK, Rastatt 1999).

<sup>37</sup> Vgl. Thomas Hirsch, Harry Kögler, ebenda, S.39 ff. (im folgenden zitiert als Hirsch 1999).

Zwei Ausstellungen in den Jahren 2000 und 2001 zeigten Ausschnitte aus Köglers Schaffen. Die Karlsruher Galerie Schrade präsentierte im Jahr 2000 neben einzelnen Werken aus den 50er und 60er Jahren sowie den 80er Jahren vornehmlich Arbeiten aus den 90er Jahren. Die älteren der gezeigten Arbeiten sind anderweitig dokumentiert. Von der zweiten Hälfte der 80er Jahre an verzichtete Kögler in der Regel auf Bildtitel, so daß eine Publikation der Ausstellungsliste einen geringen Erkenntniswert hätte. Aus diesem Grund wird hier darauf verzichtet. Gleiches gilt für die Liste der im Jahr 2001 in der Kleinen Galerie in Frankfurt am Main gezeigten Ausstellung von Zeichnungszyklen, die während Köglers Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom im Jahr 1992 und während weiterer Italienbesuche in den Jahren 1993 und 1994 entstanden. Die Zyklen wurden hier erstmalig umfassend der Öffentlichkeit präsentiert. Gleiches gilt auch für die Liste der im Kreishaus in Landau im selben Jahr gezeigten Ausstellung, in der überwiegend Arbeiten aus dem Spätwerk gezeigt wurden. Auch auf die Publikation der Ausstellungsliste einer in der Wiesbadener Galerie 40 – Christine Rother im Jahr 2002 gezeigten Schau von Arbeiten der 80er und 90er Jahre wird aus denselben Gründen verzichtet.

Im Jahr 2002 erschien in dem Katalog der von dem Künstler und Kunstvermittler Werner Schmid kuratierten Ausstellung „Kunst aus Baden“, in der die Sammlung der Badischen Stahlwerke vorgestellt wird, ein Beitrag von Axel Heil, Künstler und Dozent an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, der Köglers Werk zwischen abstrakten Stilleben und Farbfeldmalerei situiert und auf Verwandtschaften zu Braque und Léger verweist.<sup>38</sup>

Im Jahr 2004 fand anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Karlsruher Kunstakademie in der Städtischen Galerie Karlsruhe eine Jubiläumsausstellung mit Arbeiten der zwischen 1947 und 1987 an der Akademie als Lehrer tätig gewesenen Künstler statt, die von einem Katalog begleitet wurde.<sup>39</sup> Auch Kögler ist mit drei Arbeiten vertreten. Erika Rödiger-Diruf würdigt den Künstler im Rahmen eines Überblicks über das Spektrum der Malerei an der Karlsruher Kunstakademie in den 1960er bis 1980er Jahren.<sup>40</sup> Sie verweist auf den genannten Beitrag von Hirsch im Rastatter Katalog und hebt den Illusionismus gemalter Gegenstände in Köglers Werk

---

<sup>38</sup> Vgl. Axel Heil, Harry Kögler, in: Werner Schmidt (Hrsg.), Bilder aus Baden. Kunstsammlung der Badischen Stahlwerke, Kehl 2002, S.88 f.

<sup>39</sup> Vgl. Die Malerei ist tot – es lebe die Malerei. 150 Jahre Kunstakademie Karlsruhe, AK, Karlsruhe 2004 (im folgenden zitiert als AK, Karlsruhe 2004).

<sup>40</sup> Vgl. Erika Rödiger-Diruf, Zum Spektrum der Malerei an der Karlsruher Kunstakademie in den 1960er bis 1980er Jahren, in: ebenda, S.55 ff.

der späten 70er Jahre hervor, der in spannungsvollem Gegensatz zu abstrahierenden Tendenzen stehe.

Im Jubiläumskatalog der Kunstakademie selbst wird lediglich Köglers Berufung an die Institution erwähnt; zwei seiner Arbeiten sind abgebildet.<sup>41</sup> Bereits in den Katalog der Ausstellung zum 125-jährigen Bestehen der Kunstakademie Karlsruhe im Jahr 1979 wurde ein später überarbeitetes Werk des Künstlers aufgenommen.<sup>42</sup>

Auch der Katalog, der anlässlich der Landeskunstschul-Wochen im Jahr 1981 herausgegeben wurde, präsentiert einige Arbeiten des Künstlers, ebenso der Katalog einer Ausstellung mit Arbeiten der Karlsruher Akademieprofessoren, die im Jahr 1985 in Freiburg gezeigt wurde.<sup>43</sup>

Im Jahr 2006 fand eine umfangreiche Retrospektive mit Arbeiten des Künstlers aus sämtlichen Schaffensphasen auf Schloß Ettlingen bei Karlsruhe statt, die von Axel Heil kuratiert wurde. Die Ausstellung wurde im Anschluß in Singen gezeigt. Der Schwerpunkt der Ausstellung lag auf Arbeiten der 50er und der 60er Jahre. Im begleitenden Katalog werden zahlreiche bisher noch nicht publizierte Arbeiten in Abbildungen gezeigt und damit einer weiteren Untersuchung zur Verfügung gestellt.<sup>44</sup> In Textbeiträgen beleuchten sechs Autoren das Werk des Künstlers aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Andreas Franzke und Axel Heil schildern persönliche Begegnungen mit dem Künstler und seinem Werk aus der Sicht des Kollegen bzw. des Schülers.<sup>45</sup> Heils Beitrag ist insofern im Rahmen der vorliegenden Arbeit von Interesse, als daß hier die These eines „Offenlassens“ der Gemälde vorgetragen wird, die in der Werkanalyse Erwähnung finden soll.

Der Journalist Michael Hübl und die Kunsthistoriker Peter Anselm Riedl, emeritierter Ordinarius für Neuere und Neueste Kunstgeschichte am Kunsthistorischen Institut der

---

<sup>41</sup> Vgl. 150 Jahre Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, AK, Künzelsau 2004 (im folgenden zitiert als AK, Künzelsau 2004).

<sup>42</sup> Vgl. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Zum 125-jährigen Bestehen, AK, Karlsruhe 1979 (im folgenden zitiert als AK, Karlsruhe 1979), Abb.116, o. S.

<sup>43</sup> Vgl. Landeskunsthochschul-Wochen 1981. Die Professoren der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe und Stuttgart, AK, Baden-Baden 1981 und Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Ausstellung der Professoren im Kunstverein Freiburg, Schwarzes Kloster, AK, Freiburg 1985 (im folgenden zitiert als AK, Freiburg 1985).

<sup>44</sup> Vgl. Harry Kögler – Von der Dekonstruktion zur Komposition. Berlin. Provence. Rom. Florenz. Karlsruhe. Paravenna, AK, Karlsruhe 2006 (im folgenden zitiert als AK, Ettlingen 2006).

<sup>45</sup> Vgl. Andreas Franzke, Schweigen – Malen – Schweigen – Erzählen, ebenda, S.31 ff. und Axel Heil, Das schwere Erbe der Rue Vignon. Kögler, Lorenzetti, Léger und das Offenlassen, in: AK, Ettlingen 2006, S.42 ff. (im folgenden zitiert als Heil 2006).



Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, und Thomas Hirsch bieten unter analytischen Aspekten jeweils einen Überblick über Köglers Gesamtwerk.<sup>46</sup> Die innerhalb der unterschiedlichen Schaffensphasen verschiedenartig gehandhabte Behandlung formaler Fragen steht in den Beiträgen im Mittelpunkt; ebenso wie das Verhältnis von realem Gegenstand und Bildwirklichkeit. Einzelne Bildmotive finden ebenso Erwähnung wie Angaben zu Maltechnik und Präsentation der Arbeiten und deren Bedeutung im Rahmen einer Werkinterpretation. Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit stellt in ihrem Beitrag die Position des Künstlers im Kontext der zeitgenössischen Kunstströmungen vor.<sup>47</sup> Diesem Sachverhalt wird auch in der hier vorgelegten Arbeit Raum gegeben; allerdings wird hier aufgrund anderer als der im Textbeitrag zum Ettliger Katalog aufgeführten Quellen argumentiert und die Positionsbestimmung in das Umfeld zeitgenössischer Kritik eingebettet.

Der Ettliger Katalog präsentiert eine umfassende Zusammenstellung von Einzelausstellungen und Gruppenausstellungen, an denen der Künstler teilnahm.<sup>48</sup> Wenige Korrekturen und Ergänzungen wären vorzunehmen, so etwa die Hinzufügung der Ausstellungen „Malerei, Graphik, Plastik aus Berlin und Schleswig-Holstein“, „Deutsche Graphik seit 1900“, beide im Jahr 1956; der Ausstellung „Arte tedesca dal 1905 ad oggi“, die 1957 in Rom unter Teilnahme Köglers stattfand; die Nennung der Ausstellungen „ars-viva '61“ und „Juryfreie Kunstausstellung Berlin 1962“, an denen Kögler ebenfalls teilnahm und die Korrektur der Zählung des „Premio del Fiorino“ von 1967 in Florenz von „XVII“ auf „XVIII“. Auch die Teilnahme Köglers an der Großen Berliner Kunstausstellung kann über das Jahr 1957 hinaus bis 1965 nachgewiesen werden. Weiterhin ergänzt werden müssen die im Jahr 1964 initiierte Wanderausstellung „Berliner Bildhauer und Maler“ und die in Saarbrücken gezeigte Ausstellung „Junge Berliner Kunst“, an denen Kögler teilnahm. Die Kataloge zu den genannten Ausstellungen werden, soweit für die Aufgabenstellung der vorliegenden Arbeit relevant, an entsprechender Stelle im Text aufgeführt.

---

<sup>46</sup> Vgl. Michael Hübl, Der Aufbruch des Harry Kögler. Gestanzt. Zerbrochen. Fragment, in: AK, Ettligen 2006, S.13 ff. (im folgenden zitiert als Hübl 2006) sowie Peter Anselm Riedl, Die Kraft des Subtilen, in: AK, Ettligen 2006, S.20 ff. (im folgenden zitiert als Riedl 2006) und Thomas Hirsch, Was zu sehen ist, in: AK, Ettligen 2006, S.26 ff.

<sup>47</sup> Vgl. Maria Lucia Weigel, Der Maler und die Zeitgenossen – Kögler im Kontext, in: AK, Ettligen 2006, S.34 ff. Der Beitrag erscheint im Katalog ohne den vorgesehenen wissenschaftlichen Anmerkungsapparat und mit Änderungen, die vom Herausgeber zu verantworten sind.

<sup>48</sup> Vgl. AK, Ettligen 2006, S.160 ff.

Weiterhin finden sich im Ettliger Katalog Angaben zu Arbeiten des Künstlers in öffentlichem Besitz.<sup>49</sup> Zahlreiche Angaben bedürfen der Korrektur. Entgegen der Nennung finden sich keine Arbeiten von Kögler im Besitz der Stadt Heidelberg, der Kunsthalle Kiel, des Passauer Museums Moderner Kunst, der Stadt Wiesbaden und des Kunstmuseums Wuppertal. Hinzuzufügen sind jedoch das Universitätsklinikum Mannheim, wobei einige der vom Klinikum angekauften Arbeiten als vermißt gelten, sowie die Hessische Staatskanzlei.

Im Jahr 2006 fand eine Ausstellung mit Arbeiten aus dem Nachlaß des Künstlers und einigen wenigen Arbeiten aus Privatbesitz in der Reihe „Profile in der Kunsttradition am Oberrhein“ im Rheumazentrum Baden-Baden statt. Sie wurde von Axel Heil kuratiert. Im Jahr 2007 fand auf Schloß Randegg eine von dem Galeristen Titus Koch kuratierte Ausstellung von Arbeiten aus dem Nachlaß des Künstlers und dreizehn seiner ehemaligen Schüler statt. Die Listen der beiden Ausstellungen führen keine Werke auf, die nicht anderweitig dokumentiert sind. Zu der Ausstellung auf Schloß Randegg erschien ein Katalogheft in der hauseigenen Reihe „Gesucht/Gefunden“<sup>50</sup>. Im Jahr 2008 fand in der Karlsruher Galerie Thimme ebenfalls eine Einzelausstellung mit Arbeiten aus dem Nachlaß des Künstlers statt; sie wurde von Axel Heil kuratiert.

Von der Kunstkritik wurde Kögler ab der Mitte der 50er Jahre wahrgenommen. Die Erwähnung seiner Arbeiten im Rahmen von Besprechungen von Kunstausstellungen schließt stets einen Verweis auf Kunstrichtungen ein, die zu den Vorkriegsavantgarden zählen oder in der deutschen Nachkriegskunst Aktualität erlangen. So sieht Wolfgang Petzet in einer Besprechung der Großen Kunstausstellung München 1956 in der Zeitschrift „Die Kunst und das schöne Heim“ vom September 1956 Köglers Arbeiten als „Zwischengebilde“, die zwischen Gegenstandslosigkeit und Surrealismus stehen.<sup>51</sup> John Anthony Thwaites beurteilt die surrealen Tendenzen in Köglers Werk in einer Besprechung deutscher Kunst in der Zeitschrift „Arts“ im Jahr 1957 kritisch.<sup>52</sup> Im Jahr 1958 setzen sich sowohl Albert Schulze Vellinghausen unter Mitarbeit von Anneliese Schröder wie auch Franz Roh und Ludwig Grote mit Kögler auseinander. Schulze Vellinghausen und Schröder charakterisieren Köglers Arbeiten als „an

---

<sup>49</sup> Vgl. ebenda, S.164.

<sup>50</sup> Vgl. Gesucht/Gefunden, # 4; Harry Kögler, AK, Schloß Randegg 2007 (im folgenden zitiert als AK, Schloß Randegg 2007).

<sup>51</sup> Vgl. Wolfgang Petzet, Die Große Kunstausstellung München 1956, in: Die Kunst und das schöne Heim, H.12, Jg.54, 1956, S.441 ff., hier S.448.

<sup>52</sup> Vgl. John Anthony Thwaites, Germany, in: Arts, März 1957, S.18 ff., hier S.19.

technische Vorgänge erinnernd, ein andermal surreale Vorstellungen erweckend“.<sup>53</sup> Die genannten Kritiken beziehen sich auf Arbeiten, die vor der Mitte der 50er Jahre entstanden. Roh sieht in seiner Monographie zur Geschichte der deutschen Kunst in Köglers Arbeiten einen Bezug zu Léger, der sich im Jahr 1954 zum ersten Mal im Werk manifestierte.<sup>54</sup> Dieser Verweis findet sich auch bei Seiler in der Monographie „Junge Künstler 59/60“.<sup>55</sup> Grote nennt im Vorwort der in Luzern und Nürnberg gezeigten Ausstellung „Junge Maler aus Deutschland und Frankreich“ den Kubismus der 20er Jahre als den Ausgangspunkt von Köglers Arbeiten und bezieht sich damit vornehmlich auf das nach der Mitte des Jahrzehnts entstandene Werk.<sup>56</sup>

Hanns Theodor Flemming nennt im Vorwort des Kataloges der 1963 präsentierten Ausstellung „Harry Kögler, Heinrich Richter, Joachim Senger“ Köglers Arbeiten aus „phantasievollen Flächenräumen“ aufgebaut, die sich aus konstruktiven und surrealen Elementen zusammensetzten.<sup>57</sup>

Abgesetzt von den „statischen Flächengefügen“ früherer und späterer Arbeiten sieht Wilhelm Gall das in den 60er Jahren entstandene Werk, das dem Primat der Farbe Raum gebe und eine „dynamisch strömende Bildstruktur“ aufweise.<sup>58</sup> Allerdings sei eine Interpretation auf tachistische Ansätze oder „automatische Psychogramme“ hin verfehlt, da die Abstraktion hinter gegenständliche Bezüge zurücktrete. Im Jahr 1975 sieht Heinz Ohff die Arbeiten des Künstlers als „harmonische Moderne“, in der sich, gemäß einer Forderung von Juan Gris, abstrakte Ordnungen gegenständlich manifestierten.<sup>59</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. Albert Schulze Vellinghausen, Anneliese Schröder, Freundschaften und Begegnungen, in: Dies., junger westen. Deutsche Kunst nach Baumeister, Recklinghausen 1958, S.28 ff., hier S.38.

<sup>54</sup> Vgl. Franz Roh, Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958 (im folgenden zitiert als Roh 1958), S.224.

<sup>55</sup> Vgl. Seiler, a. a. O., S.88 f.

<sup>56</sup> Vgl. Ludwig Grote, Junge deutsche Maler zeigen zusammen mit französischen Malern gleichen Alters ihre Werke, in: AK, Luzern 1958, S.5 ff., hier S.6.

<sup>57</sup> Vgl. Hanns Theodor Flemming, Vorwort, in: AK, Berlin 1963, o. S.

<sup>58</sup> Vgl. Wilhelm Gall, Harry Kögler. Malerei und Graphik, in: AK, Rastatt 1999 (Wiederabdruck eines Auszuges aus dem Faltblatt zur Ausstellung in der Galerie in der Girokasse, Stuttgart 1973, im folgenden zitiert als Gall 1999), S.13 f., hier S.13.

<sup>59</sup> Vgl. Heinz Ohff, Harry Kögler, in: Das Kunstwerk, H.2, Jg.XXVIII, 1975 (im folgenden zitiert als Ohff 1975), S.52.

In der vorliegenden Arbeit werden über das bisher vorgestellte Material hinaus auch ausgewählte Besprechungen von Köglers Arbeiten in der Tagespresse berücksichtigt, sofern sich aktuelle künstlerische Tendenzen in der Bewertung des Werks spiegeln.<sup>60</sup>

In Überblickswerken neueren Datums zur deutschen Nachkriegskunst findet Kögler keine Erwähnung. Es seien an dieser Stelle die Monographie von Wieland Schmied mit dem Titel „Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz“ aus dem Jahr 1974 und die 1977 erschienene, im Jahr 1995 in der dritten Auflage publizierte Monographie von Willy Rotzler zu konstruktiven Konzepten ebenso wie der von Dieter Honisch 1985 herausgegebene Ausstellungskatalog „Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. 1945-1985“ sowie die Publikation „Kunst in der BRD. 1945-1990“ von Martin Damus aus dem Jahr 1995 genannt.<sup>61</sup> In dem im gleichen Jahr erschienenen Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe mit dem Titel „Impuls Südwest. Kunst der 60er Jahre in Baden-Württemberg“ wird Kögler ebenso wenig erwähnt wie in der Monographie „Kunst in Deutschland seit 1945“ von Karin Thomas aus dem Jahr 2002.<sup>62</sup>

Einen sehr kleinen, aber bedeutsamen Raum nehmen die Äußerungen des Künstlers selbst ein, die auf Gespräche verschiedener Autoren mit dem Maler zurückgehen. Diese finden ihren Niederschlag in zwei Publikationen. So nimmt Seiler in die erwähnte Monographie „Junge Künstler 59/60“ Köglers Bewertung des eigenen Werdegangs auf ebenso wie die Auskunft über das Arbeiten vor dem Motiv, das im Unterschied zu den im Atelier entstehenden Kompositionen früherer Phasen die in Italien entstehenden Werke prägt. Dies vermerkt auch Gall in dem erwähnten Beitrag von 1973, allerdings erfolgt nach Gall die eigentliche Arbeit weiterhin im Atelier, ist aber durch ausgedehnte Wanderungen durch die Landschaft inspiriert. Eine wichtige Äußerung findet sich in Galls Text bezüglich des Realitätsverhältnisses von

---

<sup>60</sup> Vgl. N. N., Maler mit ungewöhnlichem Kolorit. Temperabilder von H.Kögler, in: Düsseldorfer Nachrichten, 23.12.1960, Seite D; GPF, Gemalte Langeweile. Ausstellung bei Niepel, in: Der Mittag, 19.12.1960, o. S.; Michael Hübl, Wertigkeit und Wirkung der Farben genau ausgelotet. In Karlsruhe wartet man nach wie vor auf eine große Ausstellung mit Werken von Harry Kögler, in: Badische Neueste Nachrichten, Karlsruhe, 30.8.1996, o. S. (im folgenden zitiert als Hübl 1996); Peter Krieger, Junge Maler unter grauem Himmel, in: Colloquium, Eine deutsche Studentenzeitschrift, H.4, Jg. II., 1957, S.6.

<sup>61</sup> Vgl. Wieland Schmied, Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1974; Willy Rotzler, Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich, 3.Aufl. 1995; Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. 1945-1985, AK, Berlin 1985 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1985); Martin Damus, Kunst in der BRD. 1945-1990, Reinbek bei Hamburg 1995 (im folgenden zitiert als Damus 1995).

<sup>62</sup> Vgl. Impuls Südwest. Kunst der 60er Jahre in Baden-Württemberg, AK, Karlsruhe 1996 (im folgenden zitiert als AK, Karlsruhe 1996) und Karin Thomas, Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002.

Köglers Arbeiten. Der Künstler merkt an, daß er keine abstrakten Bilder male. Diese Aussage wird im Kontext der Einstufung aktueller Strömungen der Nachkriegszeit zu diskutieren sein.

Einen intimen Einblick in die Lebensverhältnisse von Kögler und dessen Freund Gerhart Bergmann in den frühen 50er Jahren geben die Briefe, die dieser von Paris aus an Kögler schrieb. Sie gewinnen im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit insofern Bedeutung, als daß hier beider Verehrung für Léger und das große Interesse der Maler an kubistischer Kunst dokumentiert ist. Die entsprechenden Briefstellen sind in den Anhang der Arbeit aufgenommen.

Im Hinblick auf Köglers Position im Berliner Kunstgeschehen zum Zeitpunkt des Studienabschlusses ist ein Gutachten von Bedeutung, das Adolf Hartmann und Max Pechstein dem Schüler im Jahr 1953 ausstellten. Es zeigt die Kontakte auf, die Kögler zu diesem Zeitpunkt in die Berliner sowie die westdeutsche Kunstszene hatte. Auch dieses Dokument findet sich im Anhang der Arbeit.

Von größter Bedeutung sind die zahlreichen Gespräche, welche die Verfasserin mit Irmgard Helen Kögler in den Jahren vor deren Tod führen konnte. Sie erbrachten wertvolle Informationen zum Entstehungskontext zahlreicher Arbeiten. Weiterhin als fruchtbar erwiesen sich Gespräche mit Köglers Freund Gerhart Bergmann in Berlin und Thomas Grochowiak, dem Mitbegründer der Künstlergruppe „junger westen“.

Im Archiv der Berlinischen Galerie in Berlin und in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Berlin sowie dem dort ansässigen Archiv des Deutschen Künstlerbundes und im Zentralarchiv des deutschen Kunsthandels in Köln finden sich Unterlagen zu Köglers Ausstellungstätigkeit, die in die Arbeit eingegangen sind. In den beiden Hochschulen, Hochschule für bildende Künste Berlin und Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, standen keine Unterlagen für eine Recherche zur Verfügung. Einige der an der Karlsruher Institution archivierten Arbeiten des Künstlers sind jedoch in die Arbeit aufgenommen.

### **I.3. Methodendiskussion**

In einem ersten Schritt wurde eine möglichst umfassende Sammlung von Nachweisen der Arbeiten des Künstlers angelegt und, soweit vorhanden, Abbildungen der entsprechenden Werke zusammengetragen. Die Verfasserin griff dabei auf eigene Fotografien und die von Dieter Schleicher angefertigten Fotografien zurück, die jeweils einen Teil des Nachlasses dokumentieren. Über die Durchsicht der genannten Literatur und die Überprüfung der genannten öffentlichen Sammlungen hinaus, die in Form von schriftlichen Anfragen bei den in der Literatur genannten Institutionen sowie bei weiteren staatlichen Einrichtungen und Museen erfolgte, umfaßte die Materialsammlung eine Recherche der in Privatbesitz befindlichen Arbeiten. Da zu keinem Zeitpunkt von Seiten des Künstlers oder seiner Familie Verkäufe und Außenstände systematisch dokumentiert wurden, ließ sich diese Recherche ausschließlich aufgrund der persönlichen Erinnerungen der Künstlerwitwe an die Sammler der Arbeiten durchführen. Soweit diese ausfindig zu machen waren, wurden sie angeschrieben und um Informationen zu den in ihrem Besitz befindlichen Arbeiten des Künstlers gebeten. Dieser Bitte kamen die Sammler, mit wenigen Ausnahmen, nach. Allerdings konnte aufgrund der gegebenen Umstände auf diese Weise nur ein Teil des künstlerischen Werkes erschlossen werden. Bereits ein Überblick über die in der Literatur erwähnten Arbeiten läßt auf einen großen Anteil von Arbeiten schließen, deren Verbleib nicht mehr lokalisiert werden kann. Aus diesem Grund wurde auf die Erstellung eines Werkverzeichnisses verzichtet.

Über die Erschließung des Werkes selbst hinaus erfolgte eine Überprüfung biographischer Angaben. Die Institutionen Institut de France in Berlin, Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, die Deutschen Akademien Villa Massimo und Villa Romana sowie die Geschäftsstellen des Deutschen Künstlerbundes und des Künstlerbundes Baden-Württemberg wurden ebenso um Informationen zu den von ihnen vergebenen Stipendien und im Fall der Künstlervereinigungen zu den Ausstellungsbeteiligungen des Künstlers an den betreffenden Jahresausstellungen gebeten wie eine Reihe von Galerien und Museen in Berlin und Westdeutschland, in denen Kögler ausgestellt hatte. Die Ergebnisse dieser Recherche gingen in die Arbeit ein.

Auf der Basis des gesammelten Materials zum Werk des Künstlers wurde von der Verfasserin eine Auswahl von 273 Arbeiten getroffen, die im Rahmen einer eingehenden Werkanalyse vorgestellt werden. 161 Abbildungen zeigen eine Auswahl dieser Arbeiten; bei der Zählung

sind ältere Zustände der ausgewählten Arbeiten berücksichtigt. Aufgrund der Bildvorlagen unterschiedlicher Qualität schwankt die Güte der Abbildungen mitunter stark. Weitere Arbeiten werden im Text genannt, jedoch nicht abgebildet. In diesem Fall wird auf eine Abbildung des betreffenden Werkes in der Literatur verwiesen.

Die Auswahl der Arbeiten geschah unter Anwendung der historisch-kritischen Methode und wurde nach folgenden Kriterien vorgenommen. Die vorzustellenden Arbeiten sind im Hinblick auf das Gesamtwerk von Bedeutung, weil sie signifikante gestalterische und motivische Aspekte aufweisen und somit charakteristisch für die jeweilige Schaffensphase sind bzw. Bedeutung im Kontext des Gesamtwerkes erlangen. Auch Abweichungen von diesen Vorgaben und Besonderheiten können Kriterien der Auswahl sein, um einzelne künstlerische Entwicklungsstränge aufzuzeigen. Neben den Gemälden sind Studien und übermalte Arbeiten berücksichtigt, anhand derer die Arbeitsweise des Künstlers deutlich wird. Des weiteren gingen Zeichnungen und Druckgraphiken in die Werkanalyse ein. Als Gemälde sind in diesem Zusammenhang sowohl Ölgemälde auf Leinwand anzusehen als auch Temperaarbeiten auf Papier, die den umfangreichsten Anteil an den vorgestellten Arbeiten ausmachen.

Der Umfang der Auswahl gewährleistet eine repräsentative Darstellung der Tendenzen, innerhalb derer sich das Gesamtwerk entfaltet, und kompensiert das Fehlen eines Werkverzeichnisses. Die Analyse der Arbeiten besteht aus einer Werkbeschreibung, welche die Grundlage einer darauffolgenden Analyse kompositorischer und gestalterischer Strategien bildet. Auch das bildliche Vokabular ist Gegenstand der Werkanalyse. In zahlreichen Fällen können die realen Vorgaben erschlossen werden, aus denen das Bildvokabular abgeleitet ist, in einigen Fällen kann darüber hinaus der Entstehungskontext der Arbeiten rekonstruiert werden.

Viele der überlieferten Arbeiten sind nicht datiert. Einige von ihnen wurden in die im Rahmen der Arbeit vorzustellende Auswahl aufgenommen. Durch eine vergleichende Analyse dieser Werke mit anderen, datierten Arbeiten können jene in den Kontext des Gesamtwerkes eingeordnet werden.

Durch eine dichte Abfolge von Einzelanalysen können die unterschiedlichen Gewichtungen gestalterischer Strategien und motivischer Formulierungen innerhalb einzelner Werkphasen aufgezeigt werden, auch bietet dieses Vorgehen die Möglichkeit, das Werk im Hinblick auf das breite Spektrum gestalterischer Ansätze und die Entwicklung des Bildvokabulars insofern vorzustellen, als in der Zusammenschau der Analysen Köglers Strategien der Erarbeitung

bildlicher Lösungen zutage treten. Auf der Darstellung entsprechender Strategien liegt der methodische Schwerpunkt der Arbeit. Die Techniken der Anverwandlung neuer Bildmotive und gestalterischer Strategien und deren Einbettung in bereits Vorhandenes werden erst in der Gesamtheit der Einzelanalysen als wiederkehrende methodische Ansätze erkennbar. Daraus jedoch übergeordnete, bewußt vom Künstler angewandte Prinzipien abzuleiten, würde Köglers Arbeitsweise nicht gerecht, da diese nicht an konzeptuellen Prinzipien ausgerichtet war. Die sich im Werk hinsichtlich Gestaltung, Komposition und Motivwahl abzeichnenden Tendenzen werden im Rahmen der Werkanalyse in nicht extra gekennzeichneten Einschüben zusammengefaßt.

Die Analyse der Arbeiten folgt der chronologischen Abfolge der Werkentstehung über fünf Jahrzehnte hinweg, die allerdings bisweilen durchbrochen wird, um Rückgriffe auf früher erarbeitete oder Vorgriffe auf später entwickelte bildliche Lösungen oder älteres Motivrepertoire herauszustellen. Aus dieser Vorgabe leitet sich die Gliederung der Arbeit in fünf Kapitel ab.

Auf dieser Grundlage kann eine Einordnung von Köglers Werk in den zeitgenössischen Kontext vorgenommen werden. Einflüsse von historischen und aktuellen künstlerischen Strömungen sowie von einzelnen Künstlerpersönlichkeiten auf Köglers Werk werden in Exkursen dargestellt. Der Künstler verwandelte seinen Arbeiten auf selektive Weise gestalterische Strategien an, die in den im folgenden genannten Kunststilen zutage traten; auch zeigen sich unter dem Aspekt des gestalterischen Potentials Übernahmen motivischer Elemente aus Bildfindungen dieser Kunststile in das Werk.

Verwandtschaften zu Léger und Baumeister werden ebenso untersucht wie Anleihen aus Konstruktivismus, Geometrischer Abstraktion, Surrealismus, Kubismus, Informel und Pop Art. Ein Exkurs zur Situation angewandter Kunst in den 50er Jahren trägt Köglers Tätigkeit auf diesem Gebiet Rechnung. Eine Bewertung der genannten Persönlichkeiten und Kunststile in der zeitgenössischen Kunstdebatte in Deutschland geht einer Analyse der in Köglers Werk rezipierten Aspekte voraus. Allein eine Diskussion zu Einflüssen aus der Minimal Art ist nicht in Form eines Exkurses formuliert, da hier zwar formale Ähnlichkeiten, jedoch keine inhaltliche Verwandtschaft zu der Kunstrichtung festgestellt werden können. Die Erörterung erfolgt daher im Rahmen der Werkanalyse selbst.



Über diese auf werkimmanente Fragestellungen abzielenden Exkurse hinaus werden in weiteren Exkursen biographische Stationen des Künstlers näher beleuchtet. Die Situation der Berliner Hochschule für bildende Kunst zu Beginn der 50er Jahre, das künstlerische Umfeld im Berlin der Nachkriegszeit und die Strukturen der Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe rücken hier ebenso in den Blick wie die Verhältnisse an der Karlsruher Kunstakademie in der Mitte der 60er Jahre. Auch die Strukturen der Kunstförderung des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie, die Ausstellungspraxis der Künstlergruppe junger westen und die Strukturen der Deutschen Akademien in Italien sind in dieser Hinsicht von Interesse.

Die Exkurse sind in Form von Unterkapiteln in die Werkanalyse eingefügt, sie folgen insofern einer chronologischen Anordnung, als sie das erstmalige Auftreten der betreffenden Einflüsse im Werk markieren.

## II. WERKANALYSE 40ER UND 50ER JAHRE

### II.1. Biographische Einführung

Harry Kögler wurde am 23.8.1921 im vogtländischen Rodersdorf geboren. Die Eltern, Paul und Helene Kögler, führten einen Stickereimaschinenbetrieb, in dem Webereien und Spitzen maschinell produziert wurden.

Paul Kögler, im Besitz eines Kapitänspatentes, war zuvor lange Jahre zur See gefahren. Er hatte eigene künstlerische Ambitionen entwickelt; als Maler war er Autodidakt. Zeichnungen, die während eines Ägyptenaufenthaltes entstanden, sollen in familiärem Besitz noch vorhanden sein. Auch ein Onkel von Harry Kögler war Maler. Die Mutter, Helene Kögler, starb an Tuberkulose, als der Sohn zehn oder zwölf Jahre alt war. Der Vater heiratete ein zweites Mal. Er ermöglichte seinem Sohn den Besuch der Staatlichen Kunstschule für Textilindustrie Plauen in den Jahren 1936-40. Für Harry Kögler war der Einstieg in das Familienunternehmen vorgesehen, dem sollte ein Studium der angewandten Kunst förderlich sein. Aus diesen Jahren existieren in Familienbesitz in Jacquardmuster gewebte Stoffmusterproben aus Köglers Hand.<sup>1</sup>

Nach Beendigung der Ausbildung ging Harry Kögler auf Betreiben seines Onkels nach Berlin, um sich künstlerisch weiterzubilden. Nach kurzer Zeit wurde er zum Militär eingezogen und leistete bis 1945 als Bootsmaat seinen Kriegsdienst. Während dieser Zeit geriet er in englische Gefangenschaft, zusammen mit seinem Berliner Freund Gerhart Bergmann. Kriegserlebnisse und der Anblick der Trümmerfelder prägten den angehenden Künstler nach seiner Rückkehr nach Berlin. In den Jahren 1945 und 1946 verdiente er seinen Lebensunterhalt mit angewandter Malerei. Arbeiten aus dieser Zeit sind nicht erhalten. Kögler lebte in äußerst bescheidenen finanziellen Verhältnissen.<sup>2</sup>

Im Jahr 1946 nahm Kögler das Studium der angewandten Malerei an der Hochschule für bildende Künste in Berlin auf.

---

<sup>1</sup> Der Verfasserin sind diese frühen Arbeiten des Künstlers aus der Zeit seiner handwerklichen Ausbildung nicht bekannt.

<sup>2</sup> Die Auskünfte zur Familiengeschichte von Harry Kögler verdankt die Verfasserin der Witwe des Künstlers, Irmgard Helen Kögler. Hier und im folgenden wird mit Rücksicht auf noch lebende Personen auf Details verzichtet. Lediglich Fakten, die für Köglers künstlerische Entwicklung wichtig sind, werden erwähnt.

Um die künstlerische Entwicklung der folgenden Jahre zu untersuchen, erscheint es sinnvoll, zunächst in einem Exkurs die Situation der Hochschule unmittelbar nach Kriegsende zu beleuchten, um so die Voraussetzungen für ein Studium an dieser Institution zu umreißen.

## II.2. Exkurs: Die Hochschule für bildende Künste (HfbK) Berlin in den 50er Jahren und das kulturelle Umfeld

Im Jahr 1945 wurde die Hochschule für bildende Künste Berlin neu gegründet.<sup>3</sup> Sie gewann hohes Ansehen in der westdeutschen Hochschullandschaft.<sup>4</sup> Ihre Leitung wurde dem unter dem Naziregime als entartet diffamierten Maler Karl Hofer übertragen. Bei der Einstellung des Lehrpersonals wurden zuvor verfolgte Künstler bevorzugt. Diesem Umstand lag auch die Intention zugrunde, künstlerisch an die Tradition der Hochschule in den 20er Jahren anzuknüpfen. Es wurden expressionistische Künstler ebenso wie Mitglieder des ehemaligen Bauhauses berufen.<sup>5</sup> Im Oktober 1945 nahm die Hochschule den Lehrbetrieb auf, rund fünfzig Lehrer unterrichteten 450 Studenten. Im Zeitraum zwischen 1945 und 1947 wurden weitere Kunstschulen im Raum Berlin gegründet, so etwa eine Kunstschule in dem in der SBZ gelegenen Weißensee, deren Lehrpersonal zum Teil identisch mit demjenigen der HfbK war. Ende der 40er Jahre fiel der bis dahin rege kulturelle Austausch zwischen den Ost- und Westsektoren der Stadt der Verhärtung der politischen Fronten zum Opfer. Sektorenübergreifende Verbände, wie der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, dessen Vizepräsident Karl Hofer war, wurden im Westen verboten. Die Mitwirkung politisch links stehender, an der HfbK beschäftigter Künstler bei der Gründung der Akademie der Künste im Jahr 1950 in Westberlin rief Widerstand hervor, der zu Entlassungen an der HfbK führte.

---

<sup>3</sup> Vgl. hier und im folgenden Christine Fischer-Defoy, Die Neugründung der HfbK Berlin im Ost-West-Konflikt 1945-51, in: Eckhart Gillen, Diether Schmidt (Hrsg.), Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951, Berlin 1989 (im folgenden zitiert als Gillen, Schmidt 1989), S.138 ff., hier S.139. Zur Struktur der Hochschule und der Besetzung der Professuren vgl. auch Walter Hess, Die Hochschule für bildende Künste, in: Das Kunstwerk, H.11/12 Jg. XVII, 1964, S.22 und S.81 und insbesondere die beiden Broschüren der HfbK, zum einen Karl Hofer (Bearb.), Hochschule für bildende Künste Berlin/West, Berlin 1953 und zum anderen Karl Otto (Red.), Hochschule für bildende Künste Berlin Charlottenburg, Berlin 1959, beide o. S.

<sup>4</sup> Vgl. Gert Reising, Karlsruhe HBF – Bahnhof Zoo, in: Wilfried Rößling (Hrsg.), Vorbilder. Kunst in Karlsruhe 1950-1988, Karlsruhe 1988 (im folgenden zitiert als Rößling 1988), S.57 ff., hier S.58.

<sup>5</sup> Vgl. Fischer-Defoy, a. a. O., S.141. Kritisch beurteilt wird diese Besetzung der Dozentenstellen bei Ekkehard Mai, Westdeutsche Kunstakademien nach '45. Skizze der ersten Jahre, in: Hugo Borger, Ekkehard Mai, Stephan Waetzold (Hrsg.), '45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns, Köln, Weimar, Wien 1991 (im folgenden zitiert als Borger, Mai, Waetzold 1991), S.187 ff., hier S.192 f. Zur Übernahme des Bauhaus-Gedankens an deutschen Hochschulen vgl. auch Thomas, a. a. O., S.24. Damus sieht dagegen keine Übernahme des Bauhaus-Gedankens an deutschen Kunstschulen, vgl. Damus 1995, S.129 f.

Die HfbK wurde zunächst in einem Gebäude in der Kaiserallee untergebracht, da das Hauptgebäude am Steinplatz teilweise zerstört war. Dieses war im Herbst des Jahres 1950 soweit hergerichtet, daß die Hochschule dorthin umziehen konnte.<sup>6</sup>

Die Hochschule war in vier Abteilungen gegliedert, Freie Kunst, Architektur, Angewandte Kunst und Kunsterziehung.<sup>7</sup> Den Abteilungen wurden gemeinsame Ergänzungsklassen und Werkstätten beigegeben, die jedem Studenten offen standen. Unter diesen Einrichtungen befanden sich auch Werkstätten für Lithographie und Radierung. Die Abteilungen sollten untereinander durch gemeinsame Projekte und Wettbewerbe in einen Austausch untereinander eintreten. Auf diese Weise sollte auch den in der Abteilung Freie Kunst eingeschriebenen Studenten umfassende Kenntnis der zweckgebundenen Künste vermittelt werden. Die Abteilung Freie Kunst hatte im Herbst 1947 fünfzehn Lehrkräfte, 151 Studierende waren dort eingeschrieben. Der Abteilung oblag die Ausbildung in Malerei, Graphik und Bildhauerei; sie war in sechzehn Hauptklassen unterteilt. Die Klasse für Textilmusterentwürfe wurde vom Jahr 1948 an von Adolf Hartmann geleitet. In einem Vorstudium wurde in drei Klassen eine Grundlehre vermittelt. Das erste Lehrfach stellte die Formlehre dar. Die Grundbegriffe des künstlerischen Sehens und Formens sollten anhand von zeichnerischen und plastischen Versuchen erarbeitet werden. Im zweiten Lehrfach stand allgemeines Naturstudium auf dem Programm sowie das Zeichnen nach Gegenständen, dem bekleideten und dem unbekleideten menschlichen Körper. Das dritte Lehrfach bot Tierzeichnen, Pflanzenzeichnen und erste landschaftliche Zeichenstudien an.

Die Abteilung Angewandte Kunst war in sechs Hauptklassen unterteilt. Die Klasse für Wandmalerei, Fresko, Sgraffito und Glasmalerei wurde ab 1945 von Hans Orlowski geleitet. In einer Vorklasse wurde von Walter Bergmann Zeichnen, Malen und Entwerfen vermittelt.

Max Pechstein unterrichtete ab Oktober 1945 und emeritierte im Jahr 1952, führte seine Lehrtätigkeit jedoch fort.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Vgl. Hess, a. a. O., S.22.

<sup>7</sup> Vgl. hier und im folgenden Hofer, a. a. O., o. S.

<sup>8</sup> Vgl. N. N., Ordentliche und außerordentliche Professoren in der Abteilung I/Fachbereich I – Freie Kunst/Bildende Kunst, in: Bildhauer und Maler am Steinplatz. Die Lehrer des Fachbereiches Bildende Kunst der Hochschule der Künste Berlin, AK, Berlin 1986 (im folgenden ziteiert als AK, Berlin 1986), S.353 ff., hier S.353. Hofer, a. a. O., o. S. erwähnt den Maler noch im Jahr 1953 als Lehrenden.

Harry Kögler studierte zunächst in der Abteilung Angewandte Kunst bei Hans Orłowski<sup>9</sup>, der bis 1961 den Rang eines Professors bekleidete sowie in der Abteilung III im Rang eines Meisters stand, und anschließend, ab 1949, bei Adolf Hartmann,<sup>10</sup> der im Jahr 1948 eine Lehrtätigkeit an der Institution aufnahm und von 1949 bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1962 den Rang eines ordentlichen Professors bekleidete. In den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft verdiente Hartmann seinen Lebensunterhalt mit dem Entwurf modischer Textildesigns.<sup>11</sup> Seiler gibt an, daß dieser eine Klasse für Textildesign ins Leben rief, in die Kögler eintrat, um sich in diesem Bereich angewandter Kunst eine Existenzgrundlage zu schaffen. Der Dozent stimmte Kögler jedoch um, so daß dieser nach zwei Jahren Studium bei Hartmann noch zwei Semester bei Max Pechstein als Meisterschüler studierte.<sup>12</sup> Dieser konnte den jungen Künstler über die Vertretung in der Orłowski-Klasse, die Pechstein im Fall einer Krankmeldung des Kollegen regelmäßig übernahm, bereits zu einem früheren Zeitpunkt kennengelernt haben.<sup>13</sup>

Der Leiter der Hochschule, Karl Hofer, stand zu Beginn der 50er Jahre im Zentrum der Auseinandersetzung um Abstraktion und Figuration.<sup>14</sup> Seiner Lehrer Hartmann und Pechstein, die figurativ arbeiteten, gedachte Kögler „in dankbarer Verehrung“,<sup>15</sup> wie dieser in einem dem Beitrag von Seiler in der erwähnten Monographie „Junge Künstler 59/60“ wohl zugrundeliegenden Gespräch äußerte. Auch Hofer gegenüber empfand der junge Künstler

---

<sup>9</sup> Zu Köglers Studienverlauf vgl. Seiler, a. a. O., S.92. In der Universität der Künste in Berlin liegen laut schriftlicher Auskunft vom 9.9.2004 keinerlei Unterlagen über Köglers Studienverlauf vor. Ein Arbeiten nach der Natur bei Hans Orłowski geht auch aus dem Vermerk auf der Rückseite der Arbeit „Spätsommer“ hervor. Zum beruflichen Werdegang von Hans Orłowski vgl. Hans Vollmer, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd.3, 1. Aufl. Leipzig 1956, S.523.

<sup>10</sup> Ein Studium Köglers bei Adolf Hartmann geht auch aus einem später ausführlich zu würdigendem Gutachten hervor, das von Hartmann und Pechstein im Jahr 1953 verfaßt wurde; es bestätigt die von Seiler gemachten Angaben, Vgl. Anhang II der vorliegenden Arbeit. Zu den biographischen Daten von Adolf Hartmann vgl. Hans Vollmer, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd.2, 1.Aufl. Leipzig 1955, S.381.

<sup>11</sup> Vgl. AK, Berlin 1986, S.336.

<sup>12</sup> Vgl. Seiler, a. a. O., S.92.

<sup>13</sup> Diese Auskunft geht auf Gerhart Bergmann zurück, mit dem die Verfasserin am 14.12.2004 in Berlin ein persönliches Gespräch führen konnte, für das sie dem Künstler zu großem Dank verpflichtet ist.

<sup>14</sup> Zur umfangreichen Literatur zu den Auseinandersetzungen um Gegenständlichkeit und Abstraktion vgl. die im Exkurs zur Situation der angewandten Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg in der vorliegenden Arbeit genannte Literatur.

<sup>15</sup> Vgl. Seiler, a. a. O., S.92 f.

Respekt; keiner der genannten Lehrer jedoch übte einen prägenden Einfluß auf Köglers künstlerische Positionsbestimmung aus.<sup>16</sup>

Kögler bedient sich bereits in Arbeiten, die während des Studiums im Rahmen von Wettbewerben für die Textilindustrie entstanden, einer abstrakten Formensprache, eines Repertoires aus Flächenformen und Lineament, das keinen außerbildlichen Gegenstandsbezug aufweist.<sup>17</sup> Dieser Ansatz zeigt sich auch in dem Entwurf für ein Deckengemälde aus dem Jahr 1948.

Unabhängig von der eigenen künstlerischen Arbeit der Professoren wurden in Rahmen des Studiums an der HfbK in der Grundlehre Übungsarbeiten erstellt, die ein hohes Maß an Abstraktion aufweisen, da sie der Erarbeitung isoliert voneinander formulierter und dann in eine Synthese überführter Gestaltungsmittel dienen.<sup>18</sup> Die Struktur der Grundlehre und die in deren Rahmen erarbeiteten Übungen weisen eine große Nähe zu der entsprechenden Ausbildung innerhalb der Bauhauslehre auf.<sup>19</sup>

Auf die entsprechenden Arbeiten Köglers soll im Rahmen der Werkanalyse ausführlicher eingegangen werden. Allerdings stellt dieser Ansatz keine endgültige Entscheidung gegen den Gegenstandsbezug des bildlichen Vokabulars dar. Kögler experimentiert bis in die 50er Jahre hinein mit wechselnden gestalterischen Ansätzen, wie im Rahmen der Werkanalyse dargelegt werden soll.

Zu Beginn der 50er Jahre setzten sich innerhalb des Lehrkörpers der HfbK abstrakte Tendenzen durch.<sup>20</sup> Dies soll am Beispiel zweier Maler aufgezeigt werden, die in den 50er Jahren als Lehrer an der HfbK tätig waren.

---

<sup>16</sup> Diese Angabe geht auf die Aussagen Gerhart Bergmanns im Rahmen des genannten Gesprächs zurück.

<sup>17</sup> Zur Vorreiterrolle, welche die angewandte Kunst im Hinblick auf die Durchsetzung der Abstraktion in Deutschland spielte, vgl. auch den Exkurs zur Situation der angewandten Kunst in den 50er Jahren in der vorliegenden Arbeit.

<sup>18</sup> Vgl. zum Beispiel die in Abbildung exemplarisch aufgeführten Übungen zur Formen-, Raum- und Materiallehre in: Hofer, a. a. O., o. S.

<sup>19</sup> Vgl. zur Struktur des Lehrplanes am Bauhaus Magdalena Droste und Bauhaus Archiv (Hrsg.), Bauhaus 1919-1933, (engl.) Köln 1990, S.136 und zu Schülerübungen im Dessauer Bauhaus S.144 ff.

<sup>20</sup> Dies zeigt zum Beispiel ein im Jahr 1953 aufgenommenes Gruppenbild von Professoren der HfbK mit einigen ihrer Werke, in: Gerda Breuer (Hrsg.), Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel, Frankfurt/M. 1997 (Wuppertaler Gespräche; 1), (im folgenden zitiert als Breuer 1997), Abb. S.16.

So zeigt sich im Werk von Hans Kuhn, der ab 1948 in der Abteilung Freie Kunst lehrte, auf dem Höhepunkt der Formalismus-Debatte eine Abkehr von der abbildhaften Wiedergabe der Realität, die zur Erschaffung autonomer Bildwirklichkeiten führte, indem aus der Realität entwickelte bildliche Zeichen mit Verweischarakter im Bild miteinander in Beziehung gesetzt wurden.<sup>21</sup> Diese Zeichen sind formal reduziert; die Entwicklung der Abstraktion des Gesehenen zu Chiffren ist im Werk bereits früh angelegt. Die Themen, denen sich der Künstler widmete, kreisen um Natur und Landschaft und die auch in der Zivilisation verborgenen ursprünglichen Formen. Häufig auftretende Bildzeichen sind geometrische Formen wie Oval, Dreieck, Bogen und Spirale. Der Prozeß wurde von vielfältigen Einflüssen in Gang gesetzt, unter anderem durch Impulse der Lehrerkollegen an der HfbK. Dabei eignete sich der Künstler Anregungen aus dem Phantastischen Realismus ebenso an wie aus dem Tachismus; auch Rückgriffe auf die künstlerische Tradition des 20. Jahrhunderts gingen in das Werk ein. Wagner nennt den Rückgriff auf Paul Klee, dessen orthogonale Aufteilung der Bildfläche den Gestaltungen Kuhns zugrunde zu liegen scheinen.

Auch das Werk von Alexander Camaro, der ab 1952 an der HfbK in der Abteilung Freie Kunst lehrte, durchlief zu Beginn der 50er Jahre einen Prozeß der fortschreitenden Abstraktion, in dessen Verlauf er ebensolche aus der Realität entlehnte Kürzel entwickelte wie der zuvor Genannte.<sup>22</sup> Formfindung und Lineament zeigen einen ähnlichen Ansatz der Reduktion. Erscheinungen des Naturhaften wurden auf diese Weise in abstrakte Flächenformen und Linienführungen umgedeutet. Sie durchliefen zugleich einen Prozeß der Ablösung vom zeit- und ortsgebundenen Besonderen hin zum Allgemeinen, das sich bildlich unter Einbeziehung des „Prinzips kosmischer Ordnung“ in freier Komposition manifestiert.

Die hier am Beispiel des Werkes zweier Lehrer der HfbK geschilderte Tendenz, Abstraktion aus dem Gegenständlichen kosmisch aufzuladen und in Schwebezuständen bildlich zu fixieren, steht für eine in der deutschen Kunst der Nachkriegszeit verbreitete künstlerische Haltung. Von Graevenitz nennt Fritz Winter und Willi Baumeister als Vorreiter dieser Bewegung und deutet die in deren Nachfolge entstandenen „dynamischen Weltallbilder“ im gesellschaftlichen

---

<sup>21</sup> Vgl. hier und im folgenden Barbara Wagner, „Den Vorhang zu und alle Fragen offen.“. Zu den Bildwelten von Hans Kuhn, in: Matthias Winzen, Philipp Kuhn (Hrsg.), Hans Kuhn 1905-1991. Eine Werkdokumentation zum 100. Geburtstag, zugl. AK, Baden-Baden 2005, S.10 ff.

<sup>22</sup> Vgl. hier und im folgenden Lucie Schauer, Die Welt der Chiffren und Symbole, in: Camaro. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, AK, Berlin 1983, o. S., vgl. dort auch das Zitat.



Kontext als politische Unschuldsmetapher.<sup>23</sup> Kosmische Schwebestände können aber auch als bildnerische Entsprechung zu naturwissenschaftlichen Phänomenen und technischen Entwicklungen gelesen werden. Dieser Ansatz wurde bereits Ende der 40er Jahre in der als Forum aktueller Kunstdebatten geltenden Zeitschrift „Das Kunstwerk“ diskutiert.<sup>24</sup> In den ersten Nachkriegsjahren waren die zu Beginn der 50er Jahre sich verhärtenden Fronten im Richtungsstreit um Abstraktion und Figuration noch nicht definiert, vielmehr galt die künstlerische Aussage, die im Bild eine tiefere Realität enthüllen sollte, als Parameter der Beurteilung eines Kunstwerkes. So stand der kosmische Bezugsrahmen der Bildwerke nicht für einen revolutionären Neuanfang.<sup>25</sup> Noch Ende der 40er Jahre pflegten wenige Künstler eine ausschließlich abstrakte Formensprache im Sinne eines in der Bauhaustradition stehenden Konstruktivismus.<sup>26</sup> Form- und Motivzusammenstellungen aus kurvilinearen, oft diffus begrenzten Formen, die vor ein räumliches Kontinuum gestellt wurden, sind häufig aus Expressionismus und Surrealismus entlehnt. Die isolierten gestalterischen Mittel Linie und farbige Formen nahmen auch ein formales Vokabular auf, das sich bei Klee und Kandinsky findet. Diese Formulierungen wurden jedoch als Bildzeichen mit Verweischarakter eingesetzt. Held sieht in der Tendenz der Auflösung formaler Einheiten, der Überlagerung und den Übergängen von Flächenformen ineinander formale Voraussetzungen für die Entwicklung des Informel in den 50er Jahren.

Köglers Arbeiten aus der ersten Hälfte der 50er Jahre weisen unterschiedliche gestalterische Schwerpunkte auf. Sie lassen sich jedoch in der Nähe der hier am Beispiel der Werke von Kuhn und Camaro geschilderten Positionen verorten. So findet sich ein aus der Realität abstrahiertes Motivvokabular, das in landschaftliche Gestaltungen eingestellt ist und metamorphe Qualitäten aufweist, die auf surreale Bildgestaltungen zurückgehen. Das Motiv des Schwebens der Bildelemente liegt allen Arbeiten Köglers aus dieser Schaffensperiode als kompositorische Vorgabe zugrunde. Ebenso sind Einflüsse von Bildfindungen Willi Baumeisters zu verzeichnen. Dies zeigt sich in Komposition und Vokabular einer Reihe von Arbeiten aus dem Jahr 1954. Diese knappe künstlerische Verortung von Köglers Arbeiten aus der ersten Hälfte

---

<sup>23</sup> Vgl. Antje von Graevenitz, Mit angezogener Bremse? Bildende Kunst in Deutschland nach 1945 im Maschinenzeitalter, in: Breuer 1997, S.129 ff., hier S.134 f.

<sup>24</sup> Vgl. Anton Henze, Abstrakt – Absolut – Konkret?, in: Das Kunstwerk, H 1/2, Jg. II, 1948, S.37 f.

<sup>25</sup> Vgl. Jutta Held, Kunst und Kunstpolitik 1945-49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin (W) 1981, S.31 f.

<sup>26</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.45 f.

der 50er Jahre soll im Rahmen der Werkanalyse belegt und in bezug auf den Einfluß Baumeisters in einem weiteren Exkurs ausführlich erörtert werden.

Außerhalb der HfbK bot sich den Kunstschaffenden ein sich bereits in den ersten Nachkriegsjahren konstituierendes Panorama kultureller Einrichtungen.<sup>27</sup>

Als wesentlicher Faktor nicht nur im Kulturleben Berlins trat der Deutsche Künstlerbund in Erscheinung. Ursprünglich im Jahr 1903 gegründet, stellte die Wahrung der künstlerischen Freiheit die Hauptzielsetzung dar.<sup>28</sup> Unter der nationalsozialistischen Herrschaft wurde die Ausschaltung des Künstlerbundes betrieben, 1936 fand die letzte Jahresausstellung statt.

Im Jahr 1950 wurde der Deutsche Künstlerbund neu gegründet. Zum ersten Vorsitzenden wurde Karl Hofer ernannt; weitere Lehrer der Hfbk waren im Vorstand tätig. In einer Absichtserklärung wurde die Hoffnung geäußert, als Instanz zu gelten, die als allein zuständig für sämtliche Fragen der bildenden Kunst angesehen werden solle. Der Künstlerbund definierte sich indes nicht als Dachorganisation von Berufsverbänden und Künstlervereinigungen. Zugleich stand die Vereinigung sämtlichen deutschen Künstlern offen. Ihr Ziel war erneut, die Freiheit der Kunst zu wahren, nach Qualität und Eigenart zu streben, junge Kunst zu fördern und gegenüber den relevanten Tendenzen Offenheit zu zeigen.

Die erste Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes nach Kriegsende fand im Jahr 1951 in Berlin statt, dem Sitz der Vereinigung.<sup>29</sup> In der Folge wurde eine jurierte Ausstellung im Jahr an wechselnden Orten ausgerichtet. Grochowiak betont die Bedeutung der Kunstaussstellungen des Deutschen Künstlerbundes im ersten Jahrzehnt seines Bestehens; die Ausstellungen galten als Treff der Kulturschaffenden und der Aktiven der deutschen Kunstszene.<sup>30</sup>

Der Künstlerbund war an Kontakten zu ausländischen Künstlern und Institutionen interessiert. Zahlreiche Ausstellungen im Ausland wurden von dieser Vereinigung organisiert, es kam zu einer Zusammenarbeit mit deutschen Regierungsbehörden.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. ebenda, S.245 ff. für einen Überblick über die in Berlin tätigen künstlerischen Vereinigungen.

<sup>28</sup> Vgl. hier und im folgenden Heiner Stachelhaus, *Der Deutsche Künstlerbund. Moralische Instanz, kulturpolitisches Instrument oder was?*, in: AK, Berlin 1985, S.655 ff., hier S.655.

<sup>29</sup> Vgl. *Aufbruch '51. Versuch einer Rekonstruktion*, AK, Bochum 1989. Der Ausstellungskatalog dokumentiert die Zusammenstellung der 1951 gezeigten Ausstellung in einem Nachdruck des Ausstellungskataloges.

<sup>30</sup> Vgl. Thomas Grochowiak, *Neuanfänge '45 aus der Sicht des Künstlers*, in: Borger, Mai, Waetzold 1991, S.175 ff. (im folgenden zitiert als Grochowiak 1991), hier S.182.

<sup>31</sup> Vgl. Stachelhaus, a. a. O., S.659.

Kögler trat dem Deutschen Künstlerbund im Jahr 1956 bei und blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1999 Mitglied.<sup>32</sup> Er nahm bis 1982 regelmäßig an den Jahresausstellungen und an etlichen Sonderausstellungen teil, lediglich in den Ausstellungen der Jahre 1965, 1971 bis 1977 und 1981 war Kögler nicht vertreten. Die Fehlzeit in den 70er Jahren hing möglicherweise mit der Beanspruchung durch das Rektoramt zusammen, das Kögler zwischen 1971 und 1976 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe wahrnahm.<sup>33</sup> Kögler profitierte im Hinblick auf die Teilnahme an Ausstellungen deutscher Künstler im Ausland vor allem zu Beginn der 60er Jahre von seiner Mitgliedschaft im Deutschen Künstlerbund; so nahm er im Jahr 1961 sowohl an der Ausstellung „Peinture et sculpture contemporaines en Allemagne“ teil, die unter der Ägide des Künstlerbundes im belgischen Charleroi stattfand, als auch an der Ausstellung „Arte actual alemán“, die der Künstlerbund in mehreren südamerikanischen Staaten präsentierte. Auf Köglers Beteiligung an diesen Ausstellungen wird im Rahmen des Exkurses zu informellen Einflüssen in Köglers Werk einzugehen sein.

Kögler nahm von 1952 an auf Einladung an den Ausstellungen der „Berliner Neue Gruppe“ teil, deren Präsident Karl Hofer war.<sup>34</sup> Dieser Zusammenschluß von Künstlern existierte seit 1949, seine Mitglieder verzichteten auf die Festlegung auf ein künstlerisches Programm.<sup>35</sup>

Bereits in den ersten Monaten nach Beendigung des Krieges legten die Siegermächte, denen die Kulturhoheit in den jeweiligen Sektoren der Stadt oblag,<sup>36</sup> Reeducationsprogramme auf, die auch kulturelle Veranstaltungen, insbesondere Kunstaussstellungen, beinhalteten.<sup>37</sup> Auf diese Weise sollte der Aufbau einer neuen demokratischen Ordnung vorangetrieben werden. Bald zeigten sich unter den Alliierten unterschiedliche gesellschaftliche Anschauungen, die auch in der Ausrichtung der jeweiligen Kulturpolitik zutage traten. Die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit in künstlerischer Hinsicht wurde von den Behörden der sowjetischen Besatzungszone mit entsprechend thematisch ausgerichteten Kunstaussstellungen

---

<sup>32</sup> Für die schriftlichen Auskünfte vom 25.8.2005 zu Köglers Mitgliedschaft und für die Unterstützung bei der Recherche im Archiv des Deutschen Künstlerbundes in Berlin ist die Verfasserin Christin Müller vom Deutschen Künstlerbund zu Dank verpflichtet. Ebensolcher Dank gilt Silvia Diekmann von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin für die Unterstützung der Recherche im Archiv der Stiftung.

<sup>33</sup> Vgl. auch die Auflistung zu Köglers Ausstellungsteilnahmen im AK, Ettlingen 2006, S.161 ff.

<sup>34</sup> Dies geht aus dem Hochschul-Gutachten zu Kögler von 1953 hervor, vgl. Anhang II der vorliegenden Arbeit.

<sup>35</sup> Vgl. Held, a. a. O., S.249.

<sup>36</sup> Vgl. Damus 1995, S.29.

<sup>37</sup> Vgl. hier und im folgenden Gabriele Saure, Kunst und Künstler in Deutschland 1945-1949, in: Kunst in Deutschland 1945-1995. Beitrag deutscher Künstler aus Mittel- und Osteuropa, AK, Regensburg 1995, S.12 ff., hier S.12.

gefördert. Thomas sieht hier bereits den Beginn einer „weltanschaulichen Instrumentalisierung“ in der Aufnahme figurativer expressionistischer Tendenzen.<sup>38</sup> Der Schwerpunkt innerhalb der Kulturpolitik der sowjetischen Besatzer lag auf Bildung und Erziehung; zwischen 1946 und 1948 herrschte in kulturpolitischer Hinsicht eine liberale Haltung in der SBZ.<sup>39</sup> Im Sommer des Jahres 1946 zeigten die sowjetischen Besatzer die „1. Deutsche Kunstausstellung der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone“ im Berliner Zeughaus.<sup>40</sup>

Die Kunstausstellungen der ersten Nachkriegsjahre in den vier Besatzungszonen präsentierten ein breites Spektrum, keine Kunstrichtung war ausgeschlossen.<sup>41</sup> In den von westlichen Alliierten besetzten Zonen Berlins herrschte nach 1949 in den Kunstausstellungen die Tendenz der lyrischen Abstraktion vor, die sich in den Jahren des Krieges in Frankreich und den USA herausgebildet hatte.<sup>42</sup>

In den Räumlichkeiten der Besatzungsbehörden lagen internationale Kunstzeitschriften aus. Deutsche Zeitschriften wurden nach Kriegsende gegründet und von der Künstlerschaft mit großem Interesse wahrgenommen.<sup>43</sup>

Bei den Bemühungen der deutschen Museen, die verstreuten Sammlungen wiederherzustellen, stand der deutsche Expressionismus im Vordergrund der Sammeltätigkeit. Thomas nennt als Gründe für die Vorrangstellung dieser Kunstrichtung die Wahrnehmung des Expressionismus als „deutsche“ Kunst und die Rehabilitationsbestrebungen gegenüber einer von den Nazis verfemten Kunstrichtung, die diese als Anknüpfungspunkt aktueller Kunst an die

---

<sup>38</sup> Vgl. Thomas, a. a. O., S.15.

<sup>39</sup> Vgl. Held, a. a. O., S.15 und Thomas, a. a. O., S.21.

<sup>40</sup> Vgl. Thomas, a. a. O., S.21.

<sup>41</sup> Vgl. Saure, a. a. O., S.14. Zu einer Chronologie der Berliner Kunstausstellungen in der Nachkriegszeit vgl. Beatrice Vierneisel, Berliner Ausstellungskronologie 1945-1951, in: Gillen, Schmidt 1989, S.235 ff.

<sup>42</sup> Vgl. Thomas, a. a. O., S.24. Damus konstatiert dies auch für die besetzten Gebiete außerhalb Berlins, weist aber auf die Schwierigkeiten der Durchsetzung abstrakter Kunst in Deutschland hin, vgl. Damus 1995, S.80 f.

<sup>43</sup> Für einen Überblick über deutsche Zeitschriften auf kulturellem Gebiet vgl. Thomas, a. a. O., S.20 und Held, a. a. O., S.14 und dort Anm.16. Zu dem Beitrag der alliierten Kulturbehörden vgl. Grochowiak 1991, S.181 und S.185.

Vorkriegsmoderne prädestinierte.<sup>44</sup> Auch die neu eröffneten Galerien stellten bevorzugt Werke deutscher Expressionisten aus.<sup>45</sup>

Sehr bald entwickelte sich eine lebendige Kunstszene. Kunstämter von Städten und Gemeinden sowie treuhänderisch von kommunalen Behörden geführte Häuser, wie das „Haus am Waldsee“ in Berlin-Zehlendorf, in dem Kögler im Jahr 1957 einen ersten Überblick über sein Schaffen bot,<sup>46</sup> präsentierten noch im Monat der Kapitulation erste Kunstausstellungen.<sup>47</sup> Ein Künstlernetzprogramm wurde von seiten der Stadt im Jahr 1950 aufgelegt.<sup>48</sup> Kögler nahm 1948 und 1953 an Ausstellungen teil, die von kommunalen Behörden ausgerichtet wurden.<sup>49</sup>

Künstler richteten ebenfalls sehr bald nach Kriegsende Ausstellungen aus, zum Teil in provisorisch hergerichteten Räumlichkeiten.<sup>50</sup>

Eine vielfältige Galerieszene entwickelte sich unmittelbar nach Kriegsende in Berlin.<sup>51</sup> Neben der avantgardistisch orientierten Galerie Rosen, die bald zum Zentrum eines Kreises surrealer Künstler wurde, präsentierten die Galerien Schüler, Bremer, Springer und Franz sowie die Bücherei Lowinsky ein breitgefächertes Panorama zeitgenössischer Kunst, aber auch Werke bekannter Künstler aus der Vorkriegszeit.<sup>52</sup> Kögler hatte offensichtlich bereits in den Jahren des Studiums Kontakt zu der Galerie Bremer. Dies geht aus einem Gutachten seiner Hochschullehrer aus dem Jahr 1953 hervor, dessen Inhalt im Rahmen der Werkanalyse ausführlich diskutiert werden soll. In der Galerie Schüler stellte Kögler dagegen erst im Jahr 1975 aus.

---

<sup>44</sup> Vgl. Thomas, a. a. O., S.23 und Damus 1995, S.29 f.

<sup>45</sup> Vgl. Beatrice Vierneisel, Berliner Galerien, Dokumentation, in: Gillen, Schmidt 1989, S.151 ff. Vierneisels Zusammenstellung bietet einen detaillierten Überblick über das Profil und die Ausstellungstätigkeit der genannten Berliner Galerien.

<sup>46</sup> Vgl. dazu ausführlicher an anderer Stelle im Rahmen der Werkanalyse.

<sup>47</sup> Vgl. Saure, a. a. O., S.14. Zum Haus am Waldsee vgl. Vierneisel, Berliner Galerien, Dokumentation, a. a. O., S.155 ff.

<sup>48</sup> Kögler ist nicht als Teilnehmer des Künstlernetzprogramms verzeichnet. Diese Auskunft verdankt die Verfasserin Wolfgang Eler, zuständig für die Künstlerarchive an der Berlinischen Galerie, Berlin. Zu dem Programm vgl. Karl Olaf Steinbring, Organisation und Durchführung des Berliner Notstandsprogramms 1950-1956, Berlin 1956.

<sup>49</sup> Vgl. eine ausführliche Erwähnung der Ausstellungsteilnahmen im Rahmen der Werkanalyse.

<sup>50</sup> Vgl. Grochowiak 1991, S.177 und Damus 1995, S.30.

<sup>51</sup> Vgl. den Überblick über die Berliner Galerieszene mit detaillierter Auflistung der Ausstellungen bei Vierneisel, Berliner Galerien, Dokumentation, a. a. O., S.151 ff. und Held, a. a. O., S.296 ff. und S.307 ff.

<sup>52</sup> Vgl. Damus 1995, S.32 f.

### II.3. Arbeiten 1947-1951

Kögler bezog im Jahr 1947 mit dem Freund Gerhart Bergmann eine gemeinsame Wohnung und Atelier. Die Atelieregemeinschaft dauerte bis zum Jahr 1954.

Köglers Arbeiten aus den ersten Studienjahren sind, mit einer Ausnahme, nicht datiert. Die einzige mit Datum und Signatur versehene Arbeit (Aquarell auf Karton, 48,8 × 39,8 cm, Abb.1) stammt aus dem Jahr 1947. Sie ist auf der Rückseite noch einmal mit dem Namen des Künstlers und ihrem Entstehungsdatum versehen, außerdem wird der Titel genannt. Er lautet „Spätsommer“. Des weiteren ist die Entstehungssituation näher bezeichnet, da Kögler den Zusatz „Orlowski-Klasse“ hinzufügt. Das hochformatige Blatt ist in Aquarelltechnik gestaltet. Es zeigt eine Landschaftsszene, die in mehreren Registern aufgebaut ist. Kögler wendet die Naß-in-Naß-Technik an, indem er das Blatt zunächst mit einem wiederholt in Wasser getauchten Pinsel in der Weise übergeht, daß einige Partien nicht oder nur wenig mit Wasser getränkt werden. Der Bereich des Himmels wird aus der Setzung farbiger Partien weitgehend ausgespart. In die Feuchtigkeit hinein setzt Kögler Grüntöne und sich partiell mit diesen mischendes Gelb, Braun und Blau. Diese Formulierungen bilden ein am oberen Mittelgrund ansetzendes, undulierendes Band, das in summarischer Weise entfernte Vegetation angibt. Der Mittelgrund selbst ist in leuchtenden Rot-, Gelb- und Orangetönen gestaltet. Dazu trägt der Künstler Tupfen von Farbe auf den wassergetränkten Bildträger auf, die sogleich von dem Papier aufgesogen werden oder auf der Oberfläche stehen bleiben und langsam mit dem Wasser austrocknen, je nach Sättigungsgrad des Materials. Daraus ergeben sich aus mehreren Farben gemischte und unregelmäßig begrenzte, durch auslaufende Konturen charakterisierte Formulierungen. Die derart gestaltete Partie befindet sich im Zentrum des Blattes. Von ihr ausgehend erstreckt sich eine orangefarbene Linie in die rechte Bildhälfte hinein; eine breite Farbbahn gleicher Farbgebung ist bis an den linken Bildrand geführt und in einem Bogen in den Vordergrund der Komposition hinein fortgesetzt, wo sie unter partieller Verschmelzung mit einer undulierenden roten Linie bis an den rechten unteren Bildrand herangeführt ist. Auf der Höhe des unteren Drittels der Komposition nimmt am rechten Bildrand eine violett-blaue Linie ihren Ausgang, um sich in der Bildmitte unterhalb der orangeroten Farbsetzungen in einem Bogen zum unteren Bildrand hin fortzusetzen, wo sie mit der roten Linie zusammentrifft. Diese Linien sind als Angaben von Bodenformationen zu lesen. Teilweise in die noch nasse Farbe hinein oder aus den noch nicht aufgetrockneten Farbpartien heraus sind feine

Liniengeflechte gemalt, die den wolkig gestalteten Farbsetzungen des Mittelgrundes als Geäst angefügt sind und diese Formulierungen als Sträucher kenntlich machen. Zu diesem Zeitpunkt erfolgt auch das Anlegen einiger bis an den oberen Bildrand herangeführter Baumstämme oberhalb der Sträucher. Kögler nutzt die zuvor vom Wasser nicht durchtränkten Stellen, um dort Äste als Lineament zu gestalten, das scheinbar teilweise von den in die Feuchtigkeit hineingemalten Farbsetzungen verdeckt wird.

Der Künstler kombiniert in dieser Arbeit zwei Aquarelltechniken miteinander, die Naß-in-Naß-Technik und das Malen auf trockenem Papier, um die Fülle von Vegetation zu gestalten, die sich ihm in herbstlichen Farben als Sujet bietet. Mit der erstgenannten Technik verbunden ist die summarische Darstellung von Blattwerk, der als reizvoller formaler Kontrast das Lineament des Geästes gegenübersteht, das in einem zweiten Schritt auf das trocknende oder trockene Papier aufgemalt ist.

Kögler legt die Arbeit in sorgfältiger Planung der Komposition an. So erfordert die Möglichkeit, in Zonen gewässerten Papiers auf trockenem Grund Äste malen zu können, wie sie sich in der Zone der Baumstämme verwirklicht findet, eine Aussparung dieser Partien bereits in den ersten Schritten des Malprozesses.

Auch die Konzeption der Arbeit in unterschiedlichen Registern bedarf einiger Vorüberlegungen. Kögler läßt die einzelnen Bildgründe ineinander übergehen, indem er in der oberen Bildpartie die helleren Farbtöne des Mittelgrundes vor eine dunkle Gestaltung der im Hintergrund vorhandenen Vegetation legt. Es entsteht der Eindruck einer vorgelagerten Strauchgruppe, die von einzelnen Baumstämmen überragt wird. Die Überleitung vom Mittel- in den Vordergrund vollzieht sich auf andere Weise. Kögler nimmt hier Linien zu Hilfe, die als Angaben der Bodenformation dienen und führt sie aus dem Mittelgrund in einem Bogen in die vorderste Bildebene. Mithilfe einer perspektivischen Deutung dieser Formulierung stellt sich die Wahrnehmung einer Tiefererstreckung der Landschaft ein, die sich auch in der räumlich zu deutenden Staffelung der Vegetationsebenen in Mittel- und Hintergrund äußert.

Durch den Einsatz komplementärer Farben steigert der Künstler die jeweilige Farbwirkung. Diese Gestaltung ermöglicht die bildliche Umsetzung des Seheindrucks überwältigender Farbigkeit, die sich dem Auge des Malers wohl bietet. Auch hierin, wie in den Techniken des Aquarellierens, ist eine im Rahmen der künstlerischen Ausbildung, möglicherweise bereits vor Aufnahme des Kunststudiums in Berlin erlernte Gestaltungstechnik zu sehen.

Kögler beteiligte sich bereits in den ersten Studienjahren an Ausstellungen. Dies belegt die Nennung seines Namens in einem im Jahr 1948 herausgegebenen Katalog, der eine vom Magistrat von Groß-Berlin veranstaltete und von Adolf Jannasch und Albert Klatt geleitete Ausstellung begleitete. An dieser nahm Kögler mit zwei Aquarellen teil, die mit „Bäume I“ und „Bäume II“ betitelt sind.<sup>53</sup> Möglicherweise handelt es sich dabei um Werke in der Art der zuvor vorgestellten Arbeit.

Mit der Sommerklasse von Hans Orlowksi nahm Kögler an Malreisen an die Ostsee teil, beispielsweise nach Kiel und in die Holsteinische Schweiz, nach Eutin und Malente.<sup>54</sup>

In Köglers frühen Studienjahren entstanden durchweg Arbeiten, welche die Auseinandersetzung des Künstlers mit Motiven vor Ort belegen, wie sie sich im Rahmen der Ausflüge boten. Sämtliche Arbeiten sind als Aquarelle auf Papier konzipiert und zum Teil signiert, jedoch fehlt eine Datierung. Die Wahl der Technik mag zum einen den äußeren Umständen der Arbeit vor dem Motiv geschuldet sein; allerdings spiegelt sie auch die äußerst bescheidenen Verhältnisse, in denen Kögler in den Nachkriegsjahren lebte.<sup>55</sup> Die Themen der Arbeiten reichen von Ansammlungen von Fischerhütten vor einem tiefliegenden Horizont bis hin zu Fischerbooten am Strand.

So zeigt eines der signierten Blätter (Aquarell auf Papier, 44 × 62,4 cm, Abb.2), das möglicherweise im Zusammenhang mit einer der Reisen an die Ostsee entstand, die Ansicht eines Strandes, auf dem kleine Boote liegen. Es ist rückseitig mit Namen, Geburtsort und -datum des Künstlers sowie mit der Anschrift der Hochschule für bildende Künste Berlin beschriftet. Darüber hinaus ist dort neben dem Titel „Boote am Strand“ auch eine Preisangabe vermerkt, die „130,- DMW“ lautet. Sollte diese Angabe in die Entstehungszeit der Arbeit datieren, so ist deren Entstehen auf einen Zeitpunkt nach dem 21.6.1948, dem Tag der Währungsreform, anzusetzen.

Das querformatige Blatt ist in mehreren übereinanderliegenden Registern mit wässrigem Pinsel auf trockenem Papier gestaltet. Am oberen Bildrand sind zwei langgezogene blaue Pinselstriche plaziert, die als die durch einen leichten Wellengang bewegte Oberfläche eines Sees oder der Ostsee zu lesen ist. Die Bahnen blauer Farbe sind unterbrochen, um die Gestaltung von vier

<sup>53</sup> Vgl. AK, Berlin 1948, Inhaltsverzeichnis, o. S.

<sup>54</sup> Diese Angaben gehen auf Aussagen von Helen Kögler zurück.

<sup>55</sup> Helen Kögler berichtete wiederholt davon, daß der Maler in diesen Jahren kaum Geld für Materialkauf erübrigen konnte.



kleinen Booten ohne Masten zu integrieren. Diese liegen mit dem Bug zum Betrachter auf dem Trockenen. Jeweils ein Boot liegt am linken bzw. rechten Bildrand, zwei Boote liegen in der Mitte der oberen Bildpartie nahe beisammen. Die Boote sind perspektivisch erfaßt. Kögler legt jeweils den Bootskörper mit breitem Pinsel in Braun- und Blautönen an, wobei Partien mit hohem Pigmentanteil neben solchen stehen, in denen der Wasseranteil überwiegt. Mit wenigen Pinselstrichen in Braun, im Fall des am linken Bildrand platzierten Bootes auch in einem mit Schwarz abgemischten Blau, legt der Künstler in einem nächsten Schritt die Umrandung der Boote, die Sitzbretter und den Kielbalken an. In einem der Boote wird durch die Neigung des Bootskörpers der Innenraum sichtbar; er ist in Vermalung einer roten Farbsetzung am Heck des Bootes lavierend gestaltet. Ein vorderes Kompartiment des Innenraumes ist durch einen blauen Pinselstrich gestaltet, der diese Binnenfläche nur partiell ausfüllt. Dieses Boot weist an der Außenseite eine Verzierung in Form eines schwarzen Doppelstreifens auf. Im Bereich der Boote ist die Bodenformation mit lavierenden Pinselstrichen in Grau, Grün und hellem Ocker angegeben. Kögler trägt die Farben in horizontalen Bahnen auf, die unterbrochen werden, um die Bootskörper zu integrieren. Kögler achtet darauf, die Farben in diesem Bereich nicht ineinanderlaufen zu lassen, er läßt einen schmalen Zwischenraum zwischen den farbigen Setzungen. Das mittlere Bildregister wird von einem breiten Streifen eines mit viel Wasser vermalteten hellen Ockertones bestimmt. Am linken Bildrand ist ein in Bleistift vorgezeichnetes und aus der Grundierung ausgespartes Gerüst, wohl aus Ästen gefertigt, zu sehen, an dem mehrere Stücke roten Tuches befestigt zu sein scheinen. Kögler trägt die braune und rote Farbe nachträglich auf. Am rechten Bildrand befindet sich ein weiteres Boot, das ebenfalls mit dem Bug zum Betrachter gerichtet auf dem Land liegt. Auch in der Gestaltung dieser Bildpartie legt Kögler zunächst den Körper des Bootes in einem mittelbraunen Farbton an. Dabei sind Außenpartie und der linke Teil der sichtbaren Innenpartie in einer Farbsetzung verschmolzen. Im Bereich des Bugs übermalt Kögler die Gestaltung in brauner Farbe mit Schwarz. Die rechte Partie des Innenraumes ist in einem graublauen Farbton gestaltet. Das Boot ist mit einem durch einen braunen Pinselstrich markierten Mast versehen, an dessen unterem Ende ein zusammengerolltes Segel sichtbar ist. Die Gestaltung dieses Segels erfolgt in Graublau und ist in die noch feuchte Farbe der sich zwischen den Booten erstreckenden Uferzone hineingemalt, so daß die Farben ineinander verlaufen. Gleiches geschieht mit den als blaue Farbflecken aufgetragenen Schatten der liegenden Bote im oberen Bildregister. Bis auf den Schatten des am linken Bildrand platzierten Bootes sind die Schatten in die noch nasse Farbe hineingemalt und

vermischen sich mit den bereits zuvor gemalten Partien. Das untere Bildregister wird aus blauen, braunen und grünen, gegeneinander versetzten Linienbündeln gebildet, welche die Vegetation wiedergeben. Diese Gestaltung ist nicht durchgängig bis an den vorderen Bildrand herangeführt, an einigen Stellen ist das Weiß des Blattes sichtbar. Einige breite braune und blaue, nach links oder rechts geneigte, teilweise gleichzeitig mit, teilweise nach der Gestaltung der Vegetation ausgeführte Pinselstriche stellen möglicherweise Baumstümpfe oder Pflöcke dar. Der als blauer Farbleck wiedergegebene Schatten des im Mittelgrund liegenden Bootes ist über die Vegetationsangaben gemalt, dies gilt auch für das Lineament an der rechten Seite des Bootskörpers. Die Vegetation erscheint im Verhältnis zu den am oberen Bildrand liegenden Booten in Nahsicht aufgenommen; auch das im Mittelgrund liegende ist größer dargestellt als die weiter entfernt liegenden Boote.

Kögler konzipiert die Gestaltung dieses Blattes nach akademischen Kompositionsregeln. Der hochliegende Horizont deutet eine Erfassung der Szene in Aufsicht an, dem entspricht die Darstellung der Innenräume der Boote und die durch ihre Breite Distanz schaffende Bodengestaltung. Sie ist in horizontalen Registern angelegt. Die Größenverhältnisse der in bezug auf den Betrachter nah und entfernt liegenden Gegenstände sind aufeinander abgestimmt, ohne daß dieser Bildgestaltung ein mathematisch berechnetes perspektivisches Gerüst zugrunde läge. Dennoch arbeitet Kögler hier nach einer Bleistiftskizze; im Bereich zwischen dem Holzgerüst und dem im Mittelgrund liegenden Boot sind feine Bleistiftlinien sichtbar. Der Aufbau der Komposition in horizontalen Registern geht mit einer ausgewogenen Verteilung der Gegenstände auf der Bildfläche einher. Die beiden am rechten und linken Bildrand und damit im mittleren Register angesiedelten Gegenstände Boot und Gerüst rahmen das Zentrum des Bildes, das nicht von einem Objekt eingenommen wird. Die Gestaltung des vorderen Bildgrundes zeigt einen durchgängigen Streifen von Vegetation, aber auch gegenständliche Formulierungen, die in das mittlere Register hineinreichen, so etwa die Pflöcke auf der linken Seite. Ähnlich verhält es sich mit den im Mittelgrund angesiedelten Gegenständen, die durch ein Hineinragen in das obere Register mit diesem verschränkt werden. Während jedoch der Bereich entlang des oberen Bildrandes durch die liegenden Boote gekennzeichnet ist und so einen optischen Abschluß der Komposition bildet, leitet in der Mitte des unteren Bildrandes eine in Hellgrau gestaltete Partie optisch von dem in ebenfalls heller Farbgebung gestalteten Mittelgrund in den Vordergrund über. Die Komposition wird dadurch zum Betrachter hin geöffnet.

Kögler setzt in dieser Arbeit die Beobachtung der herrschenden Lichtverhältnisse sehr sorgfältig um. Trotz der durch das rasche Arbeiten häufig in benachbarte Bildpartien hineinfließenden Farben bleibt die an realen Vorgaben orientierte Erfassung beleuchteter und verschatteter Partien erhalten. Dies ist etwa an dem Motiv der beiden dicht nebeneinanderliegenden Boote in der Mitte des oberen Bildrandes zu beobachten. Zwar sind die beiden nach außen weisenden Kanten jeweils durch Abtönung der verwendeten Farbe als verschattet gekennzeichnet, doch rührt dies im Fall des rechten Bootes von dem Lichteinfall her, der von der außerhalb des rechten Bildrandes befindlichen Lichtquelle ausgeht. Im Fall des links liegenden Bootes könnte dessen rechte Außenseite in dem Bereich liegen, der noch durch den Körper des rechts liegenden Bootes verschattet ist. Eine kleine Partie des Bugs ist als beleuchteter Bereich kenntlich gemacht; ein breiter dunkler Pinselstrich, der die dahinter fortgeführte Seitenansicht dieses Motiv charakterisiert, zeigt eine verschattete Zone an. Die Schlagschatten beider Boote fallen nach links. Auch in der Wiedergabe des am oberen Bildrand erscheinenden Wassers setzt Kögler die im Wellengang als helles Horizontalband gestaltete Reflektion des Lichtes unter Vorgabe eines mimetischen Gestaltungsansatzes um.

Der Künstler faßt die Bootskörper in jeweils einer einzigen Farbform zusammen und nimmt ein Eintragen des Lineaments vor, das Bootsråder, Außenverzierungen und Inneneinrichtungen kennzeichnet, als die Farbflächen bereits zumindest teilweise angetrocknet sind. Das verhindert ein Ineinanderlaufen der Farben. Nicht immer gelingt dies vollständig, wie am Beispiel des Schattenwurfes des rechten Bootes in der Mitte des oberen Bildrandes beobachtet werden kann. Eine andere Möglichkeit, die unerwünschte Mischung von Farben zu verhindern, ist das Ausparen von später einzusetzenden Partien, wie dies im Fall des Gerüstes geschieht.

Adolf Hartmann schickte Kögler in den ersten Studienjahren für ein bis zwei Monate an den Ammersee und bezahlte dem jungen Studenten Unterkunft und Essen, damit dieser seine Arbeit vor landschaftlichen Motiven fortsetzen konnte.<sup>56</sup> Eine Reihe von Arbeiten, die dörfliche Häuseransammlungen und Gebirgsmotive zeigen, kann aufgrund der Sujets diesem Aufenthalt in Bayern zugeordnet werden.

Eine der in diesem Zusammenhang entstandenen Arbeiten mit dem Titel „Kirchdorf am Inn“ (Aquarell auf Papier, 43 × 61 cm, Abb.3) ist ebenfalls mit wässrigem Pinsel auf trockenem Papier gemalt. Sie zeigt eine Aufsicht auf ein Dorf, dessen Häuser sich um einen See

---

<sup>56</sup> Diese Angaben beruhen auf Aussagen von Helen Kögler.

gruppieren. Die Horizontlinie ist bis an den oberen Bildrand herangeführt. Dort legt Kögler eine Gestaltung aus mehreren mit Schwarz abgemischten blaugrünen Pinselstrichen an. Einige dieser Farbbahnen sind als horizontale Striche ausgeführt, die sich über die gesamte Breite des Blattes erstrecken, andere in der linken oberen Ecke überführen diese Gestaltung strichelnd in die sich am linken Bildrand bis in den Vordergrund hinein fortsetzende Angabe von Vegetation. Vor diese summarischen Angabe von Bewaldung sind entlang des oberen Bildrandes einige ebenfalls summarisch erfaßte Bäume mit kugelförmigen, grünen Kronen und aus denselben Formsetzungen entwickelten grünen Stämmen gesetzt, zwischen die an zwei Stellen kleine rote Rechtecke eingefügt sind. Es handelt sich offensichtlich um aus der Entfernung erfaßte Hausdächer. Im unteren Bereich der Bäume legt Kögler zunächst einen stark wässrigen hellgrünen Farbstreifen an, der als Wiese gedeutet werden kann. Unterhalb dieser Gestaltung befindet sich ein aus mehreren blauen, ebenfalls sehr wasserhaltigen Pinselstrichen gebildeter See. Der Uferbereich ober- und unterhalb des Wassers ist in hellem Ocker gestaltet. Am vorderen Ufer geben mehrere unterschiedlich formulierte grüne Farbsetzungen Vegetation in summarischer Weise wieder. Eine Häusergruppe ist in einem Halbrund um den See plaziert. Diese Ansammlung kubischer, durch den Baumbestand hindurch nur teilweise sichtbarer Elemente nimmt ihren Ausgang in der linken oberen Ecke des Blattes, in der einige rote Hausdächer aufscheinen, und setzt sich als Abfolge von hell- und dunkelblauen Dächern im Vordergrund der Komposition fort. In ansteigender Linie finden sich auf der Höhe der Mitte des rechten Bildrandes wieder zwei in unterschiedlichen Tönen gestaltete rote Dächer. Kögler legt zunächst die perspektivischen Flächen der Dächer an, um danach Traufkanten und Hausecken in Grün-, Blau- und Brauntönen auszuführen. In summarischer Weise sind vereinzelt Fenster als braune, durch eine winkelförmig gestaltete dunkle Setzung verschattete Farbflecke angegeben, eine Tür als grüner. Im Mittelgrund des Bildes ist ein Haus durch ein mit einer Gaube versehenes Krüppelwalmdach herausgehoben. Die Seitenwände der in unterschiedlicher Ausrichtung wiedergegebenen Häuser sind zum Teil in dunklen Farbtönen verschattet. Auch gibt ein gewinkelter grüner Streifen an einem Haus im Bildvordergrund wohl die durch das überstehende Dach hervorgerufene Verschattung der Hauswand bei seitlichem Lichteinfall wieder. Zwischen den Häusern ordnet Kögler Bäume mit kugelförmigen Kronen in unterschiedlichen Grüntönen und in jeweils dem gleichen Farbton gestalteten Stämmen an. Auch unregelmäßig begrenzte grüne Farbflecke finden sich als summarische Angabe von Vegetation. Der Vordergrund des Bildes wird, wie im zuvor vorgestellten Blatt, von mehreren

in unterschiedlichen Farben gestalteten Linienbündeln eingenommen, die sich zum Teil in den von Häusern bestehenden Bildbereich hinein erstrecken. In der linken Bildpartie sind einige der schwarzen und roten Liniensetzungen von einer lavierend gestalteten roten Fläche hinterfangen. Diese Formulierung mag eine summarische Wiedergabe der landschaftlichen Formation darstellen oder ein hinter der Vegetation zum Vorschein kommendes Hausdach. In jedem Fall verweist der Übergang der Dorfansicht in die Vegetation des vorderen Bildgrundes auf den erhöhten Standpunkt, den Kögler im Umsetzen des Motivs auf das Blatt eingenommen haben muß. Im Bereich des Vordergrundes sind Gräser darstellende Linienbündel nach rechts geneigt, während sie im Bereich der rechten unteren Ecke eine Neigung nach links aufweisen.

Kögler gestaltet das Blatt, wie im Fall der zuvor vorgestellten Arbeit, nach akademisch gelehrten Kompositionsvorgaben. In der Konzeption der Ansicht schlägt sich die Position des Künstlers in der Landschaft nieder. Die in der Ferne zu sehenden Objekte sind klein, die im Mittel- und Vordergrund des Bildes angesiedelten im Verhältnis größer dargestellt. Entfaltet sich die Komposition des zuvor analysierten Blattes in horizontal verlaufenden Registern, so wählt Kögler hier einen Aufbau des Bildes im Halbrund, das in stärkerem Maß perspektivisch lesbare Implikationen birgt. Eine Schwierigkeit in dieser Art der Bildkomposition liegt darin, die Gestaltung des Hintergrundes in korrekter Erfassung der Perspektive in die Gestaltung des Vordergrundes zu überführen. Kögler versucht sich an einer Lösung dieses Problems, indem er auf eine Ausarbeitung des entsprechenden Bereiches in einzelnen gegenständlichen Formulierungen verzichtet. Im vordersten Bildbereich wird die Konzeption des Sujets nach der Fluchtperspektive besonders augenfällig; die in unterschiedliche Richtungen geneigten Linienbündel machen einen Wechsel der Fluchtlinien in diesem Bereich kenntlich.

Die Gestaltung des Blattes läßt ein besonderes Interesse des Künstlers an formalen Wiederholungen und Kontrastierungen in der Formulierung von Gegenständen erkennen. So stehen sich die in ihrer perspektivischen Erscheinung exakt studierten Hausdächer und die in unregelmäßigen Abständen dazwischen verteilten kugelförmigen Baumkronen als gegenständlich ausdifferenzierte Elementarformen Raute und Kreisscheibe gegenüber. Diese Flächengestaltungen kontrastieren mit den Strichbündeln der Gräser im Vordergrund, die farblich wiederum Bezug nehmen auf die dunklen Nuancen, in denen Teile der Hausdächer und der Baumkronen gestaltet sind. Mag die Verteilung der Farben insbesondere der Dächer auch der realen Vorgabe entsprechen, so präsentiert sich die bildliche Umsetzung des Sujets doch in harmonischer Ausgewogenheit der Farben. Kögler vermalt bisweilen Grün- und Blautöne erst

auf dem Papier ineinander, so daß Mischfarben entstehen. Der Künstler orientiert sich auch in dieser Arbeit an der in Bleistift ausgeführten Vorzeichnung der Komposition, die im Bereich einiger Häuser am rechten Bildrand noch zu sehen ist.

Kompositorische Ausgewogenheit liegt auch einer anderen Arbeit (Gouache auf Papier, Maße unbekannt, Abb.4) zugrunde. Sie zeigt das Motiv einer Gebirgsgruppe mit drei Gipfeln. Die querformatige Bildanlage ist in Blau- und Grüntönen gehalten, die, je nach Darstellung verschatteter oder schwach beleuchteter Partien, in hohem Pigmentanteil oder laviert auf das Papier aufgebracht werden. Über die gesamte Breite des Blattes erstreckt sich ein Gebirgsmassiv. Kögler setzt einzelne Farbflächen zu felsigen Formationen und spärlicher Vegetation zusammen. Über summarisch in größeren Farbformen erfaßten Matten liegen gewinkelte dunkelblaue Linien, die Gesteinsformationen darstellen. Diese erstrecken sich über die gesamte Höhe der oberen Bildhälfte und suggerieren dadurch eine tiefenräumliche Staffelung der Formationen bis in vordere Bildbereiche hinein. Helle Aussparungen stehen für verschneite Höhenzüge. Die Senken zwischen den Gipfeln sind in dunklen Blautönen gestaltet und präsentieren sich auf diese Weise als verschattete Partien. Entlang des oberen Bildrandes erstreckt sich eine knapp bemessene Himmelszone, die in einem mit Weiß abgetönten blauen Farbton gestaltet ist. Optisch verschmelzen in einigen Bereichen Himmel und Berge miteinander, da Kögler zwar in einigen Partien die Gebirgszüge mit blauen Konturlinien versieht, in anderen Bereichen jedoch farbige Setzungen graduell ineinander übergehen läßt.

Die untere Bildhälfte zeigt ein breites Wolkenband, das sich über die gesamte Breite des Blattes erstreckt. Kögler setzt es aus unregelmäßig konturierten und teilweise mit einem hohen Weißanteil abgemischten blauen Flecken zusammen. Beleuchtete helle Partien stehen dunklen Bereichen gegenüber, die sich an der Unterseite der Wolken zeigen. In der Schichtung der Farben äußert sich der räumliche Aufbau dieser Gebilde. Unterhalb des Wolkenbandes wird die Komposition von einem wenig differenzierten Auftrag grüner Farbnuancen bestimmt. Einige Bereiche sind mit weiß abgemischter blauer Farbe übergangen, so daß der Eindruck von Regen entsteht, der aus der tief hängenden Wolkenschicht fällt.

In dieser Arbeit schlägt sich die genaue Beobachtung einer in den Alpen häufig auftretenden meteorologischen Situation nieder. Kögler erfaßt sowohl die von schwachem Licht erleuchteten Felsen als auch die ebenfalls durch den Lichteinfall in helle und dunkle Partien ausdifferenzierten Wolken. Eine besondere malerische Herausforderung ergibt sich aus dem

reduzierten Farbspektrum, das Kögler für die bildliche Umsetzung des Gesehenen wählt und das sicher dem Seheindruck entspricht. Der Künstler arbeitet hier mit Beimischungen von Schwarz bzw. Weiß, um beleuchtete und unbeleuchtete Partien farblich voneinander zu unterscheiden, wobei die Tonigkeit der Palette gewahrt bleibt.

Im Hinblick auf die Komposition bietet sich die Möglichkeit, mehrere formal ähnliche Bildelemente rhythmisierend nebeneinanderzusetzen. Dies geschieht sowohl im Bereich der drei Gipfel als auch in der Zone des Wolkenbandes. Die Bildkomposition scheint nach dem Gesichtspunkt der Taktsetzung von motivisch ausdifferenzierten Elementen angelegt zu sein, die einen nahezu symmetrischen Bildaufbau ergibt. Drei dreieckige Formulierungen stehen einer Reihe von Rund- und Ovalformen gegenüber. Der reduzierten Farbpalette entspricht so ein eingeschränktes formales Vokabular, das in einem Aufbau von klar voneinander geschiedenen Registern präsentiert wird.

Dieses Blatt ist deshalb von Interesse, weil Kögler zu einem späteren Zeitpunkt des Studiums erneut ein Gebirgsmotiv mit drei frontal erfaßten Gipfeln darstellt, jedoch in Abwandlung der unteren Bildpartie mit Bebauung am Fuß der Berge. Allerdings wandelt sich in dieser jüngeren Arbeit das gestalterische Interesse des Künstlers grundlegend. Sie wird deshalb an anderer Stelle ausführlich analysiert.

Eine weitere Arbeit verdient an dieser Stelle Erwähnung, weil sie im Kontext des Gesamtwerkes im Hinblick auf die Motivwahl eine Ausnahme darstellt, jedoch eine spezifische Art der Bildorganisation aufweist, die Parallelen zu einer im folgenden vorzustellenden Arbeit aus dem Jahr 1949 zeigt.

Es handelt sich um ein Bild (Gouache auf Papier, 49 × 68,5 cm)<sup>57</sup>, das Pferde auf der Koppel darstellt. Die querformatige Komposition auf braunem Papier zeigt zwei von der Seite erfaßte schwarze Pferde. Beide sind stehend und mit erhobenem Haupt dargestellt, eines in der Bildmitte, das zweite am unteren linken Bildrand, indem nur dessen obere Körperhälfte sichtbar ist. Kögler legt mit raschen Pinselstrichen die Umrisse der Tiere an und füllt sie flüchtig mit schwarzer Farbe aus. Er legt diese Partien in einem trockenen Farbauftrag an, indem er den Pinsel mittlerer Breite nahezu leermalt. Dadurch erscheint der Farbauftrag an einigen Stellen nicht deckend. In einem weiteren Schritt füllt der Künstler die Fläche des Bildgrundes mit

---

<sup>57</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.55.

unregelmäßig begrenzten Partien zunächst in Rot und Grün, die einen Teil der gedachten Bodenfläche zwischen den Pferden bedecken, auch ist der in Umriß gegebene Kopf des vom unteren Bildrand angeschnittenen Tieres mit grüner Farbe gefüllt, die Kögler dann noch einmal partiell mit Schwarz übermalt. Im äußersten rechten und linken Bereich der Arbeit herrschen Weiß und Hellblau vor, wobei letztgenannte Farben die zuvor gemalten Partien teilweise überdecken. Eine Unterscheidung zwischen Boden und Himmel wird nicht ersichtlich, lediglich die Partie weißer Farbe in der linken oberen Bildecke könnte in der Zusammenschau mit dem darunter plazierten grünen Querstreifen als Ausblick in den Himmel gelesen werden. Dieser Deutung steht jedoch die in einem hellblauen Farbton gehaltene Gestaltung der Partie entlang des rechten Bildrandes gegenüber, in der keine Differenzierung zwischen Boden und Himmel angelegt ist.

Kögler spart in der weißen und hellblauen Partie schmale vertikale Bahnen aus dem Farbauftrag aus. In einem nächsten Schritt legt er dünne ockerfarbene und rostbraune Baumstämme an, die Kronen in Form dunkelblauer und schwarzer Schraffuren tragen. In diesen Farben, mit wiederum nahezu leergemaltem Pinsel, trägt der Künstler auch nachträglich weitere Baumstämme über den flächigen Farbpartien auf und verstärkt die braunen, sich zum Teil verzweigenden Stämme der Baumgruppe, die sich am rechten Bildrand befindet, mit schwarzen Parallelstrichen. Das in vollständiger Ansicht wiedergegebene Pferd wird von mehreren blauen und ockerfarbenen Vertikalstrichen überlagert. Auf diese Weise wird zum einen die räumliche Situation angedeutet, in der die Tiere auf der Weide stehen. Auch die Platzierung des zweiten Pferdes, das geringfügig größer dargestellt ist als das in der Bildmitte angeordnete, resultiert aus der Staffelung der figurativen Elemente im Raum. Allerdings sind die Kronen der Bäume auf einer Höhe im Bild angeordnet, was einer perspektivischen Erfassung des Sujets widerspricht. Zum anderen kann in der Gestaltung der Baumstämme in helle und dunkle Partien die Wiedergabe eines nicht eindeutig zu bestimmenden Lichteinfalls gesehen werden. Diese mimetische Differenzierung der Darstellung trifft jedoch nicht auf sämtliche Baumstämme zu.

Kögler gibt die Pferde summarisch in Form von Silhouetten wieder, wobei beide Tiere exakt von der Seite erfaßt sind. Eine Binnenzeichnung der anatomischen Details fehlt. Das Standmotiv des vollständig zu sehenden Pferdes entspricht nicht der realen Anatomie; die Beine sind als vier gerade Striche angelegt, die Hufe sind nicht ausgebildet. Wohl aber sind Ohren- und Schweifhaltung der Tiere genau beobachtet. Die Pferde gehen in die bildnerische Umsetzung des Motivs als Kürzel ein. Ebenso wie die Vegetation sind sie einer



Schematisierung unterworfen, welche die Lesbarkeit der Motive in den Mittelpunkt der Gestaltung stellt und mit einer Eliminierung gestalterischer wie mimetischer Details einhergeht. Dieser schematisierenden Umformung des wohl im Freien studierten Motivs werden einige wenige, den realen Lichtverhältnissen entsprechende Detailgestaltungen beigelegt. Anders als in den zuvor vorgestellten Arbeiten versucht Kögler keine perspektivische Konzeption der Szene. Als flächenhafte Formulierungen stehen sich Vegetation, Tiere und Bodengestaltung im Bild gegenüber.

Die Komposition des Blattes wird durch die Anordnung der beiden gegeneinander versetzten Pferdeleiber, des ebenfalls horizontalen Bandes der Baumkronen sowie der schmalen vertikalen Formsetzungen der Bäume und der Tierbeine bestimmt, die in drei Gruppen gleichmäßig auf der Fläche verteilt sind. Daraus ergibt sich eine Rhythmisierung der Bildfläche, hinter deren Wahrnehmung die unregelmäßig gestalteten Farbflächen der Bodenformation zurücktreten.

Die Farbgebung der Bodenpartien unterscheidet sich nicht von derjenigen einer möglicherweise ebenfalls angegebenen Himmelspartie. Da die Tiere in Seitenansicht gegeben sind, die Gestaltung des Bodens jedoch eine Aufsicht auf das Motiv suggeriert, stehen die Konzepte beider Gestaltungen nach realen Maßstäben in Widerspruch zueinander. Auch scheint die Wahl der Farben nicht dem Seheindruck zu entsprechen. Der Künstler bedient sich hier gestalterischer Mittel, die in Arbeiten expressionistischer Künstler vorgebildet sind. Allerdings zeigt dieser Ansatz keine systematische Übernahme expressionistischer Gestaltungstechniken, vielmehr scheint das Interesse des Künstlers in einer formalen Stilisierung des Gesehenen und in dessen Erfassung in Gestalt von Flächenformen zu liegen.

Die Arbeit weist, wenn nicht im Motiv, so doch sowohl in der Auswahl als auch in der Gestaltung und der Anordnung bildlicher Elemente Parallelen zu einer Arbeit auf, die in das Jahr 1949 datiert ist. Das unbetitelte Werk (Gouache auf Papier, Maße unbekannt, Abb.5) ist im Querformat konzipiert. Die gesamte Höhe des Blattes wird von einer sich über die Bildfläche erstreckenden Reihe von vegetabilen Gebilden eingenommen, die möglicherweise als schematisiertes Schilfrohr gelesen werden können. Sie bestehen jeweils aus einem lanzettförmigen Oberteil, dem teilweise ein in spitzem Winkel dazu angeordnetes Rohr beigegeben ist. Beide Elemente sind in ihrem unteren Teil jeweils durch eine Gabelung zusammengefaßt, die aus einem einzigen Stengel hervorgeht. Kögler legt diese nebeneinander aufgereihten, einander ähnelnden Strukturen zunächst mit schwarzbrauner Farbe im Umriß an,

um dann einen Teil der sich partiell überlagernden Formen mit schwarzer Farbe auszumalen. Drei der langgezogenen dunklen Elemente sind am rechten bzw. linken Bildrand plaziert, die Bildmitte wird von Gebilden eingenommen, die nur in geringer Verdickung einiger Rohre gestaltet sind. Nach dem Anlegen dieser Bildstruktur füllt Kögler die freien Flächen zwischen den Rohrelementen mit Farbbahnen aus, die in drei Registern übereinander angeordnet sind. Das untere wird von rosafarbenen und roten Setzungen bestimmt, die das untere Drittel der Komposition füllen. Darüber erheben sich im mittleren Register orange- und ockerfarbene sowie vereinzelte rote Farbpartien. In einem nächsten Schritt werden die ockerfarbenen Partien partiell mit schwarzen Konturen versehen. Die Elemente werden auf diese Weise als farbige Silhouetten von Gebäuden lesbar. So scheint sich am linken Bildrand eine Ansammlung von Häusern zu befinden, die von den vorgelagerten Pflanzen teilweise verdeckt werden. Gleiches gilt für ein turmartiges Gebilde, das eine eingezogene Spitzhaube trägt und hinter einer querliegenden weißen Formulierung aufragt. Diese ist als geschlossene Form mit homogenem Farbauftrag definiert. Für diese Art der Formgebung wird im folgenden der Begriff der Farbform verwendet. Auch am rechten Bildrand befindet sich eine aus mehreren unterschiedlichen Farbformen zusammengesetzte Formulierung, die durch den schwarzen Kontur als Ansicht eines großen, turmähnlichen Gebäudes mit spitzem Helm erkennbar wird. Allerdings scheint die im Bildzentrum gelagerte weiße Farbform in die Architektur einzudringen. Oberhalb der Dachtraufe des Gebäudes setzt eine sich nach links fortsetzende schwarze Linie an, die keinem Gebäude zuzuordnen ist. Das obere Bildregister wird von einer Reihe kleiner roter Farbsetzungen bestimmt, die oberhalb einer durch die Vegetation des Vordergrundes unterbrochenen weißen Farbbahn plaziert sind. In Entsprechung zu der Gestaltung des linken Bildrandes ist der rechte Bildrand als eine die gesamte Höhe des Blattes einnehmende rote Farbbahn gestaltet, jedoch ohne von einer Architektur unterbrochen zu werden.

Kögler erfaßt in diesem Blatt das Motiv einer Stadtansicht, gesehen durch einen Pflanzenwald. Diese Komposition ermöglichte es dem Künstler, eine bildfüllende Struktur anzulegen, anhand derer das Bildganze in einzelne Kompartimente zerlegt werden kann. Als solche sind die farbigen Partien in die bereits vorhandene Struktur eingetragen. Den Bildgegenständen, Architektur und Pflanzen, eignet nur bedingt eine abbildende Qualität; sie sind wohl aus dem real Vorhandenen abgeleitet, aber in formal vereinfachte Formulierungen überführt. So sind etwa die Pflanzen im Bildvordergrund stets als in die Fläche projizierte Gebilde wiedergegeben.

Selbst in den geringfügig ausgebildeten Asymmetrien ist keine perspektivische Erfassung realen Pflanzenbestandes zu sehen; die Überschneidungen einzelner Elemente können nur aufgrund kognitiven Vorwissens als räumliche Überlagerungssituation gelesen werden. Die flächenhafte Gestaltung der verdickten Partien der Stengel steht einer perspektivischen Deutung des Arrangements entgegen. Die Gebäude sind als flächige Gebilde konzipiert, eine Binnengestaltung fehlt. Zwar werden in der Bildmitte Gebäude von einer nicht näher definierten weißen Farbform überlagert, worin sich eine räumliche Anordnung der mimetisch qualifizierten Partien andeutet, doch wird dieser Eindruck durch die Gestaltung der benachbarten Architektur unmittelbar widerlegt, da diese ebenfalls von der weißen Farbform überlagert ist. Eine Verortung dieser zentralen Form in einer nach realen Maßstäben räumlich gestaffelten Anordnung der Bildelemente ist dadurch nicht möglich.

Die farbigen Partien sind als Farbbahnen in die Zwischenräume der Pflanzenstengel eingetragen. Ihnen eignet damit eine formale Qualität, die sie in die Nähe der Formgebung der Schilfrohre rückt. Eine perspektivische Erfassung des sich als Landschaftsausblick bietenden Sujets wird dadurch vermieden. Kögler strebt vielmehr eine Vereinheitlichung sämtlicher Bildelemente an, die als flächige Farbformen konzipiert sind, denen eine mimetische Qualität erst durch die Zusammenfassung zu formalen Einheiten unter Ausbildung schwarzer Konturen beigemessen wird.

Die Farbgebung einiger Bildelemente, wie der Architektur und der Schilfrohre, mag an realen Vorgaben orientiert sein, dennoch sind zumindest die Partien roten und weißen Farbauftrages nicht mit vorstellbaren mimetischen Verhältnissen in Deckung zu bringen. Die Abstimmung der Farbgebung der einzelnen Bildpartien scheint eher kompositorischen Überlegungen als mimetischen Vorgaben geschuldet zu sein. Reale Lichtverhältnisse sind in der bildlichen Umsetzung nicht berücksichtigt.

Wie im Fall der Pferdestudie wird eine durch sich mehrfach im Bild wiederholende motivisch definierte und orthogonale Bildstrukturen vorgegebene Aufteilung der Bildfläche in einzelne Kompartimente erreicht. In der Pferdestudie steht dieser Tendenz bis zu einem gewissen Grad noch ein Farbauftrag in unregelmäßig begrenzten Partien als gleichwertige gestalterische Strategie gegenüber. In der hier vorgestellten Arbeit ist die formale Angleichung der nicht in motivischen Zusammenhängen zu deutenden Farbpartien an die die Bildstruktur vorgebenden Pflanzenelemente stringent vollzogen. In beiden Arbeiten ist eine Vereinfachung der

Einzel motive im Hinblick auf eine klare Lesbarkeit auf der einen und eine bildstrukturierende Wirkung auf der anderen Seite zu beobachten, verbunden mit der Tendenz, die Bildfläche in horizontale Register zu gliedern.

Die Gegenüberstellung von Buntfarben, die nur bedingt mimetischen Vorgaben folgen, und Schwarz findet sich in beiden Arbeiten. Dabei betont der Einsatz der Farbe Schwarz den Flächencharakter.

Die zuletzt analysierte Arbeit zeigt ein markantes Bildmotiv: die auf einer Gabel aufsitzende doppelte Lanzettform, die sich in Variationen in einer Reihe von nicht datierten Arbeiten wiederholt. Dabei kann dieses Motiv, das stets in mehrfacher Wiederholung als Gliederung der Bildfläche aufgeführt wird, mit figurativen Kürzeln vereint sein, die als Bäume zu lesen sind. Dies zeigt etwa eine Arbeit (Gouache auf Papier, 58 × 44 cm)<sup>58</sup>, die in der oberen Hälfte das lanzettförmige Motiv in dreifacher Ausfertigung zusammen mit einer in Umriß gegebenen großen Blatt- oder Baumform wiedergibt. Diese Formulierung ist in der einen Hälfte entlang einer mittig gesetzten vertikalen Teilungslinie durch horizontal angeordnete Sprossen gegliedert; sie hinterfängt eines der Doppellanzettmotive und deutet damit eine räumliche Anordnung der Bildelemente in diesem Register an. Die Räume zwischen den als schwarze und graue Umrißformen und Silhouetten gegebenen Formulierungen sind mit Farbbahnen in Rosa- und Rottönen ausgefüllt. Interessant erscheint, daß die untere Bildpartie nicht figurativ ausgestaltet ist, sondern von einem rechteckigen schwarzen Block dominiert wird. Zu dessen Seiten sind jeweils eine graue und eine rote Farbbahn angelegt, die sich in einem Wechsel der Farbgebung ebenso als Randgestaltung in der oberen Bildhälfte wiederholen. In jeweils einem schmalen Streifen am oberen und am unteren Rand der Bildfläche scheint sich eine der jeweiligen Gestaltung der gegenüberliegenden Bildhälfte ähnliche Formulierung anzuschließen. Der Eindruck eines Rapportmusters stellt sich ein. Die Arbeit könnte den Entwurf für ein Tapetenmuster oder einen anderen Textildruck darstellen.

Diese Deutung des Blattes als Entwurf gewinnt in der Zusammenschau der erhaltenen Arbeiten, die sich um 1950 datieren lassen, an Plausibilität. Kögler nutzt vor Aufnahme seines Studiums an der Berliner HfbK nicht nur seine zuvor erworbenen Fertigkeiten, um einem Broterwerb nachzugehen, er scheint auch die freien Bildfindungen in den Dienst der angewandten Kunst

---

<sup>58</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.56.

zu stellen, die in diesen Jahren nahezu die einzige Quelle eines bescheidenen Einkommens darstellt.

So finden sich zahlreiche Pflanzenstudien, die wohl innerhalb des Unterrichts an der HfbK angefertigt werden und deren motivisches Vokabular in Entwürfe für Tapeten und andere Textilien eingearbeitet wird. An einer später zu analysierenden Arbeit wird deutlich, daß die im Unterricht erarbeiteten Bildmotive sowohl für Entwürfe aus dem Bereich der angewandten Kunst als auch für Arbeiten genutzt werden, die dem Bereich der freien Malerei zuzuordnen sind.

Unter den erhaltenen Werken befindet sich eine in schwarzem Aquarell ausgeführte Studie (Aquarell auf Papier, 37 × 48,5 cm, Abb.6), die eine dichte Ansammlung von Pflanzenblättern zeigt. Auf dem querformatigem Blatt sind zahlreiche herzförmige Blätter zweier Blattpflanzen zu sehen, welche die Stiele der Pflanzen in transparenter Überlagerung der Formen überdecken. Die Blätter sind in Umrissen angelegt, in genauer Erfassung des Verlaufs der Blattadern bzw. in einer Panaschierung ausgeführt und aus unterschiedlichen Winkeln studiert, gemäß dem natürlichen Wuchs einer Pflanze, die von einem Betrachterstandpunkt aus gesehen ist. Dabei überschneiden sich die einzelnen Blätter, so daß sich deren Binnenzeichnungen durchdringen und ein je nach Konstellation unterschiedliches Gittergerüst ausbilden, das aus schwarzem Lineament besteht. Der Bildgrund dazwischen ist mit schwarzer Farbe ausgefüllt.<sup>59</sup> Diese Arbeit stellt möglicherweise eine Studie nach der Natur dar, die einen ersten Schritt zur formalen Umgestaltung ähnlich der beiden zuvor genannten Werke markiert.

Die Rückseite des Blattes zeigt die Aquarellstudie eines einzelnen Pflanzenblattes. Sie ist mit einem Vermerk von fremder Hand versehen, der „I. Semester 1954?“ lautet. Diese Bezeichnung wirft einige Fragen auf. Sollte das Ansetzen der Studie auf diesen späten Zeitpunkt den Tatsachen entsprechen, so bezieht sich die Studie nicht, wie in der hier getroffenen Einordnung angenommen, auf die frühen, während des Studiums entstandenen farbigen Aquarelle mit vegetabilen Motiven, von denen zwei Arbeiten hier stellvertretend analysiert wurden. Kögler beendete sein Studium an der HfbK im Jahr 1953 und wechselte im selben Jahr als Lehrer an die Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe Berlin. Die Datumsangabe kann sich daher

---

<sup>59</sup> Der Verfasserin lag im Verlauf ihrer Recherchen aus dem Nachlaß des Künstlers eine Fotografie zur Ansicht vor, die Kögler im Arbeitskittel an der Staffelei in einem großen Zeichensaal im Kreise weiterer Zeichnender zeigt. Auf der Staffelei ist eine der hier analysierten Arbeit sehr ähnliches Werk zu sehen. Allerdings konnte nicht geklärt werden, ob es sich um eine Aufnahme des Künstlers während des Studiums handelt oder ob eine spätere Ateliersituation an der Meisterschule für Graphik und Buchkunst wiedergegeben ist.

nur auf seine dortige Lehrtätigkeit beziehen. Dann wäre das so bezeichnete Werk im Rahmen der Analyse der älteren Arbeiten des Künstlers nicht zu werten. Allerdings muß in Betracht gezogen werden, daß der Vermerk von fremder Hand stammt und zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt worden sein kann. Der Verfasser könnte einem Irrtum erlegen sein. In jedem Fall fügt sich diese Arbeit als Vorstudie gut in den Kontext der anderen erhaltenen Werke mit vegetabilen Motiven ein, die formale Ähnlichkeit mit der zweiten der zuvor vorgestellten Arbeiten aufweisen.

Es existiert im Nachlaß des Künstlers eine Arbeit (Gouache auf Papier, 60 × 62 cm, o. Abb.), deren motivisches Vokabular Verwandtschaft mit der zuvor als Entwurf für eine Arbeit aus dem Bereich angewandter Kunst bezeichneten Arbeit zeigt. Ein flüchtig und nur partiell hellgrau grundiertes braunes Papier ist mit weißen Umrißdarstellungen von Pflanzenblättern versehen, die nebeneinander aufgereiht sind und die gesamte Breite des Bildgrundes füllen. Als Motivvorlage dienten unterschiedliche Blattarten; so stehen ovalrunde Formulierungen neben dreieckig geformten, spitz zulaufenden Blättern. Sämtlichen derartigen Motiven sind Binnenzeichnungen beigelegt, die den Verlauf von Blattadern nachempfinden. Die Blätter sind so zusammengestellt, daß ovale und spitz zulaufende Formulierungen einander abwechseln und den Bildgrund als bandartiges mittleres Register füllen. Die Zwischenräume zwischen den Blattadern sind partiell mit roten und schwarzen Farbsetzungen gefüllt, diese finden sich auch in blattnahen Partien außerhalb der Blattformen. Die schwarzen Setzungen erstrecken sich bis an den unteren Bildrand, während am oberen Bildrand zu den roten weitere ockerfarbene Setzungen hinzutreten, die, wären sie nicht vom oberen Bildrand beschnitten, sich zu weiteren Blattformen verdichten könnten.

Die Ausarbeitung der spitz zulaufenden Blattformen zeigt eine Verwandtschaft zu der ähnlich gestalteten, als Bauelement bezeichneten Formulierung in der Arbeit, die diese in Verbindung mit doppelten Lanzettblattformen aufführt (Abb.5). Hier wie dort ist die Binnengestaltung der Blatt- oder Baumformen in Form von horizontalen Sprossen angelegt. Vergleicht man nun die Binnengestaltung dieser Formulierungen mit dem als Vorstudie vor dem Naturmotiv zu benennenden schwarzen Aquarell, so erschließt sich die enge Verwandtschaft der gestalterischen Absichten in der Erstellung beider Arbeiten. In beiden Fällen dienen die Binnengestaltungen durch das den Blattadern nachempfundene Lineament zur Gliederung der Pflanzenmotive. Während in dem schwarzen Aquarell die einzelnen Blätter in genauer perspektivischer Anordnung erfaßt sind und zwei Pflanzen zugeordnet werden können, sind die

Blattmotive in der hier vorgestellten Arbeit als Flächenmuster einzeln über den Bildgrund verteilt, ohne Überschneidungen auszubilden. Dadurch kommen auch keine die Binnenstruktur verdichtenden Überlagerungen der Blattadern zustande. Die Zwischenräume der Blattgliederungen sind in dieser Arbeit, ähnlich dem gestalterischen Vorgehen in den beiden um das Jahr 1949 entstandenen Arbeiten, mit Farbsetzungen ausgefüllt. Allerdings sind diese nicht der eine formale Ähnlichkeit bezweckenden Anordnung in gleicher Ausrichtung im Bild unterworfen und können deshalb nicht als Farbbahnen bezeichnet werden.

Jenseits einer formalen Verwandtschaft und einer Gleichsetzung der gestalterischen Absicht in beiden Arbeiten ist die Beschriftung der Rückseite zur Einordnung des Blattes von Bedeutung. Neben der Angabe der Adresse des Künstlers – „Bln. Friedenau, Stubenrauchstr.62“ – ist dort die Bezeichnung „gemalter Entwurf“ vermerkt. Diese Angaben sind derart auf der Rückseite angebracht, daß die Gestaltung der Vorderseite auf dem Kopf zu stehen scheint. Die Bezeichnung „gemalter Entwurf“ spricht für die Möglichkeit, die Arbeit als Entwurf für ein Textildesign zu lesen. Köglers Formensprache und Motivwahl scheinen dabei einem gängigen Geschmack zu folgen. Die Firma Göppinger Plastics, die eigens für diesen Zweck geschaffene Arbeiten zahlreicher Künstler als Aufdruck auf Textilien verwertete, brachte im Jahr 1955 einen Dekorationsstoff aus Weich-PVC-Folie mit dem Design „Amalfi“ von Arnold Bode auf den Markt, das nahezu identische Formulierungen von dreieckig spitz zulaufenden Pflanzenblättern mit sprossenartig angeordneten Blattadern in loser Zusammenstellung mit anderen Formfindungen zeigt.<sup>60</sup> Das Verhältnis von freier und angewandter Kunst und die Arbeit von Künstlern für den Bereich der angewandten Kunst sollen im Anschluß an die Vorstellung von Köglers Arbeiten untersucht werden.

Allerdings sollte auch die vorgesehene Verwendung der oben genannten Arbeit als Entwurf zur späteren Umsetzung in ein größeres Gemälde als Verwendungsmöglichkeit bedacht werden, doch erscheint dies angesichts der erhaltenen Arbeiten des Gesamtwerkes als wenig wahrscheinlich. Kögler überträgt keines dieser in Variationen des Vokabulars vorhandenen Blätter in ein Gemälde auf Papier, das über sämtliche Schaffensphasen hinweg als bevorzugter Werkstoff Verwendung findet, noch gar auf Leinwand. Allerdings sind Arbeiten erhalten, die eindeutig dem angewandten Bereich zugeordnet werden können. Sie sind in Motivwahl und

---

<sup>60</sup> Vgl. Christian Borngräber, Bruchstücke. Westdeutsches Nachkriegsdesign 1945-55, in: Grauzonen Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955, AK, Berlin 1983 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1983: Grauzonen, Farbwelten), S.127 ff., hier Abb. S.159.

Formensprache eine Weiterentwicklung im Sinne einer Schematisierung und damit diesem Blatt verwandt. Dabei spielt die Binnenstrukturierung größerer formaler Einheiten, die vegetabilen Motiven entlehnt sein können, eine wesentliche Rolle.

Zunächst sollen, um einen repräsentativen Überblick über das Konglomerat von Köglers Arbeiten aus dem angewandten Bereich bis zum Jahr 1951 zu geben, eine Reihe von Arbeiten vorgestellt werden, die zeitlich später anzusetzen sind als die zuvor analysierten Arbeiten mit vegetabilen Motiven.

Ein undatiertes Blatt (Gouache auf Papier, 64 × 47,5 cm, Abb.7) zeigt eine veränderte Formensprache, die dennoch Verwandtschaft zu vegetabilen Motiven, beispielsweise Samenkapseln, erkennen läßt. Die im Hochformat gestaltete Bildfläche ist mit Schwarz grundiert. Aus diesem Farbauftrag sind vornehmlich in der linken Bildhälfte und in einem Bereich entlang des oberen Bildrandes Rechtecke unterschiedlichen Formates ausgespart. Diese sind einzeln oder zu mehreren in der Weise angeordnet, daß sie in Stufen gegeneinander versetzt sind oder übereinanderliegen. Sämtliche Rechtecke sind mit voneinander abweichenden Binnengestaltungen versehen, die in schwarzen Umrißlinien den Kompartimenten eingeschrieben sind. So finden sich entlang des oberen Bildrandes zwei mit variierenden Vertikalstreifen in Rot und Schwarz bzw. mit schwarzen Parallellinien auf Weiß versehene Kompartimente, denen ein rechtwinklig bemessenes Bildfeld mit eingeschriebener stehender Spindelform in Rosé auf hellem Rostrot folgt. In einem darunterliegenden Register, versetzt zu dem mit kurvilineareren Gestaltung versehenen Bildfeld, finden sich zwei benachbarte, unterschiedlich dimensionierte Kompartimente, in die auf hälftig grauem, hälftig weißem Grund eine liegende, eiförmige ockerfarbene Formulierung eingestellt ist. Diese Formfindung wird sowohl durch die Begrenzungen der Kompartimente als auch eine vertikal verlaufende weiße Binde, die mit schwarzen Vertikallinien unterschiedlicher Stärke versehen ist, geteilt. Einem hochformatigen graugrundigen Rechteck unterhalb dieser Gestaltung ist ein ebenfalls hochformatiges, jedoch rosafarbenes Rechteck mit mehrfach konturiertem weißem Dreiecksgiebel eingeschrieben. Auf der linken Seite wird dieses Motiv von einigen schwarzen Vertikallinien auf hellbraunem Grund flankiert. Ein sich unterhalb anschließendes weiteres Register rechteckiger Formelemente ist durch die Begrenzungen des Blattes abgeschnitten. In der rechten Bildhälfte stehen diesen rechtwinkligen und gerundeten Formulierungen, die in ein System orthogonal angeordneter Rechtecke eingetragen sind, mehrere frei auf dem Bildgrund plazierte Rund- oder Halbrundelemente gegenüber. Ein stehendes rotes Oval mit



Binnenlineament ist durch den rechten Bildrand beschnitten; darunter, nach links versetzt, befinden sich zwei unterschiedlich geformte, halbrunde graublaue Formulierungen mit nach unten weisender gerader Begrenzung. Ihnen antwortet eine an das Kompartiment angefügte, einseitig halbrund konturierte Formulierung. Auf dem durch den unteren Blattrand beschnittenen Register rechtwinkliger Kompartimente sitzt eine halbrunde weiße Form auf, die mit einer Binnengestaltung aus gestrichelten schwarzen Linien versehen ist.

Kögler bindet die in den zuvor diskutierten Arbeiten frei auf dem Bildgrund schwebenden, aus vegetabilen Motiven abgeleiteten Formelemente in diesem Blatt in eine orthogonale Bildstruktur ein. Dabei entwickeln die unterschiedlich gestalteten Kompartimente tektonische Qualitäten, die sich auch innerhalb der Binnengestaltung in der Formfindung eines übergiebelten Rechteckes entfalten. Das motivische Vokabular setzt sich aus formal kontrastierenden Elementen zusammen, die möglicherweise gegenständliche Vorgaben durch einen Abstraktionsprozeß auf Formulierungen mit dem Charakter geometrischer Elementarformen zurückführen. Dem dadurch gegenüber den zuvor vorgestellten Arbeiten reduzierten und formal strenger formulierten Vokabular der Einzelformen ist eine Vielfalt von Binnengestaltungen der geometrischen Formulierungen entgegengestellt.

In einem gegenläufigen Konzept der Bildkomposition steht diesem Bildvokabular, das nach den sich in Formgebung und Binnengestaltung sowie Anordnung der Elemente auf der Bildfläche manifestierenden gestalterischen Prinzipien arrangiert ist, eine Bildpartie gegenüber, die nicht in das orthogonale Bildgerüst eingepaßte kurvilineare Formelemente präsentiert. Diese allerdings nimmt in ihrer formalen Ausgestaltung Bezug auf die Binnenformulierungen der in die orthogonale Struktur eingefügten Elemente. Über formale Ähnlichkeiten innerhalb des Bildvokabulars sind auf diese Weise die unterschiedlich konzipierten Bildpartien miteinander in Beziehung gesetzt.

Die hier vorgestellte Arbeit ist in dem übergiebelten Element mit Name und Adresse des Künstlers sowie der Zahl „4“ versehen. Möglicherweise bezieht sich diese Numerierung auf eine Anzahl für einen Wettbewerb eingereichter Entwürfe für Textil- oder Tapetengestaltung. Wie im folgenden zu zeigen sein wird, läßt sich in einer im Rahmen eines Wettbewerbs prämierten Gestaltung aus dem Bereich der angewandten Kunst von Köglers Hand ein ähnlicher Ansatz im Hinblick auf Formfindung und Bildgestaltung nachweisen. Insofern kann eine Entstehung beider Arbeiten innerhalb des Jahres 1951 angenommen werden.

Der sich in der zuvor diskutierten Arbeit manifestierende gestalterische Ansatz findet sich, in formaler Variation, im gemalten Werk des Künstlers wieder und zeigt sich ab den 50er Jahren in sämtlichen Schaffensphasen. Er beruht auf der Gegenüberstellung von unterschiedlichen Konzepten der bildlichen Ordnung und von unterschiedlichen Formgestaltungen. Dabei sind die in dieser Hinsicht kontrastierenden Bildpartien jeweils durch Bezugnahmen auf die gegenteilig gestaltete oder konzipierte Partie kompositorisch miteinander verbunden. Der zuvor vorgestellte Entwurf markiert daher die erste bildliche Umsetzung einer für das Werk des Künstlers grundlegenden gestalterischen Strategie.

Varianten der in dieser Arbeit aufgeführten Bildmotive, sowohl der liegenden eiförmigen Formulierung mit heller Mittelbinde als auch der mit Binnenlineament versehenen Spindelform, finden sich in vielfacher Wiederholung bildfüllend aufgeführt in anderen Arbeiten, die hier nicht Gegenstand einer näheren Untersuchung sein sollen. Diese Arbeiten gliedern sich in eine Reihe farbiger Studien abstrahierter Pflanzenmotive ein, die teilweise im Randbereich jeweils eine als Rapport anzuschließende Wiederholung der Bildstruktur andeuten, was auf ihre Verwendung als Muster für textile Gestaltungen verweist.<sup>61</sup> Der gestalterische Schwerpunkt dieser Arbeiten liegt auf der aus dem Motiv abgeleiteten Bildstruktur, die sich als Netz dunkler Konturen über die gesamte Bildfläche legt.

Harry Kögler nahm in diesen mittleren Studienjahren häufig an Ausschreibungen für angewandte Kunst im industriellen Bereich teil, wie auch sein Freund Bergmann, mit dem er in dieser Hinsicht in Konkurrenz trat.<sup>62</sup>

Der Entwurf eines Tapetenmusters aus Köglers Hand wurde von der HfbK angekauft. Er ist als Schwarz-Weiß-Abbildung<sup>63</sup> veröffentlicht. Die Arbeit zeigt auf hellem Grund ein Netz aus unregelmäßig verlaufenden schwarzen Vertikallinien, die in unregelmäßigen Abständen partiell durch kurze, horizontal angeordnete Linien mit kreisförmigen farbigen Verdickungen an beiden Enden überlagert werden. In die Zwischenräume der netzartigen Bildstruktur sind in unregelmäßigen Abständen stehende spindelförmige Gebilde eingepaßt, die teilweise durch eine

---

<sup>61</sup> Bei N. N., in: Tapetenzeitung, 61.Jg., 1952, S.8, wird auf die Wichtigkeit der Beachtung dieser für die industrielle Umsetzung bedeutsamen Details durch die entwerfenden Künstler hingewiesen.

<sup>62</sup> Dieser Hinweis geht aus dem mit Gerhart Bergmann in Berlin geführten Gespräch hervor. So bewarben sich beide Künstler erfolglos um einen nicht näher bezeichneten Auftrag der am Berliner Kurfürstendamm ansässigen Bayer AG.

<sup>63</sup> Vgl. Tapetenzeitung, a. a. O., S.8 unten.

horizontale Trennlinie in zwei farblich unterschiedlich gestaltete Hälften geteilt sind. In einem Fall ist ein Gebilde dieser Art über eine Vertikallinie gelegt.

Kögler wendet in diesem Tapetenentwurf dieselben gestalterischen Prinzipien an, die auch den zuvor diskutierten Entwurf prägen. Fügen sich dort rechtwinklig konzipierte und mit wechselnden Binnengestaltungen versehene Kompartimente in eine sich in Form von Bildregistern manifestierende übergeordnete Bildstruktur ein, so wird eine solche in dem durch Ankauf ausgezeichneten Tapetenentwurf durch das Anlegen eines gitterförmigen Netzes vorgegeben, das nahezu rechtwinklige Kompartimente in großer Zahl hervorbringt. Durch den unregelmäßigen, mehrfach abgewinkelten Verlauf der Linien innerhalb des Netzes und die voneinander abweichenden Dimensionen der durch die in unterschiedlichen Abständen erfolgende Überlagerung der vertikalen mit horizontalen Setzungen entstehenden Kompartimente entfaltet die Gestaltung trotz des zugrunde gelegten orthogonalen Prinzips keine statische, sondern eine dynamische Wirkung. Diese wird durch die Platzierung der spindelförmigen, zweigeteilten Gebilde verstärkt. Die Anordnung dieser Elemente innerhalb der übergeordneten Bildstruktur nimmt Bezug auf diese, folgt jedoch ihrerseits einer nach bildkompositorischen Gesichtspunkten ausgewogenen Verteilung der Formen. Dieses Prinzip, das sich eben nur teilweise auf die Vorgaben des orthogonalen Gerüsts bezieht, manifestiert sich auch in der wechselnden Verteilung der Farben innerhalb der spindelförmigen Gebilde. Stehen diese, wie auch die kreisförmigen Verdickungen der horizontalen Linien, in einem Asymmetrien einbeziehenden formalen Gegensatz zu der Ausbildung der annähernd rechtwinklig konzipierten und von Linien begrenzten Kompartimente, so zeigt sich dennoch eine formale Ähnlichkeit zu diesem Lineament innerhalb der Gestaltung der Spindelformen selbst in Form von horizontalen Trennungslinien zwischen den farblich unterschiedlich gestalteten Formhälften. Diese Verwandtschaft in der formalen Gestaltung und die Bezugnahme der kurvilinearen Gebilde auf das Liniennetz im Hinblick auf deren Platzierung stellen kompositorische Strategien dar, die sich auch in der Gestaltung der zuvor diskutierten Arbeit finden. In dem veröffentlichten Tapetenentwurf ist das motivische Vokabular jedoch einer weiteren Abstrahierung unterworfen, welche die Vielfalt der Binnengestaltungen zugunsten einer klar zutage tretenden, sowohl tektonischen als auch dynamischen Anordnung weniger bildlicher Details reduziert. Im Tapetenentwurf verzichtet Kögler auf eine Gegenüberstellung frei auf der Bildfläche angeordneter Formen mit den in ein orthogonales Gerüst eingebundenen Formulierungen.

Die Gliederung einer zu gestaltenden Fläche in Gitterstrukturen stellt eine der gängigen Varianten des in den Werbekatalogen der Möbelhäuser und den Zeitschriften für modernes angewandtes Design propagierten formalen Repertoires dar, das sich sowohl im Möbeldesign als auch in der Gestaltung von Stoffen und Tapeten niederschlägt. Dabei spielt der Aspekt einer dynamischen Gestaltung eine wesentliche Rolle. Dieser soll über sphärische Projektionen auf die Fläche, „energetische Formen“, erreicht werden, eignet aber auch diagonalen Linien; symmetrische Anordnungen werden vermieden. Auch „plastisch-organoide Formen“, entwickelt aus Hyperbeln und Parabeln, stellen ein formales Charakteristikum der angewandten Kunst der 50er Jahre dar.<sup>64</sup>

Kögler adaptiert diese formalen Vorgaben in seinem veröffentlichten Tapetenentwurf, indem er das Lineament des Gittergerüsts nicht als statische Struktur gestaltet, sondern als sich nur partiell und nicht nach einer Regel ausbildende Gitterstruktur formuliert, deren Linien zudem einen unregelmäßigen Verlauf nehmen. In unregelmäßiger Verteilung kombiniert er organisch gestaltete Elemente mit dieser nach Gesichtspunkten einer inhärenten Dynamik gestalteten Flächengliederung. Unter diesen Aspekten läßt sich sein Entwurf mit Fritz Winters Gestaltung einer Tischdecke für die Firma Göppinger Plastics vergleichen, der allerdings drei Jahre später auf den Markt kam.<sup>65</sup> Winters in der Schwarz-Weiß-Aufnahme überlieferte Gestaltung zeigt einen dunklen Grund, über den sich ein aus hellen Linien bestehendes Gitter legt. Das orthogonale System von im rechten Winkel aufeinandertreffenden horizontalen und vertikalen Geraden wird variiert, indem Winter einige Linien diagonal anlegt und zudem als asymmetrisch geschwungene Formulierungen ausbildet. Die durch die Überschneidungen dieser Linien mit dem noch erkennbar nach orthogonalen Prinzipien angelegten Gitter entstehenden Kompartimente sind nicht rechtwinklig, sondern als ungleiche Rechtecke oder Dreiecke ausgebildet. Diese Kompartimente einer dynamisierten Flächengliederung sind partiell mit einer von der Farbgebung des Grundes abweichenden farbigen Gestaltung versehen. Es ergibt sich eine Gestaltung aus ungleichmäßig über die Bildfläche verteilten, in eine lineare Struktur eingepaßten Flächenformen, die dem Entwurf Köglers in gestalterischer Hinsicht verwandt

---

<sup>64</sup> Vgl. Ruth Wessel, Nierentischstil, in: Hans Körner (Hrsg.), Flächenland. Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik, Tübingen, Basel 1996 (Kultur und Erkenntnis, Bd.14) (im folgenden zitiert als Körner 1996), S.72 ff., hier S.76, vgl. dort auch die in Anführungszeichen gesetzten Zitate.

<sup>65</sup> Vgl. AK, Berlin 1983: Grauzonen, Farbwelten, Abb. S.142 rechts oben: Fritz Winter, Tischdecke „Solar“, Weich-PVC-Folie, 1955.

erscheint. Über die Tatsache hinaus, daß Köglers Tapetenentwurf von der HfbK angekauft wurde, belegt dieser Vergleich mit Winters Design, daß Kögler sich in seiner Arbeit aktueller Gestaltungsprinzipien bedient, die über das Jahrzehnt hinweg ihre Gültigkeit bewahren.

Abstrakte Formulierungen, die unter denselben gestalterischen und formalen Aspekten als Flächengestaltung eingesetzt werden, finden sich in Entwürfen zu einem Deckengemälde, das Kögler bereits im Jahr 1948 in einem Gebäude einer russischen Bank zur Ausführung brachte. Seiler vermerkt, daß Kögler diesen Auftrag auf Vermittlung von Max Taut erhielt. Es handelte sich um ein Deckengemälde in einem Sitzungssaal im Osten Berlins, das später übermalt wurde.<sup>66</sup> Mehrere gemalte Entwürfe des Deckengemäldes haben sich erhalten. Jeder von ihnen zeigt eine Komposition im Querformat, in der eine tektonische Flächengliederung mit linearen Elementen kombiniert ist.

Ein Entwurf (Tempera auf Karton, 28,5 × 50,5 cm, Abb.8) ist unterhalb des Bildfeldes signiert und mit „Deckenentwurf“ und „Jan. 48“ bezeichnet. Er zeigt ein aus acht nahezu quadratischen Flächenformen zusammengesetztes querrechteckiges Bildfeld. Die Quadrate fügen sich nicht in ein orthogonales Gliederungssystem ein, ihre Konturen verlaufen teilweise schräg. Dennoch ergibt die Zusammenstellung der quadratischen Felder eine mit rechtwinklig konzipierten Außenkonturen versehene Fläche. Die Quadrateinheiten sind nochmals in wiederum quadratische oder rechteckige Binnenfelder untergliedert, die in unterschiedlicher Farbgebung gestaltet und mit variierenden Binnenstrukturen versehen sein können. Neben Rot und Schwarz verwendet der Künstler auch ein dunkles Grau zu Gestaltung dieser Flächeneinheiten. Die Binnenquadrate können mit einer Struktur aus Parallellinien versehen sein, deren lineare Bestandteile im Durchmesser variieren. Diese Linien können horizontal oder vertikal angeordnet sein oder Bogenstrukturen ausbilden. Sämtliche quadratischen Bildmodule sind mit weißen Konturen versehen, so daß unterschiedliche Prinzipien der Flächengliederung in der wechselnden farblichen Erscheinung der Rechteckfelder und in deren Konturierung zutage treten. Über diese bildliche Struktur ist ein Lineament aus weißen Linien gelegt, das annähernd die Gestalt eines liegenden Ovals ausbildet. Sämtliche Linien verlaufen in Mäandern. Sie sind in unterschiedlichen Abschnitten des Bildfeldes teilweise parallel als Doppellinie geführt, teilweise überschneiden sich Linienpaare oder einzelne Linien. Eingebettet in dieses lose

---

<sup>66</sup> Vgl. Seiler, a. a. O., S.92. Die Aussage, daß das Gemälde übermalt worden sei, deckt sich mit der Auskunft Gerhart Bergmanns, der im Rahmen des bereits mehrfach erwähnten Gespräches von der Übermalung der Arbeit und einer späteren Zerstörung des Gebäudes berichtete.

Geflecht ist eine ebenfalls aus einem mäandrierenden Lineament bestehende, nahezu ovale Struktur, die in Kontrast zu den Linien mit graphischem Charakter als breiteres Band ausgebildet ist. Diese Struktur ist in Abschnitte unterteilt, die je nach einer an die Gestalt der Teilflächen gebundenen wechselnden Farbgebung des Bildgrundes ebenfalls die Farbe verändern. Dabei vollzieht sich der Farbwechsel nicht bei jedem Übertritt des Bandes über die Begrenzung einer quadratischen Teilfläche. Die Farbgebung des Bandes setzt sich im Unterschied zu derjenigen der Quadrate lediglich aus Rot und Schwarz zusammen. Innerhalb des Ovals, integriert in die aus Parallellinien bestehende Binnenstruktur der quadratischen Felder, sind drei unregelmäßige stehende Ovale ohne Berücksichtigung der weißen Konturen der quadratischen Bildmodule plaziert. Diese Elemente sind ebenfalls als bandartige Strukturen gebildet, die, je nach Farbgebung des Grundes, eine schwarze, weiße, rote oder graue Farbe annehmen. Eine in gleicher Weise gebildete ovale Struktur außerhalb der großen, aus mäandrierendem Lineament gebildeten Ovalform korrespondiert mit den organoiden Formulierungen im Inneren.

Ein anderer Entwurf (Tempera auf Karton, 28,5 × 50,5 cm, Abb.9), oberhalb des Bildfeldes bezeichnet mit „Nr.7“, zeigt ebenfalls eine Aufteilung der rechteckigen Fläche in acht nicht rechtwinklig formulierte, jedoch nahezu quadratische Teilformen. Allerdings weisen diese keine weißen Konturlinien auf, sondern sind in ihren Dimensionen nur durch eine zwischen zwei Rottönen wechselnde Farbigkeit kenntlich gemacht. Die Quadrate sind mit einer dichten, formal vielfältig ausgestalteten Binnenstruktur versehen, die neben Feldern aus parallelen Liniensetzungen auch Formulierungen aufweisen, die aus einem vegetabilen Vokabular entwickelt sind. So finden sich stilisierte geäderte Blätter mit wellenförmig gestalteten Rändern ebenso wie größere Strukturen, die als Blätter mit fächerartig ansetzenden Adern oder als Rispen mit schmalen, paarig am Stiel ansetzende Blättern zu lesen sind. Diese Formulierungen lassen sich, wie erwähnt, auch in anderen, wohl für die Tapetenproduktion bestimmten Entwürfen nachweisen. Daneben finden sich auch frei auf dem Grund der quadratischen Module verteilte kleine kreisförmige Elemente. Diese aus dem motivischen Repertoire organischer Formulierungen entlehnten Strukturen überlagern und hinterfangen eine breite bandartige Struktur, die sich in Form eines organisch ausschwingenden Querrechteckes aus mehreren in die quadratischen Module eingepaßten Teilpartien zusammensetzt. Sämtliche Bildelemente sind an den Begrenzungen der quadratischen Felder Farbwechseln und Variationen der formalen Gestaltung unterworfen, so daß beispielsweise die schmalen

Teilformen, die, in paralleler Anordnung zusammengefaßt, als gestreifte Bandstruktur lesbar werden, im Übertritt in ein anderes Quadrat Breite und Farbgebung verändern. Die Blattstrukturen bilden statt eines farbigen Kompartimentes jenseits einer Begrenzung des Bildfeldes einen schwarzen Kontur um eine in der Farbe des Grundes gehaltene Fläche aus. Auf diese Weise setzt die Konturlinie, die in der Wahrnehmung der Form als deren Bestandteil erfaßt wird, jenseits einer paßgenau an ein andersfarbiges Kompartiment anschließenden Partie an; eine Verschiebung des Formkonturs stellt sich ein. Gleiches gilt für die Formulierung des organisch formulierten Binnenquadrates. Auch dessen Versatzstücke schließen nicht paßgenau aneinander an.

Die bandartige Struktur variiert, wie die mäandrierende ovale Formulierung des zuvor vorgestellten Entwurfes, die Gestalt des Deckenfeldes und nimmt damit Bezug auf die baulichen Vorgaben. Kögler erprobt zwei unterschiedliche organische Gestaltungen, um diese Wirkung zu erzielen und plaziert diese als eine in die Binnengestaltung der Flächenmodule integrierte, doch als übergreifende Struktur lesbare Gestaltung auf die Bildfläche. Die Binnengestaltung der quadratischen Teilelemente folgt ähnlichen gestalterischen Ansätzen. Sind es im Fall des zuerst vorgestellten Entwurfes ausschließlich die mit Parallellinien versehenen Felder und die organisch verformten kleinen Ovale, die den quadratischen Modulen in Form eines formalen Kontrastes gegenübergestellt werden, so bedient sich der Künstler im Fall des zweiten Entwurfes eines motivisch reicheren Repertoires aus blattähnlichen Formen, denen sowohl das zentrale Bandmotiv als auch die quadratischen Module formal kontrastierend gegenüberstehen. In beiden Entwürfen nimmt die Formulierung der großen, die Bildfelder überlagernden Form gestalterische Aspekte sowohl der nahezu rechtwinkligen Flächenmodule als auch der kurvilinearen oder vegetabilen kleineren Binnengestaltungen auf, indem die mäandrierende bzw. organisch ausschwingende Gestaltung zwischen beiden formalen Gegensätzen vermittelt.

In beiden Fällen wird durch eine optische Verschränkung der übergreifenden Strukturen mit der Binnengestaltung der quadratischen Kompartimente eine Durchdringung der unterschiedlich gegliederten und gestalteten Bildpartien erreicht. Während die Farbgebung des zweiten Entwurfes auf Rot und Schwarz beschränkt ist, zeigt die zuerst präsentierte Studie eine größere farbliche Vielfalt. Dieser eignet eine bessere Lesbarkeit der Einzelstrukturen, da das im anderen Entwurf nicht vorhandene weiße Lineament des mäandrierenden Ovals wie der durch die quadratischen Module gebildeten Gitterstruktur sich von den unterschiedlichen

flächigen und geometrischen Formulierungen in diverser Farbgebung als graphische Struktur abhebt.

Berücksichtigt man die Numerierung, die auf dem zweiten der beiden vorgestellten Entwürfe zu lesen ist, so scheint Kögler mindestens sieben Studien für diesen Auftrag angefertigt zu haben. Es muß allerdings offen bleiben, welcher Entwurf als Deckengemälde zur Ausführung gelangte.

Seiler spricht von einem „ganz geometrischen und ungegenständlichen“ Deckengemälde.<sup>67</sup> Da die vegetabilen Motivvorlagen in dem zweiten vorgestellten Entwurf weder als geometrische noch ungegenständliche Gestaltungen bezeichnet werden können, liegt es nahe, eher die Umsetzung eines Entwurfes anzunehmen, dessen formales Repertoire demjenigen der zuerst in diesem Zusammenhang vorgestellten Arbeit ähnelt.

Offensichtlich bedient sich Kögler, je nach praktischen Anforderungen, unterschiedlicher Grade an Abstraktion zur Entwicklung eines formalen Repertoires. Dies erschließt sich im Vergleich der abstrakten Formensprache der Entwürfe für das Deckengemälde mit den in das Jahr 1949 datierten, bereits zuvor vorgestellten Arbeiten, die ebenfalls für eine Umsetzung im Bereich der angewandten Kunst entstanden. In jedem Fall fügen sich seine Formfindungen in das in dieser Zeit übliche Repertoire ein, wie der Verweis auf die gängigen gestalterischen Ansätze im Zusammenhang mit Köglers veröffentlichtem Tapetenentwurf zeigen konnte.<sup>68</sup>

Die Vermittlung dieses Auftrages erfolgte über den an der HfbK lehrenden Architekten Max Taut. Dieser gehörte zu den ersten, die sich in den unmittelbar an das Ende der Nazidiktatur anschließenden Monaten für einen Zusammenschluß der Künstler und für die Gründung neuer künstlerischer Institutionen über die Teilung Berlins in Sektoren hinweg engagieren.<sup>69</sup> So zählte er zu den Gründungsmitgliedern der HfbK und zum Gründungsausschuß des Schutzverbandes Bildender Künstler Groß-Berlins. Die von ihm gegründete Architekturschule an der HfbK sah die Mitarbeit ehemaliger Bauhäusler vor; die Strukturierung der Lehre orientierte sich an Lehrplänen des Bauhauses.<sup>70</sup> In seiner im Jahr 1946 erschienenen Mappe „Berlin im Aufbau. Betrachtungen und Bilder des Architekten Max Taut“ legte er seine Vorstellungen zur

---

<sup>67</sup> Vgl. ebenda., S.92.

<sup>68</sup> Vgl. Wessel, a. a. O., S.76.

<sup>69</sup> Vgl. hier und im folgenden zu Max Taut: Heinz Deutschland, Jonas Geist (Hrsg.), Max Taut. Architekt und Lehrer (1884-1967), Berlin 1999, S.11 ff., hier S.15 f. und S.18.

<sup>70</sup> Vgl. dazu auch Annette Menting, Max Taut, Das Gesamtwerk, München 2003, S.162.



architektonischen Neugestaltung der zerstörten Hauptstadt dar. Angesichts der gewaltigen Bauaufgaben setzte er sich für die Mitarbeit der Studenten an praktischen Aufgaben im städtebaulichen Bereich ein. Nahezu sämtliche bedeutenden Bauten von Max Taut sind erhalten.<sup>71</sup> Allerdings findet sich darunter um das Jahr 1948 kein Bau eines Bankgebäudes im russischen Sektor der Stadt. So scheint der an Kögler vergebene Auftrag für die Gestaltung der Decke des Sitzungssaales eines solchen Gebäudes nicht in Verbindung mit eigenen Bauaufgaben zu stehen. Allerdings stand Taut mit Pechstein über eine gemeinsame Tätigkeit nicht nur in der Leitung der HfbK in enger Verbindung, beide engagierten sich unmittelbar nach Kriegsende auch in anderen künstlerischen Vereinigungen.<sup>72</sup> Über diese persönliche Bekanntschaft konnte Taut mittelbar auf den zu diesem Zeitpunkt noch bei Hans Orłowski studierenden Kögler aufmerksam geworden sein. Wie erwähnt, vertrat Pechstein den Kollegen im Fall einer Krankmeldung. Detaillierte Angaben zu dieser Arbeit aus Köglers Hand können nicht gemacht werden, da sich weder das Gebäude noch Unterlagen zu dem Auftrag etwa im Nachlaß oder in den Akten der HfbK erhalten haben.<sup>73</sup> Lediglich die Größe des Deckengemäldes ist überliefert. Seiler gibt sie mit  $12 \times 6\text{m}$  an.<sup>74</sup>

Ein anderer Entwurf von Köglers Hand für eine praktische Arbeit, einen Vorhangdekor, ist aus dem Jahr 1951 überliefert. Er weist einen gestalterischen Ansatz auf, der die partielle Raumhaltigkeit geometrischer Gebilde in die Gestaltung einbezieht.

Die Arbeit (Tempera auf Papier,  $85 \times 69\text{ cm}$ , Abb.10) zeigt die Untergliederung der zu gestaltenden Fläche in rechtwinklige Kompartimente unterschiedlicher Dimensionierung. Diese sind in ausgewogener Verteilung in Ocker- und Grautönen gestaltet. Eingetragen in das orthogonale Gerüst finden sich geometrische Formen, die in die Kompartimente eingeschrieben oder über mehrere Teilflächen hinweg geführt sein können. Das motivische Vokabular setzt sich aus einzelnen Balkenelementen zusammen, die im rechten sowie im spitzen Winkel aufeinandertreffen; daneben finden sich auch Kreisscheiben und asymmetrisch konzipierte Halbbögen sowie Formfindungen, die aus asymmetrisch geschwungenen Partien und rechtwinkligen Balkenelementen bestehen. Einige Dreiecks- und Halbkreisscheibenelemente

---

<sup>71</sup> Ebenda, S.8.

<sup>72</sup> Vgl. Deutschland, Geist, a. a. O., S.15 f.

<sup>73</sup> Es sei auf die bereits erwähnte schriftliche Auskunft der Universität der Künste Berlin verwiesen, die das Archiv der HfbK verwaltet und keine Unterlagen zu Köglers Studium und späterer Lehrtätigkeit an der HfbK besitzt.

<sup>74</sup> Vgl. Seiler, a. a. O., S.92.

sowie eine Form, die aus asymmetrischem Halbbogen und in rechtem Winkel ansetzendem Balkenstück besteht, sind in einem hellen Grauton gestaltet, jedoch durch eine modellierende Schattierung als volumenhaltige Körper gekennzeichnet. In der Formulierung dieser Elemente wird die rhythmisierte Flächengliederung um den Aspekt der Dreidimensionalität erweitert. Auf einer anderen gestalterischen Ebene stellt sich ein räumlicher Effekt bereits über die farbliche Gestaltung der Flächenkompartimente ein. Durch die physiologisch bedingte Wirkung der Farben, deren optisches Vor- und Zurücktreten, sind die auf diese Weise unterschiedlich gestalteten Kompartimente in einem Gefüge verortet, das räumlich wahrgenommen wird. Durch die Eintragung der geometrischen Formen, die ebenfalls farbig formuliert sind und daher eine eigene farbräumliche Wirkung entfalten, wird ein komplexes Zusammenspiel räumlich wirkender Zusammenstellungen erzeugt. Diese Wahrnehmung bezieht sich auf die Verortung der Bildelemente in dem durch die Flächenkompartimente erstellten Bildgerüst und erfolgt über die tektonischen Qualitäten der geometrischen Formulierungen. Diese werden über die spezifische Formgebung und Platzierung der geometrischen Elemente erreicht. Die geometrischen Formen selbst nehmen Bezug auf das aus Flächenkompartimenten gebildete Gerüst, indem sie orthogonale Aspekte ausbilden und in einer diese tektonisch nutzbaren Aspekte berücksichtigenden Gestaltungsstrategie auf der Fläche angeordnet sind. So sind Balkenelemente parallel zu Kompartimentbegrenzungen platziert, Dimensionen gekurvter Elemente auf die Abmessungen der Kompartimente bezogen. In wenigen Fällen entstehen Überlagerungssituationen durch die Zusammenstellung mehrerer Elemente auf engem Raum. So scheint etwa ein V-förmiges Element in der linken unteren Bildpartie einen dunkelgrauen Balken partiell zu überlagern. Die Verschmelzung von Diagonal- und Horizontalelementen erfolgt über das Kappen der daraus entstehenden, auch spitzwinklig denkbaren Ecksituation.

Kögler bedient sich in dieser Arbeit eines auf formalen Kontrasten aufbauenden motivischen Vokabulars, das jedoch in eine übergeordnete orthogonale Bildgliederung eingeordnet ist. Dieses Zusammenspiel von teils kurvilinearen, teils rechtwinkligen Einzelelementen und einer orthogonalen Bildstruktur findet sich auch in dem bereits vorgestellten, mit „Nr.4“ bezeichneten Entwurf für Textil- oder Tapetendruck und dem Entwurf für das Deckengemälde aus dem Jahr 1948. Allerdings verzichtet Kögler in dem Vorhangentwurf auf eine Binnengestaltung der Bildelemente. Durch eine breiter dimensionierte Gestaltung der Formulierungen tritt die graphische Wirkung, die in den zuvor vorgestellten Entwürfen Teil des

gestalterischen Repertoires ist, in den Hintergrund. Die Elemente stehen sich nicht in einem Kontrast zwischen graphischen Partien und Flächenkompartimenten gegenüber. Vielmehr liegt der Akzent der Gestaltung auf der durch die Farbwirkung erzielten und als räumlich empfundenen Dynamisierung der Bildgestalt, die aus der den Elementen eigenen kompakten Körperhaftigkeit resultiert. Durch die jeweils ausgewogene Verteilung sämtlicher Farben innerhalb der Komposition ergeben sich in der Wahrnehmung wechselnde Zusammenschaue der formalen Einheiten, als deren Resultat sich das Erleben eines Bildganzen einstellt.

Im Nachlaß des Künstlers findet sich eine alte Schwarz-Weiß-Fotografie, die den soeben vorgestellten Entwurf im Rapport auf Vorhangstoff übertragen zeigt.<sup>75</sup>

Kögler entwickelt in dieser Arbeit nicht nur ein geometrisches Formenvokabular, sondern auch ein Repertoire an gestalterischen Strategien, das in unterschiedlicher Anwendung und bildlicher Ausdeutung in sämtlichen Phasen seines Werkes zur Anwendung gelangt. Dabei steht stets die tektonische Qualität der Bildelemente im Vordergrund, die als Aspekt einer bildlichen Ordnungsstruktur ausgedeutet wird. Ebenso tragfähig im Hinblick auf spätere Werkphasen erweist sich die partiell räumliche Ausdeutung einzelner Elemente durch modellierende Verschattung. Eine gestalterische Strategie, derer sich Kögler bis in die 90er Jahre hinein bedient, liegt in einer auf Farbwirkung und Wechselwirkung zwischen farblich unterschiedlich gestalteten Partien beruhenden Verortung der Elemente auf der dadurch partiell als Bildraum zu lesenden Fläche. Diese gestalterischen Ansätze, einhergehend mit der Ausbildung eines geometrischen Formenvokabulars, finden sich innerhalb der Tendenzen des Konstruktivismus und der Geometrischen Abstraktion bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

In Übereinstimmung mit einer Aussage Gerhart Bergmanns zeigt sich anhand der hier vorgestellten Arbeiten das Interesse Köglers an konstruktiven Gestaltungsstrategien zur Erzeugung einer Bildstruktur.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.67.

<sup>76</sup> Gerhart Bergmann berichtete in dem bereits erwähnten Gespräch, daß Kögler in den Jahren der Ateliergemeinschaft „konstruktiv“ gearbeitet habe.

#### **II.4. Exkurs: Konstruktive Strategien im Werk von Kögler und deren Bezug zu den theoretischen und praktischen Ansätzen von Klee und Kandinsky**

In einem knapp gefaßten Überblick über das konstruktive Potential sowohl inhaltlicher als auch gestalterischer Art, das sich in Köglers Bildfindungen sämtlicher Werkphasen auf unterschiedliche Weise manifestiert, soll der Umfang der von Kögler adaptierten konstruktiven Strategien aufgezeigt werden. Dabei rückt als deren Quelle zunächst die an der Ausbildungsstätte vermittelte Analyse bildnerischer Mittel in den Blick, die auf die am Bauhaus vermittelten Lehrinhalte zurückgeht. Als wichtige Einzelpersonlichkeiten können in diesem Zusammenhang Paul Klee und Wassily Kandinsky gelten. Deren theoretische und praktische Ansätze werden unter dem Aspekt konstruktiver Gestaltungsprinzipien vorgestellt. Auch der russische Konstruktivismus soll in diesem Zusammenhang Erwähnung finden.

Konstruktive gestalterische Strategien entfalten sich in Köglers Arbeiten in unterschiedlichen Aspekten, angeregt durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen Kunstrichtungen, deren konstruktives Potential Gegenstand von Köglers Interesse wird. Sie finden sich nicht nur in Arbeiten, die in Verbindung mit konstruktivistischen Tendenzen stehen. So kann neben anderen Stilen der klassischen Moderne auch der französische Kubismus auf konstruktive Strategien hin ausgedeutet werden, ebenso wie gestalterische Ansätze im Werk einzelner Künstlerpersönlichkeiten. In einem Überblick über Köglers gesamtes Schaffen zeigt sich eine Adaption von Gestaltungsprinzipien unterschiedlicher Kunstrichtungen zu unterschiedlichen Zeiten. Ihnen gemeinsam ist jedoch ein bildstrukturierendes Potential, das auf tektonischen Gestaltungsprinzipien beruht, sowie eine konstruktive Art der bildlichen Verschränkung und eine Tendenz zu geschlossenen geometrischen Formfindungen.

In weiteren Exkursen an anderer Stelle sollen daher konstruktive Prinzipien im französischen Kubismus, in der Geometrischen Abstraktion und im Werk einzelner Künstlerpersönlichkeiten untersucht werden, deren gestalterische Strategien Kögler rezipiert.

Bereits in Köglers Arbeiten, die während der Studienjahre entstanden, zeigt sich eine gestalterische Strategie, die als isolierter Einsatz der zuvor auf analytischem Weg gewonnenen Gestaltungsmittel Linie und Farbfläche bezeichnet werden kann.

Die Pflanzenstudien, die der Künstler im Rahmen der Ausbildung an der HfbK anfertigte, verfolgen den Zweck der Isolierung der gestalterischen Mittel, indem der Gegenstand, zumeist

das Pflanzenblatt, in Kontur- und Binnenlinien erfaßt und mit einem Farbauftrag zusammengestellt wurde, der nicht aus der Anschauung des Gegenstandes abgeleitet ist. Andere Arbeiten, beispielsweise die in mehrere Bildregister unterteilten und in kräftigen Buntfarben gehaltenen Studien von Pflanzen vor Architektur, zeigen sowohl Ansätze einer Formsynthese durch das Zusammenfassen komplexer Gebäudestrukturen zu einer Farbfläche, in deren Konturierung der gegenständliche Bezug gewahrt bleibt, als auch Ansätze einer Abstraktion vom Besonderen, Einmaligen durch gleichförmige Gestaltung. Hier tritt die Intention einer Rhythmisierung der Bildfläche innerhalb eines bildlichen Ordnungsgefüges jenseits einer Abschilderung realer Verhältnisse zutage.

Als Problemstellungen lassen sich die Gliederung der Bildfläche, der im Hinblick auf die Gesamtkomposition ausgewogene Einsatz der linearen und flächenhaften Gestaltungsmittel und die Erschließung eines bildlichen Tiefenraumes durch unterschiedliche gestalterische Strategien benennen.

Damus bezeichnet die sich hierin manifestierende, für die Künstler im Nachkriegsdeutschland charakteristische künstlerische Positionsbestimmung als das Bemühen, zum „Wesen der Dinge“ vorzustoßen.<sup>77</sup> Diese Haltung sei mit einer Abstoßung alles Zufälligen einhergegangen. Allerdings habe dies auch eine Abkehr von allem historisch Konkreten bedeutet, vom aktuell Gesellschaftlichen und Politischen. Dennoch sei der Kunst gerade in dieser Eigenbestimmung kompensatorische Funktion zugefallen, indem sie Orientierung in einer unübersichtlichen gesellschaftlichen Situation geboten habe.<sup>78</sup> In diesem Sinne beurteilt auch noch Skutsch anlässlich einer Gruppenausstellung im Haus am Waldsee, an der Kögler 1957 teilnahm, den gemeinsamen Ansatz der ausstellenden Künstler. Er lobt die Verbindlichkeit der Gestaltung als eine der Willkür zeitgenössischer Abstraktion entgegenstehende Grundlage künstlerischer Leistung, in der sich „Ernst, Echtheit und Klarheit eines Malens von heute“ manifestiere.<sup>79</sup> Die in der Ausstellung präsentierten Arbeiten weisen abstrakte, nicht jedoch gegenstandslose Gestaltungsansätze auf.

Auch in den Auftragsarbeiten, die Kögler in diesen frühen Jahren ausführte, zeigt sich eine von der Abschilderung der Wirklichkeit losgelöste gestalterische Intention. So arbeitet Kögler in

---

<sup>77</sup> Vgl. hier und im folgenden Damus 1995, S.53, dort auch das Zitat.

<sup>78</sup> Vgl. ebenda, S.102.

<sup>79</sup> Vgl. Skutsch, a. a. O., o. S.

dem 1948 entstandenen Deckengemälde mit einem abstrakten Formenvokabular, das sich aus farbigen Flächenformen zusammensetzt, die innerhalb einer orthogonalen Gliederung als Module mit voneinander abweichenden Binnengestaltungen angeordnet sind. Die Binnenzeichnung setzt sich aus Linien unterschiedlichen Charakters zusammen. Offene Schraffuren aus parallel geführten Linien stehen geschlossenen kurvilinearen Formulierungen gegenüber. Das Lineament ist als zweites Gliederungssystem über die orthogonale Struktur der Flächenformen gelegt und ergibt in der Zusammenschau der Kompartimente eine geometrische Figur.

In anderer Weise stellt sich die Lösung der Flächengestaltung im Dekorentwurf für einen Vorhang von 1951 dar. Ebenfalls dient ein orthogonales Gliederungssystem der Strukturierung der Fläche. In dieses eingetragen sind geometrische Formulierungen, die zum Teil als plastisch gestaltete stereometrische Körper ausgearbeitet sind. Hierdurch und durch die räumliche Wirkung der Farben präsentiert sich das Formengefüge als räumliche Anordnung.

Die in den Arbeiten aus dem Bereich der angewandten Kunst zu beobachtende, durchwegs abstrakte Formensprache weicht in den Gemälden einem gegenstandsbezogenen Vokabular.

Köglers Interesse richtet sich in den folgenden Jahren auf die Setzung eines orthogonalen Gliederungssystems, das die Bildfläche erschließt. In dieses werden Module eingetragen, die Träger gegenständlicher bzw. vom Gegenstand zeichenhaft abstrahierter Formulierungen sind. Architektonische und vegetabile Formen, aber auch landschaftliche Angaben und Gestirne werden auf diese Weise in ein auf tektonischen Prämissen beruhendes Bildgerüst eingefügt. Räumlichkeit wird durch Überlagerung von Bildelementen, durch die perspektivische Lesbarkeit geometrischer Flächenformen und durch die an realen Verhältnissen orientierte Wahrnehmung beispielsweise zweier in unterschiedlichen Farbnuancen gestalteter Flächenformen als beleuchtete und verschattete Partie einer Architektur oder einer landschaftlichen Formation erreicht.

Die Einbindung der Bildelemente in ein übergeordnetes System der Flächengliederung bleibt in den Arbeiten aus der Mitte der 50er Jahre erhalten. Diese als Gitterstruktur ausgeprägte Gliederung kann, bei einer Veränderung des Bildvokabulars unter Einfluß bildlicher Lösungen von Léger, Baumeister oder den französischen Kubisten, als orthogonal gestaltetes Lineament in Partien der Komposition in Erscheinung treten.

In Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre zeigen sich im Hinblick auf die gegenständliche Ausarbeitung der Bildelemente Tendenzen einer fortschreitenden Reduktion, die in der Konzentration der motivischen Formulierungen auf Elemente liegt, die dem technischen Bereich entlehnt sind. Diese werden in Gefügen zusammengestellt, die durch Überlagerung einzelner Bildelemente und eine damit verbundene Verschattung der scheinbar dahinter plazierten Formen als Anordnung in Raumschichten gekennzeichnet sind. Die Bildelemente sind nun aus flächigen Partien und partiell verräumlichten Teilelementen zusammengesetzt. Diese Verräumlichung ist durch plastische Modellierung angezeigt. Aus der reinen Flächengliederung durch orthogonale Strukturen wird ein Gefüge von flächenhaft konzipierten Elementen, das räumliches Potential besitzt. Die Bildelemente stellen dadurch in konzeptioneller Hinsicht ein Äquivalent zu den tektonischen Prinzipien dar, die der Gliederung der Komposition zugrunde liegen, indem sie als gegenstandsentlehnte Formulierungen mit funktional bedingten konstruktiven Gestaltungsprinzipien auftreten. Dies trifft beispielsweise auf das häufig verwendete Motiv des T-Trägers zu.

Gegen Ende der 50er Jahre werden die gegenständlich definierten Bildelemente in Farbformen überführt, die unter Anwendung dynamisierender Strategien zusammengestellt sind. Die Tektonik als Grundlage der Bildkomposition bleibt jedoch in Form einer Ausrichtung der Bildelemente in horizontaler und vertikaler Anordnung erhalten. Auch sind die Bildelemente weiterhin in räumlicher Staffelung angeordnet, wobei diese durch Abschattung des Farbauftrages von Einzelementen und durch Überlagerungen kenntlich gemacht ist. Die von einem gestischen Farbauftrag beherrschten Bildfindungen vom Ende der 50er und vom Beginn der 60er Jahre stellen keine gegenstandslosen Kompositionen dar, vielmehr sind sie aus gegenständlichen Motiven abgeleitet, wie etwa den durchfensterten Mauern italienischer Palazzi. Die konstruktiven Prinzipien folgende Anordnung der Bildelemente nimmt wiederum auf konstruktiv formulierte Motive Bezug. Gleiches gilt für die ebenfalls in Italien konzipierten landschaftlich inspirierten Arbeiten.

In der Mitte der 60er Jahre werden die Bildelemente erneut verfestigt. Dies geht mit deren detaillierter gegenständlicher Ausarbeitung einher. Kögler präsentiert frontal erfaßte architektonische Konstruktionen, deren motivische Details als isolierte Gestaltungsmittel in Erscheinung treten, etwa in Form eines nicht an die gegenständliche Formulierung gebundenen Farbauftrages.

Im Verlauf der 70er Jahre erweitert Kögler das motivische Repertoire auf Gerätschaften unterschiedlicher Herkunft, deren konstruktiv-funktionaler Aufbau die bildliche Gliederung bestimmt. Hinzu treten Bildelemente, die aus gefalteten Papieren abgeleitet zu sein scheinen. Hier bildet der konstruktiv bedingte Zusammenhalt der sich in unterschiedlichen Bildebenen entfaltenden Elemente die Grundlage für deren Verwendung.

In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts läßt sich eine zunehmende Isolierung einzelner gegenständlich konzipierter Bildmotive beobachten, die sich in der Vereinzelung der Motive innerhalb einer in Register aufgeteilten Bildfläche manifestiert.

Ab diesem Zeitpunkt treten abstrakte geometrische Farbformen zum bildlichen Vokabular hinzu, die eine Erweiterung konstruktiver Gestaltungsmodi erlauben, indem sich durch sie farbräumliche Phänomene, perspektivische Deutungen farbiger Flächenformen und eine Neubewertung des Figur-Grund-Problems erschließen. Diesem Komplex konstruktiver Gestaltungsstrategien in der Bildsprache geometrischer Abstraktion ist ein eigener Exkurs an anderer Stelle gewidmet.

Kögler gewinnt sein bildliches Vokabular zunächst aus dem Einsatz der zuvor in einem analytischen Vorgang isolierten bildnerischen Mittel Linie, Form und Farbe. Als raumhaltiges Pendant gehen stereometrische Körper in das motivische Repertoire des Künstlers ein. Dinghaft ausformuliertes bildliches Vokabular wird zunächst einer Flächengliederung eingeschrieben und erst nach 1953 nach freien kompositorischen Prinzipien angeordnet, die zumeist Räumlichkeit beinhalten, wobei auch freie Linien und Flächenformen weiterhin zum Repertoire gehören.

Im Hinblick auf die Organisation des Bildfeldes tritt zum einen das Erschließen der Bildfläche durch eine orthogonale Struktur in den Blick des Künstlers. Zum anderen entwickelt Kögler das Konzept eines raumhaltigen Gefüges von Bildbausteinen, die aus der Erstellung von bildlichen Modulen erwachsen und mit der Anwendung einer orthogonalen Flächengliederung einhergehen. Eine Zusammenstellung der auf diese Weise gewonnenen Elemente kann unter dynamisierenden Aspekten erfolgen, indem das orthogonale Flächenraster zugunsten gegeneinander verschobener, einander überlagernder Bildelemente aufgegeben wird. Dies geschieht in der zweiten Hälfte der 50er Jahre.

Diese Verhältnismäßigkeiten definieren das gestalterische Repertoire der folgenden Werkphasen. Die Tektonik ist dabei stets als eines der Grundprinzipien der Komposition



beibehalten. Konstruktive Aspekte ergeben sich auch aus der Notwendigkeit einer kompositorischen Verschränkung der Bildelemente auf der Fläche und im Bildraum durch Überlagerung, Überblendung mit einhergehenden Transparenzen und Farbwechseln und durch Verschattungen zur Ausdeutung des räumlichen Potentials.

Die Voraussetzungen für die Entfaltung konstruktiver Gestaltungsprinzipien in Köglers Werk sind in den im Rahmen der künstlerischen Ausbildung an der HfbK vermittelten gestalterischen Grundlagen zu sehen. Die Studien pflanzlicher Strukturen zeigen eine getrennte Behandlung von Linie und Farbe, wobei sich die Formgebung beiden Aspekten anverwandeln kann. Anhand von stereometrischen Körpern und Verspannungen, die diese im Raum fixieren und auf andere Weise als durch geschlossene Oberflächen definieren, werden räumliche Problemstellungen erfaßt und bildlich umgesetzt, wobei die Verspannungen als räumliches Pendant zur freien Linie gelesen werden können.

Beide Felder künstlerischer Ausbildung machten mit unterschiedlichen Ansätzen bildlicher Gestaltung vertraut, indem sie jenseits einer Abschilderung von Wirklichkeit grundlegende gestalterische Prinzipien vermittelten. Darüber hinaus stellten sie ein motivisches Vokabular zur Verfügung, das sowohl im Bereich angewandter Kunst als auch in der freien künstlerischen Arbeit Anwendung fand. Dieser spartenübergreifende Ansatz künstlerischer Formgebung und der Anwendung gestalterischer Prinzipien ist als eine Weiterführung des Bauhausgedankens zu sehen. Im Rahmen des Exkurses zur Situation an der HfbK in den 50er Jahren wurde bereits erwähnt, daß die Implementierung einer dem Bauhaus-Lehrplan entlehnten Strukturierung der Ausbildung an deutschen Kunsthochschulen nach dem Krieg sehr bewußt vollzogen wurde. Damus dagegen sieht in der Organisation der Institute keine Umsetzung der Bauhaus-Strukturen, erkennt jedoch eine erwünschte Verbindung zwischen angewandten und freien Bereichen künstlerischen Schaffens als Übernahme dieses wichtigen Aspektes des Bauhausgedankens an.<sup>80</sup> Wick stellt eine Übernahme von Strukturen der Lehre am Bauhaus in Form von Vorkursen an den Kunsthochschulen der Bundesrepublik fest, kritisiert jedoch eine häufig auftretende Verkürzung der Lehrgänge gegenüber dem System Bauhaus.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Vgl. Damus 1995, S.129.

<sup>81</sup> Vgl. Rainer Wick, Rezeptionsgeschichtliche Randbemerkungen zur Bauhaus-Pädagogik, in: Ders. (Hrsg.), *Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell?*, Köln 1985, S.42 ff.

In den an der Hochschule vermittelten Lehrinhalten zu Flächengliederung und räumlichen Problemstellungen spiegeln sich allerdings auch zeitgenössische künstlerische Ansätze, die ihrerseits auf vor dem Zweiten Weltkrieg entwickelten gestalterischen Lösungen beruhen. Im Hinblick auf räumliche Gestaltungen in abstrakter Formensprache muß neben der englischen Bildhauerin Barbara Hepworth auch ihr Landsmann Henry Moore Erwähnung finden, dessen organoide Formschöpfungen den plastisch umschriebenen Raum als im gestalterischen Sinn aktive Partie in die figurale Gestaltung einbeziehen. Bereits in den 30er Jahren durchlöchernte Moore Holzskulpturen, um sich „der Räume innerhalb der Skulptur bewußt“ zu werden.<sup>82</sup> So zeigt die aus Ulmenholz gefertigte Arbeit „Hole and Lump“ von 1934 (H. 68,6 cm)<sup>83</sup> eine organische Formgebung, die Eintiefungen und Erhebungen aufweist. Moore gestaltete auf diese Weise unterschiedliche räumliche Schichten; als Pendant zu einer kreisscheibenförmigen Erhebung ist an anderer Stelle der Skulptur ein ebensolches Loch eingetieft.

Derartige bildnerische Lösungen, gekleidet in eine abstrakte Formensprache, die freies Lineament ebenso wie sphärisch gekrümmte Ebenen einschließt, finden sich in dreidimensionaler Formulierung auch bei Künstlern des russischen Konstruktivismus, so zum Beispiel bei Antoine Pevsner. Dessen „Schwarze Lilie“ von 1943 (Bronze, 54 × 35 × 45 cm)<sup>84</sup> zeigt ein Gefüge aus komplexen stereometrischen Formulierungen, die kreisförmige Aussparungen als aktive Elemente der plastischen Schöpfung mit sphärisch gekrümmten Ebenen kombinieren. Pevsner hatte sich bereits in den Jahren 1911 bis 1915 in Paris aufgehalten, wohin er 1923 übersiedelte.<sup>85</sup>

In bildlicher Übertragung finden sich Lösungen räumlicher Schichtung, die bei den Plastikern russischer Herkunft sowie bei Moore und Hepworth vorgebildet sind, auch in Köglers Werk der zweiten Hälfte der 50er Jahre, ohne daß eine direkte Verbindung zum Werk dieser Künstler nachgewiesen werden könnte. Allerdings hielt sich Kögler im Jahr 1948 für einige Monate in England auf.<sup>86</sup> Näheres ist über den Aufenthalt nicht bekannt, allerdings kann angenommen werden, daß sich der Künstler Kenntnisse über die zeitgenössische englische Kunst aneignete.

---

<sup>82</sup> Zitiert in englischer Originalsprache in H. Felix Man, *Eight European Artists*, London 1954, o. S., nachgedruckt in: Philip James, *Henry Moore, Über die Plastik – Ein Bildhauer sieht seine Kunst*, (dt.) München 1972, S.118, dort ins Deutsche übertragen., zitiert bei Julie Summers, Katalogeintrag, in: *Henry Moore. Ursprung und Vollendung*, AK, München, New York 1996, Kat. Nr.28, S.86.

<sup>83</sup> Vgl. ebenda, Kat. Nr.28, Abb. S.87.

<sup>84</sup> Vgl. *Von Kandinsky bis Tatlin. Konstruktivismus in Europa*, AK, Schwerin 2006, Abb. S.97.

<sup>85</sup> Vgl. N. N., *Biographie Antoine Pevsner*, ebenda, S.182.

<sup>86</sup> Diese Auskunft verdankt die Verfasserin Helen Kögler.

Dabei traten wahrscheinlich nicht nur dreidimensionale Arbeiten in Köglers Blick. Auf die Systematisierung der Bildkomposition bei Anwendung einer abstrakten Formensprache in den Reliefs von Ben Nicholson soll an entsprechender Stelle der Werkanalyse noch eingegangen werden.

Karl Hartung ging in seinen an der HfbK vermittelten Ansätzen plastischen Gestaltens im Gegensatz zu den englischen Plastikern von einer „gestalteten festen Form mit ihrer stofflichen Masse“ aus; eine Raumerschließung im Sinne der Einbindung umschriebener Hohlräume findet sich bei ihm nicht.<sup>87</sup> Vielmehr wirkte er als bedeutender Vermittler abstrakter französischer Tendenzen in der Tradition der kubistischen Plastik sowie von Constantin Brancusi und Hans Arp.

Kögler behandelt die Leerstelle, die sich aus der Lochung flächenhaft gestalteter Elemente ergibt, als kompositorisch aktives Potential, indem er die Stelle als Scharnier zur Verschränkung von Bildelementen nutzt. Dies ist etwa in der Arbeit „Komposition mit Eisenteilen“ von 1956 (Öl auf Hartfaserplatte, 116 × 165 cm, Abb.29) der Fall. Auch finden sich in Köglers Werk der 50er Jahre Kombinationen von räumlich ausgedeuteten Elementen, Lochungen und freiem Lineament, dem durch eine Anordnung in räumlich zu lesenden Schichten ebenfalls raumhaltiges Potential eignet. Dies zeigt sich zum Beispiel in der Arbeit „Landschaftliches“<sup>88</sup>, die ebenfalls im Jahr 1956 entstand. Er steht damit den sich in der zeitgenössischen englischen Plastik manifestierenden Ansätzen der „Raumeroberung“<sup>89</sup> näher als die in Berlin lehrenden Plastiker, wobei in seinen um die Mitte der 50er Jahre entstandenen Arbeiten sowohl im Hinblick auf das bildliche Vokabular als auch auf gestalterische Strategien der Einfluß des französischen Kubismus in Erscheinung tritt.

Entstanden diese bildlichen Lösungen auch aus einer gewissen Zwangsläufigkeit heraus, die aus der räumliche Anordnung der Bildelemente einerseits und der Notwendigkeit einer kompositorischen Verknüpfung andererseits erwuchs, so besteht immerhin die Möglichkeit, daß diese Formulierungen tatsächlich über die am Bauhaus erarbeiteten gestalterischen Lösungen als Lehrinhalte in die künstlerische Ausbildung an der HfbK eingeflossen waren.

---

<sup>87</sup> Vgl. hier und im folgenden Thomas, a. a. O., S.65.

<sup>88</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.44 links oben.

<sup>89</sup> Zitiert nach Thomas, a. a. O., S.65.

Auch im Hinblick auf eine Flächengliederung boten sich am Bauhaus erarbeitete bildliche Gestaltungen als Lösungsvorgaben an.

Vielfältige Beziehungsstränge ergeben sich daraus, daß in die am Bauhaus vermittelte Gestaltung auch Formideen des russischen Konstruktivismus eingingen.<sup>90</sup> So bezog der mit russischen Vertretern des Konstruktivismus bekannte Kandinsky ab Mitte der 20er Jahre konstruktivistische Bildelemente in seine Gestaltungen ein. Auf dem Gebiet der Malerei wie der plastischen Gestaltung bestand auch über den konstruktivistisch arbeitenden Moholy-Nagy Kontakt zu osteuropäischen Künstlern.<sup>91</sup>

Der russische Konstruktivismus war im Hinblick auf die Malerei zunächst eher von der dynamischen Weiterentwicklung des französischen Kubismus, dem Futurismus, beeinflusst.<sup>92</sup> Dabei traten abstrakte bildliche Lösungen, die auf der Anordnung von Farbformen, deren Verknüpfung und einer durch diese erschlossenen Bildtiefe beruhen, in den Blick der Künstler. In den nach 1910 entstandenen Arbeiten zeigen sich jedoch Einflüsse des synthetischen Kubismus, neben Malewitsch sind die Künstlerinnen Liubow Popowa und Nadeschda Rozanowa als dessen Rezipienten zu nennen.<sup>93</sup>

In dreidimensionalen Gestaltungen setzten sich russische Plastiker mit der Ausdeutung unterschiedlicher Raumkonzepte auseinander. So ging zum Beispiel Wladimir Tatlin in seinen Konter-Reliefs von Collage-Techniken aus, die aus der Malerei entlehnt waren, um die im malerischen Medium illusionierte Räumlichkeit in Realität zu übertragen.<sup>94</sup>

Ähnlich gelagerte Problemstellungen beschäftigen auch Kögler, allerdings vollzieht dieser im Hinblick auf dreidimensionale Ansätze stets eine Rückübersetzung plastischer Formulierungen in die Fläche des Bildes. Die Ausdeutung des Raumes mit Hilfe perspektivischer Darstellung behält er in sämtlichen Schaffensphasen bei; in der zweiten Jahrhunderthälfte treten jedoch andere Raumkonzepte konkurrierend hinzu.

---

<sup>90</sup> Vgl. Gerhard Graulich, Vom Bauhaus zu Abstraction-Création zur Internationalisierung des Konstruktivismus, in: AK, Schwerin 2006, a. a. O., S.101 ff., hier S.103.

<sup>91</sup> Zu den konstruktivistischen Ansätzen bei Kandinsky und Moholy-Nagy vgl. auch Will Grohmann, Die Maler des Bauhauses, in: 50 Jahre Bauhaus, AK, Stuttgart 1968, S.217 f., hier S.217.

<sup>92</sup> Vgl. hier und im folgenden Rotzler, a. a. O., S.38 ff.

<sup>93</sup> Zu diesen vgl. auch Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Suprematismus und Konstruktivismus. Vehemenz einer revolutionären Entwicklung, in: AK, Schwerin 2006, a. a. O., S.11 ff.

<sup>94</sup> Vgl. Rainer Georg Grübel, Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext, Wiesbaden 1981 (Opera Slavica, NF, Bd.1), S.33.

Nicht nur über das Bauhaus wurden jedoch Einflüsse des russischen Konstruktivismus in den Westen vermittelt; Berlin war in den 20er Jahren eine Drehscheibe konstruktivistischer Strömungen, die von dort aus zu internationaler Geltung gelangten.

Ein Rekurs auf Gestaltungsstrategien des französischen Kubismus findet sich auch um die Mitte der 50er Jahre in Köglers Werk. Eine Vermittlung erfolgte jedoch weniger über die Kenntnis der Werke von russischen Konstruktivisten als über die direkte Auseinandersetzung mit dem Kubismus französischer Prägung.

Im Hinblick auf das Ausbildungskonzept, das, wie an anderen Kunsthochschulen so auch an der HfbK, Bezug auf entsprechende Strukturen des Lehrbetriebes im Bauhaus nahm, soll im folgenden die Bedeutung der praktischen und der theoretisch gefaßten künstlerischen Konzepte von Paul Klee und Wassily Kandinsky für die in der künstlerischen Ausbildung der Nachkriegszeit vermittelten gestalterischen Grundlagen, insbesondere der systematischen Isolierung gestalterischer Mittel, untersucht werden. Beide Künstler wurden nach dem Zweiten Weltkrieg als Vertreter der Vorkriegs-Avantgarde geschätzt, an deren Ansätze die Kunstschaffenden in Deutschland anknüpften.<sup>95</sup> So wurden Werke dieser Künstler auch auf der documenta II im Rahmen der Abteilung der „Lehrmeister des XX. Jahrhunderts“ präsentiert.<sup>96</sup>

Klees theoretische Arbeiten und dessen malerisches Werk nahmen in der Kunstdebatte der Nachkriegszeit einen breiten Raum ein. In der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ erschienen in den Jahren 1956 bis 1958 mehrere Aufsätze zur Bedeutung von Klees Werk. Dies geschah zwar erst, nachdem sich Kögler mit den dort erwähnten, im folgenden noch auszuführenden Ansätzen auseinandergesetzt hatte. Jedoch sind es ebendiese Ansätze, die sich in Köglers Schaffen bereits während der Studienjahre finden.

Wankmüller stellt in ihrem Aufsatz „Über Paul Klee und die Kunst seiner Zeit“ von 1957/58 zunächst die orthogonale Flächengliederung vor, die sich zuerst in den 1914 in Tunesien entstandenen Arbeiten als eigenständiges Strukturprinzip findet.<sup>97</sup> Auch erwähnt sie die Schaffung synthetisierter Formfindungen, die jedoch im Unterschied zu einer kubistischen

---

<sup>95</sup> Vgl. von Graevenitz, a. a. O., S.131 f.

<sup>96</sup> Vgl. Harald Kimpel, Karin Stengel, II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 2000 (Schriftenreihe des documenta-Archivs, Bd.7), S.8, vgl. auch Damus 1995, S.182.

<sup>97</sup> Vgl. hier und im folgenden Rike Wankmüller, Über Paul Klee und die Kunst seiner Zeit, in: Das Kunstwerk, H.5/6, Jg. XI, 1957/58, S.18 ff. (im folgenden zitiert als Wankmüller 1957/58).

Formsynthese eher die Formzusammenhänge ausdeuteten als einen neuen Bildgegenstand entwickelten. Farbe wurde als eigenständiges Phänomen behandelt und im Hinblick auf räumliches Potential untersucht, indem Farbräume in Form von tonalen Abstufungen erzeugt wurden. Diese auch in rhythmisierter Form eingesetzten farbräumlichen Gestaltungen sind in das konstruktive Konzept der Flächengliederung eingebunden.

In gleicher Weise hebt Klaus Jürgen-Fischer in einer in der gleichen Zeitschrift erschienenen Rezension zu der erst im Jahr 1956 publizierten theoretischen Schrift „Das bildnerische Denken“ von Klee den bis dahin noch nicht angemessen gewürdigten systematischen Ansatz des Künstlers hervor.<sup>98</sup> Durch einen analytischen Ansatz habe Klee die Gesetzmäßigkeiten der Kunst erschlossen, die in der Nachkriegszeit durch die theoretischen Untersuchungen Baumeisters weitergeführt worden seien. Die Ablösung von abbildenden Tendenzen und die schrittweise vollzogene Abkehr von traditioneller Perspektivdarstellung hätten zu einer Implementierung reiner Flächenbezüge und einer „mehrperspektivischen Raumbeschreibung“ geführt, die kubistischen Strategien verwandt seien. Entscheidender noch sei jedoch die Analyse der bildlichen Mittel, der Farben, der kompositorischen Verteilung von Hell und Dunkel und der Linie gewesen.

Rotzler konstatiert in der deutschen Kunst der unmittelbaren Nachkriegszeit eine Auseinandersetzung mit dem malerischen Werk wie den theoretischen Schriften Klees und hebt ebenfalls die 1956 erfolgte Veröffentlichung von dessen Hauptschrift als wichtige Grundlage für die Erforschung der bildnerischen Mittel hervor.<sup>99</sup> Diese seien bereits in den künstlerischen Bestrebungen um 1910 Gegenstand künstlerischer Untersuchungen gewesen, unter dem Aspekt einer Befreiung von darstellenden oder illusionistischen Absichten.

Erfolgte die Veröffentlichung von Klees großem theoretischen Werk erst in der Mitte der 50er Jahre, so existierten jedoch bereits zuvor seine Schriften auf dem deutschen Buchmarkt.<sup>100</sup> Auch trug die 1947 erfolgte Veröffentlichung von Willi Baumeisters Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“ zur Verbreitung von Klees künstlerischem Ansatz bei.

Die Ausbildung an deutschen Kunsthochschulen orientierte sich offensichtlich bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit an dessen im Rahmen der Lehre am Bauhaus verfaßten

---

<sup>98</sup> Vgl. hier und im folgenden Klaus Jürgen-Fischer, Der Standort Klees, in: Das Kunstwerk, H.5, Jg. X, 1956/57, S.57 ff.

<sup>99</sup> Vgl. Rotzler, a. a. O., S.213.

<sup>100</sup> Vgl. hier und im folgenden von Graevenitz, a. a. O., S.132, Anm.5.

theoretischen Schriften. Wie in der Rezension zu der 1956 erfolgten Veröffentlichung des theoretischen Werkes von Klee erwähnt, spiegelt sich in der Struktur des Konzeptes für die Grundlehre zunächst eine Orientierung auf dem Gebiet der „ideellen bildnerischen Mittel“ Linie, Helldunkel und Farbe und deren räumlicher Ordnung.<sup>101</sup> Die Gestaltungslehre selbst war mit dem Naturstudium verbunden, eine Verknüpfung, die offensichtlich auch in den Kunsthochschulen nach 1945 angestrebt wurde. Allgemeine Begriffe der Gestaltung, „Spannung“, „Wesen der Erscheinung“ und „Abstraktion“, sind gefolgt von einer Untergliederung, die als „primitive Rhythmik“ verstanden wurde. Begleitet wurden sämtliche Stufen der Ausbildung von praktischen Arbeiten. Parallel zu der Analyse der Flächenformen und ihres gestalterischen Potentials wurden räumliche Gestaltungsstrategien anhand von stereometrischen Körpern ausgelotet.<sup>102</sup>

Die im Lehrbetrieb des Bauhauses erarbeiteten systematischen Ansätze standen in einer engen Wechselbeziehung zum praktischen Werk des Künstlers.<sup>103</sup>

Bei Klee stand neben der Erarbeitung eines abstrakten Repertoires an Bildzeichen, dessen Einfluß auf unterschiedliche künstlerische Gruppierungen schon in der Phase vor dem Zweiten Weltkrieg zu beobachten ist,<sup>104</sup> die Gliederung der Fläche durch orthogonale Strukturen im Mittelpunkt, wie von Wankmüller hervorgehoben wird.

Dabei zeigt sich bereits in den Arbeiten, die während der Tunesienreise entstanden, ein Flächengerüst aus Rechtecken, deren Farbgebung sich auf den Seheindruck bezieht, den das landschaftliche Motiv vermittelt. Eingetragen in die Rechtecke sind Binnenzeichnungen, die das gegenständliche Motiv definieren, wie etwa in der Arbeit „Kairuan (Abschied)“ von 1914 (Aquarell auf Papier auf Karton, 22,6 × 23,2 cm)<sup>105</sup>.

Aber auch eine andere Strategie der Gestaltung findet sich in gleichzeitig entstandenen Arbeiten, etwa in der Arbeit „Teppich der Erinnerung“ von 1914 (Öl über kreidegrundiertem

---

<sup>101</sup> Vgl. hier und im folgenden N. N., Unterricht Klee, in: AK, Stuttgart 1968, a. a. O., S.63 ff., hier S.63.

<sup>102</sup> Vgl. dazu auch Paul Klee, Urwege zur Form (1922-1925), in: AK, Stuttgart 1968, a. a. O., (Wiederabdruck), S.22 f.

<sup>103</sup> Vgl. Rotzler, a. a. O., S.109.

<sup>104</sup> Zu dem Repertoire an Bildzeichen vgl. Thomas, a. a. O., S.50, zum Einfluß auf andere Gruppierungen vgl. Ann Temkin, Klee und die Avantgarde 1912-1940, in: Paul Klee. Leben und Werk, AK, Ostfildern-Ruit 1987, hier in der veränderten Neuauflage 2001, S.57 ff., hier S.59.

<sup>105</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.148.

Leinen auf Karton, 40,2 × 51,8 cm)<sup>106</sup>. Ein graphisches Gerüst bildet Konturen von Dingformen aus, die aus dem Gegenstand abstrahiert sind. Einige der Konturen sind mit Farbe ausgefüllt, andere weisen Binnenzeichnungen auf. Durch das Erstellen des graphischen Gerüsts wurden die Einzelelemente in eine übergeordnete Bildstruktur eingebunden, sie scheinen jedoch zu gleicher Zeit in einem unbestimmten Bildraum zu schweben. Die Verwandtschaft dieses Bildkonzeptes zum analytischen französischen Kubismus wird in der Literatur kontrovers diskutiert.<sup>107</sup> Innerhalb dieses Bildkonzeptes kann sich auch ein dynamisches Potential entfalten, wie von Graevenitz und Temkin erläutern. Beide merken an, daß nach Klees Theorie beim Lesen der Arbeiten der dynamische Akt durch die Aktivität des menschlichen Auges vollzogen wird.<sup>108</sup>

Bei einigen Künstlerpersönlichkeiten läßt sich die Übernahme dieser Flächengliederung als bildstrukturierendes Prinzip aus einer persönlichen Auseinandersetzung mit Klee herleiten, wie zum Beispiel bei Eduard Bargheer.<sup>109</sup>

Kögler adaptiert das Prinzip dieser Art der Flächengliederung auf unterschiedliche Weise zuerst in einer Reihe von Arbeiten, deren Entstehung aufgrund der Vermerke auf Vorder- oder Rückseite einiger Werke zwischen 1950 und 1952 angesetzt werden kann, wobei in einem Vergleich mit angewandten Arbeiten aus dem Zeitraum, deren Entstehung durch eine Datierung gesichert ist, das Jahr 1951 als frühester Zeitpunkt der Anwendung einer systematischen Rastergliederung wahrscheinlich ist. Sowohl die bildstrukturierenden als auch die dynamischen Aspekte der Flächengliederung treten in den Blick des Künstlers, die von Graevenitz in Kombination mit der aperspektivischen Bildgestaltung als Gegenstand der Klee-Rezeption in der Nachkriegszeit benennt. Kögler nutzt die übergeordnete Struktur zur Ausbildung tektonisch organisierter Flächenmodule mit eingeschriebenen Bildzeichen. Auch die zweite Variante des Gliederungssystems findet Anwendung in Köglers Arbeiten, so etwa in der Temperaarbeit „Turm mit Wetterfahne“, die möglicherweise in das Jahr 1952 zu datieren ist, und in der damit

---

<sup>106</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.143.

<sup>107</sup> Temkin bejaht diesen Bezug, vgl. Temkin, a. a. O., S.60, während Wankmüller, ohne Zitatangabe, sowohl Cooper nennt, der in der rechteckigen Gliederung ein „kubistisches Formprinzip“ sieht als auch Grohmann, ebenfalls ohne Verweis, der keine Verbindung der Lösung Klees zu der „Vielfalt von Sehakten“ sieht, die in kubistischen Arbeiten in der Fläche vereint sind, vgl. Wankmüller 1957/58, S.18.

<sup>108</sup> Vgl. von Graevenitz, a. a. O., S.133 und Temkin, a. a. O., S.61.

<sup>109</sup> Vgl. Herwig Guratzsch, Thomas Hengstenberg, Vorwort, in: Herwig Guratzsch (Hrsg.), Eduard Bargheer. Retrospektive zum 100.Geburtstag. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Köln 2001, S.7 ff., hier S.9 f.



verwandten Farbradierung von 1952. In den betreffenden Arbeiten ist ein auf das Bildganze bezogener dynamischer Aspekt dadurch erreicht, daß die Binnengestaltungen der Module bzw. die durch die Konturierungen miteinander in Beziehung gesetzten Dingformen zum Teil in rhythmischen Wiederholungen auftreten, zum Teil durch ihre Verteilung synkopische Rhythmen erzeugen. Die Auflösung des orthogonalen Rasters in Arbeiten nach der Mitte der 50er Jahre geschieht zugunsten einer Dynamisierung der Flächenformen. In Arbeiten, die nach der Mitte der 60er Jahre entstanden, tritt eine tektonische Bildgliederung über die konstruktiven Strukturen der Dingformen erneut in Erscheinung.

Die Linie in ihren unterschiedlichen kompositorischen Funktionen stellt als Pendant zur Fläche bis in die 90er Jahre hinein ein wichtiges bildnerisches Element in Köglers Werk dar. Unterscheidet Klee, je nach Zusammenstellung der Linie mit Flächenformen, als Umriß oder als Einzelelement, deren „passiven“, „medialen“ bzw. „aktiven“ Charakter,<sup>110</sup> so nutzt Kögler das Lineament in diesem Sinne zur Ausbildung formaler Kontraste. Diese finden sich, bedingt durch die Gegeneinanderstellung unterschiedlicher Formulierungen in der Analyse der bildnerischen Mittel, auch bei Klee. Kögler erfuhr jedoch in deren Gewichtung als kompositorisches Grundprinzip durch die Auseinandersetzung mit Léger Mitte der 50er Jahre einen neuen Impuls.

Die Analyse der Mittel, die als Erbe des Bauhauses in der Ausbildung an den künstlerischen Instituten der Nachkriegszeit strukturell verankert wurde, ist ebenso wie von den Untersuchungen Klees auch von den systematischen Ansätzen von Wassily Kandinsky geprägt. Dabei spiegeln sich auch in Kandinskys analytischer Schrift „Punkt und Linie zur Fläche“ dessen in der Auseinandersetzung mit konstruktiver Bildgestaltung gewonnene systematische Erkenntnisse. Kandinskys Intention liegt im Hinblick auf die sich darin zeigenden abstrakten Ansätze in der Entwicklung einer universellen Bildsprache, die allgemeinverständlich ist und die Bildidee auf vorbewußtem Niveau kommuniziert.<sup>111</sup>

Im Rahmen des Vorkurses für das erste Semester unterrichtete Kandinsky am Bauhaus analytisches Zeichnen.<sup>112</sup> Dabei wurden in mehreren Stufen die „konstruktiven Elemente“,

---

<sup>110</sup> Vgl. Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel 1956, S.115.

<sup>111</sup> Vgl. Helmut Friedel, *Die Sprache der Abstrakten Zeichen. Willi Baumeister im Dialog mit Paul Klee und Wassily Kandinsky*, in: Willi Baumeister, AK, München 2004, S.25 ff., hier S.525.

<sup>112</sup> Vgl. hier und im folgenden N. N., *Unterricht Kandinsky*, in: AK, Stuttgart 1968, a. a. O., S.51 ff., zitiert nach N. N., *Kandinsky*, in: *Bauhaus*, H.2/3, 1928, S.10 f.

deren „Kräfte“, die sich in Spannungslinien manifestieren und der „gesetzmäßige Aufbau“ derartiger Elemente vom Gegenständlichen abstrahiert. Studien der Flächenverhältnisse wurden als Vorstufe zu räumlichen Gestaltungen gesehen. Im Rahmen des Vorkurses fand auch ein Farbseminar statt, dessen Grundlage die Zuordnung geometrischer Formulierungen zu bestimmten, diesen in Form einer Gesetzmäßigkeit entsprechenden Farben war.<sup>113</sup> Schon vor seiner Tätigkeit am Bauhaus untersuchte Kandinsky in der 1911 erschienenen Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ die Wirkung von Farben und entwickelte ein System entsprechender Gesetzmäßigkeiten. Das Zusammenspiel von Farbformen und dynamischen Qualitäten ist in der Idee der „Thermodynamik“ festgehalten.<sup>114</sup> Das dynamische Potential von Farben äußert sich demnach in deren physiologischer Wirkung. Kandinsky entwickelte ein Prinzip der „inneren Notwendigkeit“, nach dem Farbe und Form einem expressiven Ausdruck unterworfen sind und sich in dessen Formulierung gegenseitig verstärken oder aufheben können.<sup>115</sup> Jenseits dieses theoretischen Überbaus stellt die dynamische Wirkung der Farben ein Gestaltungsprinzip dar, das für Köglers Werk ab den 50er Jahren an Bedeutung gewinnt. Dies soll im Rahmen der Einzelanalysen jeweils untersucht werden.

Kandinskys Werk wurde in der Nachkriegszeit unter dem expressiven, aber auch unter dem konstruktiven Potential wahrgenommen, das dieser seinen Arbeiten während der Bauhaus-Phase anverwandelte.<sup>116</sup> So diskutiert beispielsweise Roh in einem Aufsatz zu „Expression und Konstruktion in der gegenstandslosen Malerei“ in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ Mitte der 50er Jahre das Potential beider gegeneinander in Position gebrachter Ansätze für die zeitgenössische Kunst.<sup>117</sup> Kandinskys Werk beinhalte beide Aspekte in zeitlicher Abfolge, wobei die Zerlegung des Bildes in „gesonderte [...] Parzellen“ in der konstruktiven Phase im Mittelpunkt gestanden habe.<sup>118</sup> Dieser Bildgliederung stehe eine Verzahnung der Bildelemente zur Seite.

---

<sup>113</sup> Vgl. ebenda, zitiert nach Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zur Fläche, Bauhaus-Bücher, Nr.9, 1926, S.69.

<sup>114</sup> Vgl. Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 4. Aufl. Bern-Mümpitz 1952, S.87 ff.

<sup>115</sup> Vgl. ebenda, S.64.

<sup>116</sup> Vgl. dazu auch Graulich, a. a. O., S.103.

<sup>117</sup> Vgl. hier und im folgenden Franz Roh, Expression und Konstruktion in der gegenstandslosen Malerei, in: Das Kunstwerk, H.2, Jg. IX, 1955, S.4 ff.

<sup>118</sup> Vgl. das Zitat ebenda, S.6.

In Kandinskys Arbeiten, die eine konstruktivistische Formensprache zeigen, ist die dynamische Komposition älterer Arbeiten beibehalten.<sup>119</sup> Sie sind aus Flächenformen und freien Linien aufgebaut. Wie auch in den konstruktiven Arbeiten aus späteren Werkphasen, so sind diese Elemente durch Überblendungen, Transparenzen und Farbwechsel miteinander verschränkt. Tektonische Aspekte einer beruhigten Zusammenstellung geometrischer Formen lösten allmählich die dynamischen Tendenzen ab. Kögler wendet sowohl bildliches Vokabular als auch gestalterische Strategien der Verknüpfung der Bildelemente an, die sich in Kandinskys konstruktiven Arbeiten finden. Ein Vergleich einer Arbeit von Kögler mit einem Werk von Kandinsky soll im Rahmen der Werkanalyse vorgestellt werden. Köglers bildnerisches Interesse liegt jedoch nicht auf der Entwicklung abstrakter Zeichensysteme; seine Arbeiten schöpfen in gestalterischer wie motivischer Hinsicht aus der Einbeziehung der Realität. Diese wird als Spannungspol abstrakt formulierten bildlichen Partien gegenübergestellt.

In Kandinskys konstruktiven Arbeiten stellen sich räumliche Effekte ein, die jedoch nicht als Abschilderung realer räumlicher Verhältnisse konzipiert sind, sondern Raum in aperspektivischer Weise erschließen, indem die Flächenhaftigkeit sämtlicher Bildelemente beibehalten wird. Hierin manifestiert sich ein wesentlicher Aspekt abstrakter Bildgestaltung.<sup>120</sup>

Kögler nutzt in seinem Werk unterschiedliche Konzepte von Räumlichkeit. Dem mit den Mitteln der traditionellen Perspektive erschlossenen Bildraum steht im Werk der zweiten Hälfte der 50er Jahre ein komprimierter Bildraum gegenüber, der lediglich durch die Überlagerung der Bildelemente ausgedeutet wird, durch die diese miteinander verschränkt sind. Diesen Ansätzen ist im Werk der 80er und 90er Jahre ein räumliches Konzept gegenübergestellt, das auf einer ambivalent lesbaren Raumwirkung von Farben beruht, die an perspektivisch lesbare Elemente gebunden sind. Allerdings sind diese nicht einer einheitlichen Bildperspektive unterworfen, so daß ein irrealer Raum entsteht. In Bildfindungen sämtlicher Werkphasen tritt eine rein flächenhafte Behandlung von Farbformen hinzu.

---

<sup>119</sup> Vgl. hier und im folgenden Rotzler, a. a. O., S.92 ff.

<sup>120</sup> Vgl. Alexandra König, Raum in der Fläche, in: Körner 1996, S.99 ff., hier S.99.

## II.5. Arbeiten 1951

Ein weiterer Entwurf aus dem Bereich der angewandten Kunst aus der Hand Köglers zeigt das Interesse des Künstlers an organischen Formfindungen und deren freier Anordnung in einem nicht durch tektonische Strukturen gegliederten Bildfeld. Dieser Entwurf ist damit als Erprobung anderer als der bisher geschilderten gestalterischen Strategien zu deuten. Das formale Vokabular, das Kögler hier entwickelt, findet sich in Arbeiten der 80er und 90er Jahre wieder, dort allerdings in Gestalt von in tektonische Flächengliederungen eingebundenen Einzelformen.

Die Arbeit (Gouache auf Papier, 49 × 48 cm, Abb.11) ist rückseitig mit der Adresse des Künstlers, unter der er während der Studienzeit lebte, versehen. Es handelt sich um die Adresse, die auch auf dem mit „Nr.4“ bezeichneten Entwurf vermerkt ist. Die Arbeit zeigt auf weißem Grund in freier Anordnung über die Fläche verteilte schwarze Formelemente, die aus kurzen Stielen und davon paarweise abzweigenden länglichen Blättern zu bestehen scheinen. Neben dieser komplexen Ausführung finden sich zahlreiche ähnliche, verkürzte Gestaltungen, die wie Flügelsamen anmuten. Die Elemente sind unregelmäßig konturiert und folgen keiner gemeinsamen Ausrichtung innerhalb der Bildfläche. Dennoch sind sie in ausgewogener Verteilung auf dem Bildfeld angeordnet. Einige Formulierungen sind durch nachträglich angelegte, unregelmäßig begrenzte rote Partien mit diesen zu größeren Gebilden verschmolzen. Der rote Farbauftrag ist in Form von unterschiedlich großen Flecken über die Bildfläche verteilt. Er umlagert die schwarzen organischen Formulierungen.

Eine Variante (Gouache auf Papier, 49 × 48 cm, o. Abb.), deren Rückseite mit unvollendeten Skizzen bemalt ist, zeigt die gleichen schwarzen organischen Formfindungen in ebenso freier Anordnung auf der Bildfläche verteilt. Im Unterschied zu dem zuvor vorgestellten Blatt ist hier ein in Gelb gestalteter Grund durch eine Struktur gegliedert. Diese als schwarzes Lineament gegebene Struktur besteht aus kurvilinearen Formulierungen, die an Blätter erinnern. Sie sind mit konzentrischen Linien gefüllt und füllen die gesamte Bildfläche, indem sie, ohne Zwischenräume auszubilden, in unterschiedlicher Ausrichtung aneinander anschließen. Die organischen schwarzen Formen sind über diese Struktur gelegt.

Kögler kombiniert in beiden Fällen eine sich aus der losen Zusammenstellung ähnlicher, organisch gestalteter Formulierungen ergebende Bildgliederung mit weiteren formalen Setzungen, denen ein eigener bildstrukturierender Charakter eignet. So tritt in der ersten der

beiden vorgestellten Arbeiten die Anordnung roter Setzungen, die in der Formgebung den schwarzen organischen Formulierungen ähneln, mit diesen in eine Wechselwirkung. Auch ohne ein orthogonales Bildgerüst und im Verzicht auf tektonische Aspekte in der Gestaltung der organischen Formfindungen stellt sich eine kompositorische Gliederung der Bildfläche durch das Zusammenspiel zweier strukturgebender Flächengestaltungen ein. Zudem ergibt sich aus der als Überlagerung der roten Partien durch die schwarzen Formulierungen gelesenen Anordnung der Elemente eine Ausdeutung der Fläche als räumliches Kontinuum. Darüber hinaus tritt die kompositorische Erscheinung des Bildganzen als rhythmisierte Gestaltung zutage.

Eine ähnliche Wirkung stellt sich in der Variante dieser Arbeit auf gelbem Grund ein. Auch in diesem Fall weisen die schwarzen organischen Elemente und die Einzelformulierungen der Flächenstruktur formale Verwandtschaft auf, indem beide aus Blattformen abgeleitet zu sein scheinen. Allerdings stehen sich hier kompakte körperhafte Formfindungen und eine die graphischen Aspekte betonende Flächenstruktur gegenüber. Durch die Verdichtung dieser Flächenstruktur, die aus ungerichteten Einzelformen besteht, ergibt sich eine tektonische, wenn auch dynamisierte Bildgliederung, in deren Entwicklung Kögler jedoch auf eine orthogonale Gestaltung verzichtet. In beiden Fällen ist der Künstler bestrebt, die den Einzelformen zugrundeliegenden Gestaltungsprinzipien auch in der Entwicklung einer Flächenstruktur zu nutzen und damit eine Bezugnahme der verschiedenen Ebenen der Bildgestaltung miteinander über formale Kriterien zu verschränken.

Beide Arbeiten zeigen ein kompositorisches Konzept, das sich in unendlicher Erweiterung über die Begrenzungen des Bildfeldes hinaus fortsetzen ließe. Diese Art der Gestaltung, die sich weder in den zu Beginn der Werkanalyse vorgestellten älteren freien Arbeiten des Künstlers noch in den im Anschluß zu diskutierenden später entstandenen freien Arbeiten aus der Zeit des Studiums findet, weist auf die Verwendung dieser Arbeiten als Rapportmuster zur Gestaltung von Stoffen oder Tapeten hin. Die Gestaltung der Flächengliederung in der Arbeit mit gelbem Grund zeigt eine Verwandtschaft zu den in mehreren Parallellinien gestalteten bogenförmigen Strukturen des ersten der im Zusammenhang mit dem Deckenentwurf aus dem Jahr 1948 vorgestellten Entwürfe. Allerdings ist die Anordnung der Formen auf der Bildfläche in beiden Arbeiten freier als in den mit dem Auftrag verbundenen Entwürfen.

Im Nachlaß des Künstlers finden sich weitere mutmaßliche Entwürfe für Textil- oder Tapetendruck. So weist ein Entwurf (Gouache auf Papier, 46 × 50 cm, Abb.12), der auf blauem Grund in unterschiedlichen Buntfarben und Weiß gestreifte, mit der Spitze nach oben weisende Dreiecke in freier Anordnung zeigt, eine ebensolche Anordnung blattähnlich gebogener Formulierungen mit unterschiedlicher Binnengestaltung auf. Beide Motivgruppen ergänzen einander und bilden auf der Fläche eine aus der losen, jedoch ausgewogenen Verteilung der Elemente erzeugte rhythmische Bildstruktur aus. In dieser Arbeit manifestieren sich somit dieselben gestalterischen Strategien wie in den beiden zuvor analysierten Arbeiten. Die hier erwähnte Arbeit ist in der linken oberen Ecke mit der Bezeichnung „Textilwettbewerb 53 55 45“ versehen. Dieser Hinweis kann als zusätzlicher Beleg dafür dienen, daß die nach denselben Gestaltungskriterien erstellten Arbeiten mit organischen schwarzen Formulierungen vor unterschiedlich gestalteten Gründen für eine Verwendung im Bereich der angewandten Kunst konzipiert sind. Der genaue Zeitpunkt der Entstehung dieser Entwürfe kann allerdings nicht mehr bestimmt werden, da sich in ihnen keine Kriterien für eine stilistische Entwicklung innerhalb der freien Kunst finden. Auf die Ungleichzeitigkeit der frühen Anwendung einer abstrakten Formensprache im Bereich der angewandten Kunst und deren später einsetzender Akzeptanz im Bereich der freien Kunst soll weiter unten detailliert eingegangen werden.

In den durch die Analyse der Arbeiten aus dem angewandten Bereich erschlossenen, das gegenständliche Motiv im Hinblick auf eine Binnengliederung ausdeutenden gestalterischen Kontext einzuordnen ist auch ein Blatt (Gouache auf Papier, 52,5 × 65,5 cm, o. Abb.), das in schwarzem Lineament gestaltet ist. Es zeigt eine Ansammlung von doppelten Rundkegeln, deren Spitzen aufeinandertreffen. Die Flächen der Kegel lassen das Weiß des Blattes sehen und sind in Form sich überschneidender Parabeln gestaltet. Dieselbe aus mathematischen Formulierungen abgeleitete Formgebung findet sich als Blattelement kettenartig aufgereiht oder paarweise an einer stielähnlichen Struktur ansetzend. Teile der Blattgebilde sind den Kegelflächen eingeschrieben. Die Trichter der Kegel und die Blattformen sind mit zahlreichen Binnenlinien versehen, die parallel zum Außenkontur verlaufen. Der Bildgrund ist mit Vertikalstreifen versehen, die teilweise durch schwarzes Lineament konturiert und in zwei horizontalen Registern angeordnet sind. Deren Farbgebung alterniert zwischen Schwarz und Olivgrün, Schwarz und Gelb oder Gelb und Olivgrün. Die kegelförmigen Gebilde überlagern diese Struktur und nehmen partiell ebenfalls eine olivgrüne Farbigkeit an.

Es ist anzunehmen, daß auch diese Arbeit für eine Verwendung im Bereich der angewandten Kunst erstellt wurde. Kögler kombiniert eine flächengliedernde Vertikalstreifenstruktur mit organoiden Formulierungen, die als graphisch strukturierte volumenhaltige Körper vor der Flächengliederung zu schweben scheinen. Dabei stellt sich eine räumliche Wahrnehmung der Gebilde nur partiell ein; verstärkt wird diese jedoch durch das parallel zu den Außenkonturen verlaufende Binnenlineament, das als Strategie zur Visualisierung von Volumen eingesetzt ist. Teile der organoiden Gebilde sind ausschließlich als Flächenformen gestaltet, indem die graphische Binnengestaltung keine kongruente räumliche Deutung zuläßt.

Das formale Vokabular, dessen sich Kögler bedient, leitet sich möglicherweise aus stereometrischen Modellen ab, die in der künstlerischen Ausbildung zur Anwendung kamen.

So zeigt eine alte Fotografie aus dem Nachlaß den Künstler im weißen Arbeitskittel und eine junge Studentin inmitten mehrerer stereometrischer Modelle, die in einem Atelier stehen. Diese Modelle sind bis zu zwei Meter hohe, aus Holzstäben, Leisten, Holzplatten und Schnüren gebaute Gebilde. Das in der Mitte der Fotografie sichtbare Modell besteht aus einer Kreisscheibe, die auf beiden Seiten mit jeweils einem Kreuz aus Holzleisten versehen ist. Von diesen Kreuzen geht jeweils eine lange Leiste ab. An deren äußeres Ende sind Fäden geknüpft, die durch Bohrungen entlang des Randes der Kreisscheibe hindurch bis an die Spitze der gegenüberliegenden Leiste geführt sind. Auf diese Weise entsteht eine symmetrisch konzipierte stereometrische Figur mit einem von den Fäden umschriebenen Binnenvolumen, das die Form zweier an den Flächen zusammengefügt Spitzkegel hat. Diese Fotografie ist im AK, Ettlingen 2006 unter der Bezeichnung „Harry Kögler mit Studentin, Meisterschule für Grafik und Buchgewerbe Berlin, um 1953“ publiziert.<sup>121</sup> Allerdings ist die Aufnahme nach Kenntnis der Verfasserin nicht mit Datum oder Entstehungsort versehen, so daß es sich bei dem Bildtitel im erwähnten Katalog um eine Vermutung des Herausgebers handelt. Die der Verfasserin zu Ansicht vorgelegte Aufnahme, die im Zusammenhang mit dem Aquarell mit Blattstudien bereits erwähnt wurde, zeigt Kögler in weißem Arbeitskittel im Kreis seiner Mitstudenten an der Staffelei. Diese Situation legt eine zeitliche Einordnung in die Studienjahre des Künstlers nahe. Diese Einordnung wird durch die stilistische und motivische Einordnung des Aquarells gestützt, das der auf der Fotografie zu sehenden Arbeit sehr ähnlich ist. Die Arbeitskleidung allein kann daher nicht zu der Annahme führen, daß hier Kögler im Rahmen seiner Lehrtätigkeit

---

<sup>121</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.8.

an der Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe abgebildet ist. Die Aufnahme kann ebenso eine Ateliersituation während des Studiums abbilden.

Sollte diese hier vertretene frühe Datierung der Fotografie zutreffen, so zeigt sich in der zuvor vorgestellten, nicht datierten, wahrscheinlich aber als Entwurf für ein Werk im Bereich der angewandten Kunst dienenden Arbeit im Hinblick auf das motivische Repertoire möglicherweise ein Rückgriff auf stereometrische Modelle, die den Studenten real vor Augen standen. Die Untersuchung der bildlichen Umsetzungen von unterschiedlichen Blattmotiven in Arbeiten, die für eine Verwendung im Bereich angewandter Kunst dienen, legte bereits die Annahme nahe, daß die Studenten von real im Atelier vorhandenen Pflanzen und Motiven im Freien ausgehend, diese unter Anwendung unterschiedlicher gestalterischer Strategien und unter Auswahl einiger Aspekte der real vorhandenen Objekte ins Bild übertrugen und dabei einer künstlerischen Umarbeitung unterzogen. Kögler beschäftigt sich häufig mit vegetabilen Motiven, insbesondere der Binnenstruktur von Pflanzenblättern. Auch die zuvor analysierte Arbeit zeigt ein motivisches Vokabular, in dessen Wiedergabemodus sich das Interesse des Künstlers an Flächengliederungen im Zusammenhang mit organoide Formgebung manifestiert. Die in der im AK, Ettlingen 2006 publizierte Fotografie zu sehenden stereometrischen Modelle verbindet mit den von Kögler in zahlreichen Arbeiten aufgeführten vegetabilen Formulierungen eine Konzeption als linienhaft strukturierte Gebilde, denen zudem tektonische Qualitäten eignen. Auch dieser Aspekt spielt, wie sich aus der Analyse von Köglers Tapetenentwürfen ergab, eine wesentliche Rolle als gestalterischer Ansatz des Künstlers. Wie sich in der zuvor vorgestellten Arbeit zeigt, bezieht Kögler auch den Aspekt der Volumenhaltigkeit in die Gestaltung der Bildmotive ein, indem diese partiell als Körper zu lesen sind. Möglicherweise tritt in dem Konglomerat der Arbeiten aus dem angewandten Bereich, die in den frühen 50er Jahren entstanden, eine Ausdeutung einander ähnlich erscheinender Strukturen zutage, die jedoch aus unterschiedlichen motivischen Kontexten entlehnt sind, eben demjenigen pflanzlicher Erscheinungsformen und demjenigen stereometrischer Modelle. Auch in der künstlerischen Anverwandlung dieser unterschiedlichen Motivquellen in den vorgestellten Entwürfen zeigt sich wiederum eine formale Annäherung der unterschiedlichen Kontexte. So sind etwa in der zuletzt vorgestellten Arbeit einige Bildelemente wie Blätter entlang eines Stengels angeordnet; gleichzeitig sind diese Formulierungen in andere formale Einheiten eingebunden, die eine Herkunft aus dem Bereich stereometrischer Modelle nahelegen.



Zwei Arbeiten aus dem Jahr 1951 weisen eine formale Verwandtschaft zu dem zuvor einer eingehenden Analyse unterzogenen Konglomerat von Arbeiten aus dem angewandten Bereich auf. Allerdings scheinen sie eher auf eine freie Beschäftigung mit ähnlichen motivischen Vorgaben zu verweisen als auf eine erneute Betätigung des Künstlers im Bereich der angewandten Kunst. Bevor eine dieser Arbeiten exemplarisch im Rahmen der Werkanalyse vorgestellt wird, soll zum Abschluß der Analyse der Arbeiten aus dem angewandten Bereich eine Übersicht über die Situation in diesem Feld künstlerischer Tätigkeit in den Jahren nach dem Krieg gegeben werden.

## II.6. Exkurs: Die Situation der angewandten Kunst in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg

Im zerstörten Deutschland bestand nach Ende des Krieges großer Bedarf an Wohnungen. Diese Situation löste eine rege Bautätigkeit aus, von der zahlreiche Architekten profitierten. Dabei stand nicht nur die Errichtung von kleineren Wohneinheiten im Vordergrund, auch die Planung neu zu errichtender urbaner Gestaltungen in großem Stil rückte in den Blick von Städteplanern, Architekten wie Politikern.<sup>122</sup> Die HfbK in Berlin reagierte auf diese Situation mit der Gründung einer eigenen Architekturabteilung, in der die Ausbildung neuer Architekten mit Stadtplanungen verbunden werden sollte, denen Modellcharakter eignete. Auf die Rolle des Architekten Max Taut, der eine studentische Mitarbeit bei größeren städtebaulichen Vorhaben propagierte, wurde bereits hingewiesen.

Nicht nur auf dem Gebiet der Kunst am Bau, sondern auch im Bereich des Tapeten- und Textildesigns bot sich den Studenten der neugegründeten HfbK die Möglichkeit, neben dem Gelderwerb auch praktische Erfahrung zu sammeln, indem sie sich den Anforderungen der jeweils als Ausschreibungen veranstalteten Gestaltungswettbewerben stellten. In diesem Zusammenhang sei die ausdrückliche Erwähnung dieser technisch bedingten künstlerischen Herausforderung in der Tapetenzeitung von 1952 noch einmal hervorgehoben.

Der Aufschwung im Bereich der angewandten Kunst ging mit der Propagierung eines an Tendenzen abstrakter Kunst orientierten neuen Designs einher, dessen Abstraktionsgehalt sich in der freien Kunst jedoch noch keineswegs durchgesetzt hatte. Dies zeigt die Debatte um Abstraktion und Gegenständlichkeit, die im „Darmstädter Gespräch“ von 1952 einen Höhepunkt fand.<sup>123</sup> Kögler bezog, soweit aus seinem Werk ersichtlich, in diesem Richtungsstreit nicht programmatisch Stellung.

---

<sup>122</sup> Vgl. Christian Borngräber, Nierentisch und Schrippendale. Hinweise auf Architektur und Design, in: Dieter Bänisch (Hrsg.), Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985 (Deutsche Text Bibliothek, hrsg. von Gotthart Wunberg, Bd.5),( im folgenden zitiert als Bänisch 1985), S.223 ff., hier S.224 f.

<sup>123</sup> Vgl. ebenda, S.226, in bezug auf die Gestaltung von Banknoten. Zum Darmstädter Gespräch ist eine Fülle von Literatur erschienen. Vgl. zum Beispiel in jüngerer Zeit die detaillierte Analyse von Timo Skrandies, „Verlust der Mitte“?, in: Körner 1996, S.20 ff. Eine knappe zeitgenössische Beschreibung der unterschiedlichen Positionen findet sich bei Kurt Leonhard, Das Darmstädter Gespräch, in: Das Kunstwerk, H.8/9, Jg. IV, 1950, S.103, und auch in: Ders., Darmstädter Gespräche 1950. Das Menschenbild in unserer Zeit, in: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, AK, Köln 1981, S.183 ff. Vgl. auch die zeitgenössische Dokumentation bei Hans Gerhard Evers (Hrsg.), Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch, Darmstadt 1950.

Die Debatte um die Ausrichtung, den Gehalt und die Formgebung in der freien Kunst begann unmittelbar nach Kriegsende. Dies zeigt eine Durchsicht der entsprechenden Jahrgänge der Zeitschrift „Das Kunstwerk“, die als eine wichtige Plattform für den Richtungsstreit genutzt wurde.<sup>124</sup> Auf die umfangreiche Literatur zu diesem Thema kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht eingegangen werden, doch sollen in Zusammenhang mit der Analyse einiger Arbeiten Köglers exemplarisch die dort geführten Diskussionen unterschiedlicher künstlerischer Strömungen zur Bewertung von Köglers stilistischen, gestalterischen und formalen Ansätzen herangezogen werden.

Bei den öffentlich und mit Vehemenz geführten Auseinandersetzungen wurden nicht ausschließlich künstlerische Belange diskutiert. Mit dem Streit um die Erscheinungsform zeitgemäßer Kunst verbanden sich auch gesellschaftspolitische Diskussionen über die erzieherische Rolle, die Kunst in einer neuen deutschen Gesellschaft demokratischer Prägung spielen sollte.

Die breite Bevölkerung nahm an diesen Diskussionen nur in geringem Umfang teil. Der künstlerische Geschmack derjenigen, die den Krieg überlebt hatten, orientierte sich in der Begegnung mit Kunst und in bezug auf die Einrichtung des eigenen Umfeldes eher an konservativen Vorstellungen.<sup>125</sup> In den Mode- und Einrichtungszeitschriften vom Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre wurde jedoch ein modernes Design beworben, das neue gestalterische Ansätze zeigte. Dabei lag es im Interesse der künstlerisch Tätigen, angewandtes Design mit freier Kunst und neuer Architektur in Einklang zu bringen. Dies zeigt etwa die Untergliederung der Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln im Jahr 1949, die neben Exponaten aus dem Einrichtungsbereich auch aktuelle deutsche Kunst präsentierte.<sup>126</sup> Im Jahr 1951 wurde die Gründung eines „Rates für Formgebung“ angestrebt.<sup>127</sup> Die Künstler, die ihre Ideen in den Dienst der verschiedenen Bereiche der angewandten Kunst stellten, sahen sich angesichts neuer, künstlich herstellbarer Materialien Fragen nach der Materialgerechtigkeit ihrer Entwürfe gegenüber.<sup>128</sup> Dies verweist auf die Wechselbeziehung neuer gestalterischer

---

<sup>124</sup> Vgl. Beat Wyss, Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit, in: Breuer 1997, S.55 ff., hier S.61.

<sup>125</sup> Vgl. Wessel, a. a. O., S.74.

<sup>126</sup> Vgl. Borngräber, in: Bänsch 1985, S.227.

<sup>127</sup> Vgl. ebenda, S.229.

<sup>128</sup> Vgl. ebenda, S.240.

Ansätze und Möglichkeiten, die erst durch den technischen Fortschritt, beispielsweise die Entwicklung von Kunststoffen, für den Designbereich erschlossen wurden.

Die auf diesen hier nur angedeuteten Ebenen propagierten neuen gestalterischen Ansätze zeigen Übereinstimmung in der symbolisch zu nennenden Deutung ihrer Erscheinung als „Stile der gefesselten kinetischen Energien“,<sup>129</sup> in denen sich die gesellschaftliche Wahrnehmung von technischem Fortschritt, Wissenschaft und aus der Natur entlehnten Formulierungen manifestieren. Als Ansatzpunkte für gestalterische Entwicklungen kamen geschwungene, aus mathematischen Darstellungen entlehnte Lineamente in Mode.<sup>130</sup> Im Textilbereich lassen sich noch andere Quellen für die Entwicklung eines neuartigen Designs erschließen. Anleihen aus dem Bereich des französischen Kubismus, der ja bereits lange vor dem Zweiten Weltkrieg als Avantgardekunst gefeiert wurde, flossen in das Design in ein.<sup>131</sup> Die 50er Jahre werden in der Selbstwahrnehmung der deutschen Gesellschaft, wie sie sich in Zeitschriftenartikeln und Werbung spiegelt, als „polystilistisches Jahrzehnt“ bezeichnet.<sup>132</sup>

Auch deutsche Künstler, die nach dem Krieg in Ämter aufstiegen, die ihnen unter dem Naziregime versagt geblieben waren, oder denen sich nun die Möglichkeit eröffnete, frei zu arbeiten, stellten ihr Schaffen in den Dienst der angewandten Kunst. Der Entwurf von Bode für die Firma Göppinger Plastics wurde in diesem Zusammenhang bereits erwähnt. Auch Fritz Winter entwarf ein Textildesign für diese Firma. Heinz Trökes entwarf Teppiche und Buchumschläge.<sup>133</sup> Im Jahr 1952, demselben Jahr, in dem Köglers Tapetenentwurf veröffentlicht wurde, veranstaltete die Pausa AG in Mössingen den ersten Wettbewerb für den textilen Dekorationsbereich, zu dem mehrere Tausend Beiträge eingesandt wurden.<sup>134</sup> Willi Baumeister erstellte für diese Firma sechs Designs für Vorhangstoffe, so beispielsweise im Zeitraum 1953/1954 den Dekorationsstoff „Montouri“.<sup>135</sup> Die Gestaltung dieses als Rapportmuster konzipierten Textildruckes unterscheidet sich nicht von den im Rahmen der

---

<sup>129</sup> Vgl. Christian Borngräber, Die fünfziger Jahre. Kunst und Raumkunst, In: Design ist unsichtbar, AK, Wien 1981, S.217 ff., zitiert nach S.221.

<sup>130</sup> Vgl. ebenda, S.221.

<sup>131</sup> Vgl. Borngräber, in: Bänsch 1985, S.242 f.

<sup>132</sup> Vgl. ebenda, S.241.

<sup>133</sup> Vgl. ebenda, S.243.

<sup>134</sup> Vgl. ebenda, S.243.

<sup>135</sup> Vgl. den Dekorationsstoff „Montouri“, 1953/54, Viskose Rips, Handdruck, B 120 cm, Pausa AG, Mössingen, in: Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959, AK, Ludwigshafen 1998, Abb. S.293.

freien künstlerischen Tätigkeit erstellten Gemälden aus der zeitgleich entstandenen Serie „Monturi“. So kann das Gemälde „Monturi, Diskus I B“ von 1954 (Öl und Sand auf Hartfaserplatte, 150 × 120 cm) zu einem direkten Vergleich zu der Arbeit aus dem angewandten Bereich herangezogen werden.<sup>136</sup> Hier wie dort stellt eine weiße Kreisscheibe auf grauem Grund das Hauptmotiv der Gestaltung dar. Während im Gemälde am unteren Bildrand ein bergförmiges Motiv mit dem runden Element in einen Dialog zu treten scheint, findet sich ein solches Gebilde im Textildesign als schwebende Form im Wechsel mit der ebenfalls schwebenden Kreisscheibe aufgeführt. Dem dominierenden Motiv ist in beiden Fällen oben eine weißgrundige Keilform beigeordnet, die mit einem ähnlich formulierten, jedoch farbigen Gebilde an der linken Seite des Runds korrespondiert. Die Kreisscheibe selbst scheint an mehreren Stellen im Randbereich von farbigen Formen überlagert zu werden. Im Gemälde sind diese farbigen Partien in die Konturen der Rundform integriert, im Textildesign eignet ihnen ein über die Rundform heraustretender Umriß. Vergleichbar sind ebenso weitere figurative Formulierungen, die am Außenkontur des Rundes anzuhaften scheinen, so weicht beispielsweise die Gestaltung eines im Gemälde rechts oben als schwarzes Element gegebenen baumartigen Gebildes nur in der Formulierung des Blattpaares, das aus einem Stamm herauszuwachsen scheint, von der Gestaltung des an gleicher Stelle im Textildesign aufgeführten vegetabilen Elementes ab.

Dieser Vergleich zweier in unterschiedlichen Bereichen angesiedelter Arbeiten mag exemplarisch belegen, daß die im Bereich der freien Kunst angesiedelten gestalterischen Strategien in der Erstellung bildhafter Formulierungen in der Anwendung im Gebrauchsdesign nicht zwingend einer Modifikation unterworfen waren.<sup>137</sup> Damit stimmt die Neubewertung des Designs im Erleben der täglichen Wohnsituation überein. In der Zeitschrift „magnum“ wird der „selbständige, künstlerische Erlebniswert“ des neuen Designs für Tapeten und Stoffe hervorgehoben.<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Vgl. Gottfried Boehm, Willi Baumeister, Stuttgart 1995, Abb. Nr.105, Text S.175.

<sup>137</sup> Auf die Nähe von freier künstlerischer Gestaltung und Industrieprodukt im Hinblick auf formale und gestalterische Aspekte weist auch Damus hin. Vgl. Martin Damus, Moderne Kunst in Westdeutschland 1945-1959. Versuche, Vergangenheit und Gegenwart rückwärtsgerichtet zu bewältigen und die Moderne in Harmonie zu vollenden, in: Breuer 1997, S.25 ff., hier S.34.

<sup>138</sup> Zitiert nach Karl Heinrich, Neue bildhafte Funktionen im Raum, in: Magnum, H.17, 1958, S.56. Vgl. auch Wessel, a. a. O., S.75.

Die am Beispiel von Willi Baumeister gemachte Beobachtung besitzt im Rahmen der Analyse von Köglers Werken insofern Relevanz, als im folgenden zwei Arbeiten des Künstlers vorgestellt werden sollen, die wohl nicht dem angewandten Bereich zugerechnet werden können, formal aber auf dieselben im Modell bereitgestellten motivischen Vorgaben zurückgehen wie die zuletzt vorgestellte Arbeit.

Zunächst soll jedoch noch die Problematik der gesellschaftlichen Akzeptanz des neuartigen Designs erwähnt werden. Dieses entsprach Umfragen zufolge keineswegs dem Geschmack der Mehrheit der Bevölkerung. Das hier vorgestellte Design, das im Rückblick für die 50er Jahre charakteristisch erscheint, traf seinerzeit nicht auf ein rezeptionswilliges Publikum. Allerdings vermittelten Einrichtungsmagazine und Werbung den Eindruck, als habe sich das abstrakte Gestaltungsrepertoire bereits im angewandten Bereich durchgesetzt, während im Bereich der freien Kunst der erwähnte Richtungsstreit noch nicht zu einer gesellschaftlichen Akzeptanz abstrakter Ansätze geführt habe.<sup>139</sup>

Im Vergleich von Köglers Arbeiten aus dem Bereich angewandter Kunst, in denen er sich bereits Ende der 40er Jahre einer ausschließlich abstrakten Formensprache bedient, mit seinen freien Arbeiten läßt sich einerseits für beide Bereiche eine Tendenz zur Anverwandlung gegenständlicher Motive unter dem Gesichtspunkt der Einbindung in übergeordnete Flächengliederungen feststellen, andererseits formuliert der Künstler in freien Arbeiten motivische Vorgaben in stilistischen Ansätzen aus, die sich jenseits der im Exkurs vorgestellten formalen Vorgaben für moderne Gestaltung bewegen.

Dies soll im folgenden anhand mehrerer Arbeiten aufgezeigt werden, deren Entstehung in das Jahr 1951 fiel.

---

<sup>139</sup> Vgl. Wessel, a. a. O., S.74.

## II.7. Arbeiten 1951-1952

Die Dimensionierung der im folgenden zu diskutierenden Arbeit (Öltempera auf Papier, 63 × 84,5 cm, Abb.13) läßt vermuten, daß es sich hier um ein eigenständiges Werk handelt, das nicht als Entwurf für den Bereich angewandter Kunst konzipiert ist. Möglicherweise ist diese auf der Rückseite nicht betitelte, vorderseitig jedoch signierte und in das Jahr 1951 datierte Arbeit identisch mit der im Ausstellungskatalog der Neuen Berliner Gruppe von 1952 genannten Arbeit „Schwarze Formen auf Blau“, deren Entstehungsjahr mit 1951 angegeben ist.<sup>140</sup> Die Maße dieser ohne Abbildung erwähnten Arbeit sind im Katalog nicht vermerkt, so daß eine mögliche Übereinstimmung mit denjenigen des hier vorgestellten Werkes nicht nachprüfbar ist. Gleichmaßen unsicher ist deren Identifizierung mit der Öltemperaarbeit „Komposition mit kegelförmigen Körpern“, die in der Großen Kunstausstellung München im Jahr 1953 zu sehen war.<sup>141</sup>

Der querformatige Bildträger ist mit einem unregelmäßig ausgeführten Auftrag blauer Farbe versehen, der möglicherweise zusätzlich mit einem mit trockenem Pinsel aufgetragenen Schwarz übergangen ist oder auf dem eine schwarz eingefärbte Struktur mit linear verlaufendem Muster abgedruckt ist. Dadurch erschließt sich der Bildgrund nicht als Fläche, sondern tritt als malerisch erschlossener Raum in Erscheinung. In diesem Bildraum sind unterschiedliche, in Blau, Braun und mit Weiß abgemischtem Ocker, überwiegend jedoch in Schwarz gestaltete geometrische Formen in einer Weise angeordnet, die als Schweben im räumlichen Kontinuum bezeichnet werden kann. Ein großer Teil dieser Elemente ist durch lineare Verspannungen miteinander verbunden. Diese als Linienbündel ausgebildeten Verbindungselemente knüpfen jeweils in regelmäßigen Abständen an unterschiedlichen Punkten der Ränder der betreffenden Formen an, um auf engem Raum im Randbereich eines benachbarten Elementes zusammenzulaufen. Auf diese Weise ergeben sich wie aufgefächert erscheinende, durch das Nebeneinander einzelner Linien gebildete dreieckige Formulierungen, die jedoch nicht in jedem Fall symmetrisch gestaltet sind. Durch diese linearen Verbindungen werden auf unterschiedliche Weise zwei oder drei geometrische Elemente miteinander verbunden. Diese Formen sind durch einen homogenen Farbauftrag partiell als Flächenformen

<sup>140</sup> Vgl. Neue Berliner Gruppe, AK, Berlin 1952 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1952), Nr.106, o. Abb., o. S.

<sup>141</sup> Vgl. Große Kunstausstellung München, AK, München 1953 (im folgenden zitiert als AK, München 1953), S.60, Nr.752, o. Abb.

ausgebildet, denen kein dreidimensionaler Charakter eignet. Einige der Formen sind jedoch durch modellierende Verschattung zu stereometrischen Körpern ausgearbeitet. Das formale Repertoire dieser Elementarformen reicht von geviertelten Kreisscheiben, deren Segmente in alternierender Farbgebung gestaltet sind, über Dreiecke, plastisch ausformulierte bogenförmige Elemente und einseitig bogenförmig eingezogene Rechtecke bis hin zu gekrümmten Kegeln, deren perspektivisch konzipierte Flächen in Aufsicht wiedergegeben sind. Eine derartige Formulierung findet sich am linken Bildrand, sie ist durch ein perspektivisch lesbares Liniennetz mit einer vom oberen Bildrand angeschnittenen Kreisscheibenform verbunden. Eine ebenfalls dort platzierte Form stellt ein in der Mitte vertikal geteiltes liegendes Spitzoval dar. Es ist mit dem Kegel durch eine lineare Verspannung verbunden.

Teile des formalen Repertoires dieser Arbeit weisen Verwandtschaft zu Kögler's Entwürfen für den Bereich angewandter Kunst auf. So findet sich das hälftig geteilte Spitzoval ebenso in dem 1952 veröffentlichten Tapetenentwurf; der perspektivisch gestaltete Kegel erinnert an die diese stereometrische Figur variierende, in Kombination mit einem volumengebenden Lineament gestaltete Formulierung in der bereits diskutierten Gouache. Die erwähnten stereometrischen Modelle, die auch als in den Flächen verschmolzene, durch die Umlagerung mit gespannten Schnüren als Körper definierte Doppelkegel gelesen werden können, könnten von Kögler in der hier vorgestellten Arbeit auf eine Weise bildlich umgesetzt sein, die sich von der Art der Gestaltung in der bereits analysierten, mutmaßlich dem angewandten Bereich zuzurechnenden Arbeit unterscheidet. Im Rahmen der Diskussion dieser Arbeit wurde bereits auf die teilweise räumlich lesbare Gestaltung des Motivs der an der Spitze miteinander verbundenen doppelten Kegel verwiesen. Kögler deutet die im stereometrischen Modell durch Schnüre erzeugten Verspannungen hier als volumenhaltige Körper aus, die durch ein diese Körperhaftigkeit maßgeblich anzeigendes Lineament mit einer Binnenstruktur versehen werden. Diesen Formfindungen sind asymmetrisch geformte Flächenelemente beigegeben, die als Verschmelzung zweier Kegelflächen zu einer in Aufsicht wiedergegebenen Fläche interpretiert werden können. Im Fall einer Formulierung am rechten Bildrand stellt sich die Flächenform als eine einfache, in eine bildplane Position geklappte Fläche des durch Lineament gestalteten Kegelkörpers dar.

In der Arbeit findet sich die in diesen stereometrischen Modellen vorgebildete Formulierung eines durch Linienbündel definierten Kegelkörpers mit scheibenförmiger Fläche in anderer Weise interpretiert. Ist im mutmaßlich dem angewandten Bereich zuzurechnenden Entwurf



diese Formfindung mit einer Flächengliederung zusammengestellt, die den Bildgrund in Form von flächenhaften Streifenelementen strukturiert, so findet sich eine aus den gleichen Modellen abgeleitete, jedoch unter anderen gestalterischen Absichten formulierte Formfindung in der hier vorgestellten freien Arbeit in eine als Bildraum definierte, in sämtlichen Teilen perspektivisch gestaltete Situation eingestellt. Kögler stellt auf diese Weise nicht zwei konkurrierende Gliederungssysteme nebeneinander, nämlich Flächenstruktur und Dreidimensionalität, sondern überträgt die möglicherweise bereits als dreidimensionale Modelle vorgegebenen Formfindungen in eine räumlich interpretierte Situation. Durch die Verspannungen der geometrischen Bildelemente, die sich in der Konzeption nicht von den ebenfalls aufgeführten stereometrischen Elementen unterscheiden, ist deren Anordnung im Bild zumindest in Teilen fixiert. Diese gestalterische Strategie stellt ein Äquivalent zu der Flächengliederung in Form übergeordneter, mehrheitlich orthogonal formulierter Strukturen dar, die in anderen, dem angewandten Bereich künstlerischer Betätigung zuzurechnenden Arbeiten entwickelt wurden. Diese Strukturen sind häufig als Liniennetz ausgebildet. Dem steht in der hier vorgestellten Arbeit das Lineament der Verspannung gegenüber. Ein auffallender Unterschied zu den Arbeiten aus dem angewandten Bereich besteht darin, daß der mutmaßlich freien Arbeit die Auffassung des Bildes als räumliches Kontinuum zugrunde liegt, während die Entwürfe für den Textil- und Tapetendruck ein vergleichbares formales Vokabular stärker an die Fläche zurückbinden.

Eine weitere Arbeit aus dem Jahr 1951 (Öltempera auf Karton, 64 × 89 cm, Abb.14) ist der zuvor diskutierten sowohl in formaler wie gestalterischer Hinsicht sehr ähnlich. Auf blauem Grund finden sich flächenhaft oder räumlich konzipierte geometrische Formulierungen in Braun und Schwarz, Grün und Weiß, die sich teilweise aus den Elementarformen Dreieck oder Kegel und Halbkreis oder Halbkugel zu komplexen Gebilden zusammensetzen. Auch werden kandelaberartige, vegetabil anmutende Formfindungen mit geometrischen Elementen kombiniert. Besonders gehäuft treten Zusammenstellungen aus Halbkreis und gehälftetem Spitzoval auf, auch eine Kombination aus Halbkreis und gekrümmter, flächenhaft formulierter Kegelform findet sich am oberen rechten Bildrand. Die in unterschiedlicher Größe im Bild aufgeführten Formulierungen überlagern einander und verweisen damit auf die räumliche Deutung der Bildfläche. Diese Interpretation liegt auch der Überlagerung zweier großer schwebender Rundformen, die sich in tieferen Bildschichten zu befinden scheinen, durch die kleineren geometrischen Elemente zugrunde. Diese sind durch schwarze Linienbündel

miteinander verknüpft, die jedoch in diesem Fall aus parallel angeordneten Linien bestehen, in deren Verlauf Brüche auftreten können. Einige dieser Linienbündel setzen an geometrischen Elementen an und enden frei im Raum, indem sie knopfartige Verdickungen ausbilden. Sowohl dieses Motiv als auch die in der Mitte geteilten, aus Spitzoval und Halbkreis gebildeten Formulierungen finden sich in dem 1952 veröffentlichten Tapetenentwurf wieder. Sind die geometrischen Formen dort jedoch in die aus Linien konstruierte Gitterstruktur eingepaßt, so erstellt Kögler in der hier vorgestellten Arbeit mit demselben formalen Vokabular eine Bildgestaltung, die Verwandtschaft zu konstruktiven Bildschöpfungen von Kandinsky zeigt.

So zeigt etwa Kandinskys Arbeit „Flüsternd (Chuchoté)“ (Öl auf Karton, 29 × 27,5 cm)<sup>142</sup> auf einem malerisch erschlossenen, in Brauntönen gestalteten Bildgrund eine Ansammlung von Rundformen, eine spitze Dreiecksform und ein halbrund eingezogenes Rechteck, die jeweils vom Bildrand angeschnitten sind. Einige der in dem durch die Gestaltung als Bildraum definierten Oval in einem Schwebезustand präsentierten Elemente sind untereinander durch Bögen paralleler Linien und Linienbündel verbunden. Geometrische Formulierungen werden in einem Bildraum auf eine Weise miteinander verknüpft, die eine Fixierung der schwebenden Elemente innerhalb der Komposition gewährleistet. Kosmische Schwebезustände und technoid anmutende Detailgestaltung treten zu einer bildlichen Einheit zusammen. Diese Strategie steht in Einklang mit Kandinskys theoretisch formulierter Forderung für abstrakte Bildgestaltung, die Fläche jenseits einer Raumdarstellung durch Illusionierung als ideelle Fläche und Raum zugleich auszudeuten.<sup>143</sup>

Die sich in dieser Arbeit manifestierenden gestalterischen wie formalen Ansätze spiegeln sich in Köglers sehr viel später entstandenem Werk, wenn auch zum Teil die die Elemente körperhaft ausdeutenden Detailgestaltungen beibehalten werden. Kögler scheint unterschiedliche Strategien ungeachtet der Geschlossenheit ihrer theoretischen Ausformulierungen in zurückliegenden Epochen miteinander zu kombinieren.

In Schritten, die der systematischen Analyse bildnerischer Mittel folgen, können aus dem dadurch gewonnenen Material an Formen und dem gestalterischen Repertoire neue Bildschöpfungen entstehen, die den aktuellen Tendenzen der Kunst in Deutschland folgen. Der

---

<sup>142</sup> Vgl. Kandinsky. Hauptwerke aus dem Centre Georges Pompidou Paris, AK, Tübingen 1999, S.134, Abb. Nr.88.

<sup>143</sup> Vgl. Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (1912), Nachdruck Bern 1965, o. S.

Aspekt des Kosmischen, der in Kandinskys theoretischen Überlegungen zur Kunst ebenso eine Rolle spielt wie in seinem künstlerischen Werk, manifestiert sich nicht nur in den Bildschöpfungen der Lehrer, die ihr Können an der HfbK vermittelten.<sup>144</sup> In Einklang mit dem Wunsch, ein bildliches Äquivalent für technischen Fortschritt und Geschwindigkeit sowie die naturwissenschaftlichen Entdeckungen im Mikro- und Makrobereich zu entwickeln, Inhalte, die bereits um die Jahrhundertwende zu einer breiten Rezeption in der Kunst in gestalterischer und motivischer Hinsicht führten, entstanden zu Beginn der 50er Jahre im Rückgriff auf theoretische Überlegungen und Bildlösungen aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts Bilder, welche die isolierten gestalterischen Mittel „rein“ in bildlichen Zusammenhängen präsentieren.<sup>145</sup> Damus weist in der Analyse dieser als modern geltenden Weise der Bildgestaltung auf die Zusammenhänge dieser gestalterischen Strategien mit dem sich nicht nur künstlerisch manifestierenden Bestreben hin, sämtliche zeitgeschichtlich-konkreten Verweise ins Metaphorische zu wenden.<sup>146</sup> Die Übernahme dieser gestalterischen Strategien in den Bereich des Wohndekors sei dadurch erst möglich geworden.<sup>147</sup> Damus verweist auch auf die Kontinuität der künstlerischen Erschließung und Erweiterung gestalterischer Mittel in der Malerei der 50er Jahre, die aus der Fortführung von entsprechenden Ansätzen aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts resultierten. Dieser Rückgriff manifestiert sich im Werk etlicher Künstler. Zum Vergleich mit dem gestalterischen Repertoire, das in der Gestaltung der beiden zuvor vorgestellten Arbeiten von Köglers Hand zutage tritt, sei exemplarisch auf eine Arbeit von Theodor Werner aus dem Jahr 1944 verwiesen, betitelt „Pierrot Lunaire“ (Öl und Bleistift auf Leinwand, 114 × 146 cm).<sup>148</sup> Auf dunklem Grund sind als farbige Flächenformen gestaltete organoide Formfindungen zu komplexen, räumlich zu lesenden Gebilden verschmolzen, die von einem perspektivisch lesbaren, doch nicht körperhaft gebundenen, geschwungenen

---

<sup>144</sup> Zur Vorreiterrolle von Fritz Winter und Willi Baumeister in bezug auf die sich auf ungegenständlicher Ebene ausprägenden Bildeigenschaften von Spannung, Dynamik und Bewegung in einem ins Unendliche ausgedehnten Bildraum vgl. ebenda, S.134.

<sup>145</sup> Damus, in: Breuer 1997, S.32 f. Zur Bedeutung von physikalischen und philosophischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts für die Kunst der Nachkriegszeit vgl. auch Jacques Leenhardt, Die abstrakte Kunst. Eine Debatte der 50er Jahre, in: Breuer 1997, S.203 ff., hier S.207. In Hinblick auf gestalterische Formulierungen abstrakter Gemälde, die aus mathematisch-physikalischen Darstellungen naturwissenschaftlicher Inhalte abgeleitet sind vgl. auch den Aufsatz von Martin Horacek, Naturwissenschaftliches Weltbild und abstrakte Malerei, in: Körner 1996, S.149 ff.

<sup>146</sup> Vgl. Damus, in: Breuer 1997, S.30 f. und S.34.

<sup>147</sup> Vgl. Hans Körner, Utopien und Enttäuschungen – Eine Einführung in das Thema, in: Körner 1996, S.9 ff., hier S.17.

<sup>148</sup> Vgl. Gillen, Schmidt 1989, Abb. S.53.

Lineament überlagert werden. Dieses dient zwar nicht zur Fixierung der organoiden Gebilde im Raum im kompositorischen Sinn, jedoch ist das Lineament den körperhaften Formulierungen anverwandelt, indem es deren Teilflächen definiert und den Aspekt der Dreidimensionalität in die Gestaltung einbringt. Es wird zu einem strukturalen Bestandteil der Flächenformen, denen somit ein ambivalenter flächenhafter und zugleich raumhaltiger Charakter eignet.

Diese Ambivalenz der Deutung findet sich auch in Köglers zuletzt vorgestellter Arbeit. Durch Überlagerung von Elementen wird Räumlichkeit evoziert, die jedoch in der Gestaltung der Elemente selbst nicht als konsequent gestaltete Volumenhaltigkeit in Erscheinung tritt. Allerdings eignet den linearen Verspannungen raumerschließender Charakter, indem die Brüche und Kehren, die diese vollziehen, als Erstreckungen im Bildraum gelesen werden können. Verschmolz Werner organoide Formulierungen zu komplexen Gebilden, so geht Kögler in gleicher Weise vor, indem er geometrische Elemente kurvilinearere und rektilinearere Ausprägung zu vielgestaltigen Formfindungen verschmilzt.

Die Gegenüberstellung volumenhaltiger organoider Gebilde und linearer Strukturen wurde von einer Reihe von Künstlern bis in die 60er Jahre hinein thematisiert. So sind in einer Arbeit von Fritz Winter mit dem Titel „Schwingungen“ aus dem Jahr 1960 Flächenformen organoider Gestalt von Lineament überlagert, das ein geschlossenes, im Verlauf der geschwungenen Linien jedoch organoid ausgeprägtes Quadrat bildet.<sup>149</sup> Dasselbe gestalterische Potential einer aus mehreren geschwungenen Linien bestehenden geschlossenen Formulierung deutet Kögler in dem bereits vorgestellten Deckenentwurf von 1948 aus. Willi Baumeister, dessen Werk an anderer Stelle Gegenstand eines Exkurses sein soll, entwickelte bereits in der in den 30er Jahren entstandenen Serie der Ideogramme organoide Formulierungen, die sich zu losen Gefügen auf dem auch als Bildraum ausgedeuteten Bildträger verschränken. Diese treten auch in Serien auf, die im Verlauf der 50er Jahre entstanden, so etwa in den „Torii“ aus dem Jahr 1954.<sup>150</sup> Auch im Bereich der Plastik setzten sich etliche Künstler nicht nur in Deutschland mit der Gegenüberstellung von organoiden Formulierungen mit Lineament auseinander, wie die Arbeiten von Barbara Hepworth zeigen.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Vgl. Wessel, a. a. O., S.81 und S.83, Abb.29.

<sup>150</sup> Vgl. ebenda, S.78.

<sup>151</sup> Vgl. zum Beispiel die Arbeit „Head“, Mahagoni, 1952, in: Das Kunstwerk, H.7, Jg. XII, 1959, Abb. S.6., o. Maßangaben.

Auf die zu Beginn der 50er Jahre auftretenden kosmisch anmutenden Schwebestände linearer Formulierungen und geometrischer oder organoide Formfindungen im Werk einiger Maler, die als Lehrer an der HfbK wirkten, wurde bereits hingewiesen.

Das Lineament, dem in den beiden zuletzt vorgestellten Arbeiten aus Köglers Werk die Funktion einer übergeordneten Bildstruktur zufällt, ist nicht die einzige gestalterische Strategie, die Kögler zu Beginn der 50er Jahre zur Gliederung der Bildfläche erprobt.

Eine nicht datierte Arbeit (Öltempera auf Papier, 48,8 × 62 cm)<sup>152</sup> verweist auf einen Anverwandlungsprozeß, in dessen Verlauf ein gegenständliches motivisches Vokabular auf geometrische Elementarformen zurückgeführt wird. Die Arbeit weist ein den beiden zuvor vorgestellten Arbeiten verwandtes formales Vokabular auf, das in hellen und dunklen Brauntönen, Schwarz und Olivgrün gestaltet ist. Es finden sich durchweg geometrische Formelemente, die aus verschiedenen Teilelementen zusammengesetzt sein können. So tritt eine aus Halbkreis und Dreieck bestehende Formulierung mehrfach und in unterschiedlicher Position im Bild auf. Auffällig ist die Verschmelzung einer flächenhaft formulierten, doch einen gekrümmten Kegel darstellenden Formfindung, die auch in den beiden im Hinblick auf das formale Vokabular mutmaßlich auf stereometrische Modelle zurückgehenden Arbeiten zu finden ist. Die Elemente sind im Bild innerhalb einer orthogonalen Rasterstruktur angeordnet, die sich allein durch die orthogonal bestimmte Platzierung der stets in Bildquadrate eingepaßten Elemente ausbildet. Lediglich vereinzelt grenzt Kögler Partien ähnlicher Farbgebung durch einen dunklen Konturstrich gegeneinander ab. In der oberen Bildhälfte finden sich vermehrt zu größeren Formeinheiten zusammengeschlossene Elemente, während in der unteren Bildhälfte kleinere Einheiten überwiegen. Die ockertonigen Partien werden als formale Einheiten vor den als Hintergrund wahrgenommenen Bildbereichen lesbar. Die geometrischen Formen sind als Flächenformen konzipiert, allerdings verleiht ihnen der Künstler partiell durch graduelle Abschattierungen der Eigenfarbe einen volumenhaltigen Charakter. Je nach Betrachtung der nicht in ihrer Ausrichtung gekennzeichneten Komposition nehmen einige dieser synthetisierten geometrischen Elemente die Form von Häusern oder Schiffen an, doch erschließt sich dieses gegenständliche Potential der Formulierungen erst in der Zusammenschau mit weiteren Arbeiten, die nach demselben gestalterischen Prinzip konzipiert sind.

---

<sup>152</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.60. Die Ausrichtung der Arbeit ist nicht markiert und kann nicht mehr eindeutig benannt werden.

So zeigt etwa eine ebenfalls nicht datierte Arbeit (Gouache auf Papier, 48,5 × 63,4 cm, Abb.15) einen vergleichbaren Bildaufbau in quadratischen Kompartimenten, die als Module einer übergreifenden Flächenstruktur ausgebildet sind. Einfache geometrische Formen wie Dreieck oder Halbkreisscheibe sind in diese Teilflächen eingeschrieben und in unterschiedlicher Farbgebung gestaltet. In der Kombination dieser Elemente mit denjenigen benachbarter Kompartimente ergeben sich, je nach Betrachtung der nicht in ihrer Ausrichtung gekennzeichneten Komposition jedoch gegenständlich lesbare Formulierungen, beispielsweise Häuser mit Walm- oder Kuppeldächern. Sämtliche Motive sind als Flächenformen angelegt. Im mittleren Register zeigen sechs dieser Module gegenständlich lesbare Motivzusammenstellungen eines Baumes, eines Hauses und eines auf- oder untergehenden Gestirns. Die gegenständliche Ausdifferenzierung dieser Elemente erfolgt durch die jeweilige Binnenzeichnung. So setzt sich der Baum aus zwei Hälften einer rötlichen Ovalform vor dunklem Grund zusammen, ist allerdings mit einer dunklen Binnenzeichnung versehen, die Äste und einen Stamm darstellen. Das als Halbrund vor dunklem Grund gestaltete rötliche Gestirn, als dessen Spiegelung ein an der Schnittfläche ansetzendes zweites Halbrund gedeutet werden kann, ist mit konzentrischen Kreisen in Form einer Binnenzeichnung versehen. Die Module können jeweils in unterschiedlichen Kombinationen mit wechselnden benachbarten Kompartimenten verschiedene gegenständliche Ausdifferenzierungen bilden. So sitzen auf dem dunkelgrundigen Modul, in das die obere Hälfte des Baumes eingeschrieben ist, zwei dunkle Halbkreisscheiben auf, die in der Zusammenschau mit den beiden darunter befindlichen dunklen Quadraten mit Binnengestaltung als überkuppeltes Haus gedeutet werden können. Sind die Elemente jeweils ausschließlich als Flächenformen konzipiert, so stellt sich jedoch aus dieser gegenständlichen Deutung heraus die Wahrnehmung einander überlagernder und damit innerhalb einer räumlichen Deutung hintereinander angeordneter Bildelemente ein.

Kögler wendet in diesen Arbeiten eine rasterartige Flächenstruktur zur Gliederung der Bildfläche an. Dieser Struktur werden gegenständlich lesbare Bildelemente sowohl formal wie auch in ihrer Anordnung im Bild anverwandelt, indem sie als geometrische Formulierungen gestaltet sind und in die Bildmodule eingeschrieben werden.

Diese Art der Flächengestaltung unter Ausprägung gegenständlich lesbarer Bildelemente findet sich bereits in den Jahrzehnte zuvor entstandenen Arbeiten von Klee. Sie stellt eine der wesentlichen gestalterischen Strategien dieses Künstlers dar, die nach dem Zweiten Weltkrieg von einer Reihe anderer Künstler aufgegriffen wurden.

Eine Arbeit (Gouache auf Papier, 44,5 × 63,5 cm, Abb.16) von Kögler, deren Datierung auf 1951 im Anschluß an die Signatur in der linken unteren Ecke mit einem Fragezeichen versehen ist und wohl später hinzugefügt wurde, zeigt auf hellem, durch den Auftrag weißer Deckfarbe unregelmäßig gestalteten Grund geometrische Formen, die sich aus gegenständlichen Motiven ableiten. Im Bildvordergrund befindet sich eine Ansammlung von dunklen Halbkreisscheiben, die jeweils auf vom unteren Bildrand angeschnittenen, quadratischen weißen Formen aufsitzen. Einige dieser rechtwinkligen Formulierungen scheinen mit einem in Ockerfarben abgetönten Farbauftrag modellierend verschattet zu sein, andere Gestaltungen dieser Art sind wohl eher einem flüchtigen Auftrag der Farbe geschuldet. In der Zusammenschau dieser Elemente und der entsprechenden Modellierungen zu gegenständlichen Formulierungen ergeben sich unterschiedliche Typen von Rundhäusern, so etwa überkuppelte oder mit Kegeldach versehene Gebäude. Vereinzelt findet sich ein Dreieck, das in Verbindung mit einem Trapez als perspektivische Darstellung eines Walmdachs gelesen werden kann. Auch weisen einige Häuser in der rechten Bildhälfte farbige Wand- und Dachgestaltungen auf. In einige der Hausformen sind balkenförmige Elemente in variierenden Brauntönen integriert, die angeschrägt in einem Winkel aufeinandertreffen. Gleichartige Formulierungen finden sich als Fortsätze von Stämmen von in loser Anordnung zwischen den Häusern platzierten Bäumen, deren Kronen in Form schwarzer Kreisscheiben ausgebildet sind. Diese balkenartigen Elemente können im Zusammenhang mit dem Baumbestand als Schatten der Stämme gedeutet werden. Diesen eignen dieselben formalen Eigenschaften wie den architektonischen und vegetabilen Motiven. Die stoffliche Präsenz dieser Motive tritt in derselben Weise als kompakte Farbform in Erscheinung wie der körperlose Schatten.

Kögler bezieht in dieser Gestaltung das Licht als mimetisch vorgegebenes Sujet in die bildliche Formulierung ein. Es wird als Anlaß genutzt, um unterschiedliche gestalterische Formulierungen zu erzeugen. Zum einen wird es auf realitätsbezogene Weise als Lichtquelle genutzt, die eine Verschattung einiger zwar flächenhaft formulierter, in dieser Hinsicht jedoch körperhaft konzipierter Elemente verursacht. Unter gleichem Aspekt erschließt sich der Schattenwurf der Bäume. Dieser allerdings nimmt eine ambivalente Stellung in der kognitiven Wahrnehmung der Gestaltung ein, da er nicht als graduelle Modellierung eines damit nicht mehr ausschließlich flächenhaft zu interpretierenden Elementes in Erscheinung tritt, sondern als Farbform, die in einer Weise konzipiert ist, daß sie sich in die Tektonik des Bildaufbaus

einfügt. Kögler nutzt somit mimetische Vorgaben, um aus ihnen Formulierungen unterschiedlichen Abstraktionsgrades im Hinblick auf die formale Erscheinung zu entwickeln.

Die geometrischen Formelemente sind in einer Weise zusammengestellt, die als Gliederung der Bildfläche in farbige Flächenkompartimente in Erscheinung tritt. Dabei stehen die Kompartimente des Bildgrundes gleichwertig neben denjenigen, die größeren Gegenstandseinheiten angehören. Die Gliederung der Fläche erfolgt daher durch ein Ineinandergreifen von geometrischen Elementen, die im wesentlichen nach orthogonalen Prinzipien gestaltet sind. Den eckigen Hausformen und Baumstämmen sowie deren Schatten stehen die gerundeten Formulierungen der Kuppeldächer und Baumkronen gegenüber.

Einige der Flächenkompartimente treten als runde oder eckige Module in Erscheinung, die, je nach Zusammenstellung, als Baumkrone oder Kuppeldach, Baumstamm oder schmale Partie einer Hauswand fungieren können. Andere Flächenkompartimente entstehen als Zwischenflächen aus dem Zusammentreten motivisch eingebundener Formulierungen. Aufgrund dieser Gestaltung, die nicht als Einpassen von motivisch deutbaren Modulen in eine übergeordnete Bildstruktur gesehen werden kann, sondern als Bestreben, disparate Bildmotive dem Prozeß einer geometrisierenden Vereinheitlichung zu unterziehen, kann die Entstehung dieser Arbeit möglicherweise früher angesetzt werden als diejenige der beiden zuvor vorgestellten, in denen nur für einen gewissen Zeitraum eine teilperspektivische Bildkonzeption zugunsten ausschließlich flächenhafter, in ein orthogonales Raster eingefügter Elemente aufgegeben wird.

Verdichtet sich in der hier diskutierten Arbeit die Bebauung in der rechten Bildhälfte, so wird in der linken zwischen den Bäumen eine über mehrere Farbkompartimente hinweggeführte Horizontlinie sichtbar, die auf der Höhe der Bildmitte verläuft. Auch dieser kompositorischen Anordnung der Bildelemente liegt ein Bezug zu mimetischen Vorgaben zugrunde. In der Verdichtung der Hausformen kommt es zu Überlagerungen, die ebenfalls in der Konstellation der Bäume und des durch sie teilweise verdeckten Horizontes auftreten. Dies verweist auf eine perspektivische Konzeption der Bildgestaltung, die mit der modellierenden Verschattung einzelner Bildelemente übereinstimmt. Nicht nur in der Gestaltung der Einzelformen tritt dieser mimetische Bezug zutage, sondern auch in der Art der Anordnung der Bildelemente auf dem Bildträger, der damit als Bildraum ausgedeutet wird. Ist im Zusammenhang mit den Arbeiten von 1951, deren bildlichem Vokabular mutmaßlich stereometrische Modelle zugrunde liegen,



auf die Negierung der Perspektive und die Gestaltung eines virtuellen Bildraumes allein durch Flächenformen als wesentliche Aspekte abstrakter Bildgestaltung in der Nachfolge von Kandinsky verwiesen worden, so zeigt sich anhand der hier vorgestellten Arbeit eine davon abweichende Bildauffassung, die in Ansätzen bereits in der modellierenden Behandlung der Einzelformen in den beiden erwähnten Arbeiten von 1951 zutage tritt. Kögler behält wesentliche Strategien einer traditionellen perspektivischen, dem Mimetischen auch in bezug auf die Einbeziehung einer Lichtquelle verpflichteten Darstellung gegenständlicher Motive bei, erprobt jedoch die Ausbildung unterschiedlich gestalteter, am Mimetischen orientierter Bildmodule, die als Flächenformen teilperspektivischen Charakters in eine aus der Addition der Elemente erwachsende Flächengliederung eingefügt werden.

Vergleicht man diese Bildgestaltung nun mit Köglers Vorhangentwurf, der in das Jahr 1951 datiert ist, so fällt auf, daß dieser Komposition eine Aufteilung der Fläche in unterschiedlich große Rechtecke zugrunde liegt, in die zum Teil synthetisierte, geometrisch formulierte Gebilde eingefügt sind. Auch hier sind einige Elemente mit volumengestaltender Modellierung versehen und fügen der Flächengestaltung auf diese Weise eine partiell körperhafte Interpretation hinzu. Allerdings liegt das kompositorische Gewicht auf der Gliederung der Fläche in gleichartige Kompartimente. So eignet diesem Entwurf eine Systematik, die in der zuletzt vorgestellten freien Arbeit nicht durchgängig zu finden ist. Es lassen sich jedoch Parallelen in Hinblick auf einzelne Formfindungen aufzeigen. So finden sich hier wie dort im Winkel aufeinandertreffende balkenartige Elemente ebenso wie Kegel-, Kreisscheiben- und Kuppelenelemente. In der zuletzt vorgestellten Arbeit sind nicht sämtliche Elemente in eine gegenständlich lesbare motivische Einheit integriert. So lagert in der rechten Bildhälfte eine Halbkreisscheibe an der kurzen Seite eines gleichschenkligen Dreieckes an, das als Hausbedachung zu lesen ist. Das angelagerte Element kann jedoch keinem Gegenstand zugeordnet werden. In modifizierter Weise gilt dies auch für die zum Teil als Baumschatten gedeuteten Formulierungen. Wie erwähnt, sind einige dieser Winkel motive in die quadratischen Elemente integriert, die als Hauswände interpretiert wurden, können dort jedoch nicht in Zusammenhang mit Bäumen, als deren Schatten sie lesbar wären, gebracht werden. Sind im Vorhangentwurf die Formfindungen als geometrische oder stereometrische Einzelelemente ohne darüber hinausgehende motivische Bedeutung ausgebildet, so scheinen auch in der hier diskutierten freien Arbeit nicht sämtliche Elemente in motivischen Zusammenhängen zu stehen. Kögler formuliert in der Arbeit aus dem angewandten Bereich

eine nicht als gegenständliche Szene lesbare Gestaltung aus, während er in der freien Arbeit unter Verwendung eines verwandten formalen Vokabulars einer konventionelleren, mimetisch orientierten Bildauffassung folgt. Beide Werke unterscheiden sich durch eine unterschiedliche Intention der Gestaltung im Hinblick auf die Wiedergabe eines Sujets bzw. die nicht-abbildhafte Gestaltung einer Fläche, jeweils jedoch in Verwandtschaft der gestalterischen Strategien und des formalen Vokabulars. Aufgrund der Entwicklung einer klaren Flächengliederung auf der einen und einer gestalterisch nicht in ähnlichem Maß durchformten Konzeption auf der anderen Seite kann eine frühere Entstehung der mimetisch orientierten Arbeit angenommen werden, so daß ein Entstehungszeitpunkt um 1950 oder zu Beginn des Jahres 1951 möglich erscheint.

Kögler setzt sich in weiteren Arbeiten mit den Gestaltungsstrategien auseinander, die in dem Vorhangentwurf und der eben vorgestellten Arbeit zur Anwendung gelangen. Auch in dem im folgenden zu analysierenden Werk findet sich das formale Vokabular, das im Vergleich der beiden zuvor genannten Arbeiten als ein wesentliches Kriterium zur Klärung der Frage nach dem Zeitpunkt der Entstehung der mit abbildendem Potential ausgestatteten Arbeit herangezogen wurde. Allerdings finden sich jetzt Synthesen von Einzelformen, welche die Arbeit im unmittelbaren Umkreis des Vorhangentwurfes verorten. Auch scheint die Aufteilung des gegenständlichen Motivs in Teilflächen einer klaren Systematik zu folgen, die eine körperhafte Deutung einiger als mimetische Einheiten lesbaren Details nicht ausschließt. Die Arbeit stellt in dieser Hinsicht möglicherweise gegenüber dem anderen Werk eine Weiterentwicklung der Übertragung der Gestaltungsstrategien, die im Vorhangentwurf zur Anwendung kommen, auf die Wiedergabe mimetischer Sujets dar.

Die Arbeit (Gouache auf Papier, 48,5 × 63 cm, Abb.17) zeigt ein Motiv, das, wie erwähnt, bereits in frühen Studienjahren in den Blick des Künstlers rückt. Es handelt sich um die Ansicht einer Gebirgskette, an deren Fuß möglicherweise Häuseransammlungen zu sehen sind. Das querformatige Blatt ist zu zwei Dritteln mit flächenhaft gestalteten Farbformen gefüllt, die in zwei Registern übereinander plazierte sind. Lediglich die Partie des Himmels ist in einem mit Weiß abgemischten Violett gestaltet und nicht in kleinere formale Einheiten unterteilt. Der Bildvordergrund wird von einer dunklen Fläche in Form eines breiten Querstreifens beherrscht, in den farbige Elemente eingetragen sind. So befindet sich in der rechten unteren Bildecke eine größere blauviolette Rechteckform mit Abtreppungen, an die kleinere, in unterschiedlichen Farbtönen gehaltene geometrische Formelemente angelagert sind. Diese sind teilweise nach

orthogonalen Prinzipien gestaltet, teilweise jedoch auch als asymmetrische Formfindungen ausgebildet. Möglicherweise ist darin ein See mit umliegender Bebauung zu sehen. In der linken unteren Partie des Bildes schließt sich eine große Winkelformulierung an, die aus unterschiedlich dimensionierten farbigen Feldern zusammengesetzt ist. Das darüber befindliche Register setzt sich aus Farbfeldern zusammen, die in Braun-, Orange-, Rosa- und Violetttönen gehalten sind und als hintereinander gestaffelte Höhenzüge einer Gebirgskette lesbar werden. In der Zusammenstellung von Formen in heller Farbgebung mit solchen dunkeltoniger Farbigkeit scheinen beleuchtete und unbeleuchtete Bergflanken wiedergegeben zu sein. Im Vordergrund des Motivs sind einige balkenartige schwarze Formulierungen in die Ansammlung erdfarbener Formelemente eingefügt. Diese Balkenformen setzen sich aus mehreren unterschiedlich gelagerten Einzelstücken zusammen. Zu einer entsprechenden Formulierung am linken Bildrand tritt ein bogenförmiges Teilstück hinzu.

Kögler gliedert in dieser Arbeit ein landschaftliches Motiv in einzelne Farbflächen auf, die über die Farbgebung mimetische Qualitäten transportieren. Dabei sind die Flächengebilde in ihrer Anordnung auf den Seheindruck bezogen, indem sie bereits durch die landschaftliche Struktur vorgegebene Einheiten als separate Formen ausbilden, die in der Zusammenschau der Elemente als Teilformen größerer mimetischer Zusammenhänge lesbar werden. Nicht nur die Farbigkeit der landschaftlichen Vorgabe fließt auf diese Weise in die Bildgestaltung ein, auch der Veränderung der Farbgebung unter Lichteinfall wird Rechnung getragen. Durch diese in die Gestaltung des Gefüges der Farbformen einfließenden mimetischen Aspekte stellt sich in gleichem Zuge eine perspektivische Lesbarkeit der so gestalteten Partien des Gebirges ein. Die aus Einzelformen zusammengesetzten Gebirgszüge erschließen sich als räumliche Gebilde, die über Eck gestellt sind und den Blick auf zwei Seiten einer körperhaften Formulierung freigeben. Dieser Gestaltung werden in den unteren Partien der Bergformationen Formulierungen in Form der balkenartigen schwarzen Elemente entgegengestellt, die den Flächencharakter dieser Formfindungen betonen. Von der Wahrnehmung dieser Partien als einer sich ausschließlich in der Fläche erstreckenden Gliederung des Bildgrundes werden auch die umliegenden Formulierungen beeinflusst, in deren Zusammenschau ebenfalls die Verteilung von Licht und Schatten als mimetische Gestaltungsvorgabe zutage tritt. In der Gestaltung der unteren Partie des Bildes stellt sich keine Wahrnehmung von Raumhaltigkeit ein, hier überwiegt der flächenhafte Charakter der Formen auch in der Zusammenschau der Einzelemente.

Stellt man dieser Arbeit den Vorhangentwurf von 1951 gegenüber, so zeigt sich in beiden eine Verwandtschaft im Hinblick auf die Gestaltung einzelner Formfindungen. Die Elemente, sowohl die ausschließlich aus rechtwinkligen Formen zusammengesetzten als auch diejenigen, die aus Balken- und Bogenform bestehen, sind im Vorhangentwurf als isolierte Formulierungen in die Flächengliederung eingefügt. Sie treten dort in unterschiedlicher Farbgebung auf und sind teilweise ausschließlich flächenhaft, teilweise aber auch als volumenhaltige, durch Verschattung modellierte Körper ausgebildet. Sind im Vorhangentwurf die isolierten Formfindungen in eine übergeordnete Flächengliederung eingetragen, so scheinen sehr ähnliche Formeinheiten in der Gebirgsansicht aus den landschaftlichen Formationen abgeleitet zu sein. Allerdings setzt eine solche Aufteilung eines landschaftlichen Kontinuums in Flächenformen, die erst in der Zusammenschau als Teile einer raumhaltigen Ansicht erkennbar werden, einen Abstraktionsprozeß vom Gesehenen in der vorgefaßten Absicht der Erstellung einer bildlichen Flächengliederung voraus.

Möglicherweise stellt diese Arbeit, die ein gegenständliches Sujet abbildet, eine Vorstufe für Arbeiten aus dem angewandten Bereich dar, wie sie im Vorhangentwurf vorliegt. Bei der Vorstellung der Entwürfe zu Textil- und Tapetengestaltung aus der Hand Köglers wurde offenbar, daß sich der Künstler hierbei eines formalen Vokabulars bedient, das in einem durch mehrere Vorarbeiten belegten Prozeß der Vereinfachung und Abstraktion gewonnen wurde, wie am Beispiel der pflanzlichen Motive aufgezeigt werden konnte. Es scheint möglich, daß Kögler diese Transformationsprozesse auch auf andere Sujets ausdehnt, etwa ein Gebirgsmotiv. Die aus der Isolierung landschaftlicher Formationen und deren Formulierung als geometrische Flächenformen gewonnenen formalen Einheiten könnten in andere Arbeiten als ausschließlich geometrisches, nun sämtlicher abbildhaften Eigenschaften verlustig gegangenes Vokabular übertragen werden.

Eine derartige Abfolge künstlerischer Umformungsprozesse scheint sich im Vergleich zweier anderer Arbeiten zu bestätigen. Eine davon, ein Tapetenentwurf mit Dreiecken und Blattformen, wurde bereits vorgestellt. Sie soll im folgenden einer Arbeit aus dem Jahr 1952 gegenübergestellt werden, die möglicherweise im Zusammenhang mit einer Reise des Künstlers nach Südfrankreich im selben Jahr entstand.

Die Arbeit (Gouache auf Papier, 46 × 60,5 cm, Abb.18) zeigt eine landschaftliche Szene und ist in drei horizontale Register unterteilt. Das obere Register besteht aus einem nach unten hin

bogenförmig abschließenden blauen Streifen, der als Himmel gelesen werden kann. Darunter befindet sich eine Ansammlung von rechteckigen Kompartimenten in unterschiedlichen hellen Farbtönen, die auf zweierlei Weise mit gebogenen, sich zu einer Spitze verjüngenden verschiedenfarbigen Formulierungen verbunden sind. Einige sind in die rechtwinkligen Kompartimente eingeschrieben, andere überlagern deren Begrenzungen oder ragen über das Register hinaus, in die Zone des Himmels hinein. Sie können als abstrahierte Palmen interpretiert werden. Am linken Bildrand ist eine kleine blaue Rechteckform in die linke obere Ecke eines Kompartimentes eingetragen. In einer gegenständlichen Deutung kann sie als Hauswand gelesen werden, in die ein Fenster eingelassen ist. In der rechten Bildhälfte liegt eine schmale dreieckige Formulierung auf zwei Kompartimenten dachartig auf; ihr ist ein rotes Dreieck in der Weise angefügt, daß sich eine aperspektivische Ansicht eines Hausdaches in der Zusammenschau von Giebel und Dachfläche ergibt. Eine ähnliche Formulierung findet sich in der linken Bildhälfte. Die aus Dreiecken zusammengesetzten Formulierungen sind auch als diagonal geteilte Rechteckformen zu lesen und fügen sich somit in die nach orthogonalen Prinzipien gestaltete Gliederung der Fläche in Kompartimente ein. Das untere Bildregister ist als breiter schwarzer Streifen gestaltet, in den am rechten Bildrand eine asymmetrische orangefarbene Farbform integriert ist. Sie kann in gegenständlicher Deutung als Zone des Lichteinfalls gedeutet werden, der eine Zone des perspektivisch wiedergegebenen Schattenwurfes benachbart ist.

Auch in dieser Arbeit zeigt sich das Bestreben des Künstlers, das gegenständliche Motiv in geometrisch geformte Einzelelemente zu zerlegen, die in einer tektonisch geprägten Bildstruktur zusammengestellt werden können, so daß das Motiv lesbar bleibt. Die Flächengliederung, die mit der Zerlegung des Motivs einhergeht, besteht in diesem Fall aus rechtwinkligen Formulierungen und Elementen, die aus deren Teilung gewonnen werden. Diesen Formen stehen die kurvilinear begrenzten Elemente der Bäume in einem formalen Kontrast gegenüber, wobei sowohl in deren Plazierung als auch in deren formaler Anverwandlung gekurvter und rechtwinkliger Formaspekte eine Unterordnung unter das als Bildstruktur vorgegebene orthogonale Prinzip deutlich wird. Auch in diesem Fall gewinnt Kögler aus dem Seheindruck ein formales Vokabular, das als Kürzel realer Motive gesehen werden kann und das Resultat eines Vereinfachungs- und Normierungsprozesses darstellt.

Einige weitere Gouachen zeigen ebenfalls Hausmotive, deren Giebel in Zusammenschau mit einer Aufsicht auf die Dachfläche wiedergegeben sind. Diese Häuser sind von Bäumen

umgeben, die ausschließlich kreisscheibenförmige Kronen aufweisen. Andere Gouachen zeigen Häuser mit Kuppeldächern, die von einigen in der zuvor vorgestellten Arbeit als Palmen bezeichneten Baummotiven umgeben sind. Die Datierung dieser Arbeiten auf einen Zeitpunkt vor oder nach der erwähnten Frankreichreise des Künstlers ist nicht mehr möglich. Einige davon, deren Bäume als Palmen charakterisiert sind, könnten im Zusammenhang der Reise entstanden sein. Ihnen liegt eine Quadrierung der Fläche als Gliederungsprinzip zugrunde, während andere Arbeiten, deren Vokabular nicht landschaftlich zu spezifizieren ist, in Flächen untergliedert sind, die ausschließlich aus der mimetisch orientierten Gestaltung der Einzelformen erwächst, wie dies bereits in der Arbeit, die mit der Datumsangabe „51?“ versehen ist, aufgezeigt werden konnte. Festzuhalten bleibt eine Kontinuität der künstlerischen Auseinandersetzung mit orthogonaler Flächengliederung und gegenständlichem Vokabular anhand von Architektur- und Pflanzenmotiven in den Jahren 1951 und 1952.

Im Rahmen der Werkanalyse wurde bereits ein Tapetenentwurf vorgestellt, der gestreifte dreieckige Elemente in Kombination mit spitz zulaufenden, gebogenen Elementen auf einfarbigem Grund zeigt. Zwar sind diese Elemente partiell mit einer linearen Binnenzeichnung versehen, doch stellt diese formale Variante nur eine Ausdifferenzierung des in der zuvor diskutierten Arbeit vorgestellten, möglicherweise aus einem Palmenmotiv entwickelten gebogenen Formelementes dar. Es ist daher denkbar, daß auch diese beiden Arbeiten in einem ähnlichen Verhältnis zueinander stehen, wie dies für die zuvor vorgestellten Arbeiten im Hinblick auf die geometrischen Winkel- und Bogenformulierungen gezeigt werden konnte. Über folgende Arbeitsabläufe könnten diese Arbeiten miteinander in Verbindung gebracht werden: Kögler wählt ein landschaftliches Sujet, das er möglicherweise bereits vor Ort in einer Weise bildlich umsetzt, die eine Umformung des Gesehenen in eine übergeordnete Flächengliederung und in diese sowohl bedingende als auch aus dieser hervorgehende Flächenformen darstellt. Diese Studien können zu einem späteren Zeitpunkt als Quelle für die Gewinnung geometrischer Bildelemente genutzt werden, die dann als isolierte und von abbildhaften Qualitäten mit Verweischarakter auf ein landschaftliches Sujet befreite Formfindungen in Arbeiten aus dem Bereich angewandter Kunst in Erscheinung treten. Im Fall des hier zum Vergleich herangezogenen Tapetenentwurfes bleibt sogar die Möglichkeit einer mimetischen Deutung des Gesamtkontextes erhalten, indem hier die Dreiecke als Pyramiden und die gebogenen, mit Binnenlinien versehenen Elemente als Bäume gelesen werden können, wobei sämtliche Elemente als mimetische Kürzel ausschließlich flächenhaft konzipiert sind.

Der Tapetenentwurf wäre dann auf einen Zeitpunkt nach Beendigung der Frankreichreise anzusetzen.

Im Jahr 1952 reiste Kögler, versehen mit einem Reisestipendium des Berliner „Maison de France“, wohl über Lyon nach Südfrankreich. Über die näheren Umstände der Stipendienvergabe, eventuelle Bewerbungen und die Art des Stipendiums sowie die Dauer der Reise ist nichts bekannt.<sup>153</sup> Ein in der Literatur erwähnter Aufenthalt in Paris ist fraglich,<sup>154</sup> Gerhart Bergmann, der zu diesem Zeitpunkt in Paris studierte, avisiert in seinen an Kögler gerichteten Briefen einen Besuch des Freundes in der französischen Hauptstadt erst für das Jahr 1953. Möglicherweise zog Kögler diesen Besuch vor. Aus den im Nachlaß des Künstlers vorhandenen Briefen Bergmanns, die jedoch möglicherweise nicht den gesamten Briefwechsel mit dem Freund im fraglichen Zeitraum darstellen, geht dies nicht hervor.

Ein Konglomerat von Tuschzeichnungen stellt, mit einer Ausnahme, das einzige mit Sicherheit dem Frankreichaufenthalt zuzuordnende Resultat der Reise dar. Andere Arbeiten, Aquarelle, sind von fremder Hand wohl nachträglich mit den Bezeichnungen „S-Frankreich“ und „um 50“ versehen. Allerdings stellen diese Vermerke keine verlässliche Angabe über den Kontext der Entstehung dar. Die Möglichkeit eines Zusammenhangs einiger Gouachen, die Haus- und Baumotive zeigen, mit der Frankreichreise wurde bereits diskutiert. Eine Tuschzeichnung, die von Kögler selbst mit der Bezeichnung „Vegetation in Südfrankreich“ versehen wurde, soll erst im Anschluß an die Diskussion einiger Arbeiten aus dem erwähnten Konglomerat vorgestellt werden, da sie im Gegensatz zu diesen neben pflanzlichen Motiven eine Formulierung zeigt, die in den Arbeiten der folgenden Jahre in mehrerlei Hinsicht an Bedeutung gewinnt.

Das erwähnte Konglomerat besteht aus acht Tuschzeichnungen (Tusche auf Papier, 51,5 × 65 cm), die Ansichten eines oder mehrerer französischer Bergdörfer wiedergeben. Eine von ihnen soll im folgenden vorgestellt werden.

Die Arbeiten sind als Umrißzeichnungen von Häuseransammlungen konzipiert, wobei zwei von ihnen größere architektonische Ensembles darstellen, die von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aus erfaßt sind. Darunter befindet sich ein Blatt, das oben rechts mit der Angabe „99 × 74“ bezeichnet ist, daneben findet sich in quadratischer Strichrahmung „52“,

---

<sup>153</sup> Eine schriftliche Anfrage der Verfasserin an das Berliner Maison de France blieb unbeantwortet.

<sup>154</sup> Vgl. N. N., Biographie Harry Kögler, in: AK, Ettlingen 2006, S.159.

darunter eine „1“ im Kreis (Abb.19). Diese Bezeichnungen sind in Bleistift ausgeführt. Eine sehr hoch liegende, bogenförmig ausgeführte Horizontlinie begrenzt die Überschauansicht einer Stadt gegen einen nicht weiter ausdifferenzierten Himmel. Die Linie ist unterbrochen von der Zeichnung eines repräsentativen Gebäudes, das an erhabenster Stelle des Ortes steht. Daneben befindet sich ein Turm mit Aufsatz, der eine landestypische Barbarotte darstellen könnte, eine aus vier schmiedeeisernen Bügeln bestehende Turmzier. Hügelabwärts, in unterschiedlichen Winkeln zueinander stehend, finden sich Häuser, die mit Pult- und Walmdächern versehen sind. Architektonische Details wie Fenster und Türen sind in einfachen Umrißlinien summarisch wiedergegeben, die durch dichte Tuscheschraffuren ausgefüllt oder weiß belassen sein können. Ein Gebäude in einer Häuserzeile, die sich bildparallel zum vorderen Rand des Blattes erstreckt, weist zwei Fensteröffnungen auf, die durch locker gesetzte Schraffuren mit horizontalen Strichlagen versehen sind. Möglicherweise gibt Kögler hier die Struktur zweier geschlossener Fensterläden mit Lamellen wieder. Ein mit der Fensterfront zum Betrachter gewandtes Haus im Mittelgrund zeigt in der rechten oberen Fensterreihe eine Öffnung mit zwei geöffneten Läden; Öffnung und Läden sind in dichter Vertikalschraffur geschwärzt. Ein Haus in der obersten Bebauungszone, die in der linken Bildhälfte sichtbar ist, trägt zwei über den Dachkontur gezeichnete Schornsteine, die in einfachen Umrißlinien ausgeführt sind. Andere Schornsteine auf weiteren Häusern sind in gleicher Weise wiedergegeben. Die Dächer der Mehrzahl der Gebäude sind in Umrißlinien angegeben; in der linken Bildhälfte finden sich etliche Häuser, deren Pultdächer mit zügig ausgeführter, der perspektivischen Darstellung der Dächer entsprechender Schraffur versehen sind. An zwei Stellen im Bild legt Kögler jedoch eine Kreuzschraffur an, um die Flächen gegen ähnliche Strukturen in unmittelbarer Nachbarschaft optisch abzugrenzen, die nicht mehr zu den so bezeichneten Dachpartien gehören. Inmitten der Bebauung findet sich Baumbestand. Zypressen in charakteristischer, schmal und hoch aufragender Gestalt sind innerhalb der Konturen mit flüchtig ausgeführten und unregelmäßig angelegten Schraffuren ausgefüllt, Bäume mit kreisscheibenartigen Kronen sind durch dichte, unregelmäßig verlaufende Schraffuren nahezu vollständig geschwärzt. Diese Bäume stehen in der linken Partie des Mittelgrundes auf einem durch horizontale Schraffuren gekennzeichneten Grund. In der rechten unteren Ecke des Blattes sind locker ausgeführte Schraffuren über einen in der Ausführung unfertig gebliebenen Hausumriß gelegt, dessen Fenster und Tür sowie das Walmdach zuvor angelegt wurden und im Fall der Öffnungen bereits mit Schraffuren ausgefüllt waren. Auch ein darüber befindliches, in



Umrissen des Daches und der Fensteröffnungen bereits erkennbares Haus ist durch Schraffuren überzeichnet. Anhand dieser Partie wird deutlich, daß Kögler zunächst die Dachsituation eines Gebäudes im Umriß erfaßt, um anschließend Fenster und Türen zu umreißen. In einem nächsten Schritt werden diese durch dunkle Schraffuren betont. Eine ein Halbrund beschreibende Linie in der oberen Bildhälfte markiert den bebauten Bereich. Kögler legt diese Linie vor sämtlichen gegenständlich ausdifferenzierten Bildelementen an. Die Bebauung im oberen Teil des Blattes geht wiederum der Gestaltung des repräsentativen Gebäudes auf der Hügelkuppe voraus. Dieses sitzt mit den die Gebäudekanten markierenden Konturlinien auf der unmittelbar darunter befindlichen Bebauung auf, ohne die Konturen dieser Architekturen zu stören. Im Anschluß daran scheint Kögler die Horizontlinie zu zeichnen. Sie wird von der Zeichnung des Turms überschritten, der wiederum auf den Umrissen der tieferliegenden Häuser aufsitzt. Kögler legt die Zeichnung zunächst in der oberen Hälfte des Blattes an, um dann die unteren Partien auszuführen. Dies wird anhand eines Hauses in der linken Bildhälfte deutlich, dessen Giebel zum Betrachter weist. Hinter dem das Dach bezeichnenden Kontur finden sich drei durch Schraffuren geschwärzte Quadrate. Das linke von ihnen ist durch die lockere Binnenschraffur eines benachbart stehenden Baumes teilweise verdeckt und folgerichtig in diesem Teil nicht geschwärzt. Die Konturlinie des Baumes wird zu einem Zeitpunkt begonnen, als die Umrisse der dahinterliegenden Gebäude bereits ausgeführt sind. Das rechte der erwähnten Quadrate ist über dem Hausumriß gerade noch zu sehen. Es wird von einer Schraffur überlagert, die ein Dach anzugeben scheint. Ursprünglich war wohl ein anderer architektonischer Zusammenhang geplant, den Kögler dann zugunsten der Zeichnung eines giebelständigen Hauses aufgab. Die drei Quadrate werden von dem später angelegten Hausumriß überschritten. Die Binnenschraffur erfolgt jedoch nach der Ausführung der Planänderung; sie berücksichtigt den Verlauf der Konturen des Hauses.

Kögler zeichnet die kleinstädtische Bebauung in perspektivischer Erfassung der Architekturen, indem er die Zentralperspektive auf empirische Weise anwendet. Die Erfassung des Motivs von einem erhöhten Standpunkt aus erlaubt es dem Maler, die kubische Struktur der Gebäude und deren unterschiedliche Anordnung auf der räumlich ausgedeuteten Bildfläche zu studieren. Kögler richtet sein Augenmerk dabei auf die sich aus dem Gebäudekontext ergebenden Flächenzuordnungen. Weiterhin liegt sein Interesse auf der Rhythmisierung und der damit einhergehenden gegenständlichen Ausarbeitung der einzelnen Flächen. Die in der linken Bildhälfte auftretenden Schraffuren der Dächer verstärken die Lesbarkeit des Motivs. Die

Gestaltung der Bäume stellt in zweierlei Hinsicht einen Kontrast zu der weißgrundig belassenen Architektur dar. Indem Kögler einen Teil der Bäume mit kreisscheibenförmigen schwarzen Kronen ausstattet, stellt er den rechtwinkligen Formen der Gebäude einen formalen Kontrast entgegen. Durch die schwärzenden Schraffuren wird diese Gestaltung auch in eine farblich kontrastierende Konzeption überführt. Ebenso von Interesse scheint es für den Künstler zu sein, durch die Anordnung eines realen Motivs im Raum eine Flächengliederung zu gewinnen, die sich aus dem optischen Zusammenspiel der architektonisch vorgegebenen und sich in unterschiedlichen Anordnungen präsentierenden Kuben sowie der Vegetation ergibt. Das Ordnungssystem, das die Bildgliederung bestimmt, leitet sich aus den mimetisch vorgegebenen Strukturen ab. So zeigen sich in dieser und den anderen zum Konglomerat gehörenden Zeichnungen eine Überprüfung und eine sich an neuen Motiven vollziehende Neuarbeitung bereits bewährter Flächengliederungen. Sämtliche Formen existieren in der Fläche, auch wenn sie Gebäude in perspektivischer Erfassung darstellen. Reduziert man die Darstellung um die motivischen Details, so ergibt sich eine abstrakte Gliederung der Bildfläche durch die Anordnung unterschiedlicher geometrischer Formen. Aus dem Einfügen gegenständlich lesbarer Details jedoch erwächst eine interpretatorische Spannung zwischen der Erscheinung abstrakter Flächenformen und der eine perspektivische Deutung nahelegenden motivischen Ausarbeitung. Diese Gegenüberstellung findet sich bereits in den ab 1949 entstandenen Arbeiten des Künstlers und bildet auch in den folgenden Jahren die Grundlage künstlerischer Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Bildmotiven. Die Entwicklung eines am Mimetischen orientierten bildlichen Vokabulars in unterschiedlichen Abstraktionsgraden und die partielle Ausbildung einer Zentralperspektive als bildliche Gestaltungsstrategie stellen konstante Schwerpunkte in Köglers künstlerischem Schaffen dar.

Kögler führt anhand eines im Verlauf der Frankreichreise entdeckten Bildmotivs gestalterische wie motivische Ansätze fort, wie sie bereits den angewandten Arbeiten vom Beginn der 50er Jahre zugrunde liegen. So zeigt sich, wie erwähnt, in der Gestaltung des veröffentlichten Tapetenentwurfes sowie im gestalterischen Ansatz und im formalen Vokabular des Vorhangentwurfes eine Bildgliederung, die als Flächengliederung oder als lineares Raster ausgebildet ist. Das formale Vokabular ist in dieses Raster eingetragen. Die Arbeiten, die für Textil- oder Tapetendekor bestimmt sind, stehen im Hinblick auf Vokabular und gestalterische Ansätze in einer Wechselwirkung mit den Arbeiten aus dem freien Bereich. Bereits in dem wohl aus frühen Studienjahren stammenden Aquarell, das um einen See gruppierte Häuser

zeigt, tritt ein Interesse des Künstlers an der Rhythmisierung der Anordnung gleichförmiger, rechtwinkliger Formen auf der Bildfläche zutage. Kögler verzichtet in diesen freien Arbeiten jedoch zu keinem Zeitpunkt auf eine gegenständliche Ausarbeitung formaler Details, wie sich dies im Bereich der angewandten Kunst jedoch schon im Deckenentwurf des Jahres 1948 zeigt. In ihm kommt ein abstraktes formales Vokabular jenseits abbildhafter Verweise zum Tragen. Auf die Vorreiterrolle angewandter Kunst im Hinblick auf die Durchsetzung einer abstrakten Formensprache auch in der freien Malerei wurde im Rahmen des Exkurses über die Situation der angewandten Kunst im Nachkriegsdeutschland bereits hingewiesen. Köglers Arbeiten aus dem angewandten und dem freien Bereich fügen sich in ihren Tendenzen zu Abstraktion bzw. zum Verbleiben in der gegenständlichen Bildauffassung in die dort vorgestellten Entwicklungen stimmig ein. Die Schritte, in denen Kögler gegenständliche Motive auf abstrakte Formfindungen reduziert, konnten im Rahmen der vorliegenden Arbeit anhand pflanzlicher Motive nachvollzogen werden. Auch die Formfindungen, die im Vorhangentwurf auftreten, konnten mit gegenständlichen Motiven in Verbindung gebracht werden. Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß die Inspiration im Hinblick auf die Schöpfung eines formalen Vokabulars, die Kögler offensichtlich aus realen Motivvorlagen zieht, auch in umgekehrter Weise wirksam werden kann. So liegt in den Aquarellen, denen rechteckige Module als Gliederungssystem zugrunde liegen, eine Vereinfachung der real vorgegebenen Motive im Hinblick auf das Einpassen in ein Flächenraster vor. Die Applizierung eines solchen Rasters auf das Gesehene entspricht möglicherweise einer Methode der Strukturierung der Bildfläche, die Kögler aus dem Bereich angewandter Kunst auf freie Arbeiten überträgt. Auch kann abstrakt formuliertes bildliches Vokabular in die Erfassung landschaftlicher Sujets einwandern. So ist etwa die Entwicklung der schwarzen, aus einem Balken und einem Bogenelement bestehenden Formulierung in der Gouache, die einen Gebirgszug zeigt, nicht zwingend aus dem Motiv abgeleitet. Kögler könnte hier ein Vokabular gegenständlich ausgedeutet haben, das zuvor in einem umgekehrten Prozeß aus realen Motiven entwickelt wurde.

Es kann in jedem Fall festgehalten werden, daß Kögler wiederholt am gegenständlichen Motiv und am unmittelbaren Seheindruck ansetzt, um Strategien zur Gliederung der Bildfläche zu entwickeln.

Aus einer Gegenüberstellung der in Südfrankreich entstandenen Zeichnungen mit den nicht datierten Arbeiten in Öltempera, die eine aus Häusern und Vegetation entwickelte quadratische Flächengliederung zeigen, resultiert aufgrund eines vergleichbaren motivischen Vokabulars die

Frage nach einer Datierung dieser Arbeiten auf einen Zeitpunkt während oder nach der Frankreichreise im Jahr 1952. In der vorliegenden Arbeit wurde die These vertreten, daß diese Arbeiten aufgrund eines orthogonal formulierten Flächenrasters in zeitlicher Nähe zu dem Vorhangentwurf entstanden, also noch im Jahr 1951. Allerdings zeigt sich in der 1952 entstandenen Gouache mit Hausformen und Palmen eine ebensolche Flächengliederung, in die wohl eine im mediterranen Raum anzusiedelnde Vegetation eingetragen ist. Die Vegetation wie die Hausformen, die in den erwähnten Arbeiten in Öltemperatechnik zutage treten, haben dagegen keinen landschaftlich typischen Charakter. Sie könnten aus einer im Zusammenhang mit diesen Werken vorgestellten Arbeit entwickelt sein, die möglicherweise, wie durch das Fragezeichen hinter der Datierung angedeutet wird, im Jahr 1951 entstand. Auch läßt sich eine Verwandtschaft des formalen Vokabulars dieser Arbeiten mit demjenigen der beiden Arbeiten mit linear verspannten geometrischen Formelementen aus dem Jahr 1951 feststellen, deren eine möglicherweise identisch ist mit einer im Katalog der Berliner Neuen Gruppe von 1952 genannten Arbeit „Schwarze Formen auf Blau“. Auch hier zeigt sich eine Einarbeitung abstrakter geometrischer Formulierungen in einen in der Zusammenschau gegenständlich lesbaren Kontext von Architektur und Landschaft. Es handelt sich dabei um dieselbe Vorgehensweise, die in bezug auf die das Gebirgsmotiv darstellende Arbeit postuliert wurde. Die beiden mit Sicherheit in das Jahr 1952 datierten Arbeiten, die Tuschzeichnung, die den südfranzösischen Ort wiedergibt, und die Gouache mit Hausmotiven und Palmen, zeigen in jedem Fall ein gleichbleibendes Interesse des Künstlers an Fragestellungen an, die ihn bereits im Jahr zuvor beschäftigten, wenn auch zu dem Zeitpunkt eventuell eher in bezug auf die Gestaltung von Arbeiten aus dem angewandten Bereich. Auch die auf der Frankreichreise gesammelten und einem Abstraktionsprozeß unterworfenen Bildmotive wandern in die Gestaltung von Arbeiten aus dem angewandten Bereich ein. Nach diesem Zeitpunkt, spätestens nach 1952, sind keine Arbeiten Köglers aus dem angewandten Bereich mehr nachweisbar.

Eine Arbeit, die während der Frankreichreise entstand, soll jedoch aus Gründen der Entwicklung neuer Formfindungen näher vorgestellt werden.

Es handelt sich um eine Tuschzeichnung (51,5 × 65 cm, Abb.20), die in Teilen mit Deckweiß gehöht ist. Sie trägt unter der Signatur in der rechten unteren Ecke den Vermerk „Vegetation in Südfrankreich“, was eine Entstehung während Köglers Reise belegt. Das Format des Blattes entspricht demjenigen der Tuschzeichnungen, die südfranzösische Bergdörfer wiedergeben, doch handelt es sich um ein braunes Papier, das im Rahmen der Zeichnungen mit Bergdorf-

Sujets lediglich einmal Verwendung findet. Die anderen Zeichnungen dieses Konglomerates sind auf weißem Papier angefertigt.

Das querformatige Blatt ist mit verschiedenen pflanzlichen Elementen bezeichnet. Eine Kandelaberkaktee füllt nahezu die gesamte Fläche des Blattes. Sie scheint aus dem unteren Bildrand emporzuwachsen. Ihre Blätter sind ausschließlich in Lineament erfaßt. Im oberen Teil der Pflanze ergibt sich aus der Überlagerung mehrerer Blätter eine Überschneidung der Konturlinien, wobei den Blattformen transparente Eigenschaften zugewiesen werden. Am rechten Bildrand, von diesem angeschnitten, ist ein Blatt plaziert, das als kompakte Flächenform ausgebildet ist, da Kögler dessen Umriß mit schwarzer Farbe füllt. Am linken Bildrand sind einige längliche Blattfortsätze der Pflanze wiederum in einer Überlagerungssituation erfaßt, allerdings sind die Blätter in diesem Fall als weiße Farbformen ausgebildet, indem der Künstler deren Umrisse mit weißer Gouache ausfüllt, auf die schwarze Punkte aufgesetzt sind. Diese als Markierung der Stacheln zu lesende Gestaltung findet sich auch in einigen größeren Blättern, die jedoch nicht mit einem deckenden Farbauftrag versehen sind. Die weißen Blätter am linken Bildrand überlagern einige schwarze Blätter, die zu einer benachbarten, jedoch im Bild mit ihrem Hauptteil nicht mehr sichtbaren Pflanze zu gehören scheinen. Über die Zeichnung der Kaktee sind in der linken Bildhälfte die Umrisse zweier dünner Äste mit paarweise daran ansetzenden Blättern gelegt, die in flüchtigem Auftrag schwarzer Tusche partiell farbig ausgefüllt zu sein scheinen. Die Farbe ist nachträglich über die Blattkonturen hinausgetreten. Ebenfalls in der linken Bildhälfte finden sich lanzettförmige schwarze Blätter, die als disparate Einzelformen über die Komposition gelegt sind. In der Bildmitte sind zwei Gebilde übereinander angeordnet, die keinem pflanzlichen Motiv zuzuordnen sind. Es handelt sich um schwarze Gebilde, die wie in zahlreichen nebeneinander angeordneten Fingern ausgreifen. Das untere scheint entlang der Ober- und linken Seitenkante eines gedachten Quadrates angeordnet zu sein, das ausschließlich über die Anordnung der Fingerfortsätze in Erscheinung tritt. Das formal verwandte, darüber plazierte Gebilde zeigt ein Ausgreifen der Finger nach beiden Seiten entlang einer gedachten Horizontalen. Die organisch geformten Gebilde sind als schwarze Flächenformen konzipiert. Wie die Lanzettblätter sind sie außerhalb der Darstellung einer zugehörigen Pflanze frei auf der Fläche des Bildes plaziert.

Kögler stellt in dieser Arbeit organisch geformte, durch den Farbauftrag als kompakte Formen definierte Flächenelemente, die Teil einer Pflanze, aber auch in lockerer Verteilung auf dem Blatt angeordnet sein können, einem ausschließlich in Lineament erfaßten Pflanzenmotiv

gegenüber. Auch dessen Einzelemente sind als organische Formfindungen formuliert. Sie bestehen aus organoid verformten Rundformen. Vermittelnd zwischen kompakten Farbformen und Liniengebilden wirken die beiden beblätterten Äste in der linken Bildhälfte, deren kleinteiliges Blattwerk partiell schwarze Flächenformen ausbildet. Ergibt sich aus der Überlagerung der transparent erscheinenden Kakteenblätter in der rechten Bildhälfte ein Geflecht von Linien, dem jenseits der Zuordnung zu einer Pflanze formal abstrakte Qualitäten eignen, so wird die Lesbarkeit anderer Teile der Pflanze durch das punktförmige Muster erleichtert. In der linken Bildpartie wird als Pendant zu dem Liniengeflecht am rechten Bildrand eine motivisch bedingt ähnliche Situation geschaffen, die formal jedoch anders gelöst ist. Kögler bringt die Einzelformen in eine räumlich lesbare Überlagerungssituation ein, indem die formalen Einheiten durch die unterschiedliche Binnenstruktur in eindeutiger Weise gegenständlich interpretiert werden können. In der linken Bildhälfte sind die Einzelformen zu einem dichten, räumlich lesbaren Geflecht verschränkt, das zum einen aus der Zuordnung der Formen zu entsprechenden größeren pflanzlichen Einheiten entsteht, zum anderen aus Überlagerungen anderer Partien derselben Pflanzen durch weitere pflanzliche Elemente, die wiederum durch räumliche Verschränkungen mit anderen Partien in Beziehung treten. In der Arbeit tritt somit dieselbe gestalterische Strategie zutage, die auch einer Reihe anderer Arbeiten Köglers vom Beginn der 50er Jahre zugrunde liegt, etwa den beiden Arbeiten, die durch Linienbündel miteinander verbundene geometrische Formelemente zeigen. Lineament und kompakte farbige Flächenform sind in einem formalen Kontrast gegeneinandergestellt und miteinander auf unterschiedliche Weise kompositorisch verknüpft. Kögler nutzt hier, im Gegensatz zu den Arbeiten, deren Sujet aus geometrischen Formfindungen in Kombination mit Lineament besteht, von der Natur vorgegebene Pflanzenformen, die in ambivalenter Weise als Linienstrukturen oder Farbformen ausgedeutet werden. Kögler verlagert den formalen Kontrast, der als gestalterisches Prinzip der Arbeit zugrunde liegt, vollständig in den Bereich organischer Formfindungen. Der Künstler gibt keine real vorfindliche Szene wieder, sondern kombiniert unterschiedlich geformte Pflanzen versatzstückartig miteinander. Das entstehende bildliche Kontinuum gibt keine natürlich vorhandene Ansicht wieder, sondern überführt einzelne Motive in ein eigenständiges, von der Realität konzeptionell unabhängiges bildliches Kontinuum. Das formale Gefüge wird räumlich lesbar, indem Kögler die Strategie einer dreidimensionalen Verschränkung der Einzelformen anwendet. Neben der in den zuvor diskutierten Arbeiten zutage tretenden Strategien der Flächengestaltung durch übergeordnete

orthogonale Ordnungssysteme zeigt sich dieser Ansatz als weiterhin aktuelle Strategie der Bildgestaltung.

Im Hinblick auf Köglers später geschaffenes Œuvre von besonderem Interesse ist jedoch das motivische Detail der vielfingerigen Gebilde. Sollte die Titelgebung der Arbeit sich auf diese Formulierungen beziehen, so läge hier ein aus Pflanzenmotiven entlehntes Element vor. Diese Beobachtung zum Kontext der Entwicklung des Motivs wird in der Analyse von Arbeiten an Bedeutung gewinnen, die Mitte der 50er Jahre entstanden. Sie zeigen die Verwendung des Motivs in veränderter Ausdeutung.

Im folgenden soll ein Rückgriff auf eine Arbeit vollzogen werden, die bereits im Jahr 1951 entstand. Sie ist im Hinblick auf das formale Vokabular im Zusammenhang mit den bereits diskutierten Arbeiten aus den angewandten sowie freien künstlerischen Bereichen zu sehen, deren Bildmotive aus stereometrischen Modellen abgeleitet sind. Allerdings liegen ihr andere gestalterische Absichten zugrunde, die sie aus der Abfolge der bisher vorgestellten Arbeiten heraushebt. In ihr tritt jedoch eine Verwandtschaft zu Arbeiten zutage, die nach 1952 entstanden. Um diesen Strang einer Kontinuität der künstlerischen Absicht, der sich unter anderen gestalterischen Vorzeichen erschließt, darstellen zu können, ist es notwendig, die chronologische Abfolge der Arbeiten hintanzustellen.

Die Arbeit trägt den Titel „Am Horch- und Peilpunkt“ (Öltempera, 49 × 63 cm)<sup>155</sup>. Sie wurde neben „Schwarze Formen auf Blau“ in der Ausstellung der Berliner Neuen Gruppe von 1952 gezeigt und mit Bild im Katalog veröffentlicht.<sup>156</sup>

In ein landschaftliches Szenario, das aus in den Raum gestaffelten Hügeln und einem über dem Horizont liegenden Riegel besteht, der als Felsmassiv ausgearbeitet ist, sind technisch anmutende Gerätschaften eingestellt. Am linken Bildrand befindet sich ein in der perspektivischen Ansicht übersteigert formuliertes Gerüst aus Holz- oder Metallverstrebenungen über dreieckigem Grundriß, das keiner funktionalen Bestimmung zugeordnet werden kann. Vom linken hinteren Pfosten des Gerüsts weht eine Fahne. Hinter diesem Gerüst befindet sich ein vom oberen Bildrand herabhängendes dunkles Pendel, dessen Aufhängung einen Lichtreflex einzufangen scheint. Das Pendel ist mit einem kreisscheibenförmigen unteren Abschluß versehen. Es scheint über der Spitze eines Stabes, der aus dem Erdboden aufragt, zum

---

<sup>155</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.59.

<sup>156</sup> Vgl. AK, Berlin 1952, Nr.107, Abb. o. S.

Stillstand gekommen zu sein. Am vorderen Bildrand, nach rechts versetzt, findet sich ein perspektivisch erfaßtes gebogenes Rohr, dessen Öffnung zum rechten Bildrand weist, dahinter weht an einem Mast eine Fahne. Beide Bildelemente scheinen durch den Bildrand abgeschnitten, lediglich die oberen Partien sind sichtbar. In der rechten Bildhälfte ragt ein schräg von vorn erfaßtes, sich in den Bildraum hinein erstreckendes Gerüst aus zwei metallenen Stangen auf, zwischen denen ein halbtransparentes textiles Element aufgespannt zu sein scheint. Das Gestänge ist durch dünne Streben oder Seile am oberen Bildrand verankert. Vor dem aufgespannten Tuch schweben zwei rundplastisch modellierte Objekte, deren Oberteile halbkugelförmig ausgebildet sind, während die Unterteile aus einem Spitzkegel bzw. einem gekrümmten Kegel bestehen. Die Objekte werfen jeweils Schatten auf das Tuch. Dahinter schwebt ein kugelförmiges Objekt mit herabhängendem Gestänge oder einer Seilkonstruktion. Das Objekt wird teilweise von dem vorderen Pfosten des Gestänges verdeckt; das kugelförmige Oberteil ist durch das Tuch hindurch sichtbar. Der untere Teil des vorderen Gestängepfostens wird von einer Fahne verdeckt, deren Aufhängung durch den rechten Bildrand abgeschnitten ist. Neben dem Gestänge im Mittelgrund der Landschaft ist ein weiteres gekrümmtes Rohr zu sehen, dessen Öffnung, der Krümmung nach links entsprechend, zum linken Bildrand weist.

Die Farbgebung des Bildes setzt sich aus unterschiedlichen Violettwerten in den landschaftlichen Formationen und einem mit Weiß gehöhten und mit Schwarz abgeschattierten Grau in den Gerätschaften zusammen. Nur vereinzelt finden sich farbige Akzente, beispielsweise im gekrümmten Unterteil des linken schwebenden Objektes, das wie die Fahne, die von dem in der linken Bildhälfte angesiedelten Gerüst weht, in einem Rostton gestaltet ist. Die Fahne am rechten Bildrand ist in zwei horizontale Streifen geteilt, der obere ist in einem kräftigen Violett, der untere in Weiß gestaltet. Damit weist bereits die Farbgebung der Bildelemente auf eine Verfremdung eines sich unter realen atmosphärischen Bedingungen präsentierenden Arrangements hin.

Die Landschaft als Bildthema findet sich zu Beginn der 50er Jahre nach einem ersten Auftreten landschaftlicher Sujets in der frühen Studienzeit sehr häufig in Köglers Werk. Anders als in diesen Arbeiten setzt sich der Künstler in der hier vorgestellten Arbeit jedoch unter dem Aspekt einer realistisch-gegenständlichen Dingwiedergabe mit dem Bildmotiv auseinander. Dabei ist es offensichtlich, daß er nicht ein real vorhandenes Szenario abbildet. Vielmehr scheinen die Zusammenstellung der Einzelemente und deren Verortung in einer kargen, düsteren Landschaft als surreales Arrangement auf. Dabei stellt die Landschaft die Bühne dar, auf der



disparate Gerätschaften von rätselhafter Funktion in enigmatischer Weise aufeinander Bezug nehmen. Ein möglicher Sinnzusammenhang einiger Gerätschaften läßt sich allerdings über eine militärisch-maritime Herkunft solcher Objekte und assoziativer Ausdeutung anderer in diesen Kontext gehörender Vorrichtungen erstellen. So könnten Lüftungsrohre, Fahnen und möglicherweise aus Meßballons abgeleitete Objekte auf eine Herkunft aus dem Bereich der Schifffahrt verweisen. Unklar bleibt, ob Kögler hier auf autobiographische Erlebnisse anspielt. Während seiner in der deutschen Kriegsmarine geleisteten Militärzeit könnten ihm solche Gerätschaften aus dem alltäglichen Gebrauch vertraut gewesen sein. Über eine motivische Assoziation ließe sich auch die Darstellung des Pendels erschließen, dem im maritimen Kontext ein Lot zur Messung der Wassertiefe entsprochen haben könnte. In Verbindung mit der Titelgebung des Werkes stellen sich weitere Assoziationen ein, die in der Darstellung weiterer Bildmotive ihren Niederschlag gefunden haben könnten. „Horchen“ und „Peilen“ gehörten im Rahmen des Kriegsdienstes zum Alltag der Soldaten. Assoziativ damit verbunden werden können sowohl das Pendel, dessen Funktion im Zusammenspiel mit der aus dem Boden aufragenden Spitze auch als „Peilung“ bezeichnet werden könnte, als auch die gebogenen Rohre, die auch als Horchvorrichtungen, etwa in U-Booten, Verwendung finden. Der tuchbespannte Schirm läßt im weitesten Sinne ebenfalls eine Assoziation mit einem Radarschirm zu, auf dem Objekte abgebildet werden. Das Gestänge am linken Bildrand bedarf keiner spezifischen Ausdeutung im Rahmen der Kontexterschließung; möglicherweise wird hier auf Schiffsaufbauten angespielt.

Allerdings finden sich in der Detailgestaltung einiger Objekte Detailelemente, die auch in anderen Arbeiten aus dem Jahr 1951 vorkommen und dort als abstrakte geometrische Formulierungen gelesen werden können, die sich möglicherweise aus stereometrischen Modellen herleiten. So zeigt die Gestalt der schwebenden Objekte starke Ähnlichkeit mit verwandten, aber als Flächenformen konzipierten Formulierungen in den bereits vorgestellten Arbeiten, in denen ein orthogonales Flächenraster mit gegenständlich definierten Kürzeln von Häusern, Schiffen und Bäumen kombiniert ist. Eine der Arbeiten zeigt aus mehreren Modulen zusammengesetzte Hausformen in Kombination mit Elementen, die aus Kreisscheibe und Dreieck oder Kreisscheibe und gekrümmter, sich verjüngender Form bestehen. Diese Elemente können keinen gegenständlich lesbaren Formeinheiten zugeordnet werden; sie fügen sich, ebenso wie die gegenständlichen Kürzel, in das Flächenraster ein. Auch die möglicherweise mit dem Titel „Schwarze Formen auf Blau“ bezeichnete Arbeit weist diese synthetisierten

Formelemente als schwebende Formen auf, die durch Linienbündel mit anderen Elementen in Verbindung stehen. Auch in die aus demselben Jahr stammende Arbeit „Am Horch- und Peilpunkt“ könnten diese Formulierungen Eingang gefunden haben, wobei sie nun objekthaft ausgebildet sind. Der Zustand des Schwebens und ein an dem hinter dem Tuch platzierten Objekt angebrachtes Gestänge könnten auf die Entlehnung dieser Bildelemente aus den stereometrischen Modellen verweisen, indem hier die Linienbündel, die eine zweidimensionale Umsetzung der verspannten Fäden darstellen, in eine räumliche Anordnung in Verbindung mit einem dreidimensional konzipierten Objekt rückübersetzt oder direkt aus den stereometrischen Modellen entlehnt werden, wobei auch diese als dreidimensionale Objekte in Köglers Bildschöpfung übernommen werden. Eine weitere Deutungsvariante scheint erwähnenswert, die besagt, daß die stereometrischen Modelle selbst als Abstraktionen realer Objekte, etwa von Meßballons, erstellt wurden, um dann in unterschiedlichen gestalterischen Ansätzen in Bildfindungen eingearbeitet zu werden. Dies erscheint jedoch angesichts der Auseinandersetzung der Studenten mit einem abstrakten, wenn auch die Themen Weltraum und Weltraumgefährt als Inspirationsquellen nicht aussparenden formalen Vokabular eher unwahrscheinlich. Kögler verarbeitet die stereometrischen Modelle, die im selben Jahr Eingang in seine Arbeiten aus dem angewandten Bereich finden, in motivischer Hinsicht wohl auch in diesem andersartigen gestalterischen Ansatz.

Die möglicherweise in einem einheitlichen Sinnzusammenhang zueinander stehenden, aus maritimem Kontext stammenden Gerätschaften sind dennoch nicht in einer Weise im Bild gruppiert, die eine vollständige Deutung der Szene ermöglicht. Das Schweben der Elemente und das Wehen der Fahnen scheint auf den Ablauf eines Vorganges zu verweisen, der zumindest aus der Bewegung der Luft resultiert. Allerdings bleibt der Zweck der Vorgänge rätselhaft; es handelt sich bei der bildlichen Darstellung nicht um einen nachvollziehbaren narrativen Ablauf. Vielmehr scheinen die Bildelemente in der Bewegung eingefroren zu sein. Dies ist teilweise auf die betont statische Gestaltung der beweglichen Objekte zurückzuführen. So scheinen die Fahnen, an deren Darstellung als flatternde Tücher eine Luftbewegung abgelesen werden kann, dieselben materiellen Eigenschaften zu besitzen wie das statische Gestänge oder die metallenen Rohre.

Seitlich einfallendes weißes Licht beleuchtet die Szene in einer unreal anmutenden Weise. Die Gegenstände reflektieren den Lichteinfall; er trifft auf sämtliche Bildelemente im gleichen

Winkel auf. Auch hierin ist eine Qualität des Mimetischen zu sehen, die in die bildliche Darstellung eingeht. Die Landschaft allerdings ist in ein diffuses Dämmerlicht getaucht.

Die im Bildraum angeordneten Gegenstände sind zum Teil unmittelbar an die Bildränder herangerückt, was der Darstellung Eindringlichkeit verleiht und die Szene als wenn auch nicht zufällig gewählten Ausschnitt aus einem größeren Kontinuum kenntlich macht. Allerdings nimmt Kögler in der Darstellung zweier Bildmotive Bezug auf die bildliche Dimensionierung und überführt damit die Bildgestaltung bereits auf kompositorischer Ebene in eine Ambivalenz, die sich als Bruch mit realitätsorientierten Gestaltungsstrategien äußert. So hängt das Pendel in der linken Bildhälfte vom oberen Bildrand herab und auch das in der rechten Bildpartie befindliche Gestänge ist am oberen Bildrand verankert.

Das Gerüst in der linken Bildhälfte ist allerdings in einer Weise gestaltet, die dessen gegenständlichem Gestaltungsmodus widerspricht. Über die perspektivische Erfassung des Gestänges, das in starker Untersicht wiedergegeben ist, wird der Betrachterstandpunkt auf eine Partie fixiert, die in einiger Entfernung unterhalb des Objektes liegt. Der vordere Pfosten des Gerüsts ist jedoch so weit im Bildvordergrund platziert, daß er vom vorderen Bildrand abgeschnitten wird. Daraus resultiert eine Verzerrung der Darstellung, die keiner in der Realität möglichen Konstellation entspricht. Auch rechtfertigt die Position des Gerüsts innerhalb der Landschaft keine derartige Übersteigerung der Proportionen.

Maltechnisch gesehen bedient sich Kögler in der Gestaltung des Hintergrundes eines Verfahrens, das auf dem Abklatschen von zuvor auf Papier oder einem anderen Träger aufgebracht Farbe auf den eigentlichen Malgrund beruht. Die sich in zufälliger Anordnung bildenden Strukturen werden nachträglich mit dem Pinsel bearbeitet und motivisch ausgedeutet. Dieses Verfahren kommt häufig in Arbeiten zur Anwendung, die dem Surrealismus zugerechnet werden. In erster Linie ist Max Ernst zu nennen, der dieses und andere strukturgebende Verfahren häufig in seinem Werk einsetzte.

Kögler nutzt in diesen Modi der Darstellung und der Gestaltung Strategien, die ihren Ursprung in einer surrealen Bildauffassung haben. Dabei scheint nicht ausschließlich der klassische französische Surrealismus in den Blick des Künstlers zu rücken, vielmehr sind die hier geschilderten Darstellungsweisen und die Technik des Abklatsches nachfolgend in sämtlichen surrealen Tendenzen zu finden. So ist die Statik der bildlichen Erscheinung ein Merkmal, das

Arbeiten eignet, die dem Magischen Realismus zugerechnet werden.<sup>157</sup> Es ist nicht anzunehmen, daß Kögler angesichts beschränkter finanzieller Mittel in den frühen 50er Jahren auf eigene Kosten reiste, um Ausstellungen zu besuchen. Allerdings bot sich ihm in der Berliner Galerienszene eine Vielzahl von Ausstellungen international bekannter Künstler. Auf den Einfluß Willi Baumeisters wird dabei gesondert einzugehen sein. Im Zusammenhang mit einer surrealen Kunstauffassung rückt jedoch in erster Linie die Berliner Galerie Rosen in den Blick, die ab 1946 von dem Berliner Künstler Heinz Trökes geleitet wurde. Der Kreis der „Berliner Fantasten“, der von ihm mitbegründet wurde, stellte dort in regelmäßigen Abständen aus. In einem Exkurs soll im folgenden ein Überblick über die Präsenz surrealer Kunst im Berlin der Nachkriegszeit gegeben werden. Ebenso wird deren Einfluß auf das Werk Köglers diskutiert.

---

<sup>157</sup> Vgl. Andreas Fluck, „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften: Reihe Kunstgeschichte; Bd.197), zugl. Diss., Münster 1992, S.150 ff.

## II.8. Exkurs: Einflüsse des Surrealismus im Werk von Kögler

Der Surrealismus in der bildenden Kunst war nicht auf den Kreis von Künstlern um den französischen Philosophen André Breton in Paris beschränkt, der den ursprünglich von Literaten geprägten Zirkel im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erweiterte.<sup>158</sup> Ausgehend von diesem Kreis jedoch wurden in den folgenden Jahrzehnten surreale bildnerische Strategien auf internationaler Ebene weiterentwickelt. Dabei entstand weder ein einheitlicher Stil noch eine verbindliche Ikonographie, da das Kriterium surrealer Weltsicht in der spezifischen Wahrnehmung des Gegenstandes und dessen Wiedergabe jenseits logischer Konzepte lag. Zwei Hauptrichtungen surrealer Kunst zeichneten sich ab.<sup>159</sup> Zum einen entwickelte sich eine Strömung, in welcher der Automatismus als Prinzip der Bilderzeugung zugrunde gelegt wurde. Hier entsprang der bildschöpferische Vorgang dem rational unkontrollierten Aufscheinen von Bildern, die im Unbewußten generiert wurden. Die zufälligen Eigenschaften des bildnerischen Materials wurden als adäquates Mittel der bildnerischen Konkretisierung in die Bildfindungen einbezogen. Einer der Hauptvertreter dieser Richtung, der eine Mittlerstellung zwischen Frankreich und Deutschland einnahm, war Max Ernst. Zum anderen entstand eine weitere Strömung surrealer Kunst, die von dem isolierten Bildgegenstand ausging, um dessen Wahrnehmung unter Berücksichtigung der psychischen und visuellen Mechanismen der Wahrnehmung und eines durch den Surrealismus in Frage gestellten Realitätsbegriffes zu untersuchen. Die Vertreter dieser Strömung arbeiteten mit dem aus seinem Ursprungskontext herausgelösten Gegenstand, der in neuen, nicht realen Verhältnissen entlehnten bildlichen Konstellationen ausgedeutet wird. Dabei wird der Gegenstand in abbildhafter, illusionistischer Weise wiedergegeben.

Nach 1945 gewann der Surrealismus in Deutschland erneut an Bedeutung, wobei unter den Begriff des Surrealismus sämtliche Künstler subsummiert wurden, die sich phantastischer, magischer und imaginärer Gestaltungsprinzipien bedienten, ungeachtet einer Anbindung an die ursprüngliche surrealistische Strömung französischer Prägung. Die auf der Grundlage dieser Prinzipien arbeitenden Künstler waren jedoch keiner Gruppierung zugeordnet, sondern galten als Einzelgänger. Schneider mißt der surrealistischen Strömung im Deutschland der

---

<sup>158</sup> Vgl. hier und im folgenden Brigitte Lindner, Heinz Trökes. Das gemalte Gesamtwerk, Diss., Bonn 2002, S.34 ff.

<sup>159</sup> Vgl. dazu auch Heinz Trökes, Der Surrealismus, in: Das Kunstwerk, Sonderheft, Jg. I, 1946/47, S.30 ff. (im folgenden zitiert als Trökes, Der Surrealismus), hier S.31.

Nachkriegszeit eine untergeordnete Rolle bei.<sup>160</sup> Der Surrealismus ging, so Schneider, nach 1950 in den erstarkten abstrakten Tendenzen auf.

Heinz Trökes dagegen vertritt in seinem Artikel zum Surrealismus in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ im Jahr 1946 die These, daß der Surrealismus eine der modernen Wirklichkeit in höchstem Maß angemessene Kunstrichtung sei.<sup>161</sup> Auf der Grundlage der Techniken und Erkenntnisse sämtlicher Kunstepochen sei der Surrealist in der Lage, eine Einheit von Leben und Kunst herzustellen. Es werden „Weltformen gesucht und gefunden“, so konstatiert er in einem weiteren Artikel zur modernen Kunst in Deutschland.<sup>162</sup> Sowohl in der modernen Musik als auch in der modernen Lyrik manifestierten sich, so Trökes, surreale Elemente.<sup>163</sup> Die neuen Erkenntnisse der Physik, die Relativierung von Zeit und Raum, sei im Surrealismus bereits künstlerisch verarbeitet. Henze schränkt jedoch eine Zugehörigkeit zur abstrakten Kunst ein, die, je nach gestalterischen Strategien, ähnliche Bezüge zu aktuellen naturwissenschaftlichen Entwicklungen reklamieren und darauf ihre Zeitgemäßheit gründe.<sup>164</sup> Roh rechnet den Surrealismus zur gegenständlichen Kunst und betont gleichzeitig deren Aktualität.<sup>165</sup> Damus merkt an, daß aus der Perspektive der Nachkriegszeit der Surrealismus einen Strang der Moderne fortgesetzt habe.<sup>166</sup>

Einer der Sammelpunkte für Künstler, die sich dem Surrealismus verpflichtet fühlten, war die Berliner Galerie Gerd Rosen.<sup>167</sup> Diese wurde als erste Galerie im Deutschland der Nachkriegszeit noch im Jahr 1945 eröffnet.<sup>168</sup> Das Programm der Galerie war nicht auf die Vertreter einer Kunstrichtung festgelegt; es waren namhafte Künstler vertreten, die einen Weg fortschreitender Abstraktion gingen, aber auch figurativ arbeitende Bildhauer.<sup>169</sup> Monatlich

---

<sup>160</sup> Vgl. Angela Schneider, Surrealistische Tendenzen, in: AK, Berlin 1985, S.48 ff., hier S.48. So auch Lindner, a. a. O., S.27, die die Bedeutung des Surrealismus in der Nachkriegszeit auf Berlin beschränkt sieht.

<sup>161</sup> Vgl. hier und im folgenden Trökes, Der Surrealismus, a. a. O., S.36.

<sup>162</sup> Vgl. Heinz Trökes, Moderne Kunst in Deutschland, in: Das Kunstwerk, H.8/9, Jg. I, 1946/47, S.75.

<sup>163</sup> Vgl. hier und im folgenden Trökes, Der Surrealismus, a. a. O., S.31.

<sup>164</sup> Vgl. Henze, a. a. O., S.38.

<sup>165</sup> Vgl. Franz Roh, Max Ernst und der Surrealismus – sind sie noch aktuell?, in: Das Kunstwerk, H.4, Jg. X, 1956/57, S.3 ff., hier S.3 f.

<sup>166</sup> Vgl. Damus 1995, S.33.

<sup>167</sup> Vgl. Schneider, a. a. O., S.48.

<sup>168</sup> Vgl. Beatrice Vierneisel, Berliner Galerien, Dokumentation, a. a. O., zur Galerie Rosen S.160 ff., hier S.160. Die Galerie löste sich 1962, ein Jahr nach dem Tod von Rosen, auf.

<sup>169</sup> Vgl. Markus Krause, Kommt ein Vöglein geflogen. Von Kandinsky zu den Fantasten: Hans Thiemann als Maler, in: Kunst über dem Realen. Hans Thiemann und die Berliner Fantasten, AK, Berlin 2000, S.19 ff., hier S.32.

wechselnde Ausstellungen wurden von Vorträgen und Diskussionsabenden begleitet. Bereits im Februar 1947 fand eine Ausstellung der „Fantasten“ statt, zu denen Hannah Höch, Hans Thiemann, Heinz Trökes, Hans Uhlmann, Mac Zimmermann und Alexander zählten. Diese bildeten jedoch keine Künstlergruppe im engeren Sinn. Ihre künstlerische Ausrichtung wird als orientiert am Zeitgeschehen bezeichnet, die Gruppe wurde zum Inbegriff äußerst moderner, hochaktueller Kunst.<sup>170</sup>

Im Hinblick auf Köglers Bildschöpfungen vom Beginn der 50er Jahre rückt vor allem das Werk von Trökes in den Mittelpunkt. Dessen Werk weist vielfältige Einflüsse nicht nur des Surrealismus auf.<sup>171</sup> Doch finden sich im gestalterischen wie im motivischen Vokabular in seinem Werk der späten 40er und frühen 50er Jahre in formaler Hinsicht starke Einflüsse des französischen Surrealismus. So übernahm Trökes von Ernst nicht nur mehrere motivische Elemente, sondern auch die Gestaltung von Oberflächen, die der Gestaltung des Gebirgszuges in Köglers Arbeit „Am Horch- und Peilpunkt“ ähneln. Die drei Maler verwenden die durch unterschiedliche Verfahren herstellbaren Texturen zur Gestaltung unwirtlich anmutender Landschaften.<sup>172</sup>

Trökes nutzte jedoch keine der beiden genannten surrealistischen Methoden zur Bildschöpfung, weder das Aufrufen des Unbewußten noch eine Neubewertung des Gegenstandes.<sup>173</sup> Auch ist die illusionistische Gegenstandswiedergabe nur gelegentlich als Stilmittel genutzt. Jedoch steht die Auseinandersetzung mit der aktuellen Realität in einer Brechung durch Verfremdung und metaphorische Umschreibung im Zentrum seiner unmittelbar nach dem Krieg entstandenen Arbeiten.

Kögler konnte den surrealen Ansatz aus eigener Anschauung von Werken der „Berliner Fantasten“ kennen. Seine bereits während der Studienzeit gepflegten Kontakte zu Berliner Galerien werden in einem im Jahr 1953 erstellten Gutachten erwähnt.<sup>174</sup> Tatsächlich sind vielfältige motivische Verwandtschaften zwischen Köglers hier diskutierter Arbeit und den

---

<sup>170</sup> Vgl. ebenda, S.34 und S.35 den Verweis auf die Publikation von Viktoria Ehrig, Dämonie. Versuche über einige Maler von Goya bis heute, Berlin, Stuttgart, 1948, S.56.

<sup>171</sup> Vgl. Lindner, a. a. O., S.59 ff.

<sup>172</sup> Vgl. ebenda, S.60 f. zur Verwandtschaft der Oberflächenstrukturen bei Ernst und Trökes.

<sup>173</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.40.

<sup>174</sup> Vgl. das Gutachten von 1953 im Anhang II der vorliegenden Arbeit.

Bildschöpfungen von Trökes aus dem betreffenden Zeitraum festzustellen. Diese Parallelen sollen anhand einiger Arbeiten von Kögler aufgezeigt werden.

Für die Arbeit „Am Horch- und Peilpunkt“ finden sich motivische wie gestalterische Vorgaben in einer Arbeit von Trökes. Es handelt sich um das Werk „Signalstation“ aus dem Jahr 1949 (Öl auf Leinwand, 50 × 70 cm). Eine Schwarz-Weiß-Abbildung der Arbeit ist in dem von Krause erstellten Werkverzeichnis des Künstlers abgebildet. Die Arbeit wurde bereits im Jahr ihrer Entstehung in der Berliner Galerie Springer gezeigt.<sup>175</sup> Sie zeigt einen diffus gestalteten Hintergrund, der keine Horizontlinie erkennen läßt, jedoch als landschaftliches Kontinuum gelesen werden kann. In diese nicht durch eine spezifische Beschaffenheit gekennzeichnete Landschaft sind, isoliert voneinander, Gegenstände eingestellt. Im Vordergrund der linken Bildhälfte findet sich eine plastisch ausgearbeitete Kugel, über der ein umgekehrter Kegel mit gerundetem Abschluß zu schweben scheint. Rechts daneben ragen zwei Schlote aus dem Boden auf. Ihnen entweicht eine dichte, nach links verwehende Rauchwolke, die als kompakte, volumenhaltige Form dargestellt ist. Sowohl die Kugel als auch die Schlote werden von ihren nach rechts fallenden Schlagschatten begleitet. Rechts neben diesem Ensemble von Gegenständen befindet sich ein vom unteren Bildrand aufragendes kanneliertes Gebilde, das keiner bestimmten Funktion zugeordnet werden kann. Darüber, jedoch im Mittelgrund des Bildes angesiedelt, erhebt sich ein turmartiges Gestänge, das von einem transparenten Polyeder gekrönt zu sein scheint. Die rechte Bildhälfte wird von einigen Gerätschaften eingenommen, die kompositorisch miteinander verbunden sind. Es handelt sich um einen quergestreiften Ballon, an dessen nach unten gekehrter Öffnung ein aus hellem Gestänge zusammengesetzter stereometrischer Körper in Form eines stehenden Kegels angebracht ist. Dieser scheint am Boden zu haften. Rechts daneben schwebt eine Kugel über dem Grund. Aus ihr wächst eine helle Stange empor, an die auf halber Höhe und an deren Ende jeweils ein ovaloider, in Streifen untergliederter Körper bzw. ein Windmeßgerät und ein helles Dreieck angelagert sind. Das Dreieck nimmt linksseitig Verbindung zu dem großen Ballon auf, die übrigen Elemente scheinen in der Luft zu stehen.

Das motivische Vokabular in Trökes' Arbeit weist vielfältige Parallelen zu der genannten Bildfindung Köglers auf. So finden sich hier wie dort aus dem Boden aufragende Schlote, ein

---

<sup>175</sup> Vgl. Markus Krause (Hrsg.), Heinz Trökes. Werkverzeichnis, München, Berlin, London, New York 2003, S.147, Abb. Nr.175.



turmartiges Gestänge und schwebende Ballons mit angesetzten kegelförmigen Körpern, die im Fall des hinter dem Schirm verborgenen Ballons in Köglers Arbeit auch als Gestänge ausgebildet sein können. Wehende bzw. in der Luft wie in einer Bewegung fixierte Wimpel bei Trökes gleichen den Fahnen bei Kögler. Auch das Motiv der schwebenden Kugel mit aufragender Stange findet sich bei diesem, ist jedoch mit einem weiteren, von unten aufragenden Stangenmotiv verbunden und somit nicht als Signalstation, sondern als Pendel ausgedeutet. Nicht nur die Bildmotive bei beiden Künstlern weisen Ähnlichkeiten auf, auch der Modus der Wiedergabe zeigt Parallelen. So stellt sich in beiden Arbeiten der Eindruck der Statik der unter realen Verhältnissen bewegten Elemente wie Fahnen und schwebende Ballons ein. Auch der nur partiell vorhandene, in diesen Fällen jedoch stark ausgeprägte Schattenwurf und die Anwendung einer übersteigerten Perspektive im Fall der Formulierung des turmartigen Gestänges gleichen einander. Wurde in der Analyse von Köglers Arbeit auf die Möglichkeit einer Ableitung einiger Bildmotive aus stereometrischen Modellen verwiesen, wie sie in der künstlerischen Grundausbildung Verwendung finden, so liegt die Vermutung einer Ableitung von Trökes' gestängeartig ausgebildeten stereometrischen Elementen aus einem ähnlichen Kontext nahe.

Sowohl die unwirtliche Landschaft, die häufig als Küstenszene ausgebildet ist, wie in „Am Strand“ (Öl auf Leinwand, o. Bildträger und Maße)<sup>176</sup>, als auch turmartige Gestänge, mit Verstrebungen im Bildraum verankerte stereometrische Körper, schwebende Ballons und Fahnen, die mit Gestänge verbunden sind und von einem sich nicht im gesamten Bild manifestierenden Wind bewegt zu sein scheinen, gehören zu Trökes' bildlichem Repertoire der 40er Jahre. Die Wetterstation tritt als Einzelmotiv bereits in der Arbeit „Wetterfahnenähnliches“ von 1945 (Öl auf Karton, 33 × 24 cm)<sup>177</sup> auf. Dabei sind die Bildgegenstände häufig partiellem Schlaglicht ausgesetzt, jede Bewegung scheint statisch fixiert.

So sind in der Arbeit „Sphärische Kontraste“ von 1948 (Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm)<sup>178</sup>, die in der Berliner Galerie Franz im selben Jahr ausgestellt wurde, transparente stereometrische Körper in einer Weise mit hellen Verspannungen versehen, die große Verwandtschaft zu

---

<sup>176</sup> Vgl. ebenda, S.140, Abb. Nr.105. Die Arbeit zeigt auch ein mit Fahnen bestücktes Gestänge.

<sup>177</sup> Vgl. ebenda, S.138, Abb. Nr.76.

<sup>178</sup> Vgl. ebenda, S.144, Abb. Nr.148, dort auch die Angaben zu Ausstellungsbeiträgen.

Köglers Arbeit mit dem mutmaßlichen Titel „Schwarze Formen auf Blau“ zeigen. Trökes deutete diese Körper motivisch in einem narrativen Ansatz aus, indem er sie in einen mit Kometen bestückten Himmelsausschnitt einband. Deutlicher wird dies noch in der Arbeit „Terrain der Kosmologen“ (Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm)<sup>179</sup> aus demselben Jahr. Auch diese Arbeit wurde 1948 in der Galerie Franz ausgestellt. Ein vergleichbarer narrativer Ansatz findet sich bei Kögler nicht, obwohl auch in der betreffenden Arbeit ein blauer Grund die Assoziation meteorologischer Sphären aufruft.

Nicht nur die Arbeit „Am Horch- und Peilpunkt“ weist in gestalterischer wie in formaler Hinsicht Anverwandlungen surrealer Strategien auf. Eine weitere, kompositorisch und formal sehr ähnlich gestaltete, unbetiteltete Arbeit (Öltempera auf Papier, 44,7 × 69 cm)<sup>180</sup> läßt neben Einbeziehung der bekannten, aus stereometrischen Modellen entwickelten Formfindungen weitere motivische Bezugnahmen auf Arbeiten aus dem surrealen Bereich erkennen. Wieder sind Vergleiche mit dem motivischen Repertoire der Arbeiten von Trökes möglich. So findet sich das Fadenkreuz, das vor die Öffnung eines gebogenen Rohres gelegt ist, in Trökes' Arbeit „Am Mars“ von 1948 (Öl auf Leinwand, 46 × 43cm)<sup>181</sup> als azentrisch sich kreuzende Binnenlinien in einer über einer Landschaft schwebenden Kreisscheibe mit farbigem Hof, die als Planet gelesen werden kann.<sup>182</sup> Das Lineament als Binnenzeichnung figuraler Einheiten verselbständigt sich im Laufe der 50er Jahre im Werk des Künstlers zu skriptural wirkenden Flächengliederungen.<sup>183</sup>

Aus der Zusammenschau der Einzelmotive in Köglers Arbeiten aus dem genannten Zeitraum läßt sich eine Auseinandersetzung des Künstlers mit der in Berlin im Umfeld der Galerie Rosen wenige Jahre zuvor etablierten Gruppe surrealer Künstler erschließen.

Dieser Einfluß beschränkt sich nicht auf Köglers Arbeiten aus dem Jahr 1952. Allerdings verfolgt Kögler in den folgenden Jahren andere gestalterische Strategien, die er mit den aus der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus gewonnenen Konzepten und Formfindungen kombiniert.

---

<sup>179</sup> Vgl. ebenda, S.144, Abb. Nr.147, dort auch die Angaben zu Ausstellungsbeteiligungen .

<sup>180</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.58.

<sup>181</sup> Vgl. Lindner, a. a. O., Abb. Nr.33, o. S.

<sup>182</sup> Lindner verweist auf eine Übernahme der Gestaltung dieses Himmelskörpers von Max Ernst, vgl. ebenda, S.63.

<sup>183</sup> vgl. ebenda, S.100.

In der Arbeit „Die Mondkanone“ von Trökes aus dem Jahr 1946 (Öl auf Leinwand, 40 × 48 cm)<sup>184</sup>, die im selben Jahr in der Galerie Rosen gezeigt wurde, findet sich, eingestellt in eine karge Hügellandschaft, in der linken Bildhälfte ein mit wehenden Fahnen geschmücktes Gestänge, das als Halterung für eine Kanone dient, aus der ein Schuß abgefeuert wird. In der rechten Bildhälfte scheint eine Reihe von Strichmännchen von der nicht sichtbaren Kugel getroffen zu sein. Eine vom rechten Bildrand stark angeschnittene Zielscheibe, deren Binnengestaltung aus farblich alternierenden, konzentrischen Kreisen besteht, ist auf ein Gerüst gestellt. Während im Hintergrund des Bildes ein Ballon vor einem Horizont schwebt, hinter dem die hereinbrechende Dämmerung sichtbar ist, befindet sich im Vordergrund, am Fuß eines Kraters in einer Zone unbestimmten Grüns liegend, eine Nixe, deren Oberkörper als Skelett gebildet ist. Sämtliche Bildgegenstände sind von links her beleuchtet und bilden einen Schattenwurf aus.

Möglicherweise diene eines der Hauptmotive in diesem Szenario, die Kanone in Kombination mit der Zielscheibe, Kögler als Anregung für eine weitere Arbeit, die im folgenden vorgestellt werden soll.

Die Arbeit „Am Zentrum Rot-Grün“ (Tempera auf Papier, Maße unbekannt, Abb.21) entstand, wie rückseitig angegeben, im Jahr 1955. Sie zeigt auf grauem Grund am oberen Bildrand einen schmalen grünen Streifen, der möglicherweise als Vegetationszone gelesen werden kann. In die graue Zone ragt von rechts ein breiter schwarzer Balken hinein, der ein in der Bildmitte befindliches helles Quadrat zu überlagern scheint, wobei die überlagerten Partien einen Farbwechsel nach Grün vollziehen. Sowohl Balken als auch Quadrat gehen an ihrer linken bzw. oberen Begrenzung in eine fleckähnliche Formulierung über. Dem Quadrat ist eine Binnengestaltung eingeschrieben, die aus alternierend rot und grün gestalteten konzentrischen Kreisen besteht. Das Zentrum dieses Motivs wird von einer kleinen roten Kreisscheibe gebildet, die gleichzeitig als in die Fläche geklappter Abschluß eines plastisch ausgearbeiteten, frei im Raum schwebenden Gestänges gelesen werden kann. Dieses ist von oben her unter Ausbildung eines rechten Winkels in das zentrale Motiv hineingeführt. In der rechten Bildhälfte befindet sich ein vom oberen Bildrand hineinragendes, im unteren Teil nach links umgebogenes, gehälftetes und im unteren Teil nur aus Profilleisten bestehendes rotes Rohrelement, an dessen Öffnung ein in eine grüne und eine rote Hälfte unterteiltes Dreieck angesetzt ist. In der linken

---

<sup>184</sup> Vgl. ebenda, S.140, Abb. Nr.108.

Bildhälfte umlagern komplexe geometrische Flächenformen das zentrale Motiv. Sie sind als mehrfach unterteilte Rechtecke gestaltet, deren Binnenformulierungen wiederum als farbige geometrische Formen ausgebildet sind. In der linken oberen Ecke, vom linken Bildrand angeschnitten, ist das Fragment eines Metallbleches plaziert, das einem technischen Kontext entlehnt zu sein scheint und mit Spuren der Versehrung sowie zwei eingeschriebenen geometrischen Formulierungen versehen ist. Zwei helle Linien sind als Horizontale bzw. Vertikale durch das Bild geführt, sie stehen mit dem zentralen Kreisscheibenmotiv bzw. mit einer der geometrischen Flächenformen in der linken Bildhälfte in Verbindung.

Die zentrale Konstellation kann als Zielscheibe und als ein auf deren Zentrum zielendes Gerät gelesen werden. Auch wenn die Ausführung der Einzelmotive in stilistischer Hinsicht nicht in Verbindung mit Trökes' Arbeit steht und das Motiv nicht getreu übernommen wurde, so ist es dennoch denkbar, daß Kögler, auch vier Jahre nach einer intensiven Auseinandersetzung mit Trökes' surrealen Bildfindungen, noch auf eine motivische Konstellation zurückgriff, die sich in dessen Bildfindung als prominentes Motiv präsentiert. Band dieser das Motiv in eine zeitkritische Thematik ein,<sup>185</sup> so ist auch bei Kögler eine Auseinandersetzung mit der Kriegsthematik nicht auszuschließen. In dessen Arbeiten aus der ersten Hälfte der 50er Jahre finden sich vermehrt Motive, die möglicherweise auf eine solche Beschäftigung mit den Ereignissen der jüngsten Vergangenheit hinweisen.

Die Aufnahme eines Bildmotivs aus einer Arbeit von Trökes, die bereits neun Jahre zuvor entstanden war, erscheint in diesem Zusammenhang nicht unwahrscheinlich. Das Bild erregte sofort nach seiner Entstehung großes Aufsehen.<sup>186</sup> Es erscheint plausibel, daß es auch Jahre später noch zu einer Auseinandersetzung Anlaß gab.

Kögler wendete in formaler Hinsicht jedoch ein geglättetes Vokabular an, dessen Farbgebung auf andere Einflüsse als aus dem surrealen Lager verweist. Dies soll in einem Exkurs zur Léger-Rezeption bei Kögler geklärt werden.

Einzelne Bildmotive, die sich in Köglers Werk auch nach Mitte der 50er Jahre finden, sind mit metamorphen Qualitäten ausgestattet und weisen somit ein gestalterisches Potential auf, das in surrealistischen Bildfindungen häufig eingesetzt wird. Das Motiv des Fleckes, der in der Arbeit „Am Zentrum Rot-Grün“ mit einem schwarzen Balkenmotiv kombiniert ist, tritt in Köglers

---

<sup>185</sup> Vgl. ebenda, S.53 und Damus 1995, S.66 f.

<sup>186</sup> Vgl Lindner, a. a. O., S.53.

Bildfindungen der 50er Jahre häufig in unterschiedlichen Ausdeutungen auf. Darauf soll im Rahmen der Werkanalyse an anderer Stelle eingegangen werden.

In der Gestaltung des Gebirgszuges in der Arbeit „Am Horch- und Peilpunkt“ ist Köglers gestalterisches Interesse auf die Erzeugung einer Bodenformationen imitierenden Oberflächentextur gerichtet. In der Mitte des Jahrzehnts traten zum motivischen Vokabular des Künstlers Metallblechfragmente hinzu, deren Randbereiche Versehrungen aufweisen. Sie sind in einer Weise gestaltet, die Ähnlichkeit zu versengten Papierrändern zeigt. Allerdings zeigt diese Gestaltung Verwandtschaft zu der Erscheinung, die verrotteten Metallblechen in der Realität eignet. Deutlicher tritt der surreale Gehalt dieser Strategie der Materialumwidmung in anderen Arbeiten zutage. So treten ähnliche Motive wiederum in Form von landschaftlichen Formationen in Bildfindungen nach der Mitte des Jahrzehnts auf, beispielsweise in „Landschaftliches“<sup>187</sup> von 1956 oder in „Mystische Küste“<sup>188</sup> von 1957, die im Rahmen der Werkanalyse näher untersucht werden sollen. Auch hier werden die entsprechenden Bildelemente als Formulierungen gedeutet, die aus anderem als einem dem Motiv zugeordneten gegenständlichen Kontext entlehnt sind, indem Kögler ebenfalls die Ränder angesengten Papiers imitierte. Dadurch maß der Künstler den Bildmotiven metamorphe Qualitäten bei. In dem genannten Zeitraum arbeitete Kögler mit Papiercollagen, deren gerissene Ränder den Einsatz scheinbar angesengten Papiers in gemalten Arbeiten angeregt haben könnten. Wescher erwähnt in einem Artikel zur Collage in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ diese Technik der Ausdeutung von collagiertem Material und das damit verbundene Oszillieren zwischen „Wirklichkeit und Unwirklichkeit“.<sup>189</sup>

In der zeitgenössischen Kunstkritik wird das surreale Potential von Köglers Bildfindungen der zweiten Hälfte der 50er Jahre bisweilen kritisch gesehen. So ermahnt John Anthony Thwaites den Künstler in einer Besprechung der Ausstellung „junger westen“ des Jahres 1956 in der Kunsthalle Recklinghausen dazu, den schmückenden Putz des Surrealismus' abzuwerfen, um monumentale und magische Qualitäten gleichermaßen zu entfalten.<sup>190</sup>

---

<sup>187</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.44.

<sup>188</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.85.

<sup>189</sup> Vgl. Herta Wescher, Das heutige Klebebild, in: Das Kunstwerk, H.5, Jg.X, 1956/57, S.32.

<sup>190</sup> Vgl. Thwaites, a. a. O., S.19. Das Zitat lautet im Original: „When he throws off the trappings of surrealism we may all get a surprise; he has both monumental and magic qualities.“

## II.9. Arbeiten 1953-1954

Von 1952 an nahm Kögler regelmäßig als Mitglied der „Neuen Gruppe“ an der jährlich stattfindenden „Großen Münchner Kunstausstellung“ teil.

Die im folgenden vorzustellende Arbeit „Turm mit Wetterfahne“ (Tempera auf Papier, Maße unbekannt)<sup>191</sup> ist lediglich in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme überliefert. Sie ist nicht mit einer sichtbar auf der Vorderseite angebrachten Datierung versehen. Die Ausstellung fand von Anfang Juni bis September 1952 statt, so daß sich daraus für das Entstehungsdatum ein Terminus ante quem ableiten läßt. Allerdings existiert eine Farbradierung, die große Ähnlichkeit mit dem Gemälde aufweist. Kögler fertigte mehrere Abzüge der Platte in unterschiedlichen Farbstellungen an; die beiden im Nachlaß erhaltenen Exemplare sind in das Jahr 1952 datiert. Es erscheint im Hinblick auf den Arbeitsablauf, der üblicherweise zur Erstellung einer Radierung führt, folgerichtig, daß zunächst ein Gemälde entstand, nach dem eine Druckgraphik angefertigt wurde. Die beiden Radierungen weisen keine exakte Übertragung der gemalten Komposition in medienbedingt spiegelbildlicher Anordnung auf die Druckplatte auf, sondern zeigen signifikante Veränderungen gegenüber dem Gemälde. Es handelt sich um zwei von derselben Platte gedruckte Varianten eines Sujets, das Kögler, so die hier vertretene These, bereits in dem erwähnten Gemälde erarbeitet hatte. Damit wäre für die Entstehung des Gemäldes das Jahr 1952 oder ein früherer Zeitpunkt anzusetzen, in jedem Fall jedoch vor der Entstehung der Druckplatte.

Die Arbeit zeigt auf querformatigem Bildträger eine Aufteilung des Bildgrundes in mehrere farblich unterschiedlich gestaltete Felder. Dabei folgt die Verteilung der Farben einer an der Wiedergabe einer Landschaft orientierten Gestaltung. Ein dunkler Farbauftrag füllt die oberen zwei Drittel der Bildfläche, während das untere Drittel mit einer hellen Farbe bedeckt ist. Beide Bildpartien sind mit schwarzer Farbe übergangen, die horizontale Streifen ausbildet. Ein breiter schwarzer Streifen trennt die helle und die dunkle Zone voneinander. Verschiedene gegenständliche Formulierungen sind in diese als Küstenlandschaft mit tiefliegendem Horizont und weiter Wasserfläche zu lesende Gestaltung eingetragen. Am linken Bildrand, von diesem angeschnitten, erhebt sich eine turmähnliche Formation, bestehend aus einem hellgrundigen Hochrechteck, in das mehrere aus unterschiedlich gestalteten Einzelementen

---

<sup>191</sup> Vgl. AK, München 1953, Nr.751, Abb. S.183.

zusammengesetzte geometrische Formulierungen eingetragen sind. Die Einzelformen, die durch weitere Binnenteilungen gegliedert sind, weisen Verwandtschaft zu den dreieckigen und halbkreisscheibenförmigen Formulierungen auf, die sich in den in zeitlicher Nähe der Frankreichreise des Künstlers anzusetzenden Öltempera-Arbeiten mit Haus- und Baummotiven finden, in Anlehnung an das wohl aus stereometrischen Modellen abgeleitete motivische Vokabular der Arbeit mit dem mutmaßlichen Titel „Schwarze Formen auf Blau“ von 1951. In der hier vorgestellten Arbeit wird das derart ornamentierte Hochrechteck von einer asymmetrisch geteilten Halbkreisscheibe bekrönt; zwischen beiden Elementen befindet sich eine trapezförmige Form, die von dem breiter dimensionierten Rechteck in Form eines flächenhaft gestalteten Äquivalentes zur Tambourzone einer Kuppel zur Bekrönung überleitet. Rechts neben diesem Bildelement ragt von der in Form eines breiten schwarzen Balkens gestalteten Trennungslinie zwischen Boden- und Himmelszone ein Mast in die Höhe, an dem zu beiden Seiten verschieden geformte Wimpel angebracht sind, darunter ein großes schwarzes, liegendes Oval. Ein quadratischer Wimpel ist zweifach diagonal geteilt, jedes der Felder ist in einer anderen Farbe gehalten. An die Unterseite des auf der anderen Seite des Mastes angebrachten, ebenfalls quadratischen Wimpels ist ein Dreieck angefügt, mit dem eine in den Wimpel eingeschriebene Halbkreisscheibe farblich korrespondiert. Daraus ergibt sich eine Formfindung, die sowohl im Zusammenhang mit den freien Arbeiten von 1951 als auch, in anderer gestalterischer Formulierung, im Zusammenhang mit der Arbeit „Am Horch- und Peilpunkt“ auftritt. Dort ist sie als schwebende Ballonform definiert, während sie sich in den früher entstandenen Arbeiten als flächen- oder auch körperhaft gestaltete Formfindung ohne abbildhafte Qualität in die orthogonale Bildstruktur eingliedert. Auch in den Arbeiten aus dem Bereich der angewandten Kunst tritt die Formfindung in dieser Weise in Erscheinung, so etwa in dem 1952 veröffentlichten Tapetenentwurf. All diese Beispiele verweisen auf eine Entstehung der Bildfindungen in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft.

Im hier vorgestellten Gemälde vermitteln ähnlich konzipierte, aus farblich geteilten Halbkreisscheiben oder Dreiecken bestehende Formen zwischen dem Kontur des turmartigen Gebäudes und der Vielzahl an Einzelformen, die sich um den freistehenden Mast gruppieren. In der Bildmitte erhebt sich eine aus einem im rechten Winkel geknickten, farblich zweigeteilten Balken bestehende Form, die durch eine aufgesetzte, geteilte Kreisscheibe als offenes Rohr mit rundem Durchmesser ausgedeutet ist. Wie sämtliche bisher aufgeführten Bildelemente ist auch diese gegenständlich zu deutende Formulierung aus der

Zusammenstellung mehrerer geometrischer Flächenformen entwickelt. Die als gegenständliche Bildelemente lesbaren formalen Einheiten stehen über eine schwarze Linie miteinander in Verbindung, die als Teilungslinie zwischen turmartigem Aufbau und Tambourzone fungiert und sich von dort aus in die rechte Bildhälfte erstreckt. Sie bildet die Unterkante der beiden quadratischen Wimpel und teilt die auf dem Rohrelement aufsitzende Kreisscheibe, um mit der Unterkante eines daneben platzierten Dreieckes zu enden. Der rechte Bildrand wird bis zu zwei Dritteln von einem ebenfalls turmartig gestalteten Aufbau eingenommen, dessen Gestalt derjenigen des am linken Bildrand befindlichen Turms gleicht, dessen Binnengestaltung jedoch knapper gehalten ist. An der linken Seite des Bekrönungsansatzes erscheint ein sich nach links erstreckendes Flächenelement, das als Fahne gelesen werden kann. Am Fuß des Gebäudes ist eine synthetisierte Formfindung aus Halbkreisscheibe und Dreieck platziert. Daneben findet sich eine dunkle Halbkreisscheibe, die mit dem breiten Horizontstreifen verschmolzen ist. Am oberen Bildrand der rechten Bildhälfte erstreckt sich eine weiße Balkenform, in die eine mit ringförmig verdicktem Kontur versehene dunkle Kreisscheibe eingeschrieben ist.

Der Titel der Arbeit verweist auf eine gegenständliche Ausdeutung der Bildelemente. So ist der am linken Bildrand zu sehende architektonische Aufbau als Turm zu lesen, während sich die Bezeichnung „Wetterfahne“ auf zwei Bildelemente beziehen kann. Wahrscheinlich ist der Mast mit verschiedenen Wimpeln gemeint, der im nautischen Bereich Verwendung findet. Das liegende schwarze Oval könnte unter diesem Gesichtspunkt auch als Windrichtungsmesser gedeutet werden, es stellte dann ein gegenständliches Teilmotiv dar, nicht nur eine geometrische Formfindung ohne motivische Ausdeutung.

Kögler orientiert sich in der Gestaltung dieser Arbeit am Prinzip einer übergeordneten Flächengliederung in Form orthogonaler Strukturen, die sich in zahlreichen Arbeiten aus den Jahren 1951 und 1952 findet, wie in den Einzelanalysen herausgearbeitet werden konnte. Die durchgängig raumhaltige Ausdeutung der Bildfläche, einhergehend mit einer stark am Mimetischen orientierten Gegenstandswiedergabe, die als gestalterische Prinzipien der Arbeit „Am Horch- und Peilpunkt“ zugrunde liegen, sind in dieser Arbeit zurückgenommen zugunsten einer Verteilung gegenständlich lesbarer geometrischer Flächenformen auf einem zwar landschaftlich charakterisierten, doch ausschließlich flächenhaft ausgestalteten Bildträger. Unter diesem Aspekt zeigt die Arbeit Verwandtschaft zu der Arbeit mit Haus- und Palmenmotiven aus dem Jahr 1952, jedoch wird in der hier diskutierten Arbeit auf eine Durchgliederung der landschaftlichen Partien ohne Bebauung in Form von rechtwinkligen Flächenmodulen



verzichtet. Die landschaftlichen Formationen sind dabei durch einen malerisch aufgelösten Farbauftrag gekennzeichnet; auf diese Weise treten die großen Farbflächen nicht ausschließlich als Flächenformen in Erscheinung. Möglicherweise ist in dieser Gestaltung auch die künstlerische Absicht zu sehen, ein gestalterisches Äquivalent zur optischen Erscheinung der Bodenstruktur bzw. der Wolkenformationen zu schaffen. In jedem Fall sind Boden- und Himmelszone durch eine über die farbliche Gestaltung erreichte Strukturierung miteinander optisch verbunden und als Kontinuum gekennzeichnet. Auch einige der motivischen Bildelemente sind in diese Gestaltung einbezogen, beispielsweise die am oberen Bildrand platzierte weiße Balkenform. In der Aufnahme kann die Oberflächengestalt der dunklen Partien nicht beurteilt werden. In den hellen Partien der Bildelemente präsentiert sich der Farbauftrag jedoch als schrundige Oberflächengestaltung, die ein Pendant zur malerischen Gestaltung der landschaftlichen Partien darstellt. Sämtliche bildlichen Formulierungen sind so mit einer Textur versehen. Kögler erprobt hier eine Gestaltung von Flächenpartien, die in den Arbeiten des Jahres 1953 häufiger zu finden ist. Wie aufzuzeigen sein wird, sind dort farbige Flächenformen mit homogenem Farbauftrag solchen malerisch aufgelösten Partien, die sich als Hintergrundgestaltung finden, entgegengestellt.

Bereits in der Arbeit „Am Horch- und Peilpunkt“ von 1951 werden Bildelemente als schwebende Formen in einem scheinbar luftleeren oder zumindest windstillen atmosphärischen Kontinuum präsentiert. Ansätze zu einer solchen Präsentation der Formen auf der Bildfläche finden sich auch in der Arbeit mit dem mutmaßlichen Titel „Schwarze Formen auf Blau“ aus demselben Jahr. Kögler stellt in der hier diskutierten Arbeit die dort zu findende Einbeziehung räumlicher Aspekte zugunsten einer rein flächenhaften Anordnung der Bildelemente zurück. Diese sind jedoch nicht in beliebiger Anordnung auf der Fläche verteilt. Reste einer übergeordneten orthogonalen Gliederung finden sich in deren Platzierung, etwa in der Konstellation von turmähnlichem Gebäude am linken Bildrand und den auf der Höhe der Oberkante des rechteckigen Turmelementes angeordneten Elementen beiderseits des Mastes und der oberen Hälfte der Rohröffnung sowie dem daneben befindlichen Dreieck. Die schwarze Linie, die diese Anordnung unterstreicht, kreuzt den Mast, so daß sich in der Zusammenschau mit den benachbarten Bildelementen eine orthogonale Rastergliederung ergibt. Keines der Bildelemente ist frei auf der Fläche platziert, die Bildvokabeln stehen in Zusammenhang mit weiteren Formulierungen oder sind an den Bildrand gerückt, der die äußere Begrenzung des Flächenrasters darstellt. Die geometrischen Flächenformen sind auf diese Weise über eine

Ausformulierung als potentielle Module, die in eine Rastergliederung eingepaßt werden können, dieser orthogonalen Struktur anverwandelt.

Die Radierung (Ätزرadierung von drei Platten, 46,5 × 58,5 cm, Abb.22), deren Titel von der mit Bleistift ausgeführten Angabe auf einem anderen, hier nicht vorgestellten Abzug her als „Turm am Meer“ bekannt ist, soll hier exemplarisch in einem als „Probedruck“ bezeichneten Abzug vorgestellt werden. Die Höhe der geruckten Auflage ist unbekannt. Gegenüber dem Gemälde weist das Blatt signifikante Veränderungen der Komposition auf. Zum einen gibt die Druckgraphik die Komposition des Gemäldes spiegelverkehrt wieder. Der farblich differenziert gestaltete Bildgrund wird zugleich in flächenhaft gestaltete Partien übersetzt, die jedoch im Druck durch einen starken Plattenton in malerischer Weise aufgelöst erscheinen. Die hellen Partien des turmartigen Aufbaus, der sich im Gemälde am linken Bildrand befindet, sind in der gedruckten Version mit der im Gemälde davon unterschiedenen Gestaltung der Bodenzone verschmolzen.

Kögler verändert in der graphischen Umsetzung des Sujets einzelne Motive, indem er disparate Einzelformen zu motivisch lesbaren Einheiten verschmilzt. Dies geschieht etwa im Fall des liegenden schwarzen Ovals und der weißen Balkenform mit eingeschriebener dunkler Kreisscheibe. Beide Einzelelemente, die im Gemälde zu unterschiedlichen Bildmotiven gehören, werden in der Radierung zu einer aus kurzem weißen Balkenstück und dunklem Oval bestehenden Formulierung verschmolzen, die an jene Stelle rückt, die im Gemälde von dem liegenden Oval eingenommen wird. Diese Formulierung ist im formalen Vergleich mit ähnlichen Formfindungen in der Arbeit „Am Horch- und Peilpunkt“ als gebogenes Rohr mit ovaler Öffnung zu lesen, das hier frontal erfaßt ist. Motivisch verwandt ist die Formulierung des Rohrelementes, die sich in beiden Vergleichsarbeiten aus der Bodenzone erhebt. In der Radierung positioniert Kögler das Element in einer anderen Anordnung, indem er die Krümmung am oberen Ende des Rohres ansetzt. Auch ist dieses durch einen schräg geführten Schnitt teilweise geöffnet, so daß sich formal eine Kombination aus einem weißem Balkenelement und einem partiell organisch geformten schwarzen Element mit einem breiten grauen Kontur ergibt. Diese Formfindung tritt im Werk des Künstlers in den Jahren nach 1952 häufiger auf und ist stets als angeschnittenes Rohr gegenständlich definiert. In der Radierung läßt sie sich zum ersten Mal nachweisen.

Einige weitere Formulierungen, wie beispielsweise die aus Halbkreisscheibe und Dreieck synthetisierte Form, die sich im Gemälde am Fuß des kleineren turmartigen Gebäudes befindet, oder die von diesem Gebäude wehende Fahne, sind in der Radierung in ihrer Gestaltung so verändert, daß ihnen Volumen, räumliche Staffelung bzw. raumgreifende Bewegung verliehen wird. Die im Gemälde mit dem Horizont verschmolzene dunkle Halbkreisscheibe wird in der Radierung zu einem Gestirn, vor das sich eine schwebende Palmenkrone schiebt, die als solche keinen formalen Vorläufer im Gemälde hat. Die Hybridform aus Halbkreisscheibe und Dreieck ist als dreidimensionaler Körper ausgebildet, die Fahne scheint im Wind zu flattern. Letzteres bringt den Aspekt einer atmosphärischen Bewegung in die Darstellung ein, die sich in keinem anderen bildlichen Detail manifestiert. Wie im Gemälde, so präsentieren sich dagegen auch in der Radierung die Einzelelemente als statische Flächenformen. Dieses gestalterische Detail kann im Kontext der Komposition als Hineinnahme surrealer Gestaltungsstrategien gelesen werden. Ein ruhiges Schweben kennzeichnet dagegen das mit der Öffnung zum Betrachter plazierte Rohrelement sowie das Palmkronenmotiv. Das Motiv des im Gemälde am rechten Bildrand plazierten kleinen, turmartigen Gebäudes ist in der Radierung eliminiert; jedoch sind die ursprünglich damit verbundenen Einzelelemente Fahne und Hybridform übernommen, nun allerdings ohne Einbindung in eine größere formale Einheit. An Stelle des Turmes erhebt sich ein vom Bildrand angeschnittenes hausähnliches Element mit Giebel und rechteckigem Binnenelement über der Horizontlinie. Es korrespondiert mit drei schwarzen Formulierungen, die von der Horizontlinie in die Bodenzone hineinreichen und deren der Bodenzone angehörende Aussparungen als sich perspektivisch verjüngende, in eine Wasserfläche hineinragende Landzungen gelesen werden können. Diese Lesart verbindet sich mit der Titelgebung des Werkes; hier ist, anders als im Gemälde, das Meer als Teil der landschaftlichen Gestaltung ausdrücklich genannt.

Kögler nimmt in der Radierung nicht nur motivische Veränderungen vor, die einen Zusammenschluß von Einzelformen zu größeren formalen Einheiten bedingen. Er überführt die im Gemälde in eine Flächengliederung eingepaßte Gestaltung in ein räumliches Kontinuum. Damit tritt die Definition einiger Elemente als im Raum schwebende Formulierungen hinzu, die sich im Gemälde lediglich in der Platzierung der weißen Balkenform am oberen Bildrand ankündigt. Doch bewegt sich diese Formulierung nicht im freien Bildraum, sondern ist an einen durch die Blattgröße vorgegebenen, in die Flächengliederung einbezogenen Eckwinkel herangerückt.

Kögler setzt sich um das Jahr 1952 häufig mit dem Medium der Druckgraphik auseinander. In den Briefen, die Gerhart Bergmann aus Paris schrieb, fordert dieser den Freund auf, sich verstärkt der Radierung zu widmen.<sup>192</sup>

Es existieren weitere Arbeiten, die sich thematisch an die genannte Radierung anschließen, wie eine Graphik (Farbradierung von zwei Platten, 40,5 × 48 cm, Abb.23), die neben der mit Bleistift ausgeführten Signatur und einer Datierung auf 1952 den Vermerk „Zustandsdruck 2 Farbplatten“ trägt. Rückseitig ist der Zusatz „40,- DM“ notiert. Die Höhe der gedruckten Auflage ist nicht bekannt.

Das Blatt zeigt eine in knappen Angaben gestaltete Landschaft, die in zwei Registern aufgebaut ist. Oberhalb eines hochliegenden Horizonts ist in der rechten Bildhälfte ein mit Wellenstrukturen versehener rechteckiger Ausschnitt sichtbar. Zwei Drittel des oberen Registers werden von einer langrechteckigen ockerfarbenen Farbform eingenommen, an die sich am linken Bildrand ein schwarzes Hochrechteck anschließt, dessen Unterkante geringfügig angeschrägt erscheint. Diese Darstellung erschließt sich dadurch als dreidimensional gestalteter architektonischer Körper, der eine Entsprechung in einer am rechten Bildrand platzierten Formulierung hat. Die Frontalansicht eines ockerfarbenen, mit Giebel bekrönten Hauses, in das dunkle Tür- und Fensteröffnungen eingetragen sind, ist in der rechten unteren Bildecke platziert. In der Breite des Hauses schließt sich eine schwarze Rechteckform mit einem schräg verlaufenden unteren Kontur an, die über die gesamte Höhe des Blattes bis an den oberen Bildrand reicht. Wie bereits in der Gouache mit Haus- und Palmenmotiven von 1952 gibt Kögler hier ein Haus wieder, indem er Frontalansicht und Dachaufsicht zu einer flächenhaften Formulierung zusammenschließt. Im Bildvordergrund sind auf einer braunen Bodenfläche zwei weitere Bildmotive präsentiert. Links ragt ein mit der länglichen, schwarzen Öffnung zum Betrachter gewandtes helles Rohrelement auf, während rechts eine helle Spirale über dem Bodenniveau zu schweben scheint. Beide Elemente reichen bis in das obere Bildregister hinein. Sie sind durch zahlreiche, auf der Druckplatte aufgebraute punktförmige Vertiefungen, die im Druck als schwarze Schattierung in Erscheinung treten, in körperhafter Weise modelliert.

Kögler gestaltet in dieser Radierung die räumliche Konzeption in ambivalenter Weise. Die Horizontlinie ist so weit angehoben, daß sämtliche auf dem Boden platzierten Elemente in starker Aufsicht wiedergegeben werden müßten, handelte es sich um ein einer einheitlichen

---

<sup>192</sup> Vgl. Anhang I, Brief 1.

perspektivischen Gestaltung unterworfenen räumliches Kontinuum. Die Gestaltung des am rechten Bildrand platzierten Hauses trägt einer solchen Konzeption partiell Rechnung, indem das Dachelement in starker Aufsicht erfaßt ist. Anhand dieses Bildmotivs wird jedoch der Bruch innerhalb der Gestaltung in bezug auf die Raumkonzeption deutlich. Die Fassade des Hauses ist in frontaler Ansicht gegeben, ebenso die beiden benachbarten Bildelemente. Die kompositorische Aufteilung der Bildfläche ist den orthogonalen Flächengliederungen in Form von rechtwinkligen Kompartimenten verwandt, die sich in den Arbeiten jener Jahre als Gliederungsprinzip wiederfindet. Das Hausmotiv am rechten Bildrand ist dementsprechend als Flächenkompartiment gestaltet; in gleicher Weise läßt sich die Wand des am oberen Bildrand platzierten Gebäudes lesen, wie auch der rechteckige Ausschnitt mit Wellenstruktur. Die Bodenfläche ist in gleicher Weise aperspektivisch erfaßt und als rechteckiges Kompartiment in die Gliederung eingepaßt. Minimale Versetzungen der rechtwinkligen Kompartimente gegeneinander sowie die motivische Ausdeutung einiger Elemente erzeugen eine Ambivalenz der Wahrnehmung dieser Gestaltung, die zwischen abstrakter Flächengliederung und landschaftlicher Anmutung oszilliert. Die beiden im Bildzentrum angeordneten Elemente, Rohr und Spirale, sind dagegen einem anderen gestalterischen Prinzip unterworfen und als rundplastisch modellierte Körper formuliert. Durch die Überlagerung der Begrenzungen der flächenhaft gestalteten Kompartimente durch die zentralen Bildmotive wird eine kompositorische Spannung erzeugt. Spirale und Rohr weisen identische materielle Eigenschaften auf; die Spirale präsentiert sich als gerollte Variante des in geradem Abschnitt gezeigten Rohres. Über diese sich formal manifestierende und auf kognitiver Ebene zu erschließende Verwandtschaft beider Elemente scheinen diese aus dem Gliederungssystem der Fläche herausgehoben. Zumindest die Spirale steht in formalem Kontrast zu den rechtwinkligen Formulierungen, als welche die landschaftliche Formationen und Gebäude ausgebildet sind. Gegenüber der zuvor analysierten Radierung „Turm am Meer“ treten hier die formalen Bestandteile der Komposition stärker kategorisiert in Erscheinung, je nach Zuordnung zu Flächengliederung oder plastisch formuliertem Vokabular.

Eine weitere thematisch eng verwandte Arbeit (Farblithographie, Maße unbekannt, Abb.24) wurde im Rahmen der Großen Kunstausstellung München im Jahr 1953 ausgestellt. Ihr Entstehungsdatum muß demnach vor Juni 1953 angesetzt werden, die Höhe der Auflage ist unbekannt. Im Katalog der Ausstellung wird sie als „farbige Lithographie“ mit dem Titel „Gerät

und Haus am Meer“ bezeichnet.<sup>193</sup> Eine Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Nachlaß des Künstlers zeigt die Hängung der Arbeit in der Ausstellung.<sup>194</sup> Das Blatt ist in den drei Farben Rot, Schwarz und Weiß gestaltet und thematisiert wie die Radierung eine Landschaft, in die ein Rohr eingestellt ist. Es ist in frontaler Ansicht erfaßt und weist eine längliche rote Öffnung auf. Dieses Bildelement wird von organisch geformten schwarzen Elementen überlagert. Weitere derart gestaltete Elemente treten hinter und vor weiteren gegenständlichen Bildmotiven in Erscheinung. Rechts neben dem Rohr ist eine große Spiralförmigkeit abgebildet, die durch ein plastisch formuliertes schwarzes Lineament sowohl mit dem Rohrelement als auch mit dem oberen Bildrand verbunden ist. Am rechten Bildrand befindet sich ein schwarzes Hochrechteck mit hellen Aussparungen und einer roten, links angefügten geometrischen Form. Dieses Gefüge ist entsprechend der Titelgebung als Haus zu deuten. Links im Bild ist ein in die Radierung ebenfalls aufgenommenes geometrisches Element als Rohrfragment plastisch ausgedeutet und zweifarbig gestaltet. Das lithographierte Blatt stellt in kompositorischer Hinsicht eine formal und farblich bereicherte Variante der Radierung dar.

Die beiden Graphiken wiederum zeigen eine thematische Verwandtschaft zu einer im Jahr 1953 entstandenen Arbeit (Öl auf Pappe, 42 × 54,4 cm)<sup>195</sup>, die möglicherweise identisch ist mit dem „Die Spirale“ betitelten Blatt, das 1957 in der Ausstellung „Berliner Künstler. Fünf Maler“ im Haus am Waldsee gezeigt wurde.<sup>196</sup>

Die Arbeit weist einen schwarzen Bildgrund auf, der in den unteren zwei Dritteln von einem unregelmäßig vertriebenen weißen Farbauftrag überlagert wird. Am linken Bildrand wird die Grundierung von zwei gegeneinandergesetzten trapezförmigen Hochrechtecken überlagert. Sie gehen wohl auf die in der zuvor vorgestellten Radierung in einer architektonischen Ecksituation formulierte Gestaltung des Hauses am oberen Bildrand zurück. Im Zentrum des Bildes finden sich ein an zwei Seiten geöffnetes Rohrelement und eine Spirale. Beide Elemente sind als flächige Farbformen mit homogenem Farbauftrag gestaltet, wobei das schmale weiße Rohrsegment, das zwischen den rot und schwarz gestalteten Öffnungen sichtbar bleibt, durch Abschattierung der Farbe plastisch modelliert erscheint. An die Spirale angesetzt ist eine

---

<sup>193</sup> Vgl. AK, München 1953, S.60, Nr.753.

<sup>194</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.42 unten. In der Bildunterschrift wird die wiedergegebene Situation fälschlicherweise der 5. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Jahr 1955 in Hannover zugeordnet.

<sup>195</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.70.

<sup>196</sup> Vgl. AK, Berlin 1957: Berliner Künstler, Nr.77, o. S.

abgetreppte, hochrechteckige rote Farbform, in welche die Spiralform eingeschrieben erscheint. Sie überlagert ein lediglich im Umriß gegebenes querrrechteckiges Element, das an den oberen Bildrand grenzt. Oberhalb der Spirale ist eine angeschrägte weiße Farbform an das ebenfalls angeschrägt zu lesende Ende der Spiralform und an die Flanke des roten Hochrechteckes derart angesetzt, daß sich eine Ausdeutung der Anordnung als perspektivische Konstruktion einstellt. Die Situation kann als eine in die Tiefe fluchtend dargestellte Seitenpartie des körperhaften roten Rechteckes gelesen werden. Eine ähnliche Ausdeutung bietet sich in der Gestaltung des eingerollten inneren Abschlusses der Spirale an, indem dort eine plastisch modellierte Kehle in die Tiefe zu fluchten scheint. Am rechten Bildrand sind drei streifen- bzw. bandartige schwarze Elemente plaziert, wovon zwei durch halbkreisscheibenförmige Abschlüsse als Halbbrohre qualifiziert sind, während das dritte durch das Ansetzen eines weißen Streifens, der von dem bandartigen schwarzen Element partiell überlagert wird, als perspektivisch gewundenes, sich in den Raum erstreckendes Band gestaltet ist. Ein flächenhaft gestaltetes Element in Form eines schwarzen Streifens verbindet das rote Rechteck mit dem unteren Bildrand.

Kögler differenziert in dieser Arbeit zwischen der Gestaltung des Bildgrundes und derjenigen der motivischen Bildelemente. Der Grund ist in betont malerischer Weise gestaltet, indem Kögler ihm durch den unregelmäßigen Farbauftrag ein landschaftliches Gepräge verleiht. Gegenüber der zuvor vorgestellten Radierung verstärkt er auf diese Weise die gestalterischen Gegensätze zwischen den Partien unterschiedlicher kompositorischer Funktion. Damit schließt sich diese Gestaltung an die Konzeption des Bildgrundes in der Arbeit „Turm mit Wetterfahne“ an, in der ebenfalls Bildgrund und gegenständlich lesbare Bildelemente unterschiedlichen gestalterischen Strategien unterworfen sind, um ein landschaftlich-räumliches Kontinuum von den flächenhaft konzipierten Bildelementen zu unterscheiden. Kögler verfährt in der hier vorgestellten Arbeit in gleicher Weise, wobei sich in der Formulierung der gegenständlichen Bildmotive ebenfalls ein räumlicher Aspekt manifestiert, der jedoch Tiefenraum auf eine andere Weise erschließt. Die Bildelemente sind zum einen als farbige Flächenformen ohne Tiefenerstreckung konzipiert. Zum anderen aber sind sie mit anderen Flächenformen in einer Weise kombiniert, über die partiell eine Körperhaftigkeit der Motivelemente erzeugt wird. So ist ausschließlich die Mittelpartie des an zwei Seiten geöffneten Rohres plastisch modelliert. Dieses Konzept einer volumenhaltigen Dreidimensionalität wird jedoch in der Wahrnehmung dieses Teilelementes als Bestandteil einer größeren formalen wie motivisch lesbaren Einheit auf die beiden benachbarten länglichen Farbformen, die ausschließlich flächenhaft gestaltet

sind, übertragen. Eine motivische Deutung dieser Formen als frontal erfaßte Schräganschnitte eines Rohrelementes erfolgt über die Deutung des Verbindungsstückes selbst. Die Evidenz der gegenständlichen Wiedergabe einer Dingform geht von der Wahrnehmung eines signifikant gestalteten Teilelementes aus. In dieser Konzeption zeigt sich ein Abstraktionsvorgang, innerhalb dessen das dreidimensionale Objekt in formal geschlossene, zur Eigenständigkeit innerhalb der Komposition tendierende Flächenformen zerlegt wird, um dann in der Kombination der Einzelformen in eine motivisch lesbare Einheit überführt zu werden. Die perspektivische Darstellung der Formen erweist sich als schlüssige Lesart, in der sämtliche Einzelelemente in einem stimmigen Deutungskonzept vereint werden können. Wölbt sich das Rohrelement, dieser Lesart gemäß, dem Betrachter entgegen, so fluchtet die aus Spirale und Rechteck synthetisierte Formfindung in die Bildtiefe. Dabei folgt die Darstellung dieser Formulierung keinem einheitlichen zentralperspektivischen Konzept. Die im Inneren der Spirale ansetzende verschattete Kehle fluchtet in einem anderen Winkel in den Bildraum als das Seitenteil der körperhaften roten Rechteckform. Zudem erlangt die Spirale selbst in der Zusammenschau der Partie, in der sie mit dem streifenförmigen weißen Element und dem roten Rechteck zusammentrifft, und dem Bereich des inneren Abschlusses räumliche Qualität, indem sie als auseinandergezogenes, sich in die Tiefe dehnendes, sphärisch gestaltetes Element erfahrbar wird. Die schmalen Band- und Streifenelemente in der rechten Bildhälfte steigern den Eindruck einer raumgreifenden Tiefenerstreckung dieser Bildpartie, indem sie die in der physiologischen Wahrnehmung der farbigen Elemente ohnehin optisch nach vorn drängenden motivischen Elemente überlagern und dadurch die Existenz einer weiteren Raumebene voraussetzen. Das bandartige Element scheint die körperhaft definierte Synthese aus Rechteck und Spirale zu umfassen, indem ein Teil dieses Elementes in perspektivisch gestalteter Abwinkelung und damit als raumgreifend formuliert ist. Es erstreckt sich tief in den Bildraum hinein, während ein anderer Teil die Spiralform überlagert und damit in der vordersten Bildebene angesiedelt scheint. Das formal ähnlich gestaltete Streifenelement, das am linken Rand des roten Rechteckes verläuft, erfüllt einen anderen Zweck. Es bindet sämtliche benachbarten Elemente in eine Bildebene und verknüpft sie gleichzeitig mit dem unteren Bildrand. Damit ist die komplexe Formulierung in ihrer Position im Bildraum fixiert.

Die partielle Verräumlichung einzelner Bildelemente in Verbindung mit deren flächenhafter buntfarbiger Gestaltung stellt eine gestalterische Strategie dar, die auf Köglers



Auseinandersetzung mit Arbeiten des von ihm verehrten französischen Künstlers Fernand Léger verweist.

Die perspektivisch lesbaren Gestaltungen von Einzelpartien größerer formaler Einheiten findet sich in der Radierung unbekanntes Titels von 1952 sowohl in der Gestaltung in die Tiefe fluchtender Architekturen als auch in der volumenhaltigen Gestaltung der zentralen Bildelemente Rohr und Spirale. Im Gemälde von 1953 mit verwandter Thematik verbindet Kögler beide Aspekte einer raumerzeugenden Darstellung in der Formulierung des Spiralmotivs, indem dieses mit einer zunächst sich als Flächenform präsentierenden rechteckigen Formulierung verschmolzen wird. Diese Formulierung wird als raumhaltiges Element definiert, wobei die Spirale in gesteigerter Raumwirkung gestaltet ist. Die beiden in der Radierung als architektonische Einheiten ausdifferenzierten Bildelemente werden unter denselben gestalterischen Gesichtspunkten auch in eine im Gemälde vorhandene Formulierung übernommen, indem die perspektivisch lesbare Ecksituation in der Gestaltung der synthetisierten Formulierung am linken Bildrand zu finden ist. Die Rahmung des motivisch komplex ausgestalteten Bildzentrums durch zwei langgestreckte Rechtecke, als die die Gebäude in der Radierung kompositorisch gewertet werden können, findet sich, wenn auch in spiegelverkehrter Anordnung, ebenfalls im später entstandenen Gemälde sowohl in Form des am linken Bildrands platzierten Elementes als auch in Form der nur durch einen linearen Umriß kenntlich gemachten Flächenform am oberen Bildrand.

Die in der Großen Kunstausstellung München präsentierte Farblithographie „Gerät und Haus am Meer“ nimmt zwischen beiden Arbeiten eine Mittlerstellung ein. Die als Haus definierte Flächenform am rechten Bildrand findet sich in beiden Druckgraphiken, doch erscheint in der Lithographie am linken Bildrand eine hochformatige schmale Formulierung, die jedoch nicht, wie in der Radierung, zu einer architektonischen Formulierung ergänzt werden kann. An deren Stelle tritt ein gewinkeltes Gestänge, das bereits mit der Spirale eine kompositorische Verbindung eingeht. In der Formulierung organisch geformter kleiner Elemente, die im Raum zu schweben scheinen und die zentralen Bildmotive überlagern oder von diesen überlagert werden, manifestiert sich der im Gemälde durch die perspektivisch gestalteten Streifen erreichte Repoussoeffekt bereits in anderer formaler Gestalt.

Kögler setzt sich mit dem Motiv der Spirale bis in das Jahr 1955 in weiteren Bildfindungen auseinander. Dabei kombiniert er in einer Arbeit aus dem Jahr 1954 (Öltempera, Bildträger und

Maße unbekannt, Abb.25) das Element mit orthogonal gestalteten Formulierungen in Form von Wimpeln und nicht weiter gegenständlich differenzierten farbigen Rechteckformen, die in der Häufung und der Verteilung im Bild ebenso wie in der Kombination mit orthogonalen linearen Formulierungen an die Flächengliederungen der um 1951 entstandenen Arbeiten erinnern. Auch das Element des Rohres tritt in diesem Zusammenhang als Hochrechteck auf, das die Statik der Komposition betont. Dieses Motiv kann als zentrales Bildelement allein einer Ausdeutung in unterschiedlicher bildlicher Formulierung unterzogen werden, wie etwa in der Arbeit „Geteiltes“ (Tempera, Bildträger und Maße unbekannt), die in der Ausstellung der Berliner Neuen Gruppe im Jahr 1954 zu sehen war.<sup>197</sup>

In anderer Weise ist eine Arbeit aus dem Jahr 1955 (Öl, Bildträger unbekannt, 85 × 120 cm) gestaltet, die den Titel „Die Welt der Spirale“ trägt. Sie war in jenem Jahr in der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes zu sehen.<sup>198</sup> Das Entstehungsdatum der Arbeit ist somit innerhalb der ersten Jahreshälfte anzusetzen. Die Arbeit, die nur in der Schwarz-Weiß-Abbildung des Ausstellungskatalogs dokumentiert ist, zeigt ein durch sparsame Angaben gestaltetes landschaftliches Kontinuum mit tiefliegendem Horizont, in das eine Vielzahl von disparaten Einzelementen eingestellt ist. Das Zentrum wird von einer Spirale eingenommen, die in dem durch die durchgängig dreidimensionale Gestaltung der Bildelemente als Bildraum definierten räumlichen Kontinuum schwebt und als körperhaftes Element in heller Farbgebung mit Teilbereichen in Form einer Hohlkehle gestaltet ist. Die Spirale erscheint in ein dreidimensional formuliertes organisches, farbig differenziertes Bildelement eingebettet, das in seiner Gestalt an eine Amöbe erinnert. Aus der Spirale ist ein Kreisscheibensegment herausgehoben, das in der dunklen Farbgebung zwischen beiden Elementen vermittelt, indem es formal der Spiralform zugehört, farblich jedoch Partien des amöbenhaft gestalteten Elementes anverwandelt ist. Unterhalb der Spirale liegt ein perspektivisch gestaltetes, der Länge nach gehälftes Rohrelement, dessen Konturen in Anverwandlung eines organischen Gestaltungsmodus' zu schwingen scheinen. Am rechten Bildrand schließt ein stark angeschnitten erscheinendes, körperhaft-organisch formuliertes Element die Komposition ab. Die linke Bildhälfte wird von einem zerklüfteten, volumenhaltig gestalteten organischen Bildelement eingenommen. Es findet sich an der Stelle, an der in älteren Arbeiten

---

<sup>197</sup> Vgl. Berliner Neue Gruppe, AK, Berlin 1954 (im folgenden zitiert als AK, Berlin, 1954), Abb. Nr.62, o. S.

<sup>198</sup> Vgl. Deutscher Künstlerbund, AK, Hannover 1955, Nr.54, Abb. o. S.

ein vertikal aufragendes Rohrelement plaziert ist. Ihm ist eine Untergliederung in mehrere farblich unterschiedene und orthogonal konzipierte Flächenformen eingeschrieben.

Kögler stellt in dieser Arbeit ein vielgestaltiges Vokabular an organischen Formfindungen Rudimenten einer orthogonalen Flächengliederung entgegen, die sich in der Gestalt der rechtwinklig konzipierten Teilbereiche der zerklüfteten Form am linken Bildrand ebenso manifestiert wie in dem aus dem Rund der Spirale herausgehobenen Kreisscheibensegment. Dabei durchdringen sich beide Gestaltungsprinzipien innerhalb der motivisch lesbaren formalen Einheiten. Das Rohrelement ist nicht als ein nach Maßgabe einer orthogonalen Gestaltung formuliertes Bildelement definiert, sondern dem Bereich der organischen Formfindungen anverwandelt. Die amöbenhaft gestalteten Formulierungen stellen eine Weiterentwicklung des unregelmäßig umrissenen Farbfleckes dar, der bereits im Jahr 1954 in unterschiedlicher motivischer Ausdifferenzierung in mehreren Arbeiten auftritt.

So findet er sich in zweierlei Gestalt in der oben erwähnten Arbeit mit Spirale, Rohr und Wimpeln als flächenhaft gestalteter dunkler Farbfleck, der die orthogonalen Formelemente hinterfängt. Er nimmt in gestalterischer Hinsicht eine Zwischenstellung zwischen organischen und orthogonal formulierten Bildelementen ein. Auch ist er nicht als Teil der Landschaftsformationen zu sehen. Auf der kognitiven Wahrnehmungsebene stellt er eine eigene bildliche Kategorie dar, indem er als zufällig in das Bild geratene, ausgelaufene Flüssigkeit gelesen werden kann, die dann in die bildliche Darstellung integriert wird. Mit diesem gestalterischen Potential versehen tritt die Formulierung ab 1954 in einer Reihe weiterer Arbeiten auf.

In der Arbeit „Die Welt der Spirale“ eignet den beiden aus dem Fleck entwickelten Bildelementen, der amöbenhaften Formulierung sowie der zerklüfteten Form am linken Bildrand, dagegen Eigenständigkeit. Dies ist auf die räumliche Ausgestaltung beider Formulierungen zurückzuführen; sie treten damit als körperhafte Bildvokabeln in Erscheinung und gehen auf kompositorischer Ebene Verbindungen mit benachbarten Elementen ein, indem sie mit diesen verschränkt werden. Auch diese Variante des Fleckes findet sich in einigen Arbeiten der Jahre 1954 und 1955. Eine dritte Variante, die Ausdeutung der Formulierung als zerklüftetes Metall- oder Felsenstück, gelangt ebenfalls in diesem Zeitraum zur Anwendung. Sie wird noch vorzustellen sein.

Eine Arbeit aus dem Jahr 1953 soll jedoch zunächst besprochen werden, weil sich in ihr die Ausweitung des motivischen Schwerpunktes von architektonischen und natürlichen, vorwiegend mit einer Küstenlandschaft in Verbindung gebrachten Bildmotiven, wie etwa der Spirale, um ein technisch geprägtes Bildvokabular zeigt. Dieses bereichert das motivische Repertoire des Künstlers über sämtliche Schaffensphasen hinweg bis in die späten 90er Jahre hinein, mit Ausnahme der ersten Hälfte der 60er Jahre.

Die Arbeit trägt den Titel „Maschinenteile“ (Öltempera auf Karton, 54,5 × 76 cm, Abb.26)<sup>199</sup> und zeigt in einer querformatigen Komposition die Angabe eines landschaftlichen Kontinuums. Während die oberen zwei Drittel des Bildgrundes mit einem grauen Farbauftrag versehen sind, ist das untere Drittel in unregelmäßigem Auftrag roter und schwarzer Farbe streifenartig strukturiert. Diese Gestaltung gleicht derjenigen der Arbeiten „Turm mit Wetterfahne“ und „Die Spirale“. Vergleichbar mit letztgenanntem Werk ist auch die Anordnung der Elemente innerhalb des durch die Hintergrundgestaltung als räumliches Kontinuum definierten Bildraumes. Die farblich und formal differenzierten Elemente scheinen ruhig in einem atmosphärischen Fluidum zu schweben. Dabei sind sie in Überlagerungssituationen angeordnet, die eine kompositorische Verschränkung der Bildelemente anzeigen. Die Bildmotive selbst sind nun andere als in den zuvor genannten Arbeiten. Lediglich die in der Bildmitte platzierte synthetisierte Formulierung aus schräg angeschnittenem Rohrelement mit einer als rote Farbform gestalteten Öffnung, das nun nicht vom Boden aufragt, sondern um 180° gedreht erscheint, und dem ebenfalls als rote Farbform gestalteten, horizontal gelagerten länglichen Element mit halbrunden Abschlüssen, ist mit der Formulierung verwandt, die in der Farblithographie „Gerät und Haus am Meer“ in der linken Bildhälfte platziert ist. Dort ragt ein Rohrelement aus dem Boden auf; es wird, wie erwähnt, von organisch geformten länglichen Elementen überlagert oder hinterfangen. Aus der Verschmelzung einer dieser Formen mit dem Rohrelement gelangt Kögler zu der Formulierung in der hier vorgestellten Arbeit. In dieser Arbeit ist sie in das Zentrum der Komposition gerückt. Sie zeichnet sich durch die rote Farbgebung wesentlicher Teilbereiche aus; die anderen Formulierungen sind überwiegend in Schwarz gehalten. Links von dem zentralen Element ragt ein asymmetrisch gestaltetes, durch die Anbringung einer perspektivisch fluchtenden Seitenpartie körperhaft definiertes Element

---

<sup>199</sup> Im AK, Ettlingen 2006 ist diese Arbeit irrtümlich in das Jahr 1955 datiert. Die auf der Vorderseite vermerkte Angabe muß jedoch als „1953“ gelesen werden, vgl. ebenda, Abb. S.71. Der Titel der Arbeit findet sich als Beischrift einer Abbildung in Roh 1958, S.223. Dort ist das Entstehungsdatum mit 1954 angegeben.

auf. Eingeschrieben in diese Formfindung bzw. aus Einzelteilen in entsprechender Absicht zusammengesetzt ist ein orthogonal strukturiertes Lineament, das die Form in unterschiedliche, farblich verschieden gestaltete Teilbereiche aufteilt. In der oberen Partie dieser Formfindung erkennt man eine halbrunde Ausbuchtung, die mit dem als Farbform gestalteten Querelement des Rohres korrespondiert. Eine ähnliche Ausbuchtung findet sich auch in ein langgestrecktes, mit Abtreppungen und einer Lochung versehenes Formelement integriert, das am oberen Bildrand plaziert ist. In der rechten Bildhälfte ist eine zahnradähnliche halbrunde Formulierung vor zwei sich über die gesamte Höhe des Bildträgers erstreckende Rechteckformen plaziert, die als weiße bzw. schwarze Farbform ausgebildet sind. Darunter befindet sich ein vom Bildrand angeschnittenes schmales, gebogenes Gestänge. Am linken Bildrand wird die Komposition von einem schmalen schwarzen Hochrechteck abgeschlossen, in das ein gelängtes Oval eingelassen erscheint. Diese Formulierung korrespondiert über eine formale Verwandtschaft mit dem zentralen Bildelement; es stellt eine Variante des mit der Öffnung zum Betrachter gewandten Rohres dar.

Kögler verschiebt in dieser Arbeit den Akzent des bekannten Kompositionsschemas von zwei durch Rechteckformen gerahmten zentralen Bildelementen hin zu einer Vielzahl von Elementen gleicher kompositorischer Wertigkeit. Sämtliche Bildmotive treten als körperhafte, in ihrer Dreidimensionalität sichtbar inszenierte Elemente in Erscheinung. Am linken Bildrand ist eine Formulierung eingeschoben, die formal dem zentralen, aus dem Rohrmotiv entwickelten Element verwandt ist. Die Gesamtheit der Bildelemente ist in einem wiederum landschaftlich definierten Kontinuum verortet. Kögler behält somit den Schauplatz des Geschehens bei.

Die Bildmotive sind nun aus einheitlichem Kontext entlehnt. Es handelt sich dem Anschein nach um Maschinenteile und industriell vorgefertigte Elemente unbestimmter Funktion, die ob ihrer formalen Vielfalt aufgeführt und in loser kompositorischer Verbindung miteinander verschränkt sind. Das Rohrelement tritt auch hier wieder auf. Das bekannte Spiralmotiv wird jedoch durch ein gehäuftes Zahnrad ersetzt. Auch das in anderen Arbeiten den motivisch ausgedeuteten Bildelementen kontrastierend entgegengestellte abstrakte Lineament, das zuvor häufig zur Aufteilung der Bildfläche im Sinne einer orthogonalen Flächenstruktur genutzt wird, ist in der hier vorgestellten Arbeit als gegenständliches Motiv interpretiert, indem es als gebogener Draht oder Moniereisen ausformuliert ist.

Die scheinbar ausschließlich technischen Zusammenhängen entlehnten Formfindungen stellen jedoch keine tatsächlich existierenden Geräteteile dar. Vielmehr erzeugt der Künstler Phantasiegebilde mit technischer Anmutung, indem er asymmetrisch geformte Farbflächen in einer Weise zusammenstellt, die diese als dreidimensionale, perspektivisch dargestellte Elemente erfahrbar werden läßt. Dieser Zusammenstellung liegt als gestalterisches Prinzip die Kombination rechtwinkliger Elemente mit gerundeten Partien zugrunde. Darin äußert sich ein Formkontrast, von dem aus sich die Bildgestaltung ausdifferenziert. Kögler arbeitet allenfalls mit formalen Bezugnahmen auf in der Realität vorfindliche Maschinenteile.

Diese Bereicherung des motivischen Vokabulars mag auf persönliche Erlebnisse des Künstlers zurückgehen. Auch in diesen Fällen konnte Kögler aus der Erinnerung an den sich ihm als Bootsmaat während des Kriegsdienstes gebotenen Motivschatz heraus mit der Entwicklung geräteähnlich anmutender Bildelemente begonnen haben. Auch die Verortung der Ansammlung dieser Elemente in einem nicht näher bestimmten landschaftlichen Kontinuum, das sich über die bisher aus dem motivischen Umkreis des Spiralmotivs vorgestellten Arbeiten jedoch als Küstenlandschaft erschließt, könnte auf eine Auseinandersetzung des Künstlers mit der eigenen Biographie verweisen. Allerdings muß auch bedacht werden, daß ein technisch anmutendes Bildvokabular in den 50er Jahren im motivischen wie gestalterischen Repertoire deutscher Künstler häufiger auftritt.<sup>200</sup> Nicht zuletzt der wirtschaftliche Aufschwung mag diese auf vielfältige Weise sich manifestierende Hinwendung zu technischem Gerät als Gegenstand bildlicher Auseinandersetzung in den Blick gerückt haben. Kögler schließt sich damit im Hinblick auf das Bildvokabular den vorherrschenden Tendenzen in der Kunst im Deutschland der 50er Jahre an.

Der Modus der Bildgestaltung weist, wie das bildliche Vokabular selbst, jedoch nicht nur auf die Rezeption deutscher Kunst hin. Auf das Schwebemotiv der Bildelemente vor einem landschaftlich definierten Raum, das in einer Vielzahl von Arbeiten aus diesem Jahrzehnt zu finden ist, wurde bereits in anderem Zusammenhang hingewiesen. Kögler jedoch interessierte

---

<sup>200</sup> Vgl. beispielsweise die Auseinandersetzung der Mitglieder des „jungen westens“ mit der Industriegesellschaft. Nicht nur in motivischer Hinsicht wurden in der öffentlichen Debatte um aktuelle künstlerische Tendenzen Parallelen zwischen moderner Technik und Kunst gesehen, auch gestalterische Strategien wurden als Entsprechung zu technischen Vorgängen und deren Geschwindigkeit bewertet, vgl. Damus 1995, S.103 und den Exkurs zum „jungen westen“ in der vorliegenden Arbeit. Auch im Bereich der angewandten Kunst führte die Visualisierung und Betonung technischer Konstruktionen zu einem eigenen „Maschinenstil“, vgl. Wolfgang Schepers, *Kurve, rechter Winkel und Design 1945-1959*, in: *Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959*, AK, Ostfildern-Ruit 1998, S.260 ff., hier S.262.

sich in hohem Maß für die Kunst Fernand Légers. Dies belegt eine Stelle aus einem Brief des Freundes Gerhart Bergmann an den Künstler. Dort heißt es über Léger, in dessen Pariser Atelier Bergmann über einen gewissen Zeitraum hinweg studierte: „Zweifellos ist er eine Persönlichkeit die einen (und gerade uns, die wir Anbeter sind) mit Ehrfurcht erfüllt.“<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Vgl. Anhang I, Brief 2.

## II.10. Exkurs: Zur Léger-Rezeption bei Kögler

Fernand Léger setzte sich in seinem künstlerischen und theoretischen Werk mit den technischen Neuerungen seiner Zeit auseinander sowie mit den Anmutungen von Schnelligkeit und Simultaneität, die kollektiv als Folge einer auf technische Innovationen gegründeten wirtschaftlichen Entwicklung erlebt wurden.<sup>202</sup>

Léger entwickelte bereits zwischen 1913 und 1923 eine Kunsttheorie, die auf dem Kontrast der Formen aufbaut. Dieser Formkontrast wurde bestimmend für sein künstlerisches Werk.<sup>203</sup> Kontrast bedeutet für Léger Dissonanz und folglich ein Maximum an Ausdruckskraft.<sup>204</sup> Diese Theorie wurde parallel zu den Werken, in denen sich deren Prinzipien bildlich manifestieren, in Form von Texten und Vorträgen entwickelt.<sup>205</sup> Zu den beiden Texten Légers, in denen sich die wesentlichen Gestaltungsprinzipien des Formkontrastes niederschlagen, gehören „Malerei heute“ aus dem Jahr 1914 und „Was stellt das dar?“ aus dem vorangegangenen Jahr.<sup>206</sup> Die dort dargelegten ästhetischen Prinzipien beruhen auf einem „konzeptionellen“ Realismus, der durch die Dynamik bildnerischer Kontraste erzielt wird.<sup>207</sup> Im Gegensatz zu dem „visuellen“ Realismus vorangegangener Epochen verwirft Léger die sich dort manifestierenden abbildhaften Elemente Motiv, Sujet und Perspektive.<sup>208</sup> Die entscheidenden Prinzipien des plastischen bildnerischen Kontrastes bestehen, so Léger, aus dem Zusammenwirken von Form, Linie und Farbe.<sup>209</sup> Diese bildgestalterischen Mittel werden im Bild in eine additive Beziehung zueinander gebracht, indem „Gruppen gleichartiger Formen andersartigen Formengruppen gegenüberstehen“<sup>210</sup>. Léger erläutert diese Strategie unter anderem anhand von Rauchwolken, die als kurvilineare Formulierungen gestaltet und zwischen rechtwinklig konturierte Flächen

<sup>202</sup> Vgl. dazu umfassend Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1889-1918*, Cambridge (Mass.) 1983.

<sup>203</sup> Vgl. Dorothy Kosinski, *Sprache der modernen Welt. Légers Schaffen zwischen 1911 und 1924*, in: Fernand Léger 1911-1924. *Der Rhythmus des modernen Lebens*, AK, München, New York 1994, S.16 ff., hier S.18.

<sup>204</sup> Vgl. Fernand Léger, *Malerei heute*, in: Fernand Léger, *Mensch, Maschine, Malerei* (dt. Übers. Robert Füglistner), Bern 1971 (im folgenden zitiert als Léger 1971), S.29 ff., hier S.35.

<sup>205</sup> Vgl. Ina Conzen-Meairs, *Revolution und Tradition. Zum Wandel des Realismuskonzepts im Spätwerk von Fernand Léger*, in: Fernand Léger. *Zeichnungen, Bilder, Zyklen 1930-1955*, AK, München 1988, S.11 ff., hier S.11.

<sup>206</sup> Die beiden Texte stellen Ausformulierungen der Gedanken Légers anlässlich von Zusammenkünften in der Pariser Malakademie Wassilieff dar und wurden zunächst in verschiedenen französischen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht, vgl. Léger 1971, S.229.

<sup>207</sup> Vgl. Kosinski, a. a. O., S.17.

<sup>208</sup> Vgl. Fernand Léger, *Was stellt das dar?*, in: Léger 1971, S.19 ff., hier S.21.

<sup>209</sup> Vgl. ebenda, S.19 und Werner Schmalenbach, *Fernand Léger*, Köln 1977, S.14.

<sup>210</sup> Zitiert nach Léger, *Malerei heute*, a. a. O., S.35.



plaziert sind, die Häuser darstellen. Das Motiv stellt eines der Leitmotive in Légers gemaltem Werk dar.<sup>211</sup> Dasselbe Beispiel, unter Einbeziehung einer spezifischen Farbgebung, findet sich in Légers Text „Hinweise zum mechanischen Element“ aus dem Jahr 1923.<sup>212</sup> Die sich anhand dieser Bildmotive manifestierende Konstellation sei als autonome bildliche Ordnung zu bezeichnen, in der „das Gewicht der Volumen, die Beziehung der Linien und die Ausgewogenheit der Farben“ einander gegenüberstünden.<sup>213</sup>

Ebendiese Gegenüberstellung zweier sehr ähnlich charakterisierter Motivgruppen findet sich in einer Arbeit von Kögler aus dem Jahr 1954, die unter dem Aspekt der Rezeption einer Bildfindung Légers im Rahmen dieses Exkurses vorgestellt werden soll.

Die Farbgebung in Légers Bildern wird ebenfalls von theoretischen Überlegungen begleitet und durch sie begründet. Der Kontrast von Flächen, die in kraftvollen Buntfarben gehalten sind, und volumenhaltig gestalteten Bildelementen steht dabei im Mittelpunkt der gestalterischen Strategie. Dieser Zusammenstellung wird eine dynamisierende Wirkung zugesprochen.<sup>214</sup> Die Dominanz der geometrischen Form, die sich aus ihrer Präsenz im Alltag ableite, werde auch innerhalb der bildlichen Ordnung wirksam.<sup>215</sup> Demgemäß weisen sämtliche Formen im gemalten Werk des Künstlers aufgrund ihrer volumenhaften Formulierung dinghaften Charakter auf, auch die nicht gegenständlich ausdifferenzierten farbigen Flächen, die als stereometrische Körper ausgedeutet werden.<sup>216</sup>

Das motivische Vokabular der Arbeiten Légers aus der ersten Hälfte der 20er Jahre setzt sich aus Detailformen zusammen, die technischen Zusammenhängen entnommen sind oder die Entnahme aus einem solchen Kontext vorgeben.<sup>217</sup> Léger arrangierte sie in flachen räumlichen Gefügen, indem er Strategien des synthetischen Kubismus unter Orientierung am Gegenständlichen und der Betonung der Körperhaftigkeit der Formen auf die Darstellung eines gegenüber beispielsweise Picasso, Braques und Gris veränderten bildlichen Vokabulars

---

<sup>211</sup> Vgl. Kosinski, a. a. O., S.21.

<sup>212</sup> Vgl. Fernand Léger, Hinweise zum mechanischen Element, in: Léger 1971, S.62 ff., hier S.63.

<sup>213</sup> Zitiert nach ebenda, S.62.

<sup>214</sup> Vgl. Fernand Léger, Maschinenästhetik und geometrische Ordnung, in: Léger 1971, S.77 ff., hier S.78.

<sup>215</sup> Vgl. ebenda, S.79.

<sup>216</sup> Vgl. Schmalenbach, a. a. O., S.12 f.

<sup>217</sup> Vgl. Kosinski, a. a. O., S.24 f. und John Golding, Léger and the heroism of modern life, in: Léger and Purist Paris, AK, London 1970, S.12 ff., hier S.14.

übertrug.<sup>218</sup> Der Modus, in dem Léger seine Bildmotive umsetzte, ist ebenfalls der Anmutung technischen Gerätes entlehnt. Geglättete Oberflächen und die genormte Erscheinung von Maschinenteilen stellen wesentliche Bestandteile seiner Bildkompositionen dar. Parallel dazu entwickelte Léger in seinen Wanddekorationen Gefüge abstrakter, farbiger Flächenformen.<sup>219</sup> Auch die Arbeiten der 20er Jahre, in denen sich puristische Stilformen manifestieren, behaupten ihren Objektcharakter,<sup>220</sup> der auf die kubistische Bildauffassung zurückgeht.<sup>221</sup>

In späteren Jahren modifizierte Léger sowohl Bildvokabular als auch Gestaltungsstrategien. Die fragmentierten Formen technischen Ursprunges treten gegenüber formal als Einheit belassenen Motiven eines breiteren thematischen Spektrums zurück.<sup>222</sup> Neben der menschlichen Gestalt auf motivischer Ebene<sup>223</sup> fanden in den 30er Jahren verschiedene gestalterische Strategien Eingang in das Werk des Künstlers, die eine Verschränkung formal kontrastierender Bildelemente in einem ausschließlich durch Flächenformen erschlossenen Bildraum zum Ziel hatten. Dabei sind durch geschlossene Konturen definierte Einzelmotive einer modellierenden Gestaltung unterworfen, die deren Volumenhaltigkeit anzeigt. Eine homogene farbliche Erscheinung der Einzelelemente zählt zu den Charakteristika der Bildschöpfungen Légers. Dabei trägt die Verwendung von Buntfarben in sämtlichen Partien zu einer gleichwertigen Formulierung der bildlichen Bestandteile bei. In den 40er und 50er Jahren verschob sich die flächenhafte Bildgestaltung hin zu räumlich konzipierten Kompositionen.<sup>224</sup>

In den 30er Jahren entwickelte Léger unter anderem Arrangements, die als Stilleben konzipiert sind, indem sie inhaltliche Verweise auf dieses Genre enthalten. Das motivische Repertoire erstreckt sich von unbelebten Gegenständen über Menschen, Vögel und Wolken, die, nebeneinander aufgereiht und von weiteren Elementen hinterfangen, die Bildfläche füllen. Die parataktische Reihung von Gegenständen ohne Bezugnahme auf das jeweils benachbarte

---

<sup>218</sup> Vgl. Schmalenbach, a. a. O., S.9. Kosinski, a. a. O., S.17 nennt in bezug auf die zentrierte Bildkomposition einen äußerlichen Bezug der frühen Arbeiten Légers zu Strategien, die im analytischen Kubismus Anwendung finden. Beziehungen der Bildorganisation Légers zum synthetischen Kubismus sieht Golding, a. a. O., S.12.

<sup>219</sup> Vgl. Conzen-Meairs, a. a. O., S.12 f.

<sup>220</sup> Vgl. ebenda, S.11.

<sup>221</sup> Zur Auseinandersetzung Légers mit dem Kubismus vgl. auch allgemein: Markus Müller, Légers Schaffen vor dem Ersten Weltkrieg. Künstlerische Individualität im Spannungsfeld zwischen Kubismus und Futurismus, in: Fernand Léger. Figur, Objekt – Objekt, Figur, AK, Münster 2005, S.11 ff.

<sup>222</sup> Vgl. Conzen-Meairs, a. a. O., S.11.

<sup>223</sup> Vgl. ebenda, S.12.

<sup>224</sup> Vgl. ebenda, S.11.

Formelement stellt ein Charakteristikum dieser Arbeiten dar.<sup>225</sup> Die Bedeutung der Formen im Sinne einer motivischen Ausformulierung ist in gewissem Rahmen austauschbar. Um die gestalterischen Strategien Légers aufzuzeigen, seien im folgenden einige Werke dieser Phase einer eingehenden Analyse unterzogen. Sie veranschaulichen die Vorgehensweise des französischen Künstlers im Allgemeinen. Ein direkter Einfluß dieser spezifischen Arbeiten auf Köglers Werk wird nicht angenommen, wohl aber eine Übernahme einzelner motivischer Elemente und gestalterischer Strategien aus dem Gesamtwerk des französischen Künstlers.

Köglers Auseinandersetzung mit Léger findet in der mit dem Berliner Künstler befaßten Literatur bereits am Ende der 50er Jahre ihren Niederschlag. So äußert Roh die Vermutung, Kögler wolle durch die Präsentation von Maschinen- und Architekturfragmenten in seinen Arbeiten „die monumentale Formenwelt Légers weiterentwickeln“.<sup>226</sup> Seiler führt die „Präzision, das Konstruktive wiewohl Stillebenartige“ der Bildfindungen Köglers aus den 50er Jahren auf den Einfluß Légers zurück.<sup>227</sup>

Köglers Interesse für den französischen Künstler könnte auf den von diesem angewandten gestalterischen Strategien und dem motivischen Repertoire beruhen, das gleichfalls in Köglers Blickpunkt rückt. Dabei interessiert sich Kögler nur für ausgewählte Motive; so klammert er zum Beispiel die Darstellung der menschlichen Gestalt aus den eigenen Bildschöpfungen aus. Sein Interessenschwerpunkt liegt vielmehr auf der Darstellung technischen Gerätes, bzw. fragmentierter Gerätschaften, die auf verschiedenartige Weise kompositorisch miteinander verknüpft werden. Dabei steht auch über die Jahre 1953 und 1954 hinaus eine landschaftliche Verortung dieser Formansammlungen im Mittelpunkt, wobei die Angaben des Landschaftlichen sich auf die Ausbildung eines diffusen Bildgrundes beschränken können, dem eine farblich anders gestaltete Partie beigegeben sein kann, so daß sich zwei Horizontalregister ausbilden. Auch die Buntfarbigkeit der vor diesen Grund platzierten Elemente stellt eine signifikante Veränderung in Köglers Werk ab dem Jahr 1953 dar. Sie kann ebenfalls auf die theoretische und praktische Auseinandersetzung mit dem französischen Künstler zurückgehen. So manifestiert sich den beiden Arbeiten „Die Spirale“ und „Maschinenteile“ möglicherweise

---

<sup>225</sup> Vgl. ebenda, S.12.

<sup>226</sup> Zitiert nach Roh 1958, S.224.

<sup>227</sup> Zitiert nach Seiler, a. a. O., S.89 f.

der Vorgang einer fortschreitenden Aneignung von Légers Theorien und malerischer Praxis in Köglers Werk.

Zunächst ist ein signifikanter Wechsel der Farbgebung in der Gestaltung der Arbeit „Die Spirale“ gegenüber früher entstandenen Arbeiten zu verzeichnen, in denen sich der Künstler mit demselben Themenkreis auseinandergesetzt hatte. Auch sind die partiellen Verräumlichungen in der Gestaltung der Bildelemente eine Neuerung, die an charakteristische Gestaltungsmodi bei Léger anknüpft. Die Umstellung des bildlichen Vokabulars dagegen in der im gleichen Jahr entstandenen Arbeit mit Maschinenteilen muß nicht den Beginn einer Auseinandersetzung mit diesem Künstler anzeigen; in Légers Arbeiten der 50er Jahre treten auch bewußt aufgrund ihrer Verschiedenartigkeit ausgewählte Motive zu einer bildlichen Einheit zusammen, nicht nur solche, die aus einem technischen Kontext entlehnt sind. Köglers Interesse für die Strandthematik sowie für konstruktive Qualitäten beinhaltende Bildmotive zeigt sich schon in Arbeiten, in denen sich noch keine Auseinandersetzung mit dem Werk des französischen Künstlers manifestiert. Die Zusammenstellung disparater Bildelemente, wie sie in der Arbeit „Die Spirale“ auftritt, konnte Kögler im Werk von Léger wahrgenommen haben, nachdem die eigene Erfindungsgabe ihn bereits zur Ausweitung des Vokabulars auf Gebäude und technische Elemente in einer als Küste charakterisierten Landschaft geführt hatte.

Kögler teilt in den Arbeiten „Die Spirale“ und „Maschinenteile“ das Bildfeld in einen partiell farblich diffus gebildeten, partiell durch unterschiedliche Gestaltungsmodi differenzierten Grund und Einzelemente, die schwebend vor diesem aufgereiht sind. Die Einzelemente sind in buntfarbige Teilelemente untergliedert. Sie sind technischen und organischen Kontexten entlehnt. Die dem letztgenannten Kontext zuzurechnenden Elemente muten jedoch gestalterisch in derselben Weise geglättet und technisch konzipiert an wie die aus ersterem entlehnten. Ein partiell orthogonale Strukturen ausbildendes, partiell jedoch kurvilinearen Charakter annehmendes Lineament kann als plastisches Gestänge ausformuliert sein, es verankert die schwebenden Bildelemente auf der Fläche. Diese ist durch die Angabe eines Bildhorizontes und durch die Wiedergabe landschaftlicher Formationen mit räumlichen bzw. landschaftlichen Konnotationen ausgestattet. Dieser Ansatz findet sich zuvor bei Léger, wie anhand der im folgenden vorzustellenden Arbeit „Composition sur fond bleu“ aufgezeigt werden soll. Nutzte Léger jedoch ein breit gefächertes motivisches Vokabular, so konzentriert sich Kögler in den beiden zum Vergleich herangezogenen Arbeiten ausschließlich auf technische oder technisch anmutende Bildmotive.

Die Arbeit „Composition sur fond bleu“ von Léger aus dem Jahr 1938 (Öl auf Leinwand, 65 × 91,5cm)<sup>228</sup> ist Teil einer Serie, in der gleichartige Bildelemente in unterschiedlichen Anordnungen präsentiert werden. Das Gemälde weist ein in drei vertikale Register aufgeteiltes Bildfeld auf. Die beiden außen liegenden Register sind in Blau, das mittlere in Weiß gestaltet, wobei diesem ein schmaler schwarzer Vertikalbalken beigegeben ist, der auch als Profil eines körperhaft formulierten architektonischen Trägers gelesen werden kann. Vor dieser Gliederung sind ein auf einer Konsole aufliegender weißer Tisch mit buntfarbig gestalteten Früchten und eine mit mehreren Zacken versehene rote Form plazierte, in deren Zentrum sich eine verschattete Lochung zu befinden scheint. Teile dieser Bildelemente überlagern einander und sind wiederum mit sichelförmigen Elementen verschränkt. Eine langgestreckte Wolke hinterfängt die rote Form. Diese mit wellenförmigem Kontur versehene Formulierung tritt auch in weiteren Arbeiten, jedoch in anderer Ausprägung auf, etwa als amöbenförmiges Element, wie in der Arbeit „Composition“ (Öl auf Leinwand, 130 × 97 cm)<sup>229</sup>, die im Zeitraum 1940/1942 entstand. Dort weist die zentrale rote Form mit fingerartigen Auswüchsen und verschatteter Lochung auch eine Verwandtschaft zu der in der vorgenannten Arbeit in der rechten Bildhälfte plazierte, gezackte rote Form auf. In der Arbeit aus dem Jahr 1938 scheinen die Elemente vor dem in homogenen Farben gestalteten Bildgrund zu schweben. Die beiden zentralen Formulierungen, der Konsoltisch mit Früchten und die rote Form, weisen jeweils kontrastierende kurvilineare und rechtwinklige Teilelemente auf, die in der Zusammenschau einen formalen Kontrast ausbilden. In gleicher Weise kontrastieren die wellenförmig begrenzten Wolkenformationen und die orthogonale Teilung des Bildgrundes. Sind einige der Einzelemente, wie der Tisch mit Früchten, eindeutig dem traditionellen Motivvokabular des Stillebens zuzuordnen, so weisen die blaue Farbgebung des Grundes und das Wolkenmotiv auf landschaftliche Konnotationen hin.

Auch andere gestalterische Maßnahmen, die in Köglers Schaffen um das Jahr 1954 wieder verstärkt in den Blick rücken, sind bei Léger vorgegeben. Dies betrifft etwa das erwähnte Lineament, das schwebend auf der Bildfläche angeordnete Motive kompositorisch verankert.

In den 30er Jahren erarbeitete Léger Kompositionen, in denen vor diffusem Grund unterschiedliche komplexe Objekte in bildlicher Verschränkung schwebend gegeben sind.

---

<sup>228</sup> Vgl. Georges Bauquier (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd. VI, 1938-1943, Paris 1998, S.60 f., Nr.1010, Abb. S.61.

<sup>229</sup> Vgl. ebenda, S.152 f., Nr.1077, Abb. S.153.

Diese sind durch Überlagerung zu einem Gefüge verbunden, das kompositorisch partiell durch ein orthogonales Liniengerüst fixiert ist. Dies zeigt sich etwa in der Arbeit „La Joconde aux clés“ aus dem Jahr 1930 (Öl auf Leinwand, 91 × 72 cm)<sup>230</sup>.

In Köglers Werk findet sich diese Verankerung der bildlichen Elemente durch ein Lineament ab dem Jahr 1953, so etwa bereits in der Arbeit „Die Spirale“. Auch in diesem Fall steht der Diversität des bildlichen Vokabulars bei Léger ein organischen oder technischen Kontexten entlehntes, in gestalterischer Hinsicht vereinheitlichend geglättetes Motivrepertoire in Köglers Arbeiten gegenüber.

Es erscheint im Fall der Arbeiten „Die Spirale“ und „Maschinenteile“ besonders interessant, sich den gestalterischen Prinzipien zu widmen, die Léger in einem „Prinzip der dynamischen Kontrastierung“ ausführte. Diese wurden nicht allein von Kögler in der Gestaltung der eigenen Arbeiten rezipiert. Auch andere Maler seiner Generation setzten sich mit Légers Ansatz auseinander, vornehmlich Günter Fruhtrunk, dem Léger im Jahr 1952 eine mehrwöchige Mitarbeit im eigenen Atelier in Paris ermöglichte.<sup>231</sup> Wendt nennt in ihrer Monographie und Werkverzeichnis von Günter Fruhtrunk drei gestalterische Aspekte, unter denen dieser in seiner Komposition „Der andere Raum“ von 1952 (Öl auf Hartfaser, 91,8 × 104,5 cm)<sup>232</sup> Légers Ansatz rezipierte, der sich in der im gleichen Jahr entstandenen Wandarbeit des französischen Malers für die Halle der Vereinten Nationen<sup>233</sup> manifestiert.<sup>234</sup> Wendt spricht angesichts des amöbenförmigen Elementes und der geometrischen Form, die in der Arbeit von Fruhtrunk aufeinander bezogen sind, von einer „lateralen Dynamisierung“, die durch den Eindruck einer Bewegung der frei vor der Fläche stehenden Elemente erreicht werde. Gleichzeitig ist die Komposition bei Fruhtrunk jedoch durch die Ausrichtung auf die orthogonalen Bildachsen auf der Bildfläche verankert.

Darüber hinaus findet sich bei Fruhtrunk die Umsetzung des Légerschen Prinzips der „axialen Dynamisierung“, indem der Maler die bei dem französischen Künstler durch die physiologische

---

<sup>230</sup> Vgl. Gilles Néret, Léger, Paris 1990, Abb. S.169.

<sup>231</sup> Vgl. Karin Wendt, Günter Fruhtrunk. Monographie und Werkverzeichnis. Möglichkeiten und Grenzen des konkreten Bildes, Frankfurt, Berlin, Bern, Brüssel u. a. 2001 (Schriften zur bildenden Kunst, hrsg. von Jürg Meyer zur Capellen, Bd.10), S.28.

<sup>232</sup> Vgl. ebenda, Abb.14.

<sup>233</sup> Die bei Wendt, a. a. O., S.34 genannte Abb.13 ist in der gedruckten Version der Arbeit nicht enthalten, Die Abbildung in: Jean Cassou, Jean Leymarie, Fernand Léger. Das graphische Werk, (dt.) Tübingen 1973, Nr.280 stellt wohl eine Variante dar.

<sup>234</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.34 f.

Wirkung der Farben erzielte virtuelle Bewegung der Elemente auf unterschiedlichen Bildebenen ebenfalls in die genannte Arbeit integrierte. Bei Léger findet sich darüber hinaus eine partielle Verräumlichung der Elemente durch perspektivische Ausdeutung einzelner Elementpartien. Diese Vorgehensweise ist auf den synthetischen Kubismus zurückzuführen. Beide Verfahren bewirken eine Destabilisierung der betreffenden Elemente im Hinblick auf deren Verortung auf einer einzigen Bildebene.

In den beiden zuvor genannten Arbeiten von Kögler sind die drei erwähnten Gestaltungsprinzipien Légers bildlich umgesetzt. Durch die schwebend auf der Fläche plazierten Einzelformen, deren Teilverräumlichung und die in der Verteilung der Farben den betreffenden Elementpartien eine gegenläufige Raumwirkung verleihende Gestaltung sind die Elemente im Hinblick auf die Tiefe wie die seitliche Erstreckung der Komposition virtuell in Bewegung versetzt. Durch eine vertikale bzw. horizontale Ausrichtung der Elemente werden diese jedoch gleichzeitig optisch im Bild fixiert.

Spätestens in der ersten Hälfte des Jahres 1954 entstand eine weitere Arbeit von Kögler, die motivische wie gestalterische Parallelen zu Werken von Léger aufweist. Möglicherweise entstand sie jedoch auch in zeitlicher Nähe zu der zuvor diskutierten Arbeit und somit im Verlauf des Jahres 1953. In ihr ist das den Arbeiten mit Spiralmotiv zugrundeliegende Kompositionsschema variiert; sie lehnt sich in Wahl und Gestaltung der Motive an die zuvor analysierte Arbeit an. Allerdings ist die landschaftliche Verortung der Bildelemente zugunsten eines dem Kontext der Elemente angepaßten Bildgrundes aufgegeben. Der Kontrast, den die landschaftliche Formulierung zum technisch anmutenden bildlichen Vokabular in der zuvor diskutierten Arbeit ausbildet, ist in Form einer amorphen Formulierung im Bildzentrum beibehalten, jedoch in anderer Weise gestaltet.

Die Arbeit (Tempera, Bildträger und Maße unbekannt)<sup>235</sup> trägt den Titel „Eisenstücke“. Sie ist lediglich in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme dokumentiert. Sie zeigt auf querformatigem Bildträger eine helle Grundierung. Die Bildmitte wird von einem großen, partiell plastisch und somit körperhaft ausgestalteten Farbfleck eingenommen. Dieser überlagert ein in der linken oberen Ecke plaziertes Rechteck, das in drei farblich voneinander abweichende Balken aufgeteilt ist. Ebenfalls in eine Überlagerungssituation mit diesem Bildelement eingebunden ist ein links neben dem Fleckengebilde plaziertes, gehälftetes Rohrelement, das am oberen

---

<sup>235</sup> Vgl. AK, Bamberg 1954, Nr.20, Abb. o. S.

Abschluß eine halbrund abschließende längliche Einbuchtung aufweist und mit zwei auf einer gedachten Linie übereinanderliegenden, eingetieften Lochungen versehen ist. Über das fleckartig gestaltete Element sind zwei mit Horizontalstreifen versehene Formelemente gelegt, die eine annähernd rechtwinklige Gestaltung aufweisen. Das rechte der beiden Elemente ist mit einer abgewinkelten, an den Enden halbrund schließenden Aussparung versehen. Rechts neben dem zentralen Bildmotiv ist wiederum ein scheinbar technischen Zusammenhängen entlehntes Formelement platziert. Es ist in einem dunklen Farbton gehalten und weist mehrere jeweils halbrund schließende Aussparungen auf, deren eine ein Winkelmotiv enthält.

Sämtliche Bildelemente sind als substanzhaltige Körper mit Tiefenerstreckung gebildet. Die betreffenden Seitenteile, welche die Volumenhaltigkeit anzeigen, sind in Fluchtperspektive erfaßt. Die dicht nebeneinander platzierten Elemente sind nach dem Schema einer additiven Reihung angeordnet, das sich der Bildkomposition in der Arbeit „Maschinenteile“ verwandt zeigt. Dabei stehen sich der organisch formulierte Fleck und das rechtwinklig gestaltete, technisch anmutende Vokabular als formale Kontraste gegenüber. Kögler ersetzt die in der möglicherweise früher entstandenen Arbeit „Maschinenteile“ als Ortsangabe eingesetzte landschaftliche Definition durch einen in anderer Weise in formalem Kontrast zu den geometrischen Bildelementen stehenden Bildgrund. Der Fleck, ein organisch formuliertes Bildelement, bildet eine den technischen Formulierungen gegenüber in motivischer Hinsicht gleichwertig behandelte Folie, vor der sich die Elemente im Zentrum des Bildes entfalten. Im Unterschied zur Landschaft kann dieses Bildelement mit den geometrisierenden, einem technischen Kontext entlehnten Elementen durch wechselseitige Überlagerung verschränkt werden. Der Bildraum, der in der zuvor vorgestellten Arbeit in Fortführung der um das Küstenthema kreisenden bildlichen Sujets der vorangegangenen Jahre durch landschaftliche Ausgestaltungen näher bestimmt wird, bleibt undefiniert; lediglich das Gefüge aus körperhaften Formulierungen und damit verschränktem und in die Manifestation einer räumlichen Anordnung einbezogenem Lineament definieren den Raum als solchen.

Die Anordnung der Formen im Bildraum entfaltet sich in Gestalt eines dreidimensionalen Gefüges. Die Einzelemente scheinen zu schweben, doch ist die Mehrzahl der Motive durch eine Anbindung an einen Bildrand innerhalb der Komposition fest verankert. Zur Stabilisierung des Gefüges tragen dunkle Linien bei, die in der Überlagerung der gegenständlich konzipierten Elemente teilweise einem Farbwechsel unterworfen sind. Sie verankern als flächenhaft ausgebildetes Gestänge ein orthogonales Gliederungssystem im Bildraum, indem sie die



Bildelemente überlagern und hinterfangen. Dabei bilden sie Winkel motive aus. Dieser Modus der Bildgestaltung ruft die Flächengliederung durch ein linear oder in quadratischen Flächenformen ausgebildetes orthogonales Raster auf, das einer Reihe von Köglers Bildfindungen aus den Jahren um 1951 als wesentliches Gliederungsprinzip zugrunde liegt. Auch hier ist dieses Flächengefüge einer Verräumlichung unterworfen. Es tritt in Konkurrenz zu den eigenständigen, nicht in ein Raster eingepaßten Formulierungen, indem diese es durch ihre Dimensionierung sprengen. Die Anmutung eines dynamischen, gleichwohl in sämtlichen Bildelementen fixierten kompositorischen Gleichgewichtes stellt sich ein.

Die kompositorische Verwandtschaft mit Arbeiten von Léger zeigt sich auch hier. Unter motivischen Gesichtspunkten erweitert Kögler das Repertoire um den amöbenhaft formulierten Fleck, der sich, wie erwähnt, bei Léger in unterschiedlicher motivischer Ausdifferenzierung bereits in Werken aus den 30er Jahren findet. In gestalterischer Hinsicht finden die Prinzipien der „lateralen“ sowie der „axialen Dynamisierung“ bei gleichzeitiger Arretierung der Komposition durch die Ausrichtung auf orthogonale Achsen Anwendung. Diese Ausrichtung wird durch ein in gleicher Art angeordnetes Lineament verstärkt. Das der Mehrzahl der Bildelemente eigene Schwebemotiv erzeugt eine virtuelle Bewegung der Formen in der Fläche. Die Wirkung der Farben kann aufgrund des Fehlens einer farbigen Abbildung des Werkes nicht in die Interpretation einbezogen werden. Dennoch tritt auch das Prinzip der „axialen Dynamisierung“ in Erscheinung, indem die partielle Verräumlichung der Elemente in widersprüchlicher Weise mit den Verschränkungen der Bildelemente durch Überlagerung zusammenwirkt.

Dabei kann zunächst im Hinblick auf keine der im Kontext des Exkurses analysierten Arbeiten der Jahre 1953 und 1954 geklärt werden, ob Kögler sich in der Aufnahme gestalterischer und motivischer Elemente auf ältere Arbeiten des französischen Künstlers bezog oder ob dessen aktuelles Werk in Köglers Blick rückte. Motive und Gestaltungsstrategien weisen auf eine Auseinandersetzung Köglers mit Arbeiten Légers aus mehreren Schaffensphasen hin. Kögler konnte, wie erwähnt, Kenntnis von den neuen Entwicklungen im Atelier des Franzosen durch den Aufenthalt Bergmanns vor Ort haben. Einen Hinweis auf das Ausmaß der Kenntnis Köglers von Légers Werk könnte auch der Umstand geben, daß eine Auswahl von Légers Arbeiten aus verschiedenen Werkphasen im Rahmen zweier Ausstellungen in den Jahren 1950 und 1952 in Berlin gezeigt wurde. Zum einen handelte es sich um die Ausstellung „Französische Malerei und Plastik 1938-1948“, die von der Direction Générale des Affaires Culturelles, Service des

Relations Artistiques in Mainz unter Mitwirkung der Association Française d'Action Artistique in Paris im Jahr 1950 in Berlin ausgerichtet wurde. Im Rahmen dieser Ausstellung wurden unter den Nummern 50 bis 52 drei Arbeiten von Léger gezeigt.<sup>236</sup> Zum anderen wurden neun Arbeiten Légers in der Ausstellung „Werke französischer Meister der Gegenwart“ gezeigt, die im Rahmen der Berliner Festwochen im Jahr 1952 in der HfbK präsentiert wurde.<sup>237</sup> Der Zeitraum, innerhalb dessen die gezeigten Werke entstanden, erstreckt sich von 1912 bis 1951.

In der Berliner Ausstellung des Jahres 1950 war die Arbeit „Le vase bleu“ von 1948 (Öl auf Leinwand, 73 × 92 cm)<sup>238</sup> zu sehen, die als zentrales Motiv ein amöbenförmig gestaltetes rotes Element aufweist, das von fliegenden Vögeln überlagert wird. Das Zentralmotiv wiederum überlagert zwei seitlich angeordnete Elemente unterschiedlicher motivischer Ausprägung, die als schmale, hohe Formen gebildet sind. Diese Ansammlung von Formen ist in den Vordergrund einer durch Bodenwellen und Bewuchs gekennzeichneten Landschaft gerückt.

Die Bildkomposition weist Parallelen zu Köglers Arbeit „Eisenstücke“ aus dem Jahr 1954 auf, deren zentrales Motiv ebenfalls amöbenhaft formuliert ist und zwei seitlich beigefügte schmale, hohe Formen überlagert. Die Landschaftsangabe findet sich bei Kögler jedoch nicht; auch ist bei diesem die erwähnte Transponierung des Vokabulars ausschließlich in technische Sphären zu beobachten.

In der Ausstellung, die im Jahr 1952 in der Berliner HfbK stattfand, wurde unter der Nr.25 das Gemälde „Le grand remorqueur“ von Léger aus dem Jahr 1923 (Öl auf Leinwand, 125 × 190 cm)<sup>239</sup> gezeigt.<sup>240</sup> Es stellt in einer in drei horizontale Register aufgeteilten Komposition einen Schleppkahn dar, der, von grauen Wogen umgeben, vor einer ebenfalls durch grau gestaltete Bodenwellen gekennzeichneten Landschaft abgebildet ist. In die Landschaft sind farbige, zum Teil abgetreppte und mit schwarzen Vertikalbalken versehene Flächenformen eingestellt, die

---

<sup>236</sup> Vgl. Französische Malerei und Plastik 1938-1948, AK, Berlin 1950. Es handelt sich um Nr.50, „Stilleben“, 1938, o. Technik und Bildträger, 89 × 180 cm, vgl. auch Georges Bauquier (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd. VI, a. a. O., S.101, Nr.1038, Abb. S.101; des weiteren um Nr.51, „Blaue Vase“, 1948, o. Technik und Bildträger, 73 × 92 cm, und Nr.52, „Der weiße Stern“, 1946, o. Technik, Bildträger und Maße, vgl. auch Georges Bauquier (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd. VII, 1944-1948, Paris 2000, S.121, Nr.1227, Abb. S.122.

<sup>237</sup> Vgl. Werke französischer Meister der Gegenwart, AK, Berlin 1952 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1952: Werke französischer Meister), o. S.

<sup>238</sup> Vgl. Georges Bauquier (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd. VII, a. a. O., S.220, Nr.1301, Abb. S.221.

<sup>239</sup> Vgl. Georges Bauquier (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd. II, 1920-1924, Paris 1992, S.258, Nr.348, Abb. S.259.

<sup>240</sup> Vgl. AK, Berlin 1952: Werke französischer Meister, o. S.

als partiell verschattete, geplante Architekturen gelesen werden können. Auch das Schiff ist aus unterschiedlich geformten geometrischen Flächenformen zusammengesetzt. Diese sind in verschiedenfarbige Teilelemente untergliedert und in vielfältigen Überlagerungssituationen zu einem Flächengefüge verschränkt. Wellenförmig konturierte Elemente stehen rechtwinklig begrenzten Formen gegenüber.

Dem sich ausschließlich in der Fläche erstreckenden Gefüge, aus dem sich das Hauptmotiv konstituiert, sind im oberen und im unteren Register die körperhaft modellierten Wellenmotive der Landschaft und des Wassers beigegeben. Sowohl diese als auch die in die Landschaft eingestellte Architektur sind mit den Teilelementen des Hauptmotivs bildlich verwoben. Trotz der Teilverräumlichung einzelner Partien stellt sich die Komposition als flächiges Gefüge dar, dessen Teilelemente durch die räumliche Wirkung der Buntfarben auf unterschiedlichen Raumebenen angesiedelt zu sein scheinen.

Köglers Farbradierung von 1952 soll mit dieser Bildfindung verglichen werden. Die beiden zentralen Motive, schräg angeschnittenes Rohr und Spirale, überlagern einen in zwei Register aufgeteilten Bildgrund. Während dessen untere Partie als Strand gelesen werden kann, wird im Rahmen der Analyse die obere Partie als in die Fläche geklappte kubische Form gedeutet, die mit der in derselben Weise gestalteten Hausarchitektur am rechten Bildrand korrespondiert. Zwischen diesen beiden Motiven ist ein mit einer Binnenstruktur aus übereinanderliegenden Wellenbändern versehenes schmales Hochrechteck zu sehen.

Kögler wandte diejenigen Gestaltungsstrategien an, die auch in der Arbeit von Léger in Erscheinung treten. Sowohl die Standfläche der zentralen Motive als auch die dreidimensionale Architektur sind in geometrisch formulierte farbige Flächenformen umgedeutet. Gleiches gilt im Hinblick auf den schmalen Ausschnitt der Wasseroberfläche. Im Kontrast dazu wurden die beiden zentralen Motive plastisch modelliert. In einer dadurch betonten Körperhaftigkeit treten sie vor den nun ausschließlich aus Flächenformen zusammengesetzten Bildgrund. Durch eine Anordnung der zentralen Motive, die zumindest im Fall des Rohrmotivs auch flächig gestaltete Teilelemente aufweisen, vor beiden horizontalen Registern ist jedoch auch eine Verschränkung der Bildelemente zu einem Flächengefüge erreicht. Farblich korrespondieren die dunklen Partien der zentralen Motive mit denjenigen der Architekturen, wodurch ebenfalls eine optische Verschränkung erzielt ist.

Es zeigt sich, daß Kögler in den 50er Jahren Kenntnis von Arbeiten des französischen Künstlers aus sehr unterschiedlichen Werkphasen hatte. Im Hinblick auf das Maschinenvokabular liegt es nahe zu vermuten, daß Kögler auch Arbeiten Légers aus den 20er Jahren kannte, beispielsweise aus der Serie „Les éléments mécaniques“<sup>241</sup>. Hier wie bereits in der Serie „Disques“<sup>242</sup> von 1918 treten neben Motive, die aus maschinellem Kontext entlehnt sind, kurvilineare Formen bzw. Kreissegmente, die zum Teil nicht näher gegenständlich definiert werden. In einer Arbeit mit dem Titel „Eléments mécaniques“ von 1924 (Öl auf Leinwand, 146 × 97 cm)<sup>243</sup> etwa finden sich partiell verräumlichte Bogensegmente, die Ähnlichkeit zu der Formulierung des Spiralmotivs in Köglers Arbeit „Die Spirale“ aufweisen.

Es kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß Kögler auch von diesen früh entstandenen Arbeiten Légers Kenntnis hatte, möglicherweise aus eigener Anschauung.

In einer Ausstellung, die im Jahr 1950 in Berlin stattfand und den Titel „Galerie des 20. Jahrhunderts“<sup>244</sup> trug, wurde eine Arbeit von Léger aus dem Jahr 1920 mit dem Titel „Composition“ (Öl auf Leinwand, 38,5 × 31,5 cm)<sup>245</sup> präsentiert. Sie zeigt auf einem Tisch in Stillebenmanier zusammengestellte Maschinenteile. Der Bildgrund wird von einem Gefüge farbiger Flächen ausgefüllt. Hier finden sich auch plastisch gestaltete Röhrenformen, die in Aufsicht gegeben sind und ein perspektivisch verkürztes Kreismotiv als Abschluß aufweisen. Dieses Motiv findet ab 1953 Eingang in Köglers Arbeiten; zum ersten Mal nachweislich zeigt es sich in der Arbeit „Die Spirale“. Das Auftreten dieses Motivs geht einher mit der Entwicklung eines aus Maschinenteilen zusammengesetzten Vokabulars im selben Jahr, wie sich in der Arbeit „Maschinenteile“ zeigt. Allerdings nimmt der Künstler dort kompositorische Strategien Légers auf, die erst in dessen später entstandenem Werk in Erscheinung treten, wie etwa die parataktische Reihung von Bildelementen.

Wie anhand der hier zum Vergleich herangezogenen Arbeiten beider Künstler deutlich wurde, rezipiert Kögler nicht nur gestalterischen Strategien und Motive Légers aus unterschiedlichen Werkphasen, sondern kombiniert sie auch miteinander. Dabei fällt Köglers intensive

---

<sup>241</sup> Vgl. zum Beispiel „Elément mécanique“, 1918-23, Öl auf Leinwand, 211 × 167,5 cm, in: Fernand Léger 1881-1955, AK, Berlin 1980 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1980), Abb. S.148.

<sup>242</sup> Vgl. beispielsweise „Les disques (Etude)“, 1918/19, Öl auf Leinwand, o. Maßangabe in: ebenda, Abb. S.156.

<sup>243</sup> Vgl. Néret, a. a. O., Abb. S.140.

<sup>244</sup> Erwähnt in: Georges Bauquier (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd. II, a. a. O., S.74.

<sup>245</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.75.

Auseinandersetzung mit dem französischen Künstler, die sich an der Häufung der entsprechend gestalteten Werke innerhalb eines Zeitraumes ablesen lässt, in die Jahre 1953 bis 1955.

Das motivische Repertoire wie die gestalterischen Prinzipien, die anhand der Arbeiten Légers aufgezeigt werden konnten, behielten in dessen Werk bis in die 50er Jahre hinein Gültigkeit,<sup>246</sup> auch wenn zu diesen andere Gestaltungsstrategien hinzutraten, in denen Farbe und gegenständlich ausformulierte, lediglich in schwarzer Kontur gestaltete Bildelemente unabhängig voneinander eingesetzt sind.

Légers motivische Formulierungen sind, gemäß seiner vielfältigen theoretischen Überlegungen zum Stellenwert des Bildobjektes, in gewissem Rahmen austauschbar, wie anhand des Leitmotivs der Wolke aufgezeigt werden soll.

Köglers Rezeption einer motivischen Kombination, der rechtwinklig gestalteten hochformatigen Elemente technischer Herkunft und des organisch geformten Fleckes, ist in unterschiedlichen Arbeiten des französischen Künstlers vorgegeben, jedoch motivisch differierend ausgedeutet.

So weist beispielsweise die Arbeit „Un chien et un oiseau dans le paysage“ von Léger aus dem Jahr 1952 (Öl auf Leinwand, 65 × 92 cm)<sup>247</sup> eine horizontale Teilung des Bildgrundes in einen oberen, blauen und einen unteren, ockerfarbenen Bereich auf, die als Angabe einer landschaftlichen Formation gedeutet werden kann. Eingestellt in dieses Szenario sind buntfarbig gestaltete Elemente technischen und organischen Ursprungs. So finden sich zaunlattenähnliche Formulierungen, Blumen, Getier und, in der blauen, als Himmel zu lesenden Zone, eine Wolkenformation. Wie in den Arbeiten der 30er Jahre, so sind auch hier sämtliche Bildelemente durch partielle Überlagerungen miteinander verschränkt. Sie sind durch die einseitige Verbreiterung der schwarzen Konturlinien als volumenhaltig und partiell verschattet gekennzeichnet.

Die Arbeit zeigt technischen Kontexten entlehnte schmale, hohe Formen in Kombination mit Wolken. In ähnlicher Konstellation finden sich beide Motive in Köglers Arbeit „Eisenstücke“. Bis in das Detail der Doppelbohrung hinein lassen sich Verwandtschaften zwischen der motivischen Ausdifferenzierung der schmalen, hochformatigen Zaunelemente in Légers Arbeit

---

<sup>246</sup> Vgl. Eduard Trier, Der späte Léger, in: Das Kunstwerk, H.2, Jg. IX, 1955/56, S.49.

<sup>247</sup> Vgl. AK, Berlin 1980, Abb. S.555.

und der Gestaltung des am linken Bildrand befindlichen Formelementes in Köglers Arbeit aufzeigen; auch sind die Bildelemente bei Léger ebenfalls in drei Gruppen angeordnet. Das im Werk von Léger rechts befindliche organische Element überlagert die am rechten Bildrand situierte Wolke, die lediglich kleine Dimensionen aufweist.

Bereits im Jahr 1934 erarbeitete Léger eine Komposition mit dem Titel „Marie l’acrobate“ (Öl auf Leinwand, 73 × 92 cm)<sup>248</sup>. Auf gelbem Grund sind zwei Bildmotive bzw. Motivgruppen nebeneinander angeordnet. Links befindet sich eine Akrobatin mit erhobenem rechtem Arm, über deren linke Schulter ein wellenförmig konturiertes Tuch gelegt ist. Die rechte Bildhälfte wird von einem Gerüst aus vertikal aufragenden und horizontal vermittelnden Balken eingenommen, die durch die Zusammenstellung heller und verschatteter Partien als körperhafte Elemente gekennzeichnet sind. Über dieses Gerüst scheint ein Textil gelegt zu sein; das entsprechende Element ist tordiert und wellenförmig konturiert. Die Binnengestaltung besteht aus diffusen hellen und roten Flecken. Dieses Element entspricht in der Gestaltung sowohl dem über dem Arm der Akrobatin platzierten Element als auch den in gleicher Weise gestalteten Wolken, die auf dem Bildgrund aufliegen und von der Balkenkonstruktion überlagert werden.

In enger kompositorischer Verschränkung sind das tektonische Gefüge und die organoid gestalteten Bildelemente unterschiedlicher motivischer Ausprägung präsentiert. In der Anordnung der Bildelemente zeigt sich wiederum eine parataktische Reihung; so stehen die Figur der Akrobatin und zwei vertikale Balkenmotive unverbunden nebeneinander. In der Bildmitte ist hinter diesen zentralen Motiven jedoch ein Wolkenelement angeordnet, es wird von dem linken Vertikalbalken überlagert, steht jedoch in Verbindung mit den an anderer Stelle der Komposition angeordneten formalen Pendants.

Ein vergleichbarer Modus der Zusammenstellung allerdings andersartig ausgearbeiteter Bildelemente findet sich auch in der Arbeit „Eisenstücke“ von Kögler aus dem Jahr 1954. Hier wie dort ergibt sich aus den verschiedenartigen Überlagerungssituationen von orthogonal ausgerichteten und organisch formulierten Bildmotiven eine kompositorische Verschränkung sämtlicher Motive zu einem Gefüge, dem axial-dynamische Tendenzen eignen. Wie in Zusammenhang mit der Diskussion der dynamischen Kontrastierung bei Léger erläutert,

---

<sup>248</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.329.

entspricht eine derartige Anordnung in Köglers Komposition den gestalterischen Prinzipien des französischen Künstlers.

Eine sieben Jahre jüngere Arbeit von Léger zeigt in knapper Formulierung eine Beschränkung auf wenige Bildmotive, die sich wiederum in ähnlicher Zusammenstellung in Köglers zuvor beschriebener Arbeit „Eisenstücke“ findet. Die aus dem Jahr 1947 stammende Arbeit „Paysage fond bleu“ (Öl auf Leinwand, 65 × 54 cm)<sup>249</sup> ist Teil einer Serie von Arbeiten, in denen Léger wolkenartige Gebilde und technische Konstruktionen einander gegenüberstellte. Das Vokabular trat drei Jahre später, in der Serie zu den Bauarbeitern, in größerem Zusammenhang und mit figürlichem Personal kombiniert erneut in Erscheinung. Eine der Arbeiten, die im Zusammenhang mit der Serie von 1950 entstanden, „Les Constructeurs, Etude“ (Öl auf Leinwand, 97 × 130 cm)<sup>250</sup>, wurde im Rahmen der erwähnten Ausstellung „Werke französischer Meister der Gegenwart“ in der HfbK Berlin gezeigt.<sup>251</sup> Um das Prinzip der Gegenüberstellung organoide und technischer Formulierungen jedoch anhand eines Vokabulars schärfer herauszuarbeiten, das auch in die hier diskutierte Arbeit von Kögler Eingang fand, sei im folgenden das zuvor genannte Werk Légers aus dem Jahr 1947 vorgestellt.

Vor blauem Bildgrund, der durch einen dunklen Vertikalbalken in zwei unterschiedlich dimensionierte Partien unterteilt ist, sind drei helle, als Wolken zu lesende amöbenhafte Formulierungen mit diffusen dunklen Binnenflecken wie schwebend angeordnet, vor denen wiederum ein technischem Kontext entlehntes Gestänge in der Weise plaziert ist, daß die ursprünglich in eine tektonische Konstruktion eingebundenen Elemente aus diesem Zusammenhang gelöst zu sein scheinen und frei im Bild schweben.

In ähnlicher Weise sind die komplex geformten technischen Elemente in Köglers Arbeit vor dem zentralen, amöbenhaften Element angeordnet. Allerdings kommt hier sowohl das Prinzip der parataktischen Reihung der Elemente als auch eine ausgewogene kompositorische Symmetrie zum Tragen, die auch die beiden zuvor analysierten Arbeiten kennzeichnen. Légers Arbeit dagegen zeigt ein aus dem orthogonalen Gefüge ausgebrochenes Gestänge, das vor mehreren amorphen Elementen angeordnet ist. Die sich hierin manifestierende Dynamik weicht

---

<sup>249</sup> Vgl. Georges Bauquier (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd. VII, a. a. O., S.142, Nr.1242, Abb. S.143.

<sup>250</sup> Vgl. Georges Bauquier (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd. VIII, 1949-1951, Paris 2003, S.156, Nr.1407, Abb. S.157.

<sup>251</sup> Vgl. AK, Berlin 1952: Werke französischer Meister, Nr.31, o. S.

in Köglers Arbeit einem statischen Gefüge, das durch die Beifügung eines orthogonale Strukturen ausprägenden Lineaments im Bildfeld verankert erscheint.

Dies jedoch entspricht der Vorgehensweise von Fruhtrunk in dessen erwähnter Arbeit aus dem Jahr 1952. Die Verankerung schwebender Bildelemente durch orthogonale Strukturen findet sich jedoch auch bei anderen deutschen Künstlern der Zeit. Dies soll in dem folgenden Exkurs zur Baumeister-Rezeption bei Kögler dargelegt werden. Eine Verbindung Köglers mit Fruhtrunk ist nicht gegeben. Auch bei Léger finden sich jedoch, wie anhand der „Joconde aux clés“ aufgezeigt werden konnte, Ansätze einer solchen Verankerung der Bildelemente im Bildgeviert. In Légers Werk sind diese jedoch nicht in enger Anbindung an die durch die Bildachsen gegebenen orthogonalen Strukturen ausgeführt.

Aus dem Vergleich von Köglers Arbeiten der Jahre 1953 und 1954 mit Werken von Léger wird ersichtlich, daß sich jener an gestalterischen Prinzipien des französischen Künstlers orientierte und sich nicht nur zu der Übernahme einzelner Motive und deren Entlehnung aus maschinellen Kontexten, sondern wahrscheinlich auch zu der Zusammenstellung von Motivgruppen anregen ließ, wie beispielhaft in der Kombination der Wolke mit dem einem technisch-funktionalen Kontext entlehnten Motiv aufgezeigt werden konnte. In Köglers Werk finden sich jedoch keine exakten Wiedergaben von Bildmotiven Légers, vielmehr spiegeln Köglers Bildfindungen eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem verehrten französischen Vorbild, die eine Anwendung der Gestaltungsprinzipien Légers auf Bildmotive zur Folge hatte, in denen dessen Vokabular variiert ist.

Allerdings beschränkte sich die Aufnahme gestalterischer Strategien und ausgewählter Motive aus dem Werk Légers in Köglers Arbeiten nicht auf die Zeit um die Mitte der 50er Jahre. So findet sich das Röhren- bzw. Tubenmotiv mit angesetztem runden oder ovaloiden Abschluß bei Kögler vermehrt in Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre in Kombination mit farbigen Flächenformen, die überwiegend nicht-gegenständlich definiert sind. Das signifikante Röhrenmotiv tritt als ein Leitmotiv in Légers Arbeiten aus der ersten Hälfte der 20er Jahre häufig auf. Allerdings steht es dort in Verbindung mit anderen Elementen, die eindeutig maschinellen Kontexten entlehnt sind. Kögler isolierte das Motiv dagegen aus dem Repertoire Légers und präsentierte es in anderen motivischen Kontexten. Anhand des Röhrenmotivs wurden räumlich-plastische Qualitäten innerhalb der Bildgestaltung entwickelt und im Sinne des Formkontrastes flächigen Partien gegenübergestellt.



Kompositionen mit hohem Abstraktionsgrad, in denen die Bildelemente überwiegend als farbige Flächenformen konzipiert und nicht gegenständlich ausdifferenziert sind, finden sich bei Kögler zunächst in Arbeiten aus den Jahren 1956 und 1957. Auch die sich hierin offenbarenden gestalterischen Ansätze gehen möglicherweise auf eine Auseinandersetzung Köglers mit Kompositionen von Léger zurück.

Dieser erarbeitete in den 20er Jahren abstrakte Kompositionen aus farbigen Flächen, die in der Gestaltung von Architekturen zur Anwendung kamen. Dabei wurden die in kräftigen Buntfarben gestalteten Farbflächen durch Überlagerung zu einem dichten Gefüge mit sich im Überlagerungsaspekt manifestierenden räumlichen Qualitäten verwoben. Eine solche Gestaltungsstrategie liegt der Arbeit „Peinture murale“ (Öl auf Leinwand, 180 × 79,2 cm)<sup>252</sup> zugrunde, welche die Vorstudie zu einem im Pavillon „L’Esprit nouveau“ auf der Exposition des Arts Décoratifs in Paris im Jahr 1925 umgesetzten Wandgemälde darstellt. Auf unterschiedlichen Bildebenen angeordnete hochformatige, zum Teil abgetreppte Rechteckformen in Blau, Grün, Schwarz und Weiß überlagern einander. Im Vordergrund ist neben einem in der linken Bildhälfte platzierten, schmalen roten Hochrechteck ein kleiner dimensioniertes, rechtwinkliges schwarzes Element angeordnet, dessen rechte Seite wellenförmig konturiert ist. Diese organische Formulierung steht in formalem Kontrast zu der orthogonalen Gestaltung der weiterhin vorhandenen Flächenformen.

Eine Arbeit von Kögler aus dem Jahr 1957/58 zeigt ein Gefüge aus blauen und grünen, einander überlagernden Flächenformen, die nicht gegenständlich ausformuliert sind (Tempera auf Leinwand, 110,5 × 81,5 cm, Abb.40). Diese Komposition stellt den vorläufigen Endpunkt einer Entwicklung dar, die von der gegenständlichen Formulierung sämtlicher Bildelemente hin zu einer vereinheitlichenden Abstraktion reiner Flächenformen reicht, die durch Überlagerung zu einem Gefüge verwoben sind. Kögler band in die Bildfindung jedoch plastisch aufgelegte Leisten und rundplastisch modellierte Tubenformen ein, darüber hinaus vermitteln offen gestaltete Konturen zwischen den farbigen Flächen. Auch eine dynamisierende Strategie tritt in der Komposition zutage, die aus der Einfügung diagonal ausgerichteter Konturen resultiert. Im Gegensatz zu Légers Arbeit ist ein dynamischer Effekt nicht über eine bei Kögler zurückhaltende Farbgebung erreicht, sondern über formale Strategien. Der Aspekt des

---

<sup>252</sup> Vgl. Georges Bauquier (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd.II, a. a. O., S.333, Nr.391, Abb. S.334.

Dynamischen jedoch tritt in beiden Bildfindungen zutage. Kögler orientierte sich möglicherweise auch im Hinblick auf die Gestaltung der Komposition aus abstrakten Flächenformen an den Wanddekorationen Légers. In motivischer Hinsicht läßt sich ebenfalls Verwandtes aufzeigen. So könnte die Tubenform auf Léger zurückgehen. Kögler setzte sie zur Erzeugung eines Formkontrastes ebenso ein wie zur Verräumlichung des Flächengefüges.

Heil erwähnt im Rahmen seiner Beobachtungen zu der Auseinandersetzung Köglers mit Léger im AK, Ettlingen 2006, daß Kögler wichtige frühe Publikationen zu Léger besaß,<sup>253</sup> allerdings ist nicht zu rekonstruieren, wann Kögler diese angekauft hatte. Schon Bergmann erwähnt jedoch in einem undatierten Brief aus Paris im Jahr 1953, daß er ein „wundervolles neues Picassobuch“ gesehen habe und mit Kögler, dessen Besuch avisiert wird, zusammen weitere Bücher aussuchen wolle.<sup>254</sup> Köglers Kenntnis von Légers Werk konnte daher auch aus der direkten Anschauung von Arbeiten oder zumindest deren Abbildungen in Büchern angelegentlich eines möglichen Paris-Besuches erwachsen sein.

Eine bedeutende Publikation zu Légers Arbeiten mit zahlreichen Abbildungen, sowohl in Farbe als auch in Schwarz-Weiß, stammt von André Verdet, allerdings erschien sie erst im Jahr 1955. In dieser Publikation ist neben der „Joconde aux clés“, den „Disques“ und „Marie l’acrobate“, Arbeiten mit der Motivkombination aus technischem Element und Wolke und mehreren Arbeiten aus der Serie der „Constructeurs“ die erwähnte Studie zur Wandmalerei in einer Schwarz-Weiß-Abbildung wiedergegeben.<sup>255</sup> Es ist nicht sicher, daß sich dieses Buch in Köglers Besitz befand, jedoch stellt es exemplarisch vor Augen, daß Kögler auch über Kunstpublikationen, für die er sich trotz hoher Preise offensichtlich bereits in den Studienjahren interessierte, Kenntnis von Arbeiten des Franzosen erlangt haben konnte.

In den Jahren 1971 und 1972 erarbeitete Kögler mehrere Kompositionen, die ebenfalls Gefüge aus abstrakten Flächenformen darstellen. In einer der Arbeiten aus dem Jahr 1971 stellte Kögler hochformatige buntfarbige Elemente sowohl in rechtwinkliger als auch in wellenförmiger Ausprägung einander gegenüber. Diese durchdringen einander, indem Farbwechsel und Linientransparenzen ausgebildet sind. Gleich diese gestalterische Strategie nicht dem Ansatz, der sich in der erwähnten Studie zu einem Wandgemälde von Léger findet, so weist doch das

---

<sup>253</sup> Vgl. Heil 2006, S.45, Anm.8.

<sup>254</sup> Vgl. Anhang I, Brief 3.

<sup>255</sup> Vgl. „Etude pour Adaption architecturale, 1922-1923“, in: André Verdet, „Le dynamisme pictural“, Genf 1955, Nr.22, o. S.

formale Vokabular Ähnlichkeit auf. Wie bei Léger stehen auch in Köglers Bildfindung kurvilinear und rechtwinklig gestaltete abstrakte Farbflächen einander in einem Formkontrast gegenüber.

Dieser Ausblick auf spätere Werkphasen soll auch die Bedeutung des Prinzips des formalen Kontrastes für Köglers gesamtes Werk hervorheben. Bis in die 90er Jahre hinein baute der Künstler seine Bildschöpfungen auf diesem Prinzip auf. Auch das Prinzip der Dynamisierung durch Einbeziehung der Farbkontraste, das sich bei Léger findet, kam in Köglers Werk über Jahrzehnte hinweg zur Anwendung. Er setzte dabei die aus der Auseinandersetzung mit Léger gewonnenen Erkenntnisse mit anderen Ansätzen in Beziehung, die im Rahmen von Strömungen der geometrischen Abstraktion entwickelt wurden. Die dort erarbeiteten bildlichen Strategien sind an anderer Stelle Gegenstand eines Exkurses.

## II.11. Arbeiten 1953

In das Jahr 1952 fiel der Studienabschluß des Künstlers.<sup>256</sup> Vom 27.3.1953 existiert ein von den Professoren Hartmann und Pechstein unterschriebenes Gutachten, das auf die bevorstehende Beendigung des Studiums hinweist und bei einem nicht genannten Adressaten um die Verlängerung von Köglers Aufenthaltserlaubnis für dessen Verbleib in West-Berlin ersucht.<sup>257</sup> Darin wird auf Köglers besondere künstlerische Begabung hingewiesen: Der Künstler sei nicht nur bei hochschulinternen Ausstellungsbeteiligungen aufgefallen, sondern er sei auch von der Künstlervereinigung „Neue Gruppe“ zur Beteiligung an deren Ausstellungen eingeladen worden. Auch sei er „auf Grund seiner Leistungen“ zur Teilnahme an der 1953 in Hamburg stattfindenden Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes aufgefordert worden. Weiterhin werden in dem Gutachten die Kontakte Köglers zu Berliner Galerien erwähnt, namentlich zur Galerie Bremer, über die Kögler ein Bild an den Senat der Stadt Berlin verkaufte. Darüber erbrachten die Recherchen seitens der Verfasserin jedoch keine weiteren Ergebnisse.<sup>258</sup> Im Jahr 1950 wurde ein Künstlernetzstandsprogramm vom damaligen Berliner Senat für Volksbildung gegründet, an dem viele Berliner Galerien beteiligt waren.<sup>259</sup> Die Ankäufe erfolgten über die Institution, deren Nachfolgebehörde die Senatsverwaltung Wissenschaft, Forschung und Kultur ist. Harry Kögler wird jedoch in den Unterlagen der Behörde nicht als Teilnehmer einer solchen Maßnahme genannt.<sup>260</sup> Allerdings stellte er in der Weihnachtsverkaufsausstellung, die von dieser Behörde im Dezember 1953 in Schloß Charlottenburg veranstaltet wurde, zwei Arbeiten aus. Es handelt sich um ein Temperagemälde mit dem Titel „Dorf am Abend“ und eine Farbradierung mit dem Titel „Nächtliche Beziehungen“. Beide Arbeiten sind weder durch Abbildungen noch im Original nachweisbar. In dem Gutachten wird weiterhin die Teilnahme Köglers an den „Großen Münchener Kunst-

---

<sup>256</sup> Vgl. Seiler, a. a. O., S.93.

<sup>257</sup> Vgl. das im Anhang II wiedergegebene Dokument.

<sup>258</sup> Eine schriftliche Anfrage der Verfasserin an die nicht mehr als Kunstgalerie existierende Galerie Bremer vom 27.5.2005, die telefonisch von Rudi van der Lak beantwortet wurde, ergab, daß erst von 1973 an Dokumentationen über die dort gezeigten Ausstellungen angelegt wurden. Anja Bremer, Ausstellungsorganisatorin und Lebensgefährtin von Rudi van der Lak, verstarb bereits in den 80er Jahren. Eine Rekonstruktion der genauen Fakten betreffs des Verkaufs einer Arbeit von Kögler ist daher nicht mehr möglich.

<sup>259</sup> Diese mündliche Auskunft vom 24.10.2005 verdankt die Verfasserin Wolfgang Erler vom Archiv der Berlinischen Galerie.

<sup>260</sup> In der Berliner Senatsverwaltung Wissenschaft, Forschung und Kultur liegen keine Unterlagen über einen Ankauf einer Arbeit von Kögler vor, dies ergab eine Anfrage dort am 16.1.2006.

Ausstellungen“ der vorangegangenen Jahre erwähnt. In diesem Zusammenhang sei von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu einem nicht genannten Zeitpunkt eine Arbeit angekauft worden. Eine Anfrage ergab jedoch, daß sich lediglich drei Arbeiten von Kögler im Besitz der Sammlungen befinden, darunter keine, die vor oder in dem Jahr 1953 angefertigt wurde.<sup>261</sup>

Das Gutachten gibt einen konzisen Überblick über die Position, die sich Kögler in der Berliner Kunstlandschaft der 50er Jahre erobert hatte. Seine Kontakte zu Galerien, überregionale Ankäufe und die Einladungen zur Teilnahme an Ausstellungen der „Neuen Gruppe“ und des Deutschen Künstlerbundes belegen eine breit gestreute Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen.

---

<sup>261</sup> Die schriftlich erfolgte Auskunft vom 18.4.2005 ergab, daß sich folgende Arbeiten im Besitz der Institution befinden: Inv. Nr.12294, „Stein- und Eisenbruchstücke“, 1955, Tempera auf Papier, 92 × 72,8 cm, Inv. Nr.13089, „S. Vite“, 1960, Technik unbekannt, auf Leinwand, 68,5 × 49,5 cm, und Inv. Nr.KM 134, „Aufgedeckte Tafel“, 1979, Mischtechnik auf Karton, 70,4 × 80,4 cm.

## II.12. Exkurs: Die Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe Berlin zu Beginn der 50er Jahre

Im Jahr 1953 trat Kögler eine Stelle als Dozent an der Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe in Berlin an. Ihm wurde das einjährige Vorsemester übertragen.<sup>262</sup> Er und ein Kollege werden in einem Rückblick auf die Arbeit in der Abteilung Graphik als „junge, aktive Kräfte“ bezeichnet.<sup>263</sup> Dies zielt in Köglers Fall möglicherweise auf die außerschulische künstlerische Betätigung ab, die den erwünschten Praxisbezug der Lehrkräfte darstellte.<sup>264</sup> Erfahrung in einem verwandten praktischen Beruf konnte Kögler auch durch seine vor dem Krieg ausgeübte Tätigkeit als Textildesigner aufweisen.

Die Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe war im Jahr 1958, in dem eine umfangreiche Darstellung der Institution in dem hauseigenen Mitteilungsblatt erscheint, die größte ihrer Art in Deutschland seit 1949.<sup>265</sup> Sie hatte im Hinblick auf das werbetechnische und das gebrauchsgraphische Bildungswesen überregionale Bedeutung.<sup>266</sup> Die Schule war vorübergehend provisorisch in Berlin-Friedenau untergebracht. Ein Neubau war geplant, der Umzug für 1960 vorgesehen.<sup>267</sup> Dieser sollte mit einer erheblichen Erweiterung des Lehrangebotes aufgrund veränderter räumlicher Möglichkeiten und eines verbesserten Angebots an technischer Ausrüstung einhergehen. Das erweiterte Lehrangebot sollte sämtliche werbegraphischen Disziplinen umfassen, so Gebrauchsgraphik, Typographie, Werbung, Schaufenster- und Messegestaltung, Drucktechniken (Hoch-, Tief-, Flach- und Siebdruck) und die dazugehörigen fotografischen Reproduktionstechniken sowie Hand- und industrielle Buchbinderei und Verpackungswesen.<sup>268</sup>

Die Meisterschule bildete für die Berufsfelder Werbeassistent, Graphiker und Druckfachmann aus. In den entsprechenden Disziplinen wurden nicht nur fachspezifische Kenntnisse vermittelt,

---

<sup>262</sup> Vgl. Seiler, a. a. O., S.93.

<sup>263</sup> Vgl. Uli Huber, Die Arbeit in der Abteilung Graphik, in: der kreis, Mitteilungsblatt der Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe Berlin, H.1, Dezember 1958, o. S.

<sup>264</sup> Vgl. zum Praxisbezug der Lehrkräfte Willi Gramann, Die Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe Berlin, in: der kreis, a. a. O., o. S. (im folgenden zitiert als Gramann 1958).

<sup>265</sup> Vgl. Huber, a. a. O., o. S.

<sup>266</sup> Vgl. Gramann 1958, o. S.

<sup>267</sup> Im zweiten Heft der Zeitschrift, nun betitelt „der berliner kreis“, wird eine Verschiebung des Umzugs auf Sommer 1961 angekündigt, vgl. Willi Gramann, der berliner kreis, in: der berliner kreis, H.2, Januar 1960, o. S.

<sup>268</sup> Vgl. hier und im folgenden Gramann 1958, o. S.

sondern auch mit den Grundlagen benachbarter Fächer vertraut gemacht. So wurde das gesamte werbliche und betriebswirtschaftliche Gebiet der Wirtschaft vermittelt. Dies geschah im Rahmen von Vorlesungen und fachlichem Experimentieren in den angrenzenden Fachgebieten. Im Endsemester wurden gemeinschaftlich Aufgabenstellungen gelöst, die auch von seiten der Industrie an die Schule herangetragen wurden. Die Schüler nahmen auf diese Weise innerhalb der Fachklassen an außerschulischen Wettbewerben teil.

Innerhalb eines im Jahr 1953 von zwei auf vier Semester ausgebauten Studiums wurden die Auszubildenden in strengem Semesteraufbau an die jeweiligen Fachgebiete herangeführt. Die Anzahl der Wochenstunden wurde im Zuge der Verlängerung des Studiums von 44 auf 36 reduziert.<sup>269</sup> Am Beginn der Ausbildung stand eine Aufnahmeprüfung, denen sich auch Bewerber stellten, die schon an anderen Fach- und Hochschulen studiert hatten.<sup>270</sup> Die Ausbildung in den frühen Semestern, womöglich auch im Vorsemester, war insbesondere im gestaltenden Unterricht der Schulung des technischen Vermögens gewidmet. In den letzten Semestern wurden die Auszubildenden durch die genannten Aufgabenstellungen aus der Wirtschaft auf die Praxis vorbereitet. Der Lehrplan wurde in stetiger Absprache innerhalb der Dozentschaft verbessert und aufgrund der gemachten Erfahrungen während der Semesterarbeit den Bedürfnissen des Ausbildung und der Praxis angepaßt.<sup>271</sup>

Ziel der Ausbildung war es, den gesamten Komplex werbegraphischer Formgebung in Zusammenhang mit betriebswirtschaftlichen Erkenntnissen zu erfassen und im Hinblick auf die praktische Arbeit nutzbar zu machen.<sup>272</sup>

Die Ausbildung schloß spätestens im Jahr 1958 auch Führungen durch Berliner graphische Betriebe, Ausstellungsbesuche und von der Studentenvertretung organisierte Besichtigungsreisen ein.<sup>273</sup>

Der systematische Ausbau der Druck- und Reproduktionswerkstätten wird im Jahr 1958 als noch im Aufbau begriffen geschildert; demzufolge waren zu Beginn der 50er Jahre das Angebot und die technische Ausrüstung entsprechend eingeschränkt. Im Jahr 1953 wurden als neue Fächer Maschinensatz, Offsetdruck, Betriebslehre, Berufspädagogik, Reproduktion und

---

<sup>269</sup> Vgl. Willi Brix, Die Druckabteilung, in: der kreis, H.2, Januar 1960, o. S.

<sup>270</sup> Vgl. hier und im folgenden Gramann 1958, o. S.

<sup>271</sup> Vgl. Huber, a. a. O., o. S.

<sup>272</sup> Vgl. Gramann 1958, o. S.

<sup>273</sup> Vgl. Huber, a. a. O., o. S.

Fotochemie eingeführt und bereits bestehende im Angebot erweitert. Ebenso wurde zu diesem Zeitpunkt der Lehrkörper vergrößert. Diese Tendenz setzt sich über die Jahre hinweg fort.<sup>274</sup> So sind in der Abteilung Graphik im Jahr 1958 24 Lehrkräfte tätig.<sup>275</sup>

Vor dem Ablegen einer Abschlussprüfung war im Herbst des jeweils vorangehenden Jahres die Meisterprüfung vor der Handwerkskammer angesetzt.<sup>276</sup>

Seiler gibt in seinem Beitrag über Kögler in der vom Kulturkreis im BDI herausgegebenen Monographie „Junge Künstler 59/60“ einen knappen Einblick in dessen Tätigkeit an der Meisterschule.<sup>277</sup> So weist er auf die Durchdringung von praktischer und theoretischer Arbeit im Vorsemester hin. Die Grundlehre, die in diesem Stadium der Ausbildung vermittelt wurde, machte sowohl mit Formvorstellungen als auch mit Materialien vertraut. Der Autor erwähnt ein individuelles Erarbeiten der Lehrmethode durch die Dozenten. Seiler hebt in diesem Zusammenhang hervor, daß Kögler eine solche erarbeitet habe, die „Form- und Farbgefühl“ als voneinander isolierte Kategorien vermittelte. Materialkunde war ebenso Bestandteil des Lehrplans wie eine Grundlehre, die mit allgemeinen Formvorstellungen vertraut machen sollte. Kögler sah diese Elemente einer künstlerischen Ausbildung als „unumgängliche Vorstufe“ auch des eigenen Werdegangs an.

Der Einfluß von Lehrinhalten, die Kögler an der Meisterschule vermittelte, auf dessen eigenes künstlerisches Werk läßt sich möglicherweise genauer benennen.

Eine Fotografie im ersten Heft des Mitteilungsblattes der Meisterschule ist betitelt als „Kompositionsübung mit plastischen geometrischen Elementen aus der Arbeit des Vorsemesters“.<sup>278</sup> Sie zeigt eine Ansammlung verschiedener stereometrischer Gebilde, die mittels eines metallenen oder hölzernen Gestänges miteinander verbunden sind. Es finden sich neben Kuben und Pyramiden auch kugelförmige Gebilde unterschiedlicher Größe. Die Anordnung erfolgt dabei nach freien kompositorischen Prinzipien, die Komposition ist in sich ausgewogen, jedoch nicht statisch. Innerhalb der Konstruktion sind die Formen wie frei schwebend plazierte; sie werden durch das Gestänge auf unterschiedlichen Raumebenen fixiert.

---

<sup>274</sup> Vgl. Brix, a. a. O., o. S.

<sup>275</sup> Vgl. Huber, a. a. O., o. S.

<sup>276</sup> Vgl. Gramann 1958, o. S.

<sup>277</sup> Vgl. hier und im folgenden Seiler, a. a. O., S.93 f.

<sup>278</sup> Vgl. der kreis, H.1, a. a. O., o. S.



Das Gestänge selbst ist in Form eines dreidimensionalen orthogonalen Rasters gebildet. Die Stangen können frei im Raum enden oder in ein stereometrisches Gebilde münden.

Diese Art von Modellen fand in Köglers Unterricht Verwendung bzw. wurde dort erstellt. Im Nachlaß des Künstlers finden sich mehrere undatierte Farbaufnahmen, die ähnliche Gebilde zeigen.<sup>279</sup>

Verwandte Zusammenstellungen von bildlichen Motiven, die als stereometrische Körper formulierten sind, mit orthogonal ausgebildetem Lineament treten in Köglers Werk ab 1954 auf. Einige der stereometrischen Formen können dabei ins Organische abgewandelt sein und felsbrockenartigen Charakter annehmen. Das orthogonale Liniengerüst kann räumlichen Charakter haben, indem es zum einen in drei Dimensionen auszugreifen scheint und zum anderen als rundplastisch gestaltetes Gestänge formuliert ist. So weist etwa die noch eingehender zu analysierende Arbeit „Ergebnis einer Ausgrabung“<sup>280</sup> von 1954 ein felsbrockenartiges Gebilde auf, dem ein räumlich gestaltetes Gestänge vorgelagert ist. Es zeigt in der Formulierung der einzelnen Abschnitte Ansätze eines orthogonalen Rasters; jedoch sind einige Teilelemente auch als kurvilineare Formulierungen gestaltet. Dieses Motiv könnte das Resultat einer Auseinandersetzung des Künstlers mit den im praktischen Unterricht verwendeten stereometrischen Modellen darstellen, deren darin enthaltene konstruktive Lösungen er dem eigenen Werk schöpferisch anverwandelte.

In anderen Arbeiten tritt die im Modell als Gestänge ausformulierte orthogonale Ordnungsstruktur als Liniengerüst auf; sie ist dann nicht raumhaltig konzipiert. Beide Varianten finden sich etwa in der bereits vorgestellten Arbeit „Am Zentrum Rot-Grün“ aus dem Jahr 1955.

Kögler entwickelte in den Jahren der Lehrtätigkeit die zuvor in seinen Werken erarbeiteten gestalterischen Ansätze und das motivische Vokabular weiter. Dabei lassen sich auf beiden Ebenen Einflüsse anderer Kunstströmungen feststellen. Anhand einer Arbeit aus dem Jahr 1954 soll der Einfluß von Willi Baumeister auf Kögler exemplarisch untersucht werden. Dieser Vergleich ist in einen Exkurs über Baumeister integriert.

---

<sup>279</sup> Vgl. zum Beispiel die unfarbig reproduzierte Photographie im AK, Ettlingen 2006, Abb. S.165.

<sup>280</sup> Vgl. Petzet, a. a. O., Abb. S.446.

## II.13. Exkurs: Zur Baumeister-Rezeption bei Kögler

Willi Baumeister wurde unmittelbar nach Kriegsende als von den Nazis verfolgter Künstler anerkannt und rehabilitiert.<sup>281</sup> Er trat im Jahr 1946 eine Professur an der Akademie der bildenden Künste Stuttgart an.<sup>282</sup> Für seinen Unterricht entwickelte er Lehrmethoden, in denen das Studium der elementaren Gestaltungsmittel im Mittelpunkt stand.<sup>283</sup> Im Jahr 1947 wurde seine kunsttheoretische Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“ veröffentlicht, an der der Künstler bereits in den letzten Kriegsjahren gearbeitet hatte.<sup>284</sup> Zu diesem Zeitpunkt galt er in Deutschland als der bekannteste abstrakt malende Künstler.<sup>285</sup> Zwei Jahre später stellte er als erster deutscher Künstler nach dem Krieg in einer Pariser Galerie aus, dies wurde als gelungene Westintegration der deutschen Kunst gefeiert.<sup>286</sup> 1950 trat Baumeister als einer der Protagonisten im „Darmstädter Gespräch“ auf, in dem die in der deutschen Kunst ausgetragene Auseinandersetzung um Abstraktion und Figuration einen Höhepunkt erreichte.<sup>287</sup>

Der Württembergische Kunstverein richtete Baumeister im Jahr 1954 eine umfassende Retrospektive aus, es wurden 150 Arbeiten gezeigt. Die Ausstellung stieß auch überregional auf große Resonanz.<sup>288</sup> Im gleichen Jahr trat Baumeister nach Meinungsverschiedenheiten mit dem konservativ gesinnten Karl Hofer aus dem Deutschen Künstlerbund aus, dessen Mitbegründer er war.<sup>289</sup> Baumeister starb im Jahr 1955.

In seiner Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“, die in der Kunstdebatte um die Mitte des Jahrhunderts eine zentrale Rolle einnahm,<sup>290</sup> setzt sich Baumeister mit gestalterischen Grundlagen der Kunst ebenso auseinander wie mit der Rolle von Künstler und Betrachter.<sup>291</sup>

---

<sup>281</sup> Vgl. Beat Wyss, a. a. O., S.55 ff., hier S.55 f.

<sup>282</sup> Vgl. die Tagebuchnotiz Baumeisters zur Berufung, zitiert bei Boehm, a. a. O., S.224.

<sup>283</sup> Vgl. zu Baumeisters Lehre Wolfgang Kermer, Zur Kunstlehre Willi Baumeisters. Ein Vorschlag Baumeisters zur Reform des künstlerischen Elementarunterrichts aus dem Jahr 1949, in: Willi Baumeister 1945-1955, AK, Stuttgart 1979 (im folgenden zitiert als AK, Stuttgart 1979), S.129 ff.

<sup>284</sup> Vgl. Willi Baumeister, Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947. Zur Arbeit an der Schrift von 1943 an vgl. Boehm, a. a. O., S.42.

<sup>285</sup> Vgl. Wyss, a. a. O., S.55.

<sup>286</sup> Vgl. ebenda, S.63.

<sup>287</sup> Vgl. ebenda, S.63 ff.

<sup>288</sup> Vgl. eine entsprechende Notiz aus der Stuttgarter Zeitung vom 25.1.1954, zitiert bei Boehm, a. a. O., S.237.

<sup>289</sup> Vgl. den entsprechenden Tagebucheintrag Baumeisters, zitiert ebenda, S.240.

<sup>290</sup> Vgl. Wyss, a. a. O., S.66.

<sup>291</sup> Vgl. zu Baumeisters Schrift die eingehende Untersuchung von René Hirner-Schüssele, Von der Anschauung zur Formerfindung. Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst, Worms 1990.

Im Zentrum seiner Überlegungen steht der Begriff des „Unbekannten“. Baumeister stützt sich dabei auf Gedanken des Religionsphilosophen Leopold Ziegler.<sup>292</sup> Mit diesen Überlegungen verbindet sich, wie bei diesem so auch bei Baumeister, eine umfassende Zivilisationskritik. Das „Unbekannte“ wird bei Baumeister definiert als das sich schöpferisch manifestierende Absolute,<sup>293</sup> das kollektiv erfahrbare Anteile enthält und im Akt der Bildschöpfung im Künstler freigesetzt wird.<sup>294</sup> In gleichem Maß wird das „Unbekannte“ als schöpferische Kraft selbst definiert, die den Aufbau des entstehenden künstlerischen Werkes konstituiert. Es wird als rational nicht kontrollierbar beschrieben, es ist „Maßstab wie auch Quelle und Inspiration“ eines Werkes. Diese Konstruktion schließt ein, daß Kunst nicht für außerkünstlerische Zwecke vereinnahmt werden kann. Die Vorstellung eines „Unbekannten“ als Inhalt von Kunst verortet Baumeisters Theorie in der Nachmoderne.<sup>295</sup>

Die in der Schrift enthaltene Zivilisationskritik bezieht einen historischen Rückblick auf die Entwicklung des Menschen ein und beruft sich auf die Vorstellung, der Mensch empfinde sich in vorgeschichtlicher Zeit noch als eins mit der ihn umgebenden Natur.<sup>296</sup> Diese Einheit habe sich im Laufe der Herausbildung der Ratio in Subjekt (Mensch) und Objekt (Schöpfung) aufgespalten. Baumeisters Intention geht dahin, diese verlorene Einheit über das künstlerische Schaffen wiederherzustellen. Die Analyse der gestalterischen Mittel spielt dabei eine wesentliche Rolle, sie werden jenseits einer deskriptiven Funktion als Ausdrucksträger reklamiert. Zugleich vertritt Baumeister die Überzeugung, daß allein die abstrakte Kunst eine adäquate Entsprechung zu den Erkenntnissen moderner Naturwissenschaft darstellt.<sup>297</sup>

Die Hinwendung zum Mythos und dessen Ausformulierungen in unterschiedlichen untergegangenen Kulturen beschäftigte den Künstler seit der Zeit der inneren Emigration unter dem Naziregime.<sup>298</sup> Das Interesse für vor- und frühgeschichtliche Inhalte, insbesondere auf mythologischer Ebene, sowie für damit assoziierte Ausdrucksformen trat allerdings in der

---

<sup>292</sup> Vgl. hier und im folgenden Wyss, a. a. O., S.66 und Hirner-Schüssele, a. a. O., S.109 f.

<sup>293</sup> Vgl. Hirner-Schüssele, a. a. O., S.191.

<sup>294</sup> Vgl. hier und im folgenden Peter Beye, Tilman Osterwold, Willi Baumeister ‚Das Unbekannte in der Kunst‘, in: AK, Stuttgart 1979, S.9 (Beye), dort auch das Zitat.

<sup>295</sup> Vgl. Wyss, a. a. O., S.70.

<sup>296</sup> Vgl. hier und im folgenden Beye, Osterwold, a. a. O., S.12 (Osterwold).

<sup>297</sup> Vgl. Karin von Maur, Willi Baumeisters Spuren, in: AK, Stuttgart 1979, S.15 ff., hier S.18.

<sup>298</sup> Vgl. Boehm, a. a. O., S.35.

Nachkriegszeit im Werk etlicher Künstler in Erscheinung.<sup>299</sup> Eine Erklärung hierfür mag darin liegen, daß das von den Nazis für ihre Zwecke mißbrauchte Konstrukt des Nordisch-Mythischen und die damit verbundene ideologische Begründung des Vorherrschaftsanspruches mit gesellschaftlichen Institutionen und Funktionen in einem rationalen Gedankengebäude zusammengefaßt war, dessen Voraussetzungen mit der Zerstörung Deutschlands und dem Sieg über den Nationalsozialismus jede Gültigkeit verloren hatten. In der Hinwendung der Künstler zu scheinbar ahistorischen Inhalten und Ausdrucksformen lag das Bestreben, jenseits eines aktuellen Zeitbezuges die Kunst zu Wahrheit, Authentizität und nicht zu vereinnahmender Aussagekraft zurückzuführen. In der Diskussion um Aufgabe und Stellung der Kunst in der Gesellschaft, die in der Nachkriegszeit geführt wurde, trat bisweilen auch ein damit verbundener gesellschaftlicher Erneuerungsanspruch zutage, welcher der Kunst auf der Basis dieser Neuorientierung zufallen sollte.<sup>300</sup> Jenseits dieser Überlegungen trat die Hinwendung zu einem vielfältig interpretierbaren „Archaischen“ auch unter dem Aspekt der Bewältigung der jüngsten zeitgeschichtlichen Vorfälle auf individueller, jedoch kollektiv geteilter Ebene in Erscheinung. Auf der Ebene des Sinnbildlichen ließen sich auf diese Weise kollektive Traumata verarbeiten und Sinnfindung leisten.<sup>301</sup>

Die Manifestation der Zivilisationskritik in Baumeisters künstlerischem Werk äußert sich im Hinblick auf Gestaltungsstrategie und Vokabular in der Abkehr von konstruktivistischen Gestaltungsstrategien und einer Hinwendung zu einem biomorphen Motivrepertoire um das Jahr 1938.<sup>302</sup> Baumeisters Interesse an „primitiver“ Kunst verschob sich in der Nachkriegszeit vom Völkerkundlichen zum Vorgeschichtlichen. Ab dem Beginn der 40er Jahre entstanden Bilderserien, die auf antike Erzählungen Bezug nehmen, wie etwa die Arbeiten zum Gilgamesch-Epos. Parallel dazu entstanden Serien von Arbeiten mit erfundenen, mythisch klingenden Namen, wie Montaru.<sup>303</sup> Der Einfluß, den die Arbeiten dieser Serie auf Köglers Schaffen des Jahres 1954 ausübten, soll im folgenden eingehender untersucht werden.

---

<sup>299</sup> Vgl. hier und im folgenden Kai-Uwe Hemken, *Geschichte wird Natur. Zum mythischen Denken in der bildenden Kunst der 50er Jahre*, in: Breuer 1997, S.101 ff., hier S.102. Vgl. auch Boehm, a. a. O., S.36, der das Bezugnehmen auf den Mythos bereits als „Strategie der Moderne“ benennt.

<sup>300</sup> Vgl. etwa Damus 1995, S.102.

<sup>301</sup> Vgl. Hemken, a. a. O., S.105.

<sup>302</sup> Vgl. hier und im folgenden Wyss, a. a. O., S.68.

<sup>303</sup> Vgl. Boehm, a. a. O., S.35. Vgl. zur Interpretation von Baumeisters Spätwerk Gudrun Inboden, *Die Gemälde – entmythologisierend*, in: AK, Stuttgart 1979, S.21 ff., hier S.21. Inboden betont die Eigenständigkeit der Bildfindungen Baumeisters im Sinne des hinter den Bildern Gemeinten und lehnt eine

In Baumeisters Arbeiten traten ab dem Beginn der 40er Jahre nicht nur inhaltliche Bezüge zu vor- und frühgeschichtlichen Mythen in Erscheinung, der Künstler bediente sich auch gestalterischer Strategien, die er aus frühgeschichtlichen Kunststilen ableitete.<sup>304</sup> So spielen neben der fingierten Wiedergabe von Reliefs und Sandzeichnungen auch Zeichen eine Rolle, die aus den Schriften fremder Kulturen entlehnt zu sein scheinen. Die Verwendung urtümlichen bildnerischen Materials wurde malerisch suggeriert oder dieses in Form von Beimischungen zur Malmaterie tatsächlich in die Bildfindungen integriert. Titel, Bilder und spezifische Gestaltungsstrategie entsprechen einander, ohne in eine illustrative Nacherzählung bestimmter Mythen zu münden.<sup>305</sup>

In den jüngeren Serien, etwa der Montaru-Serie, treten schriftartige, archaisierende Formulierungen, die häufig in einem landschaftlich konnotierten Szenario situiert sind, gegenüber flächenhaften, buntfarbigen und häufig in der Bildmitte angeordneten Formen zurück.<sup>306</sup>

Die Figur-Grund-Problematik, die Baumeister bereits in den 20er Jahren beschäftigt hatte,<sup>307</sup> wurde in den jüngeren Serien in eine Verschränkung zweier gleichwertiger Parameter überführt.<sup>308</sup> Dies bedeutet, daß die ein Bildelement umgebende Fläche nicht als ein mit illusionierenden Mitteln gestalteter Raum gedeutet ist, sondern beide bildkonstituierenden Qualitäten ausschließlich in der Fläche wahrgenommen werden. Abgeleitet ist dies aus der bereits in den 20er Jahren entwickelten Vorstellung einer Wand als Bildträger, die im Spätwerk zum Träger von Bildschrift wird. Diese Strategie kann als eine der Erscheinung vorgegeschichtlicher Kunstformen entlehnte Vorgabe gelten.<sup>309</sup>

Kögler setzte sich ab dem Beginn der 50er Jahre in seinen Arbeiten mit einem landschaftlich eingebetteten Bildgeschehen verschiedenartiger Ausprägung auseinander. Dabei sind in Vokabular und gestalterischen Strategien gleichermaßen Einflüsse von Léger ebenso wie von

---

mythologisierende Interpretation im Sinne einer Zeitenthobenheit des Werkes ab. Sie stellt sich damit dem interpretatorischen Ansatz von Boehm entgegen.

<sup>304</sup> Vgl. hier und im folgenden Boehm, a. a. O., S.37 f. und Inboden, a. a. O., S.21.

<sup>305</sup> Vgl. ebenda, S.35 und Inboden, a. a. O., S.22.

<sup>306</sup> Vgl. Boehm, a. a. O., S.40.

<sup>307</sup> Vgl. dazu Dieter Honisch, Der Beitrag Baumeisters zur Neubestimmung der Kunst in Deutschland, in: Willi Baumeister, AK, Berlin 1989, S.74 ff., hier S.84 ff. und Inboden, a. a. O., S.21.

<sup>308</sup> Vgl. Inboden, a. a. O., S.23 und Joachim Heusinger von Waldegg, Willi Baumeister. Montaru III, 1953, AK, Mannheim 1980, S.4.

<sup>309</sup> Vgl. Inboden, a. a. O., S.21.

Baumeister zu beobachten. Baumeisters genannte Hauptschrift stand bei Kögler jedoch nicht im Mittelpunkt der Rezeption. Allerdings läßt sich eine Orientierung Köglers an Baumeisters bildlichen Lösungen auf mehreren Ebenen aufzeigen. In Köglers Werk finden sich zum einen motivische und kompositorische Anleihen bei diesem, zum anderen aber auch eine archaisierende Bildsprache, die als Ausdruck einer Zivilisationskritik verstanden werden kann. Bei Kögler ist letztgenannter Aspekt jedoch in einer von Baumeisters Bildfindungen abweichenden Weise bildlich ausformuliert.

Einige der Arbeiten von Kögler, die um die Mitte der 50er Jahre entstanden, zeigen Bildelemente, die schwebend im Bildraum angeordnet sind. Es handelt sich häufig um felsbrockenartig ausgeprägte Gebilde. Rohrelemente stehen dazu in einem als Formkontrast ausgebildeten gestalterischen wie motivischen Gegensatz; sie ragen stets aus dem Boden auf. Im Hinblick auf die Gesamtkomposition stehen sich zunächst eine schrundige, erdhafte Formationen imitierende landschaftliche Gestaltung und farblich homogen ausgearbeitete Binnenelemente gegenüber. In den Arbeiten um die Mitte der 50er Jahre ist auch die Wiedergabe des Landschaftlichen einer Glättung unterzogen. Im Jahr 1954 entstand eine Reihe von Arbeiten, in denen disparate Bildelemente vor homogenem Grund schweben. Sie sind in unterschiedlichen gestalterischen Strategien miteinander kompositorisch verknüpft. Das Bild ist als Bildraum begriffen, in dem die Elemente in einem schwebenden Gefüge zueinander in Beziehung treten. Die Einzelelemente sind mit Hilfe illusionierender Darstellungsmodi in verschiedenartiger Stofflichkeit gestaltet.

Das Bildfeld ist durch die Angabe von Bodenformationen und vereinzelt durch eine in diesem bildlichen Zusammenhang als Gestirn zu lesende Rundform als Landschaft gekennzeichnet. Manche der Titel, etwa „Am fremden Meer“ (Tempera, Bildträger unbekannt, 29 × 45 cm)<sup>310</sup>, verweisen darauf, daß Kögler das bildliche Geschehen weiterhin in einer Küstenlandschaft verortete.

In bezug auf die Motivwahl in den Arbeiten der ersten Hälfte der 50er Jahre läßt sich folgendes zusammenfassen: In das Werk fanden zunächst Formfindungen Eingang, die aus technischen Gerätschaften entwickelt sind. Diese scheinen als Treibgut an Küstenlandschaften gestrandet zu sein. Das so erarbeitete motivische Vokabular wurde mit geometrischen Flächenformen und

---

<sup>310</sup> Vgl. Deutscher Künstlerbund. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Kleinplastik, AK, Baden-Baden 1955, Nr.86, Abb. o. S.

Lineament kompositorisch verschränkt. Ab 1952 traten Formen biomorphen Ursprunges hinzu, sie sind zum großen Teil aus Schnecken- und Pflanzenformen abgeleitet, die thematisch der landschaftlichen Verortung entsprechen. Im Jahr 1954 traten darüber hinaus fleckenförmige Gebilde hinzu, die in den in diesem Jahr entstandenen Arbeiten auch als felsbrockenartige Gebilde ausformuliert sein können. Häufig findet sich neben den aus technischen und organischen Zusammenhängen entlehnten Bildmotiven ein verräumlichtes Lineament, das die Elemente im Bildraum fixiert und Rudimente eines rechtwinklig strukturieren Rasters ausbildet.<sup>311</sup>

Sowohl motivische Ausformulierung als auch gestalterische Strategien der Arbeiten von Kögler aus dem Jahr 1954 lassen auf einen Einfluß von Baumeisters im selben Zeitraum entstandenen Werk schließen. Anhand einer Arbeit soll dieser Einfluß exemplarisch diskutiert werden.

Die datierte Arbeit (Öl, Bildträger unbekannt, 60 × 70 cm) trägt den Titel „Ergebnis einer Ausgrabung“. Sie wurde in der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1955 in Hannover gezeigt und im Katalog abgebildet.<sup>312</sup> Im Jahr 1957 wurde sie auf der Pariser „Biennale des Jeunes“ in der deutschen Sektion präsentiert und im Katalog unter dem Titel „Déterrement“ abgebildet.<sup>313</sup> Als Sondernummer der Kunstzeitschrift „Prisme des Arts“ erschien im selben Jahr ein Heft, das die „Biennale des Jeunes“ vorstellt. Köglers Arbeit ist unter dem Titel „Objets“ abgebildet.<sup>314</sup>

Die Arbeit zeigt auf querformatigem Bildfeld einen hellen Grund. Lediglich ein schmaler Streifen am unteren Bildrand mit unregelmäßig verlaufender Konturlinie zeigt eine grüne Farbgebung und ist somit als landschaftliche Formation ausgewiesen. Am unteren Rand des Bildfeldes sind zwei Elemente nebeneinander angeordnet. Das linke ist unregelmäßig begrenzt und annähernd querrechteckig formuliert. Es ähnelt einem Felsbrocken und ist mittig durch eine vertikal verlaufende Trennungslinie in eine schwarzgrundige und eine graugrundige Partie geteilt. Die schwarze Formpartie weist zum oberen Rand der Form hin eine Ausbuchtung auf, die als rote Farbform gestaltet ist. Die graue Partie wird von kleinen, schwebenden Elementen überlagert. Eines davon ist als organisch geformtes längliches und gebogenes Stück

<sup>311</sup> Vgl. zum Beispiel AK, Berlin 1954, Nr.62, „Geteiltes“, Tempera, o. Bildträger und Maße, Abb. o. S.; AK, Berlin 1957, Nr.78, „Winterliche Vision“, Gouache, o. Bildträger, 46,5 × 67 cm, Abb. o. S. und AK, Bonn 1959, Nr.30, „Kleine Komposition“, Tempera, o. Bildträger, 33,5 × 49,1 cm, Abb. o. S.

<sup>312</sup> Vgl. AK, Hannover 1955, Nr.53, o. S.

<sup>313</sup> Vgl. AK, Paris 1957, Nr.20, o. S.

<sup>314</sup> Vgl. Prisme des Arts, Sonderheft, H.11, 1957, Abb. o. S. Die Arbeit ist hier um 90 ° gedreht abgebildet.

ausgebildet, es vermittelt in einem Überlagerungsmotiv zwischen den am unteren Bildrand links und rechts angeordneten Elementen. Letzteres ist als eine durch Verschattung plastisch modellierte graubraune Halbröhre gestaltet, die mit der Öffnung zum Betrachter gekehrt ist. Während der linke Rand der halbierten Form als glatte Schnittkante erscheint, ist der rechte Rand als rote Farbform mit unregelmäßiger Begrenzung ausformuliert. Diese weist am oberen Abschluß eine längliche Einbuchtung auf, die halbrund abschließt. Oberhalb dieser am Bildrand arretierten Elemente scheint eine vielfach zerklüftete Formfindung mit unregelmäßiger Umrißgestaltung im Bildraum zu schweben. In deren obere Partie sind zwei Versehrungen eingetragen, die schmale Stege in Form eines rechten Winkels ausprägen. Korrespondierend zu der Unterteilung der Form in rechtwinklige, schwarz, rot und grün gestaltete Felder ist in der derart gestalteten Aussparung der materiellen Substanz die Andeutung einer rudimentär vorhandenen und in die Gestaltung der Bildelemente integrierten orthogonalen Flächengliederung zu sehen. Die Form weist am rechten Rand eine halbrunde Ausbuchtung auf, neben der Aussparung befindet sich ein kreisförmiges Loch. Eine derartige Ausgestaltung weist nicht auf spezifische Materialqualitäten hin, doch können die kreisrunden Lochungen und die rechtwinklige Versehrung als Gestaltungen gelesen werden, die auf maschinelle Fertigung zurückgehen und die Herkunft der Formfindung im Bereich verwitterter Metallformen mit ehemals technischer Funktion ansiedeln. Über diese Formulierung legt sich ein ebenfalls schwebend dargestelltes Gestänge mit vielfältigen, sich in den Bildraum erstreckenden Verzweigungen. Sie treten partiell mit der Binnengestaltung der schwebenden Form in Beziehung, indem sie ebenfalls ein orthogonales Netz ausbilden, das gegenüber demjenigen der sich in den Farbfeldern der formalen Binnengestaltung manifestierenden Flächengliederung verschoben ist. Innerhalb dieser der Formgestalt anverwandelten Flächengliederung finden sich kleine Partikel, die zum einen durch die vertikale Überlagerung der rechtwinkligen Aussparung wiederum eine Figur bilden, die ein gegenüber der Flächengliederung verschobenes Gitter ausprägt, zum anderen durch die Umlagerung des kreisförmigen Lochs mit einer linienhaften Struktur dieses mit dem Netz der Trennlinien zwischen den Farbflächen verbinden. Die Partikel weisen eine flächenhafte Gestalt auf, sind formal aber dem dreidimensional gestalteten Gestänge verwandt. Ihnen fällt die Funktion der Vermittlung zwischen beiden Strukturen zu. Die große schwebende Form wird von weiteren schwebenden Elementen überlagert, etwa von einer halbtransparenten länglichen Formfindung mit halbrundem Abschluß. Die rechte Partie der großen Form ist über einen sehr schmalen Steg mit einer ähnlichen Formulierung



verbunden, die vom oberen Bildrand stark angeschnitten erscheint. Links ist als formales Äquivalent eine ähnliche, aus mehreren zum Teil rechtwinkligen Feldern zusammengesetzte Form frei schwebend angeordnet. Eine Ansammlung parallel verlaufender horizontaler Linien vermittelt zwischen dieser Form und einem Arm des über die Hauptform gelegten Gestänges. In dem Zwischenraum, der durch die Anordnung der Elemente zwischen schwebender Formfindung und felsbrockenartig ausgestalteter kleiner Form entsteht, ist eine als schwarzes Liniengebilde gestaltete Spirale vor einem graubraunen, diffus begrenzten Farbfleck plaziert.

Köglers Arbeit zeigt unter gestalterischen wie motivischen Aspekten Verwandtschaft zu den Arbeiten aus der „Montaru“-Serie von Baumeister.<sup>315</sup> Kögler konnte dessen Werk zumindest in Auswahl in mehreren Ausstellungen in Berlin kennengelernt haben. So war Baumeister bereits im November des Jahres 1946 in der Galerie Rosen zusammen mit Oskar Schlemmer eine Ausstellung ausgerichtet worden, zu der ein Faltblatt mit einem Text von Will Grohmann erschien.<sup>316</sup> Kögler pflegte, wie ausgeführt, in den folgenden Jahren möglicherweise Kontakt zur Galerie. Weitere Möglichkeiten, sich mit den Bildfindungen des süddeutschen Künstlers auseinanderzusetzen, boten sich Kögler über die Ausstellungsbeteiligung Baumeisters an der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, die im Herbst 1950 in der Berliner HfbK stattfand. Auch nahm dieser an der Großen Kunstaussstellung München im Jahr 1953 mit der Arbeit „Montaru-3“ teil.<sup>317</sup> Kögler konnte auch Kenntnis von der im Januar 1954 eröffneten Retrospektive mit Baumeisters Werken in Stuttgart erlangt haben.

Sämtliche Arbeiten der „Montaru“-Serie weisen in der Mitte der Komposition einen schwarzen Block auf, dessen Konturen nicht geradlinig verlaufen, sondern Einkerbungen und Erhebungen an den Rändern des zentralen Bildmotivs ausbilden. An das Bildmotiv angelagert sind kleine, als Lineament oder Farbform ausgebildete Formulierungen. Auch sind Teilbereiche der großen Form in Gestalt orthogonal definierter Elemente farblich kontrastierend in die Form eingeschrieben, wie etwa in der Arbeit „Phantom mit roter Figur III“ von 1953, die in Vokabular und Arrangement der Bildelemente mit den „Montaru“-Arbeiten übereinstimmt.<sup>318</sup> Weitere Farbformen können die große Form überlagern. Stets bildet eine Partie dieser überlagernden Formulierungen eine Formbegrenzung in Gestalt eines rechten Winkels,

---

<sup>315</sup> Zu der Serie allgemein vgl. Heusinger von Waldegg, a. a. O.

<sup>316</sup> Vgl. Vierneisel, Berliner Galerien, Dokumentation a. a. O., S.166.

<sup>317</sup> Vgl. AK, München 1953, Nr.610, Abb. o. S.

<sup>318</sup> Vgl. Boehm, a. a. O., Nr.101, Abb. o. S.

während andere Partien gerundet erscheinen. In der Überlagerung vollzieht sich innerhalb der kleiner dimensionierten Elemente ein Farbwechsel. In der Arbeit „Montaru 2a“ von 1953 (Öl auf Karton, 130 × 100 cm)<sup>319</sup> wird die linke Seite der zentralen schwarzen Farbform von einer kleineren Form überlagert, die durch diesen Wechsel als halbtransparente Formulierung kenntlich gemacht ist.

Das große Bildelement schwebt stets in einem räumlichen Kontinuum, das jedoch nicht durch eine räumliche Erschließung der Bildfläche oder eine derartige Charakterisierung der Einzelmotive definiert, sondern allein aus der Konstellation von Flächenformen erzeugt ist, die in Überlagerungssituationen miteinander verschränkt sind. In sämtlichen „Montaru“-Bildern tritt eine felsartige kleine Erhebung am unteren Bildrand in einen formalen Dialog mit der zentralen Formfindung. Dieses Nebenmotiv ist ebenfalls als schwarze Farbform gebildet; angelagert finden sich außerdem kleine farbige Formulierungen. Zwischen beiden schwarzen Flächenformen vermittelt stets eine als Liniengebilde gestaltete schwarze Spirale.

Köglers Arbeit „Ergebnis einer Ausgrabung“ nimmt auf diese Gestaltungen Bezug. Zum einen spiegelt sich in der Anordnung der großen, schwebenden Form und der kleineren, felsbrockenartigen Formulierung am unteren Bildrand, zwischen denen eine als Lineament ausgebildete Spirale vermittelt, die für die „Montaru“-Bilder charakteristische Platzierung der Bildelemente. Auch in der Binnengestaltung der Bildelemente griff Kögler auf Gestaltungen zurück, die sich bei Baumeister finden. Die Aufteilung der Farbformen in einer nach orthogonalem Prinzip angelegten Gliederung in farblich unterschiedlich gestaltete Flächen fand sich bei Kögler bereits um das Jahr 1951 in den erwähnten Gouachen mit Haus- und Baummotiven und auch in den Arbeiten, die das Thema der Spirale bis in das Jahr 1955 hinein variieren. Bei Baumeister, wie auch bei Léger, finden sich diese Binnengliederungen, die im Gegensatz zu der häufig organisch charakterisierten Gestalt der formalen Einheiten steht, bereits in Arbeiten der 20er Jahre, so etwa in Baumeisters „Mauerbildern“. Jedoch sind sie dort wie auch in den jüngeren „Montaru“-Arbeiten als autonome Binnengliederung von Einzelelementen und nicht als Teil einer bildfüllenden orthogonalen Struktur zu lesen.

Die halbtransparente Form mit halbrundem Abschluß, welche die große Form an deren linker Seite überlagert, ist an derselben Stelle aufgeführt, an der eine in ihrer materiellen Eigenschaft gleichartig charakterisierte Formulierung in der Arbeit „Montaru 2a“ das zentrale Bildmotiv

---

<sup>319</sup> Vgl. Heusinger von Waldegg, a. a. O., Abb. S.9.

überlagert. Zwar siedelte Kögler an der Oberfläche der Formgebilde keine Mikroformen an, doch wanderten vergleichbare Formfindungen im Fall der sich vom unteren Bildrand erhebenden Formulierung in die farbigen Teilbereiche der Form ein bzw. überlagern diese als eigenständige Bildelemente. Die bei Baumeister teilweise als Liniengebilde ausgeprägten angelagerten Formulierungen haben ein Äquivalent in Köglers Bildfindung, indem dort oberhalb der linken Partie der großen schwebenden Form ein Bündel von horizontal verlaufenden Linien plaziert ist.

Kögler behielt das Schwebemotiv bei, das sich schon in Arbeiten aus dem vorangegangenen Jahr findet. Hierbei muß es sich nicht um ein Zitat von Baumeisters bildlichen Arrangements handeln; auf die Omnipräsenz dieser kompositorischen Eigenart in zahlreichen Bildschöpfungen etlicher Künstler der 50er Jahre wurde bereits mehrfach hingewiesen. Allerdings arretierte Kögler das zentrale Bildelement im Bildfeld, indem er es durch einen schmalen Steg mit einer am oberen Bildrand plazierten Form verband. Auch erschloß Kögler den Bildraum durch die Angabe landschaftlicher Formationen mit Hilfe eines Bildmotivs, dem abbildhafte Qualitäten eignen. Sein gestalterischer Ansatz ist damit weniger radikal der Abstraktion und der Erschließung eines räumlichen Kontinuums einzig aus Flächenformen verpflichtet als derjenige Baumeisters. Auch in der Ausgestaltung von Einzelmotiven bezog Kögler eine illusionierende Darstellung in die Gestaltung ein. So ist das gehäuftete Rohrelement in der rechten Bildpartie, das kein Vorbild in Baumeisters Arbeiten hat, in abbildhafter Weise durch Verschattung plastisch gestaltet. Auch das Gestänge, das über der großen schwebenden Form liegt, ist perspektivisch erfaßt und plastisch modelliert.

Kögler schwächte das Motiv des in einem nur durch Flächenformen erschlossenen, in seiner Ausdehnung nicht bestimmaren Bildraum schwebenden Elementes sowohl durch die Fixierung der großen Form und durch die Einbeziehung illusionierender Techniken der Gegenstandwiedergabe als auch durch die landschaftliche Verortung des bildlichen Geschehens in seinem abstrakten Potential ab. Zudem erzeugte er in der Stapelung der Einzelmotive und in der gedrängten Anordnung einen Bildaufbau, der tektonischen Prinzipien verpflichtet ist. So scheinen Rohrelement und querliegende Form einander nahezu zu berühren. Das gestalterische Prinzip, das dieser Arbeit zugrunde liegt, ist daher aus einem konstruktiven Ansatz abgeleitet,

der auch dem in den 20er und 30er Jahren entstandenen Werk Baumeisters zugrunde liegt.<sup>320</sup> Kögler wich allerdings in der Definition des Bildfeldes als Raum, der mit Hilfe illusionierender, etwa Perspektive durch Überlagerung von Einzelelementen anzeigender Strategien gestaltet ist, von Baumeisters Bildauffassung der 50er Jahre ab.

Kann im Hinblick auf motivische und kompositorische Aspekte eine Orientierung von Köglers Arbeiten an Baumeisters Bildfindungen nachvollzogen werden, so trifft dies auch für die sich in Baumeisters Arbeiten der Nachkriegszeit manifestierende Hinwendung zu Archaischem zu.

Kögler wählte, wie zuvor ausgeführt, in der ersten Hälfte der 50er Jahre als Verortung des Bildgeschehens eine Landschaft, die häufig als Küstenlandschaft ausgestaltet ist. Integriert in diese Szenerie sind Fragmente technischen Gerätes, die zum Teil Spuren der Versehrung aufweisen, die sowohl auf einen Verlust ursprünglicher Funktionsfähigkeit verweisen als auch das Alter oder eine lange Lagerung der Stücke im Boden anzeigen. Das Hineinnehmen dieser scheinbar vorgefundenen Fragmente in das Bildgeschehen wies dem Künstler die Rolle eines Archäologen zu, der die zutage tretenden Zeugnisse vergangener Zivilisationen dokumentiert. Kögler ging noch einen Schritt weiter, indem er die funktionslos gewordenen Relikte einer nicht näher definierten, untergegangenen Kultur in neue bildliche Funktionen überführte und die durch gestalterische Strategien herausgehobenen Dingeigenschaften so in den Dienst einer nicht abbildhaft definierten autonomen bildlichen Komposition stellte. In der sich darin manifestierenden künstlerischen Positionierung nahm Kögler Bezug auf gestalterische Prinzipien einer abstrakten Bildauffassung, wie sie neben anderen auch Baumeister postulierte.

Kögler verdeutlichte die beschriebene Haltung auch in der Titelgebung der Arbeiten aus dem Jahr 1954. Neben „Ergebnis einer Ausgrabung“ finden sich, wie erwähnt, Titel wie „Versunkenes“ oder „Am fremden Meer“. Das in den noch nachweisbaren Arbeiten auftretende motivische Vokabular verweist jedoch nicht auf archaische Kulturen, sondern auf die Zivilisation des 20. Jahrhunderts. Durch die Verwandlung der Relikte in Fundstücke, die scheinbar einem langen Alterungsprozeß unterworfen waren, bevor sie im Bild zutage treten, legte der Künstler Distanz zwischen die eigene Zeit und die Zivilisation, die, im Bild symbolhaft als Fragmentierung gealterten technischen Gerätes dargestellt, im Krieg untergegangen war. Zu der Ebene symbolischer Deutung treten jedoch die an einer aktuellen abstrakten

---

<sup>320</sup> Vgl. Heusinger von Waldegg, a. a. O., S.19 ff. Zur Tektonik in Baumeisters Arbeiten der 20er und 30er Jahre vgl. auch Boehm, a. a. O., S.16 ff. Zur Entsprechung von bildlichem Konstrukt und motivischem Vokabular vgl. ebenda, S.19.

Bildauffassung orientierten gestalterischen Strategien hinzu. Kögler kombinierte inhaltlich wie gestalterisch unterschiedliche Ansätze miteinander, von denen einige direkt auf Baumeister zurückzuführen sind, andere dessen Bildauffassung und Ausformulierung des Bildvokabulars, etwa unter dem Aspekt der Hinwendung zu archaischen Bildinhalten in Form von Elementübernahmen aus scheinbar antiken Kulturen, jedoch nicht entsprechen. Köglers Haltung offenbart in dieser Hinsicht eine Distanzierung des Künstlers von den Ereignissen der jüngsten Zeitgeschichte, indem er deren Relikte zeitlich zurückdatiert und in einem natürlichen, Dauerhaftigkeit gewährenden und Zeitlosigkeit suggerierenden Umfeld zutage treten läßt. Die Spannung zwischen den Kategorien Natur, deren Lebenszyklus nicht durch zivilisatorische Interventionen beeinträchtigt werden kann, und Zivilisation, die sich hierin bildlich manifestiert, hat eine Parallele in Baumeisters theoretischem und künstlerischem Ansatz. Auch birgt die Titelgebung eine Komponente des Rätselhaften, Unwirtlichen, die in der Folge des surrealen Ansatzes zu sehen ist, der in Köglers Arbeit „Am Horch- und Peilpunkt“ zum Tragen kommt. Schon in der Analyse dieser Arbeit wurde die Funktion der surrealen Verfremdungsstrategie als Mittel der persönlichen Vergangenheitsbewältigung in Erwägung gezogen.

In der Zusammenschau von Köglers Arbeiten aus dem Jahr 1954 zeigt sich jedoch, daß sich dieser in der Wahl der Bildmotive in die bereits erwähnte inhaltliche Orientierung der nach dem Krieg arbeitenden Künstler an Archaischem und Mythischem auf künstlerischem Gebiet einfügt, die nicht auf die Person Baumeisters beschränkt ist. Von einem ausschließlichen Einfluß Baumeisters auf die Gesamtheit der Bildfindungen von Kögler in diesem Zeitraum kann in dieser Hinsicht nicht gesprochen werden.

## II.14. Arbeiten 1954

Im Jahr 1954 erarbeitete Kögler Bildfindungen, in denen sich lediglich einige wenige Bildmotive in formalen Kontrasten gegenüberstehen. Das motivische Vokabular ist dabei einer Reduktion unterworfen, die gestalterischen Ansätze zeigen sich jedoch mit denen der bereits vorgestellten Arbeiten aus diesem Zeitraum identisch. Dies ist etwa der Fall in einer unbetitelten Arbeit (Tempera, Bildträger und Maße unbekannt, Abb.27), die auf querformatigem Bildträger eine dunkelrote Grundierung zeigt. In der linken unteren Bildecke befindet sich ein schwarzes Rechteck. Mit dieser rechtwinkligen Formulierung korrespondiert ein in farbige Streifen untergliederter, frei auf der Bildfläche platzierter Balken am rechten Bildrand. In der linken Bildhälfte ragt vom oberen Bildrand ein unregelmäßig konturiertes felsbrockenähnliches Gebilde herab, es ist durch eine gerade Trennungslinie in ein weißes und ein blaues Farbfeld geteilt. Eine kleine, frei auf der Bildfläche platzierte Form ähnlicher Gestalt ist diesem Element zugeordnet. Die große, am Bildrand verankerte Form wird von einem sich in filigrane, kreisförmig angelagerte Arme verteilenden schwarzen Farbfleck überlagert. Ein verwandtes Gebilde, das jedoch als kompakte flächenhafte Formulierung ausgebildet ist, findet sich in der rechten unteren Bildecke. Es ist durch einen im Rot des Grundes gehaltenen schmalen Streifen zweigeteilt. Zu beiden Seiten des Streifens, der aufgrund der mit dem Bildgrund identischen Farbgebung als Zwischenraum zwischen zwei Formpartien gelesen werden kann, sind streifenförmige blaue Partien in die schwarze Farbform eingetragen, die sich im Fall der linken Formhälfte zu einer unregelmäßig begrenzten Flächenform ausweiten. Durch zwei in Lineament gegebene Formulierungen wird das Bildfeld in einer orthogonalen Flächenstruktur gegliedert. Die rechte der Formulierungen weist einen im rechten Winkel ansetzenden Steg auf, während die linke einen rechten Winkel ausbildet. Die Linien sind, unabhängig vom Auftreffen auf ein anderes Bildelement, einem Farbwechsel von Schwarz nach Grau unterworfen.

Kögler führt in dieser Arbeit mehrere gestalterische Strategien zusammen, die zum Teil miteinander konkurrieren. Dies ist auch in den zuvor vorgestellten Bildern der Fall, die ein gegenständlich ausdifferenziertes motivisches Vokabular aufweisen, das mit einer in Lineament ausgeführten gliedernden Struktur kombiniert ist. In dieser Arbeit tritt die gliedernde Funktion des Lineaments jedoch stärker in Erscheinung, weil sich das gegenständliche Vokabular auf wenige Formulierungen beschränkt. Diese differenzieren sich in rechtwinklig ausgeprägte Farbformen und organische Bildelemente, die durch rechtwinklige

Binnengestaltungen den ebenso charakterisierten Flächenformen und dem linear ausgeführten Gliederungssystem anverwandelt sind. Die amorphe Gestalt des filigranen Fleckes in der linken Bildhälfte weist sowohl Gestaltungselemente des Lineaments als auch der organischen Bildelemente auf. Diese Formfindung ist in der Ausbildung einer Überlagerungssituation und die Überlagerung durch das Lineament in das lose Gefüge der Formen kompositorisch eingebunden. Keines der Formelemente tritt durch die optische Wirkung der farbigen Masse in den Vordergrund. Sämtliche Elemente sind durch variierende Maßnahmen in den Grund zurückgebunden und mit weiteren, kompositorisch gleichwertig gestalteten Elementen verschränkt. Es entsteht ein Gefüge, innerhalb dessen die vereinzelt Formen zu schweben und zugleich durch das Lineament oder die optische Bindung an den Bildgrund arretiert zu sein scheinen. Tektonisch ausdifferenzierte Statik und die dem Schweben inhärente Bewegungsdynamik halten sich die Waage. Kögler nimmt mehrere gegensätzliche Gestaltungsstrategien in den Blick, er beschränkt sich nicht auf einen sich ausschließlich motivisch manifestierenden Formalkontrast.

Seiler bezieht sich in der allgemeinen Beschreibung von Köglers Arbeiten vor 1957 auf die hier zuletzt vorgestellten Arbeiten. Er hebt den gestalterischen Kontrast zwischen Flächenformen und Lineament ebenso hervor wie die Statik des bildlichen Gefüges, innerhalb derer die Formen sich „an ihrem sorgfältig ermittelten Ort und in vollkommener Ruhe“ befinden.<sup>321</sup> Köglers Bildordnungen werden von Seiler als „rhythmisch bestimmt“ bezeichnet, die Formgebung in ihrer Diversität hervorgehoben.

Kögler führt in dieser Arbeit die Formfindung des amorphen Fleckes in mehreren Varianten auf. Seiler ordnet dieser Formfindung Zufallsqualitäten zu, indem er sie als auslaufende Farbe deutet und ihr „protuberanzenähnliches“ Übertreten der geschlossenen Formbegrenzungen erwähnt. Ihr werden verschiedene bildliche Funktionen übertragen, etwa die Vermittlung zwischen unterschiedlich gestalteten Bildelementen oder die Ausbildung eines abbildhaft formulierten Realitätsverweises, wie im Fall der felsbrockenartig gestalteten Form. Das Motiv des Fleckes wird auch in surreale Gestaltungsstrategien eingebunden. So weist der Fleck in der Arbeit „Am Zentrum Rot-Grün“ von 1955 einen metamorphen Charakter auf, indem er das Motiv eines balkenähnlichen Gebildes mit fest umrissenen Konturen in einer Partie der Form in einen flüssigen Zustand zu überführen scheint. Auch manifestiert sich in den ausgreifenden

---

<sup>321</sup> Hier und im folgenden zitiert nach Seiler, a. a. O., S.87.

Strukturen einiger fleckähnlicher Gebilde ein gestischer Duktus, der als dynamischer Aspekt in der Erscheinung des Elementes bewahrt bleibt. Diese Elemente sind jedoch miteinander verwandt. An dieser Stelle sei auf die im Jahr 1952 während der Mittelmeerreise entstandene Zeichnung mit dem Titel „Vegetation in Südfrankreich“ verwiesen, in der sich zum ersten Mal ein vielfingeriges Element findet, das möglicherweise aus vegetabilen Motiven abgeleitet ist. Kögler entwickelt in den darauffolgenden Jahren ein Repertoire ähnlicher Formulierungen. Sie werden in unterschiedlicher Weise mit anderen, kontrastierend gestalteten Formen in Bezug gesetzt und gehen dadurch als Teil eines Formkontrastes in die bildliche Gestaltung ein. Dabei zeigt sich, daß Kögler in der Gestaltung der Bildelemente stets sowohl deren gegenständliche Ausdifferenzierung in den Blick nimmt als auch deren Funktion innerhalb einer auf gestalterischen Kontrasten aufbauenden Bildstrategie. Dieser gestalterische Ansatz geht auf Léger zurück. Kögler behält ihn über sämtliche Werkphasen hinweg bei.

Der Künstler verwendete die soeben vorgestellte Arbeit als Vorlage für eine Serigraphie (30 × 46 cm), die wohl im gleichen Jahr oder in der ersten Hälfte des darauffolgenden Jahres entstand und in unbekannter Auflagenhöhe gedruckt wurde. Sie wurde auf der von der Kestner-Gesellschaft in Hannover organisierten Wanderausstellung mit dem Titel „Farbige Graphik“ in der zweiten Hälfte des Jahres 1955 in mehreren deutschen Städten gezeigt und unter dem Titel „Kleine Komposition“ im Katalog abgebildet;<sup>322</sup> sie steht jedoch auf dem Kopf, was möglicherweise auf ein drucktechnisches Versehen zurückzuführen ist.

Die Komposition der Temperaarbeit ist in der Serigraphie beibehalten, allerdings ist die dunkle Farbgebung des Grundes gegen einen helleren Farbton ausgetauscht. In der gemalten Fassung erscheint die Farbe auf dem Bildgrund wolkig vertrieben, ein Effekt, den Kögler in der graphischen Version verstärkt. Diese scheint sich damit an die Gestaltung der Arbeiten anzulehnen, in denen durch eine malerische Gestaltung des Bildgrundes ein landschaftliches Kontinuum evoziert wird, in dem das Bildgeschehen verortet ist.

---

<sup>322</sup> Vgl. AK, Hannover 1955: Farbige Graphik '55, Nr.55, o. S. Der Titel der Arbeit ist identisch mit demjenigen einer bereits erwähnten Arbeit, die im AK, Bonn 1959 unter Nr.30, o. S. abgebildet ist.



Wie im vorangegangenen Jahr, so nahm Kögler auch 1954 an der vom Senator für Volksbildung ausgerichteten Weihnachtsverkaufsausstellung Berliner Künstler und Kunsthandwerker teil, die in Schloß Charlottenburg stattfand.<sup>323</sup>

---

<sup>323</sup> Kögler zeigte die folgenden Temperaarbeiten: Nr.141, „Über dem Horizont“, Nr.142, „Kleine Komposition und Nr.143, „Am fremden Meer“, vgl. Weihnachtsverkaufsausstellung Berliner Künstler und Kunsthandwerker, AK, Berlin 1954, o. S.

## II.15. Exkurs: Der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie (BDI) in den 50er Jahren

Im Jahr 1954 wurde Kögler in die Kunstförderung aufgenommen, die vom Bundesverband der deutschen Industrie organisiert wurde. Die Aufforderung an den Künstler, sich um ein Stipendium zu bewerben, erfolgte aufgrund der Kenntnisnahme der im gleichen Jahr im Rahmen der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes gezeigten Arbeiten seitens der Mitglieder des Kulturkreises.<sup>324</sup>

Achtundzwanzig Mitglieder des BDI hatten im August des Jahres 1951 einen Kulturkreis gegründet, der zwanzig Jahre später bereits auf fünfhundert Mitglieder angewachsen war. Der Vorstand des Kreises wurde von führenden Industriellen gebildet; der Verein war gemeinnützigen Zwecken verpflichtet.<sup>325</sup> Max-Paul Meier legte im Jahr 1961 einen umfassenden Bericht über die Strukturen der Kunstförderung vor, aus dem die Einzelheiten der Zielsetzung des Vereins und der Strukturen der Kunstförderung zu entnehmen sind.<sup>326</sup> Die Aufgabe des Kulturkreises war es demnach, junge, noch unbekannte Künstler zu fördern. Dies geschah vornehmlich durch die Vergabe von Stipendien, die aus einer einmaligen finanziellen Zuwendung bestanden.<sup>327</sup> Darüber hinaus wurde der Aufbau persönlicher Beziehungen der Stipendiaten zu Industriellenkreisen und zukünftigen Sammlern aus diesem Umfeld als wünschenswert erachtet.<sup>328</sup> Jährlich wurden von Kunsthochschulen, Museen, Kunstkritikern, Sammlern und Mitgliedern des Kreises Künstler benannt, deren Werk einer Vorbeurteilung durch eine Jury unterzogen wurde.<sup>329</sup> Zehn bis zwanzig Prozent der Künstler qualifizierten sich für das weitere Verfahren, in dessen Verlauf zusätzliche Arbeiten der Betroffenen von einer Hauptjury beurteilt wurden. Etwa ein Fünftel der Bewerber für das Stipendium des Jahres 1961, der von Meier als Beispiel genannt wird, wurden als Stipendiaten aufgenommen. Die Jury setzte

---

<sup>324</sup> Vgl. Seiler, a. a. O., S.87.

<sup>325</sup> Vgl. Silke Wenk, Der Kulturkreis im BDI und die Macht der Kunst, in: Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach '45, AK, Frankfurt/Main, Berlin 1980, S.80 ff., hier S.80.

<sup>326</sup> Vgl. Max-Paul Meier, Förderung bildender Künstler, in: Dokumentation über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1961, S.17 ff.

<sup>327</sup> Vgl. ebenda, S.17 sowie Walter Grasskamp, Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit. Die fünfziger Jahre, in: Ders., Wolfgang Ullrich (Hrsg.), Mäzene, Stifter und Sponsoren. Ein Modell der Kulturförderung. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI, Ostfildern-Ruit 2001, S.11 ff., hier S.19.

<sup>328</sup> Vgl. N. N., Stipendien '61 für junge Künstler, in: AK, Köln 1961, S.48.

<sup>329</sup> Hier und im folgenden vgl. Meier, a. a. O., S.18.

sich jeweils sowohl aus Mitgliedern des Kulturkreises als auch aus anerkannten Fachleuten zusammen.<sup>330</sup>

Die Stipendiaten wurden zu den jährlich stattfindenden „ars viva“-Ausstellungen eingeladen, die der Kulturkreis an jeweils wechselnden Orten organisierte.<sup>331</sup> Die Auswahl der eingesandten Arbeiten oblag wiederum einer Jury, so daß zuvor geförderten Künstlern nicht in jedem Jahr die Teilnahme garantiert war. Zu einem bei Erscheinen des Berichtes noch nicht feststehenden Zeitpunkt sollten die ehemals Geförderten aus dem Kreis verabschiedet werden, um „den nachkommenden Kräften größere Entfaltungsmöglichkeiten zu öffnen“. Während des Stipendiums und in den Jahren, in denen ehemalige Stipendiaten zur Teilnahme an den genannten Ausstellungen eingeladen wurden, bestand ein enger persönlicher Kontakt der Mitglieder des Kulturkreises zu den jeweiligen Künstlern.

Über die unmittelbare Förderung junger Künstler hinaus eröffneten sich dem Kulturkreis weitere Tätigkeitsfelder auf dem Gebiet der bildenden Kunst. So kaufte er u. a. Werke der Geförderten an, um sie als Museumsspende deutschen Museen als Dauerleihgabe zur Verfügung zu stellen.<sup>332</sup> Auch richtete der Kulturkreis Grundsatzstiftungen ein, die etwa dem Wiederaufbau zerstörter Kulturdenkmäler oder der Schließung von Lücken in Sammlungsbeständen bedeutender deutscher Museen dienten, die durch die Kulturpolitik unter dem Naziregime entstanden waren.<sup>333</sup> Es erschienen Monographien zu bildenden Künstlern, wie etwa die in der Einleitung bereits erwähnte Monographie „Junge Künstler 59/60. 5 Monographien deutscher Künstler der Gegenwart“.

Die „ars viva“-Ausstellungen werden nicht nur von Max-Paul Meier als wichtiger Faktor in der deutschen Kulturlandschaft bezeichnet. Von Grasskamp, der allerdings im Auftrag des Kulturkreises publizierte, wird die Arbeit des Kulturkreises als „von herausragender gesellschaftlicher Bedeutung“ bezeichnet.<sup>334</sup> Martin Warnke würdigt die Rolle des Kulturkreises als Förderer abstrakter Kunst.<sup>335</sup> Tatsächlich herrschten abstrakt arbeitende

---

<sup>330</sup> Vgl. Grasskamp, a. a. O., S.11.

<sup>331</sup> Vgl. hier und im folgenden sowie das Zitat Meier, a. a. O., S.18. Zu der Jurierung der Arbeiten für die Ausstellungen vgl. auch Grasskamp, a. a. O., S.19.

<sup>332</sup> Vgl. Museumsspende 1954 in: AK, Bamberg 1954, o. S.

<sup>333</sup> Vgl. Grasskamp, a. a. O., S.18.

<sup>334</sup> Vgl. Grasskamp, a. a. O., S.25.

<sup>335</sup> Vgl. Martin Warnke, Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, in: Bänsch 1985, S.209 ff., hier S.212 ff.

Künstler unter der Geförderten vor.<sup>336</sup> Allerdings setzte sich die Abstraktion erst Mitte der 50er Jahre in der Kunstförderung des Kulturkreises durch, zu einem Zeitpunkt, als diese künstlerische Ausrichtung in Deutschland bereits große Verbreitung gefunden hatte.<sup>337</sup> Warnke wendet sich gegen die Auffassung, der BDI habe die Förderung dieser Kunstrichtung mit gesellschaftspolitischen Manipulationsabsichten verbunden, räumt jedoch eine Verbindung der Inhalte abstrakter Kunst mit der Sphäre des Industriellen unter allgemeiner Begrifflichkeit von Freiheit, Fortschrittlichkeit und Modernität ein.<sup>338</sup> Die Diskussion um die Berücksichtigung abstrakter und konservativer Strömungen in der Kunstförderung wurde innerhalb des Kulturkreises lebhaft geführt.<sup>339</sup>

Erklärtes Ziel der Kunstförderung war die Beurteilung nach Kriterien der Qualität, welche die Jurierung der jeweils eingereichten Arbeiten sowohl in Rahmen des Prozedere zur Stipendienvergabe als auch im Hinblick auf die Ausstellungen mit Werken der geförderten Künstler gewährleisten sollte, nicht aber die Beurteilung nach Zugehörigkeit zu einer Kunstströmung. Diese Vorgabe brachte Paradigmen in die Diskussion um förderungswürdige Kunst ein, die zeitgebunden waren. Wie Warnke erörtert auch Silke Wenk das Vokabular der schriftlichen Darlegungen über die Arbeit des Kulturkreises sowie dasjenige von Politikern, die zur Arbeit der Institution Stellung nahmen,<sup>340</sup> unter dem Gesichtspunkt der sich darin manifestierenden gesellschaftspolitischen Ideologien. In kritischer, jedoch bisweilen wohl von der eigenen politischen Haltung beeinflussten Analyse unternimmt sie den Versuch, die Instrumentalisierung der Kunst gegen das politische System der Ostblockstaaten auch in allgemeiner gesellschaftspolitischer Hinsicht durch die Arbeit des Kulturkreises nachzuweisen.<sup>341</sup>

---

<sup>336</sup> Vgl. Wenk, a. a. O., S.82.

<sup>337</sup> Vgl. Warnke, a. a. O., S.212. Grasskamp setzt den Zeitpunkt erst Ende der 50er Jahre an, vgl. Grasskamp, a. a. O., S.14.

<sup>338</sup> Vgl. Warnke, a. a. O., S.213. Vgl. auch Grasskamp, a. a. O., S.15. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf Trökes' verwandte Äußerungen in bezug auf die Abstraktion verwiesen, vgl. den Exkurs zum Surrealismus in der vorliegenden Arbeit.

<sup>339</sup> Vgl. hier und im folgenden Meier, a. a. O., S.17.

<sup>340</sup> Wenk zitiert beispielsweise Konrad Adenauer, vgl. Wenk, a. a. O., S.80.

<sup>341</sup> Dieser Eindruck ist indes nicht von der Hand zu weisen, vgl. etwa die Abhandlung „Mut zum Auftrag“ des Geschäftsführers des Kulturkreises Gustav Stein, die dieser 1956 veröffentlichte. Ein Wiederabdruck findet sich in: Walter Grasskamp, Ferdinand Ullrich (Hrsg.), Mäzene, Stifter und Sponsoren. Ein Modell der Kulturförderung. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI, Ostfildern-Ruit 2001, S.26 ff.

Jenseits ideologischer Debatten erwies sich für Kögler die Förderung durch den Kulturkreis als fruchtbar und nachhaltig. So nahm er nicht nur an den „ars viva“-Ausstellungen der Jahre 1954 bis 1958 und 1961 teil, ihm wurde darüber hinaus im Jahr 1954 ein Stipendium verliehen.<sup>342</sup> Der Kulturkreis kaufte zwei seiner Werke für eine Museumsspende an. Es handelt sich um die Arbeit „Eisenstücke“ von 1954 und um eine Lithographie mit dem Titel „Fragmente“ von 1956.<sup>343</sup> Die Entstehungszeiten der betreffenden Arbeiten lassen sich in der hier als Quelle benutzten Auflistung aus der letzten Zahl der Inventarnummer ablesen.

Kögler präsentierte auf den „ars viva“-Ausstellungen stets zeitnah entstandene Arbeiten. Im Jahr 1954 waren dies neben der soeben erwähnten Arbeit „Eisenstücke“ drei weitere Arbeiten, denen nicht mit Sicherheit noch nachweisbare Arbeiten zugeordnet werden können.<sup>344</sup> Bei den in der Ausstellung des Jahres 1955 gezeigten Arbeiten handelte es sich um das aus demselben Jahr stammende Werk „Wehendes mit blauer Pyramide“, das im Rahmen der Werkanalyse der 90er Jahre Erwähnung finden wird, sowie um die Arbeit „Am Zentrum Rot-Grün“ und weitere Arbeiten, deren Titel „Kleine Landschaft“, „Über winterlichem Horizont“ und „Hängend-schwebend“ nicht mit noch nachweisbaren Arbeiten in Verbindung gebracht werden können.<sup>345</sup> 1956 präsentierte Kögler die beiden Arbeiten „Große Komposition“ und „Mit rot-weißem Tuch“,<sup>346</sup> die an anderer Stelle vorgestellt werden sollen. Klaus Jürgen-Fischer erwähnt Kögler namentlich in seiner Besprechung der Ausstellung in „Das Kunstwerk“, indem er ihm eine künstlerische Haltung attestiert, die sich im Arbeiten „ohne die Zugeständnisse an die Neigung des Publikums, im abstrakten Bild den gefälligen Schmuck für die Wand zu sehen“ äußere.<sup>347</sup>

---

<sup>342</sup> Vgl. N. N., Stipendiaten und Preisträger der Kulturkreises, in: Dokumentation über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1961, S.57 ff., hier S.91.

<sup>343</sup> Vgl. N. N., Register Museumsspende, in: Dokumentation über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1961, S.35 ff, hier S.41: Inv. Nr.10/54, „Eisenstücke“, Tempera, o. Bildträger und Maße, und Inv. Nr.63/56, „Fragmente“, Lithographie, o. Maße.

<sup>344</sup> Vgl. AK, Bamberg 1954, Nr.96, „Komposition mit kegelförmigen Körpern“, Tempera, o. Bildträger und Maße; Nr.97, „Geteilt“, Tempera, o. Bildträger und Maße, und Nr.98, „Ruinen im Winter“, Tempera, o. Bildträger und Maße, o. S.

<sup>345</sup> Vgl. AK, Aachen 1955, Nr.75, „Kleine Landschaft“, Tempera, o. Bildträger und Maße; Nr.76, „Über winterlichem Horizont“, Tempera, o. Bildträger und Maße; Nr.77, „Hängend-schwebend“, Tempera, o. Bildträger und Maße; Nr.78, „Wehendes mit blauer Pyramide“, Tempera, o. Bildträger und Maße; Nr.79, „Am Zentrum rot-grün“, Tempera, o. Bildträger und Maße, o. S.

<sup>346</sup> Vgl. AK, Baden-Baden 1956, Nr.66, „Große Komposition“, 1956, Öl, o. Bildträger, 165 × 115 cm; Nr.67, „Mit rot-weißem Tuch“, Tempera, o. Bildträger, 90 × 70 cm, o. S.

<sup>347</sup> Vgl. Klaus Jürgen-Fischer, ars viva Baden-Baden '56 und Deutsche Graphik seit 1900, in: Das Kunstwerk H.3, Jg.X, 1956/57, S.53.

Köglers künstlerische Position wird somit als qualitätvolle, weil nicht geschmäckerlich orientierte Abstraktion beschrieben.

Im Jahr 1957 zeigte Kögler zwei in Temperatechnik ausgeführte Arbeiten aus demselben Jahr mit den Titeln „Der Block“ (Tempera auf Karton, 70 × 85 cm, Abb.31) und „Aufgestelltes“;<sup>348</sup> erstere soll an anderer Stelle diskutiert werden. Im Jahr 1958 stellte Kögler ebenfalls Temperaarbeiten vor; es handelt sich um die beiden im Rahmen der Werkanalyse ebenfalls zu erwähnenden Arbeiten „Schräg Komponiertes“ und „Landschaftliches“ sowie um „Braun und Blau Diagonal“.<sup>349</sup> Lediglich letztgenannter Titel ist keinem noch nachweisbaren Werk mit Sicherheit zuzuordnen. In diesem Jahr wurden Arbeiten der Stipendiaten des Kulturkreises in der „Göppinger Galerie“ gezeigt, einem im Besitz eines Industriebetriebes befindlichen Ort wechselnder Kunstausstellungen. Kögler war hier mit den Arbeiten „Komposition in Grün und Blau“ und „Schräg Komponiertes“ vertreten.<sup>350</sup>

Im Jahr 1960 ging eine Arbeit von Kögler in die Museumsspende des Kulturkreises ein; es handelt sich um die oben bereits erwähnte Lithographie „Fragmente“ aus dem Jahr 1956,<sup>351</sup> die allerdings nicht mit einem überlieferten Werk zu identifizieren ist. Die in der Museumsspende dieses Jahres aufgeführten Arbeiten rekrutierten sich aus zwei druckgraphischen Sammlungen, die der Kulturkreis zusammenstellte und in Betrieben von Mitgliedern des Kreises sowie in Museen zeigte.<sup>352</sup>

Im Jahr 1961 nahm Kögler wieder an einer Jahresausstellung des Kulturkreises teil. Er zeigte drei Arbeiten, „Stehender Block“, ein Ölgemälde von 1957 und die beiden Temperaarbeiten „Landschaftliches“ und „Toscanisches“, beide aus dem Jahr 1960.<sup>353</sup>

---

<sup>348</sup> Vgl. AK, Lübeck 1957, Nr.58, „Der Block“, 1957, Tempera, o. Bildträger, 49 × 60 cm, und Nr.59, „Aufgestelltes“, 1957, Tempera, o. Bildträger, 45 × 29 cm, o. S.

<sup>349</sup> Vgl. AK, Trier 1958, Nr.76, „Schräg Komponiertes“, 1958, Tempera, o. Bildträger, 47 × 61 cm; Nr.77, „Landschaftliches“, 1958, Tempera, o. Bildträger, 30 × 46 cm, und Nr.78, „Braun und Blau Diagonal“, 1958, Tempera, o. Bildträger, 32 × 28 cm, o. S.

<sup>350</sup> Vgl. malerei, plastik, graphik. stipendiaten des kulturkreises im bundesverband der deutschen industrie, AK, Göppingen 1958, „Komposition in Grün und Blau“, 1958, Tempera, o. Bildträger und Maße, und „Schräg Komponiertes“, 1958, Tempera, o. Bildträger und Maße, o. S.

<sup>351</sup> Vgl. AK, Würzburg 1960, Nr.40, „Fragmente“, 1956, Lithographie, 32,4 × 42,3 cm, o. S.

<sup>352</sup> Vgl. N. N., Museumsspende '60, in: ebenda, o. S. und zu den druckgraphischen Sammlungen des Kulturkreises Grasskamp, a. a. O., S.21.

<sup>353</sup> Vgl. AK, Köln 1961, Nr.213, „Stehender Block“, 1957, Öl, o. Bildträger, 125 × 122 cm; Nr.214, „Landschaftliches“, 1960, Tempera, o. Bildträger, 57 × 78 cm, und Nr.215, „Toscanisches“, 1960, Tempera, o. Bildträger, 77 × 58 cm, o. S.

Um den Blick bezüglich der Kunstförderung des Kulturkreises abschließend zu weiten, sei im folgenden eine Auswahl weiterer Künstler benannt, die in den 50er Jahren ebenfalls vom Kulturkreis durch Stipendien und Preise gefördert wurden. Es handelt sich um Künstler, die in den 50er Jahren im unmittelbaren Umkreis von Kögler in Berlin arbeiteten und mit ihm zusammen ausstellten, wie Hermann Bachmann und Alfred Winter-Rust, die mit Kögler und anderen im Jahr 1957 an der für Kögler bedeutenden Ausstellung im Haus am Waldsee teilnahmen, des weiteren aber auch Künstler, die in den 60er Jahren an der Karlsruher Kunstakademie wirkten, die in der Mitte dieses Jahrzehnts auch Köglers Wirkungsstätte wurde. Hier sind zu nennen Horst Antes, Klaus Arnold, Otto Herbert Hajek und Günter Neusel. Mit Arnold verband Kögler eine persönliche Freundschaft. Im Hinblick auf die künstlerische Position zeigen sich die Arbeiten von Hajek dem Werk Köglers verwandt. Dies soll im Rahmen eines Exkurses zur Geometrischen Abstraktion erörtert werden.

Horst Antes war im Jahr 1960 Stipendiat des Kulturkreises und nahm im selben Jahr an der „ars viva“-Ausstellung teil.<sup>354</sup> Klaus Arnold erhielt 1956 ein Stipendium und nahm an der entsprechenden „ars viva“-Ausstellung teil.<sup>355</sup> Hermann Bachmann, der im Jahr darauf mit einem Stipendium ausgezeichnet wurde, nahm zwischen 1954 und 1957 jährlich an den „ars viva“-Ausstellungen teil und wurde im Jahr 1955 mit einem Werk für die Museumsspende ausgewählt.<sup>356</sup> Wiederum zu nennen sind Otto Herbert Hajek, der 1958 sowohl ein Stipendium als auch einen Förderpreis des Kulturkreises erhielt und in den Jahren 1958 bis 1960 an den „ars viva“-Ausstellungen teilnahm,<sup>357</sup> Günter Neusel, der 1956 mit einem Stipendium ausgezeichnet wurde und zwischen 1956 und 1959 jährlich an den „ars viva“-Ausstellungen teilnahm,<sup>358</sup> sowie Alfred Winter-Rust, der im Jahr zuvor ein Stipendium erhielt und von 1955 bis 1957, 1959 und 1960 an den „ars viva“-Ausstellungen teilnahm.<sup>359</sup>

In der Reihe der Monographien zu jungen Künstlern der Gegenwart, die der Kulturkreis herausgab, werden in dem im Jahr 1959 herausgegebenen Band neben Kögler auch Wilhelm

---

<sup>354</sup> Vgl. N. N., Stipendiaten und Preisträger des Kulturkreises, a. a. O., S.58.

<sup>355</sup> Vgl. ebenda, S.59.

<sup>356</sup> Vgl. ebenda, S.61.

<sup>357</sup> Vgl. ebenda, S.76.

<sup>358</sup> Vgl. ebenda, S.97.

<sup>359</sup> Vgl. ebenda, S.121.

Loth und Peter Herkenrath vorgestellt, die in den 60er Jahren an der Karlsruher Kunstakademie wirkten.



## II.16. Arbeiten 1955

In Köglers Œuvre aus dem Jahr 1955 ist das zuvor erarbeitete Repertoire in weiteren Bildfindungen ausgeführt. Dies belegt etwa die Nennung einer nicht mehr nachweisbaren Arbeit mit dem Titel „Beschattete Spirale“ (Öl auf Hartfaser, 85 × 119,5 cm) im Katalog der Ausstellung „Berliner Künstler. Fünf Maler“.<sup>360</sup> Auch die im folgenden vorzustellende Arbeit präsentiert das nun schon bekannte bildliche Vokabular, das jedoch um einige neue motivische Formulierungen bereichert ist.

Die Arbeit mit dem Titel „Fragmente am Strand“<sup>361</sup> (Öl auf Leinwand, 70 × 55 cm, Abb.28) zeigt auf hochformatigem Bildträger eine Zweiteilung des Bildgrundes in einen schmalen grünen Streifen, der sich am oberen Bildrand befindet, und eine ockerfarbene Fläche, die den größten Teil des Bildfeldes einnimmt. Diese Gestaltung ist als Angabe einer Landschaft zu lesen. Über diese Aufteilung des Bildfeldes in zwei Register ist eine unregelmäßig begrenzte Flächenform gelegt, die nahezu die gesamte Höhe des Bildes einnimmt; sie ist nach links versetzt. Die Formulierung ist den fleck- und felsbrockenartigen Elementen verwandt, die sich in den Arbeiten des Jahres 1954 vermehrt finden. Das Element ist durch horizontal verlaufende Trennungslinien in drei farblich voneinander abweichende Partien geteilt. Die zuoberst innerhalb der Form verlaufende Teilungslinie ist deckungsgleich mit der hoch im Bild ansetzenden Horizontlinie der Landschaftsangabe. Der obere, in einem Grünton gestaltete Teil der Formulierung nimmt die Gestalt von ausgelaufener Flüssigkeit an. Die in der unteren Partie als flächenhaft gestaltete schwarze Farbform charakterisierte Formfindung ist in ihrer oberen Partie plastisch modelliert, so daß ihr partiell Körperhaftigkeit eignet. Der Mittelteil der Form ist in einer dunkleren Nuance jenes Grüns gestaltet, das in der obersten Bildpartie in Erscheinung tritt. Das zentrale Bildmotiv wird von weiteren Formfindungen überlagert. So ist eine annähernd querechteckig gestaltete Form am unteren Bildrand verankert; sie wird durch den in Form einer Binnengestaltung weitergeführten Außenkontur der großen, amorphen Form in zwei farblich unterschiedliche Partien geteilt. Die die große Form überlagernde Partie ist in Rot, die außerhalb der Form befindliche in Grün gehalten. Die rechte obere Ecke dieser

<sup>360</sup> Vgl. AK, Berlin 1957: Berliner Künstler, Nr.80, o. S.

<sup>361</sup> Der Titel der Arbeit ist auf der Rückseite des Gemäldes vermerkt. Im AK, Ettlingen 2006 ist die Arbeit irrtümlich unter dem Titel „Fragmente am Stadtrand“ aufgeführt, vgl. dort Abb. S.75. Dies mag auf die ebenfalls fehlerhafte Bezeichnung im Katalog der Ausstellung „junger westen '56“ zurückgehen, vgl. Teilnehmer Kunstpreis „junger westen“ der Stadt Recklinghausen in: AK, Recklinghausen 1956, Nr.77, o. S.

Formfindung wird von einer weiteren organischen Formulierung mit polypenartigem Ausläufer überlagert, die dabei einen Farbwechsel von Schwarz nach Rot vollzieht. Sie wird von einem diffusen hellblauen Fleck hinterfangen. Am linken Bildrand tritt eine hellgrundige Halbkreisscheibe in Erscheinung, aus deren Außenkontur ein horizontal ausgerichteter Steg heraustritt, der auf der Höhe der Oberkante der benachbarten, zweigeteilten Form liegt. Oberhalb des Steges und oberhalb der benachbarten Form sind zum einen drei, zum anderen zwei kreisscheibenförmige kleine Punkte auf einer gedachten Vertikallinie übereinanderliegend angebracht. In der oberen Bildpartie ist ein ebenfalls organisch formuliertes Bildelement mit polypenartigem Ausläufer am rechten Bildrand verankert. Es überlagert die große, amorphe Form und scheint wie diese aus dem Motiv eines Flüssigkeitsfleckes entwickelt zu sein. Es ist als perspektivisch erfaßte dreidimensionale Formulierung gestaltet, indem an die als Schnittfläche zu deutende, amorphe schwarze Partie ein zerklüfteter weißer Körper angelagert ist, der durch verschattende Modellierung volumenhaltig gestaltet ist. Auf gleicher Höhe der Form ragt vom linken Bildrand her eine aus mehreren organisch formulierten und geometrischen Einzelementen zusammengesetzte Formfindung in die Bildmitte hinein, deren zentrale Formulierung aus einer in rote Segmente unterteilten Kreisscheibe besteht. Diese Formulierung mutet kometenhaft an. Ihr scheint ein Schweif zu folgen, der aus einer weißen und einer schwarzen amorphen Form besteht. Von der Kreisscheibe geht ein fadenartiger Fortsatz aus, dessen Ende zu einem roten Oval verdickt ist.

Kögler konzipiert die bildliche Gestaltung als Landschaft, in der sich Vorgänge organischen Lebens abzuspielen scheinen. Der Titel der Arbeit rekurriert wohl auf die als Folie für dieses Geschehen genutzte große, amorphe Formulierung und die annähernd rechteckig gestaltete, zweigeteilte Form am unteren Bildrand. Diese weisen formale Ähnlichkeit zu Elementen auf, die wie versehrte Metallteile ausgebildet sind, wie beispielsweise die große schwebende Form in der Arbeit „Ergebnis einer Ausgrabung“. So zeigen beide großen Formen kreisrunde Lochungen, die als maschinelle Bearbeitung eines einem technischen Kontext entnommenen Formteiles gelesen werden können. Kögler situiert das Geschehen offenbar auch diesmal am Strand. Die Relikte menschlicher Anwesenheit sind der landschaftlichen Beschaffenheit assimiliert, indem sie sich den Bodenformationen anverwandeln. Auch sind sie nicht eindeutig ausschließlich technischen Zusammenhängen zuzuordnen; der Erscheinung der großen Form eignet eine Ambivalenz im Hinblick auf den Gegenstandsbezug. Das bildliche Geschehen konzentriert sich auf die Präsenz der beiden unterschiedlichen Formulierungen, die sich jeweils

von den Rändern des Bildfeldes auf die Bildmitte zuzubewegen scheinen. Dieser Eindruck wird durch die diese Formulierungen in eine dreidimensionale Gestaltung überführenden Anfügungen erreicht, die an abgeschlossene formale Einheiten angelagert sind. Auch die organischen Fortsätze dieser Elemente, die ein Eigenleben zu entwickeln scheinen, suggerieren den Ablauf einer sich zeitlich linear entwickelnden Aktion, die jedoch im Augenblick des Vollzuges bildlich fixiert zu sein scheint. Die Anbindung der Einzelformen an die Bildränder sowie die Aufteilung des Bildfeldes in Register geben den Elementen Halt. Die Komposition ist nach tektonischen Aspekten konzipiert, die sich in der Binnengestaltung der Einzelmotive manifestieren, beispielsweise in Form von Horizontal- oder Vertikalteilungen, welche die in älteren Bildfindungen zutage tretende Gliederung der Bildfläche in flächenhafte, orthogonalen Gestaltungsprinzipien entsprechende Kompartimente aufrufen.

Die Ausarbeitung der Bildmotive verweist auf surreale Gestaltungsstrategien. So ist die Ambivalenz der materiellen Erscheinung der großen, organischen Form surrealen Dingmetamorphosen verwandt.<sup>362</sup> Die Interaktion, in der die Bildelemente aufeinander bezogen sind, bleibt rätselhaft. Sind auch organoide, weich fließende Formen „viel genutzte Gestaltungsmittel einer modisch abstrahierten Kunst“<sup>363</sup>, wie Damus in bezug auf die Kunst der 50er Jahre konstatiert, so sind diese in den Bildfindungen anderer Künstler jedoch häufig als amorphe Formulierungen in gestalterischen Kontrast zu linearen Flächenformen gebracht, wie etwa bei Fritz Winter oder Hans Kuhn. Kögler verleiht seinen Formfindungen dagegen objekthafte Präsenz, indem er sie mit detaillierten Ausgestaltungen versieht. Auch sind sie in das Prinzip einer perspektivischen Raumerschließung eingebunden, die nicht den gestalterischen Ansätzen der Künstler entspricht, die in den 50er Jahren zur Avantgarde zählten. So definiert Baumeister in der Nachfolge von Kandinsky die Bildfläche und nicht die illusionierende Darstellung des Tiefenraumes als das Grundprinzip moderner Malerei.<sup>364</sup> Kögler kombiniert in der hier vorgestellten Arbeit eine traditionelle Technik der bildlichen Raumerschließung mit einem motivischen Vokabular, das in der Konzentration auf organische Formfindungen in einem bestimmten Gestaltungsmodus surreale Qualitäten birgt. Diese entfalten sich in der Zusammenführung der Bildelemente zu einem Tableau, das Ansätze einer

---

<sup>362</sup> Vgl. John Russel, *Der surrealistische Gegenstand*, in: *Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910-1970*, AK, Berlin 1971, S.88 ff., hier S.92.

<sup>363</sup> Vgl. Damus, in: Breuer 1997, S.28.

<sup>364</sup> Vgl. Willi Baumeister. *Das Mauerbild und einiges über die Fläche in der Malerei*, erstmals erschienen in: *Die Baugilde H.17*, 7. Jg. Berlin 1925, S.1186.

Bilderzählung zu bergen scheint. In diesem Sinne können die Bewegungsimpulse der beiden links und rechts im Bild angesiedelten Formfindungen gelesen werden, ebenso wie die metamorphen Qualitäten der großen, fleckähnlich gestalteten Form, die unter verschiedenartiger, stets im Vergleich mit realen Dingeigenschaften zu erschließender Gestalt in unterschiedlichen Bildpartien in Erscheinung tritt. Diese dynamischen Vorgänge, die den Ablauf einer Handlung anzudeuten scheinen, werden jedoch durch die Statik der Einzelemente und die Tektonik der Komposition und in einer fixierenden Verankerung der Elemente im Bildraum neutralisiert. Der Eindruck eingefrorener Bewegung stellt sich ein. Kögler nutzt ebendiese Strategie bereits 1951 in der Arbeit „Am Horch- und Peilpunkt“, um eine vergleichbare Starre der Wiedergabe sämtlicher Bildelemente deren motivisch implizierten Bewegungsimpulsen gegenüberzustellen. Allerdings tritt die Anwendung derartiger surrealer Gestaltungsstrategien in den Dienst der Bildung eines formalen, sich in der motivischen Ausdeutung der Bildelemente manifestierenden Kontrastes. Dieser entfaltet sich zwischen amorphen Bildelementen wie dem Fleck oder solchen, die dem Organischen verwandte Ausbildungen zeigen, wie etwa die schweifähnlichen Fortsätze von segmentierter Kreisscheibe und schwarzer amorpher Formulierung und den geschlossenen geometrischen Formen, wie etwa der Kreisscheibe. Dabei zeigt sich in der Gestaltung einiger dieser gegensätzlichen Formulierungen jeweils eine gestalterische Anverwandlung an die formal kontrastierenden Partien. So ist der geometrischen Rundform ein organisch formuliertes Teilstück im motivischen Kontext unmittelbar zugeordnet. Auch sind die Oberflächengestaltungen der Bildelemente gegenüber früher entstandenen Arbeiten einem Homogenisierungsprozeß unterworfen, so daß sich die Kontrastierung einzelner formaler Gestaltungen auf ausgewählte Partien oder Eigenschaften der aufgeführten dinghaften Formulierungen bezieht, nicht jedoch auf die Gesamtheit der formalen Eigenschaften des motivischen Vokabulars ausgedehnt wird. Durch die einander angeglichenen Oberflächenerscheinungen wird eine bildliche Einheit erzeugt, in welche die formalen Kontraste eingestellt werden. Im Mittelpunkt dieser Strategie der Verflechtung unterschiedlich gestalteter Bildelemente zu einer bildlichen Einheit steht die Formulierung des fleckähnlichen Elementes. Dessen Erscheinung ist mit vielfältigen, teils ambivalenten Funktionen aufgeladen. So wird es in der oberen Bildpartie gestalterisch der Landschaftsangabe anverwandelt, indem es deren Horizontlinie aufnimmt. Gleichzeitig jedoch wird es durch eine körperhafte Ausgestaltung in einen motivischen wie inhaltlich sich erschließenden Kontrast zur landschaftlichen, sich flächenhaft darstellenden Ausprägung

überführt. In der unteren Formpartie ist das amorphe Element als industriell gefertigtes Teilstück eines technischen Gerätes gestaltet; die Lochungen entlang einer gedachten Linie sind in anderen Arbeiten derselben Entstehungszeit als die entlang einer Schweißnaht angebrachten Nieten ausgedeutet.

Die Position des großen Bildelementes innerhalb der Komposition entspricht derjenigen, die der Fleck in der Arbeit „Eisenteile“ einnimmt. Hier wie dort sind vor der hinterfangenden Formulierung weitere Elemente positioniert, die gerundete und eckige Teilpartien zu einer motivisch definierten Einheit vereinen. In der Gestaltung dieser Einzelelemente entfaltet sich auf diese Weise eine zweite Ebene formaler Kontrastierung. Dabei können in älteren Bildfindungen auftretende Elemente einer Neukonzeption unterworfen werden. Der in farbige Segmente aufgeteilte Kreis etwa stellt eine Formfindung dar, die in zuvor entstandenen Arbeiten häufig der landschaftlichen Ortsbestimmung zugeordnet ist, so etwa in der Radierung „Turm am Meer“ von 1953.<sup>365</sup> In der Arbeit „Fragmente am Strand“ gewinnt diese Formulierung jedoch eine rätselhafte dingliche Präsenz, der kein Verweischarakter auf außerbildliche gegenständliche Vorgaben eignet. Die Unterteilung in Segmente veranschaulicht vielmehr ein Ordnungssystem geometrischer Formulierung, das in formalem Kontrast zu der organischen Ausbildung des angelagerten und farblich ebenfalls geteilten Schweifes steht. Der sich in dieser Ausgestaltung manifestierende formale Kontrast innerhalb eines Bildmotivs wird in anderen Bildfindungen des Jahres 1955 in ähnlicher formaler Gestaltung und in vergleichbarer Funktion zum zentralen Bildthema erhoben.

---

<sup>365</sup> Vgl. AK, Berlin 1957: Berliner Künstler zu der bereits erwähnten, jedoch hier nicht analysierten Arbeit Nr.78, „Winterliche Vision“, 1954, Gouache, 46,5 × 67 cm, in: Abb. o. S.

## II.17. Exkurs: Der „junge westen“ in den 50er Jahren

Im ersten Jahrzehnt nach Ende des Zweiten Weltkrieges kam es in Deutschland zur Gründung zahlreicher Künstlergruppen und -vereinigungen.<sup>366</sup>

Im Jahr 1948 schlossen sich in Recklinghausen die Maler Gustav Deppe, Thomas Grochowiak, Ernst Hermanns, Emil Schumacher, Heinrich Siepman und Hans Werdehausen zu der Gruppe „junger westen“ zusammen.<sup>367</sup> Als Anreger gilt der Leiter des Vestischen Museums in Recklinghausen, Franz Große Perdekamp. Dessen theoretische Vorgaben, in denen der Gedanke der Ordnung als Träger von ethischen Werten ebenso formuliert ist wie der Gedanke, die Kunst durch ordnende Strukturen aus dem „Rauschhaften“ herauszuführen, blieben unter den jungen Künstlern nicht unwidersprochen.<sup>368</sup> Die Absicht Große Perdekamps war es, einen abstrakten Geometrismus zu fördern.<sup>369</sup>

Ferdinand Ullrich, der die Geschichte der Gruppe in einer Monographie eingehend untersucht, nennt als Begründung für die gerade in diesem Jahrzehnt so gehäuft auftretenden Zusammenschlüsse von Künstlern den Wunsch nach Orientierung, die weniger von theoretischer Seite an die Kunstschaaffenden herangetragen werden als sich vielmehr aus der unmittelbaren praktischen Auseinandersetzung mit dem Werk befreundeter Künstler ergeben sollte.<sup>370</sup>

Die Künstler, die sich zu der Gruppe „junger westen“ zusammenschlossen und ihre Arbeiten in regelmäßig stattfindenden Ausstellungen präsentierten, stammten aus dem Ruhrgebiet oder dessen näherer Umgebung. Allerdings nahmen an den Ausstellungen der Gruppe stets auch Künstler aus anderen Teilen der Bundesrepublik und aus dem europäischen Ausland teil.<sup>371</sup> Der „junge westen“ pflegte im Hinblick auf die Ausstellungstätigkeit regen Austausch mit anderen

---

<sup>366</sup> Ein konziser Überblick findet sich etwa bei Dieter Honisch, 1956-1970. Auf der Suche nach der eigenen Identität, in: AK, Berlin 1985, S.17 ff., hier S.18 f. und auch bei Rolf-Gunter Dienst, Gemeinsamkeit macht stark. Künstlergruppen zwischen 1945 und 1960, in: Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945-1960, AK, Recklinghausen, Köln 1996, S.135 ff. (im folgenden zitiert als Dienst 1996)

<sup>367</sup> Vgl. Ferdinand Ullrich, „junger westen“. Die Geschichte einer Künstlergruppe, Diss., Bochum 1990 (im folgenden zitiert als Ullrich 1990), (veröffentl.als maschinenschrift. Manuskript auf Microfiche), S.12.

<sup>368</sup> Vgl. ebenda, S.18 f.

<sup>369</sup> Vgl. Gabriele Lueg, Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss., Aachen 1983, S.5.

<sup>370</sup> Vgl. Ullrich 1990, S.12. Zur Geschichte des „jungen westens“ aus erster Hand vgl. auch Thomas Grochowiak, Wege zur Abstraktion: junger westen, in: AK, Berlin 1985, S.106 ff.

<sup>371</sup> Vgl. ebenda, S.6.

künstlerischen Gruppierungen in Deutschland, so etwa mit den Gruppen ZEN, Quadriga oder der „Gruppe 53“.<sup>372</sup>

Die erste Ausstellung der Gruppe unter Beteiligung von auswärtigen Gästen fand im Jahr 1948 in provisorisch dafür hergerichteten Räumlichkeiten statt.<sup>373</sup> In den Jahren nach 1950 wurde die Ausstellung in der daraufhin gegründeten Kunsthalle Recklinghausen gezeigt.<sup>374</sup> Die erste Ausstellung wurde, wie auch die folgenden, von Franz Große Perdekamp und den Mitgliedern der Gruppe juriiert. Die Themen der präsentierten Arbeiten waren an traditionellen Kunstgattungen orientiert, die Alltagswirklichkeit der Nachkriegszeit blieb ausgespart.<sup>375</sup> In Verbindung mit der Ausstellung wurde ein mit 1000 DM dotierter Kunstpreis der Stadt Recklinghausen vergeben, der unter vier Mitgliedern der Gruppe aufgeteilt wurde. Es handelte sich um den ersten Kunstpreis, der nach dem Zweiten Weltkrieg von einer Kommune vergeben wurde.<sup>376</sup>

Im Laufe des Bestehens der Künstlergruppe vollzogen die Mitglieder eine künstlerische Entwicklung, die ihren Ausgang in der Gegenständlichkeit nahm und in eine unterschiedlich ausgeprägte Abstraktion führte.<sup>377</sup> Dabei zeichnete sich eine Tendenz zur freien gestischen Malerei ab, wie anhand der in den jährlich organisierten Ausstellungen gezeigten Arbeiten der Gruppenmitglieder nachvollzogen werden kann. Ein Bezug der künstlerischen Äußerungen zur Außenwelt war ausdrücklich erwünscht. Im Rahmen einiger Ausstellungen der Gruppe fanden Diskussionen statt, in denen unterschiedliche Aspekte dieses Wirklichkeitsbezuges debattiert wurden. So wurde die Abstraktion von einigen Kulturschaffenden in zum Teil kritischer Beurteilung als sich parallel zu den Verhältnissen der Gesellschaft und unter Visualisierung von Phänomenen des modernen Lebens auf gestalterischer wie motivischer Ebene vollziehende künstlerische Äußerung gedeutet.<sup>378</sup>

---

<sup>372</sup> Vgl. ebenda. S.12.

<sup>373</sup> Vgl. Dienst 1996, S.135.

<sup>374</sup> Vgl. ebenda, S.136 und Ullrich 1990, S.99.

<sup>375</sup> Vgl. Ullrich 1990, S.24.

<sup>376</sup> Vgl. ebenda, S.25.

<sup>377</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.48 ff.

<sup>378</sup> Dies geht u.a. aus den Äußerungen Franz Große Perdekamps zur künstlerischen Intention der Gruppe hervor, vgl. Dienst 1996, S.135, Zitat Große Perdekamp ohne Quellenangabe und Ullrich 1990, S.37 sowie Zitat Große Perdekamp in: Thomas Grochowiak. Bilder 1950-52, AK, Recklinghausen 1952, o. S., zitiert bei Thomas Grochowiak, Die fünfziger Jahre und der „junge westen“, in: Doris Schmidt (Hrsg.), Thomas Grochowiak. Monographie und Werkübersicht, Köln 1994 (im folgenden zitiert als Schmidt 1994), S.59 ff., hier S.64 und Anm.2.

Unterschiedliche Aspekte der Kunst kamen in den Ausstellungen zum Tragen; so nahm die angewandte Kunst unter Fortführung des am Bauhaus entwickelten Gedankengutes in einigen Ausstellungen breiten Raum ein. Ein sozialpolitischer Ansatz prägte das Selbstverständnis der Gruppe.<sup>379</sup> Die Tendenzen der Abstraktion, die sich im Kunstschaffen der Gruppenmitglieder zeigten, bewirkten eine Überwindung des Bezuges der Gruppe zum Regionalen und eine Hinwendung zu international herrschenden Kunstströmungen.<sup>380</sup> So treten beispielsweise in Arbeiten, die in der Ausstellung des Jahres 1953 gezeigt wurden, Einflüsse des tachistischen Informel zutage, in welche die konstruktive Abstraktion mündete, die sich zuvor im Werk einiger Gruppenmitglieder manifestiert hatte.<sup>381</sup>

Eine Ausnahme stellte zunächst Thomas Grochowiak dar, der „spiritus rector“<sup>382</sup> des „jungen westens“, in dessen Arbeiten vom Beginn der 50er Jahre der ursprünglich sämtlichen Mitgliedern eigene künstlerische Ansatz noch erhalten ist.<sup>383</sup> In einem von Ullrich geführten Telefoninterview deutete Grochowiak diesen Ansatz folgendermaßen aus: „Wir wollten industrielle Visualität umsetzen in ein ganz konstruktives Bild, das aber an keinen Hochofen oder sonstige Einzelmotive erinnern durfte; aber trotzdem das Gefühl technischer Kälte, Kühle, Konstruktion und auch Dynamik hervorrufen sollte.“<sup>384</sup>

Die in den Arbeiten der Gruppe zunehmend feststellbaren Tendenzen informeller, insbesondere tachistischer Bildauffassung können jedoch als gegenläufige Tendenz zu einer als ausdruckslos empfundenen „Objektivität der geometrischen Form“ gelesen werden.<sup>385</sup>

Im Jahr 1956 wurden im Hinblick auf die jährlich stattfindende Ausstellung gravierende Änderungen beschlossen.<sup>386</sup> Hatte die Gruppe bisher die Auswahl der Künstler in eigener Verantwortung bestimmt, so wurde nun der zu verleihende Preis erstmals als „Kunstpreis der Jugend für den Bereich Malerei“ öffentlich ausgeschrieben; die Bewerbung stand sämtlichen

---

<sup>379</sup> Vgl. ebenda, S.100.

<sup>380</sup> Das geht aus einer Äußerung des Kunstkritikers Albert Schulze Vellinghausen im AK, „junger westen '51“, Recklinghausen 1951, o. S. hervor, zitiert bei Ullrich 1990, vgl. ebenda S.91 und Anm.52.

<sup>381</sup> Vgl. ebenda, S.112.

<sup>382</sup> Zum breitgefächerten kulturpolitischen Engagement von Grochowiak vgl. Hans-Jürgen Schwalm, Thomas Grochowiak, in: AK, Recklinghausen, Köln 1996, S.106.

<sup>383</sup> Ab 1956 tritt jedoch auch in den Arbeiten von Grochowiak ein spontan-gestisches Moment in Erscheinung, vgl. das Selbstzeugnis des Künstlers in: Schmidt 1994, o. S., vor Abb. Nr.35.

<sup>384</sup> Vgl. Ullrich 1990, S.113. Vgl. auch Albert Schulze Vellinghausen, Thomas Grochowiak, in: Ders., Anneliese Schröder, junger westen. Deutsche Kunst nach Baumeister, Recklinghausen 1958, S.21 f.

<sup>385</sup> Vgl. ebenda, S.172.

<sup>386</sup> Hier und im folgenden vgl. ebenda, S.175 und Anm.1.



deutschen Malern unter 40 Jahren offen. Als Preis wurde von der Stadt Recklinghausen ein Geldbetrag in Höhe von 2000 DM ausgesetzt, weitere Preise bestanden aus Sachspenden der Industrie. Hinter diesem Wandel stand das veränderte Selbstverständnis der Gruppe, deren Mitglieder sich als etabliert betrachteten und nun bemüht waren, jüngeren Künstlern das eigene Gedankengut zu vermitteln, ohne daß diese der Gruppe angehören mußten. Die Arbeiten der Gruppenmitglieder wurden außerhalb des Wettbewerbs gezeigt. An dem Wettbewerb nahmen, nach jurierter Auswahl, 54 Teilnehmer mit 88 Werken teil.<sup>387</sup> Als Preisträger wurde Emil Kiess nominiert, dessen prämiertes Werk einen informellen Ansatz aufweist.<sup>388</sup>

Kögler, der hier zum ersten und einzigen Mal an einer Ausstellung des „jungen westens“ teilnahm, wurde, wie acht andere Teilnehmer, mit einem Anerkennungspreis ausgezeichnet. Köglers Auszeichnung wurde von der Überreichung eines Satzes Ölfarben der Firma Schmincke & Co. begleitet.<sup>389</sup>

Der Künstler zeigte zwei Arbeiten. Eines der Werke stammt aus dem Jahr 1954 und trägt den Titel „Komposition mit Rohrstücken“ (Öl auf Hartfaser, 82 × 107 cm)<sup>390</sup>. Es läßt sich nicht mit einer noch nachweisbaren Arbeit identifizieren. Titel und Entstehungsjahr lassen jedoch vermuten, daß Kögler hier ein Sujet wählte, dessen Motivrepertoire aus dem maschinellen Bereich entlehnt ist. Möglicherweise handelt es sich um gekrümmte Rohrstücke, die sich auch in anderen Werken aus den Jahren 1954 und 1955 finden. Darüber hinaus präsentierte Kögler das Werk „Fragmente am Strand“.<sup>391</sup>

Das motivische Repertoire der Arbeiten verbindet unter dem Aspekt des formalen Kontrastes organoide Formulierungen mit Elementen, die aus dem technischen Bereich entlehnt sind und Ordnungsstrukturen visualisieren, die dort funktional bedingt auftreten, wie etwa Raster, konstruktive Verbindungen und auch Röhrenelemente, die eine gleichmäßige Krümmung in Verbindung mit linearen Partien aufweisen. Im Fall der erstgenannten Arbeit beruht dies allerdings auf Mutmaßungen. Kögler abstrahierte das gegenständliche Vokabular in dem betreffenden Zeitraum auf eine geometrische Abstraktion hin. Er arrangierte farbige Flächenformen, die als Teilelemente gegenständlich lesbarer Formulierungen fungieren, unter

---

<sup>387</sup> Vgl. ebenda, S.176.

<sup>388</sup> Vgl. ebenda, S.179.

<sup>389</sup> Vgl. AK, Recklinghausen 1956, o. S.

<sup>390</sup> Vgl. ebenda, Nr.78, o. S.

<sup>391</sup> Vgl. ebenda, Nr.77 mit Abb. im Katalogteil, o. S.

tektonischen Aspekten in kompositorisch ausgewogenen Gefügen. Abbildlichkeit trat dabei in den Hintergrund; Kögler verwandelte vielmehr die Gestaltungsprinzipien des dem technischen, maschinellen Bereich entlehnten Vokabulars den Bildelementen auf mehreren Ebenen an. So erzeugte er auf der Ebene der optischen Erscheinung durch einen homogenen Farbauftrag den Eindruck von Glätte und Kühle einzelner Elementpartien, stellte diesem auf der Ebene der dinghaften Gestalt jedoch metamorphe Erscheinungsformen einzelner Dingformulierungen entgegen. So ist im Fall der Arbeit „Fragmente am Strand“ die große, amorphe Form in materieller Ambivalenz gestaltet. Über das sich im kompositorischen Prinzip dieser Arbeit manifestierende Prinzip der geometrischen Abstraktion hinaus, farbige Flächen innerhalb eines abstrakten Gefüges miteinander in Beziehung zu setzen, tritt auf diese Weise eine surreale Komponente zutage, die sich in der Zwitterhaftigkeit der Dingerscheinung äußert.

Geometrische Abstraktion zeigt sich ebenfalls in den gestalterischen Strategien und dem Vokabular der Arbeiten von Grochowiak vom Beginn der 50er Jahre.<sup>392</sup> Sie manifestiert sich in dem motivischen Repertoire, das maschinellen Bereichen entlehnt ist, dem freiem Lineament, das als Gestänge vor farbige Flächen gelegt ist, und diffusen Farbflecken, die auch in Köglers Arbeiten aus dem Jahr 1954 häufig auftreten. So zeigt Grochowiaks Arbeit „Technischer Bezirk I, Blau“ aus dem Jahr 1951 (Öl auf Leinwand, 100 × 140 cm)<sup>393</sup> eine Vielfalt kurvilinearere Formulierungen und rechtwinkliger Farbflächen, die aus technischen Dingformen abstrahiert und durch Überlagerungen sowie Farbwechsel miteinander kompositorisch verschränkt werden. Die Farbe ist, ebenso wie in Köglers Arbeiten, an die Form gebunden. Das bildliche Gefüge ist nach konstruktiven Prinzipien erstellt.

Köglers Arbeit „Fragmente am Strand“ entspricht im Hinblick auf die ursprüngliche künstlerische Intention der Mitglieder des „jungen westens“ dem, was Grochowiak in der zuvor zitierten Passage des Telefoninterviews mit Ullrich äußerte, auf treffende Weise.<sup>394</sup>

---

<sup>392</sup> Vgl. auch Anneliese Schröders Charakterisierung der in diesem Zeitraum entstandenen Arbeiten als „industrielle Diagramme“, in: Schmidt 1994, o. S., vor Abb. Nr.19.

<sup>393</sup> Vgl. AK, Recklinghausen, Köln 1996, Abb. S.108.

<sup>394</sup> Auch in einem Artikel, den der Journalist Gerhart Holtmann in der Westfälischen Rundschau vom 25.3.1953 unter dem Titel „Künstlerisches Symbol menschlichen Geistes, ‚junger westen‘ zeigt abstrakte Malerei“ veröffentlichte, spricht dieser vom Anliegen des „jungen westens“ als Bestreben, „mittels der unser Lebensgefühl beherrschenden Urformen der organischen und vor allem der technischen und der geistigen Welt durch Reduktion Symbole zu schaffen“, die eine „Straffheit der Komposition“ und „zu gemeinsamer Sprache verschmelzende[n] Ausdruckswerte ihrer einzelnen Farb- und Formbestandteile [...]“ aufweisen.; zitiert nach Ullrich 1990, S.126, Anm.102.

Grochowiak war es auch, der Kögler zur Teilnahme am Wettbewerb einlud.<sup>395</sup> Nach eigenem Bekunden pflegte er in den 50er Jahren persönliche Kontakte zur HfbK in Berlin und kannte Kögler von dessen Teilnahme an den Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes. Ein näherer Kontakt zwischen beiden Künstlern bestand jedoch nicht, auch wenn Grochowiak die Begegnung mit Kögler als sehr freundlich in Erinnerung blieb. Er erlebte Kögler von der künstlerischen Gesinnung und der Qualität seiner Werke her als „hochstehend“, attestiert Köglers Werk eine „noble Farbigkeit“; in den besten Arbeiten seien „Akkorde“ enthalten. Hierin offenbart sich eine Parallele zu der eigenen bildlichen Kompositionstechnik, die durch kompositorische Strukturen klassischer Musik inspiriert ist.

Darauf hebt auch Albert Schulze Vellinghausen in der bereits erwähnten, 1958 erschienenen Anthologie „,junger westen'. Deutsche Kunst nach Baumeister“ ab. Köglers Werk sei „noble Farbigkeit“ zu eigen. Der Künstler wird dahingehend beurteilt, daß dieser „in geometrischer Abstraktion Gegenwart zu verwirklichen“ suche. Die „reliefartigen, unregelmäßigen Formen“ in seinen Arbeiten erinnerten „manchmal an technische Vorgänge“, erweckten „ein andermal surreale Vorstellungen“.<sup>396</sup>

Im Profil der Ausstellung von 1956 zeigt sich, daß die gegenständliche Kunstauffassung ihre Stellung gegenüber den stark vertretenen ungegenständlichen Tendenzen behaupten konnte.<sup>397</sup>

Die letzte gemeinsame Ausstellung der Gruppenmitglieder fand im Jahr 1962 statt; weder Wettbewerb noch Preisvergabe waren jedoch vorgesehen.<sup>398</sup>

Im Rückblick wird die zentrale Bedeutung der Künstlergruppe und ihrer Aktivitäten in den 50er Jahren überwiegend positiv gewertet.<sup>399</sup> Stellvertretend sei auf das Urteil von John Anthony Thwaites verwiesen, der unter dem Titel „Wilder Westen - Wandlungen einer Künstlervereinigung“ in der Deutschen Zeitung vom 8.11.1958 die Wichtigkeit dieser Künstlergruppe im Kunstleben Deutschlands hervorhebt, Grochowiak als begabtesten

---

<sup>395</sup> Hier und im folgenden werden Bemerkungen wiedergegeben, die Thomas Grochowiak am 7.11.2005 in einem telefonischen Interview mit der Verfasserin im Hinblick auf Kögler äußerte. Die Verfasserin ist dem Künstler dafür zu großem Dank verpflichtet.

<sup>396</sup> Zitiert nach Albert Schulze Vellinghausen, a. a. O., S.39.

<sup>397</sup> Vgl. Ullrich 1990, S.180.

<sup>398</sup> Vgl. ebenda, S.235.

<sup>399</sup> Kritisch dagegen Honisch, a. a. O., S.19.

Ausstellungsorganisator Deutschlands rühmt und die Tatsache betont, daß unter den Gästen der Gruppe die wichtigsten Maler Deutschlands ihren Platz haben.<sup>400</sup>

---

<sup>400</sup> Vgl. Ullrich 1990, S.206 und Anm.55 zum Wortlaut des Artikels.

## II.18. Arbeiten 1955-1957

Im Jahr 1955 erarbeitete Kögler eine Komposition (Gouache, 43 × 58 cm)<sup>401</sup>, die den Titel „Stehend-wehend“ trägt. Sie zeigt in einer landschaftlich formulierten Umgebung neben fragmentiertem, aus technischen Zusammenhängen entlehntem Gerät eine Kreisscheibe mit wehendem Schweif. Das in der Arbeit „Fragmente am Strand“ aufgeführte dinghafte Vokabular ist hier auf wenige großformatige Elemente beschränkt. Besondere Aufmerksamkeit gilt dem Kreisscheibenmotiv, das Teil einer auf mehreren gestalterischen Ebenen ansetzenden Strategie formaler Kontrastierung ist, die mit einer optischen Vereinheitlichung und Vereinfachung der Bildelemente einhergeht.

Die Arbeit ist in einem hellen Ockerton grundiert, der durch diffuse schwarze Verschattungen bildräumlich erschlossen wird. Die untere Hälfte des Bildfeldes wird von einem sich über die gesamte Breite erstreckenden schwarzen Element eingenommen, das neben exakt ausgeführten Lochungen im Randbereich zahlreiche Versehrungen aufweist. Kögler gestaltet dieses Element als korrodiertes Metallblech, das technisch-funktionalen Zusammenhängen entstammt. Integriert in diese Formulierung oder sie überlagernd sind weitere Elemente angeordnet, deren Gestaltung auf technisches Gerät Bezug nimmt. Vom linken Bildrand angeschnitten zeigt sich eine rechteckige, in einen weißen und einen roten Bereich aufgeteilte Form, deren sorgsam gerundeten Konturen ein stark versehrt erscheinender, schwarzer oberer Abschluß gegenübergestellt ist. Die Form ist zur Hälfte in die schwarze Farbform eingesenkt oder überlagert diese. Als Pendant findet sich in der rechten Bildpartie, mit der oberen Hälfte aus der großen schwarzen Form aufragend, ein Element, das aus einem schwarzen Kreissegment und einem im rechten Winkel an die gedachte Mitte des Kreises angesetzten, senkrecht aufragenden Steg besteht, der partiell rot, partiell schwarz gestaltet ist und innerhalb eines intakten Konturs Versehrungen aufweist, die den hellen Bildgrund sichtbar werden lassen. Das untere Ende des Steges ist in einem rechten Winkel nach links abgewinkelt und mit einem gerundeten Abschluß versehen. Am äußersten rechten Bildrand verankert ist eine rechteckige Formulierung, die über einem weißen Streifen ein rotes Feld zeigt. Sie ist in die große schwarze Farbform integriert und teilt deren versehrt erscheinende obere Formbegrenzung. Jenseits dieses Abschlusses ist die rechte Begrenzung des kleinen Elementes in Form einer schwarzen Linie in den Bildraum hinein fortgesetzt. Eine große rote Kreisscheibe stellt das zentrale

---

<sup>401</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.43 u.

Bildmotiv dar. Es ist von einem an der linken Seite offenen schwarzen Ring mit gerundeten Abschlüssen umfassen. Dieses Element scheint dicht über einer korrespondierenden konkaven Einziehung zu schweben, die sich als Sockel aus dem die untere Bildhälfte füllenden Element erhebt. Unter dieser Rundform, in das große schwarze Element integriert bzw. aus diesem ausgespart, befindet sich ein Dreieck, dessen Spitze auf den Mittelpunkt der Kreisscheibe weist. Die dadurch definierte Mittelachse ist durch eine schwarze Linie kenntlich gemacht, die vom unteren Bildrand aufzusteigen scheint, das Dreieck teilt und bis in den Mittelpunkt der Kreisscheibe hinein geführt ist. Beide geometrischen Formulierungen, Kreisscheibe und Dreieck, sind mit hellgrundigen tuchartigen Fortsätzen versehen, die, scheinbar durch Wind bewegt, im Raum flattern. Dieses Teilelement erstreckt sich im Fall der Kreisscheibe über die rechte Bildhälfte bis an den rechten Bildrand, während sich ihr dem Dreieck zugeordnetes kleineres Äquivalent nach links erstreckt. In der rechten Bildhälfte ist eine diese Partie überspannende waagrechte Linie durch Überlagerungssituationen mit den dort befindlichen Bildelementen verschränkt. Sie ist rechts von der durch die Mittelachse der beiden geometrischen Elemente verlaufenden Linie in einem rechten Winkel nach unten abgewinkelt und endet nach kurzem Verlauf. Eine weitere Linie teilt den oberen Bereich des Kreissegmentes des in der rechten Bildhälfte befindlichen Elementes ab; sie überragt dieses auf der linken Seite. Beide zuletzt genannten linearen Formulierungen vollziehen im Auftreffen auf jeweils andere Bildelemente Farbwechsel von Schwarz nach Weiß oder umgekehrt.

Kögler rückt in dieser Bildschöpfung, wie in der Arbeit „Fragmente am Strand“, einen sich inhaltlich erschließenden und sich auf formaler Ebene manifestierenden Kontrast zwischen virtueller Bewegung und Statik der Einzelemente in den Mittelpunkt. Dieser Kontrast entfaltet sich jedoch innerhalb eines reduzierten formalen Vokabulars. So ist das bildliche Geschehen nicht in einer Überschaubildlandschaft mit hoch ansetzendem Horizont verortet, sondern manifestiert sich anhand von Einzelementen, die als kompositorische Klammern zwei horizontal gestaltete, landschaftlich konnotierte Bildregister miteinander verknüpfen. Diese bestehen teilweise aus einem hellgrundigen, durch diffuse farbliche Gestaltung malerisch erschlossenen Bildraum, teilweise aus einer flächenhaft gestalteten dunklen Zone. Diese ist aus einem Motiv entwickelt, das in anderen Arbeiten als Metallblechfragment in Erscheinung tritt, wie in der Arbeit „Ergebnis einer Ausgrabung“. Das Motiv, das in älteren Bildfindungen frei im nicht näher bestimmten Bildraum schwebt, weist stets sowohl Spuren maschineller Bearbeitung auf, wie beispielsweise Lochungen, als auch Versehrungen, die auf eine lange

Liegezeit im Boden oder Witterungseinflüsse verweisen. In der hier analysierten Arbeit ist diese Formulierung der Landschaftsangabe unmittelbar anverwandelt. Auf die Verwandtschaft des Metallblechfragmentes mit Formulierungen wie dem Fleck wurde bereits hingewiesen. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Gestaltung der Landschaft in der hier diskutierten Arbeit vergleichbar mit der landschaftlichen Ausdeutung, die Kögler durch die Anverwandlung des organisch gestalteten, plastisch formulierten Fleckes an die ebenfalls in Registern gestaltete Landschaft in der Arbeit „Fragmente am Strand“ erzielt, wobei dort die Bodenformation als kompositorische Folie für ein multifokales Geschehen dient, in das die Einzelemente eingebettet sind. In der hier vorgestellten Arbeit dagegen verklammern die einzelnen, motivisch dem Umfeld technischen Gerätes zuzuordnenden Elemente beide Bildregister miteinander, indem sie in die Bodenzone eingetieft sind und in den atmosphärischen Bereich hineinragen. Dies geschieht, indem die Elemente in parataktischer Reihung nebeneinander plaziert werden. Auf diese Weise wird der Aspekt einer Verschränkung in der Fläche betont. In der Gestaltung der Luft- oder Himmelszone jedoch sowie durch das eine räumliche Staffelung mehrerer Bildebenen andeutende Überlagerungsmotiv von tuchartiger Formulierung und technisch anmutendem Fragment in der rechten Bildhälfte wird dieser sogleich in ein räumliches Gestaltungskonzept überführt.

In der Oberflächenglättung der Bildelemente, die sich auch in der Arbeit „Fragmente am Strand“ beobachten läßt, werden sämtliche Teile der Komposition durch ihre formal verwandte Erscheinung miteinander verbunden. Diese Strategie äußert sich auch in der abrundenden Gestaltung sämtlicher Elementpartien. So treten etwa das in der rechten Bildhälfte angesiedelte Fragment technischer Herkunft und der die Kreisscheibe umgebende Ring über die formal ähnliche Gestaltung in Verbindung miteinander. Bestimmte Elemente stehen einander jedoch in einem formalen Kontrast gegenüber. So sind die gegensätzlichen Formulierungen von Kreisscheibe und Dreieck unmittelbar einander zugeordnet; sie werden somit zum kompositorischen, gestalterischen und darüber hinaus auch zum inhaltlichen Zentrum der Bildfindung. Beide Elemente jedoch sind mit einem tuchähnlichen, flatternden Anhang versehen, über den motivische Verwandtschaft zwischen beiden Elementen erzeugt wird. Innerhalb dieser Formenpaare stellt sich auf der Ebene konnotativer Bilderschließung ein weiterer Gegensatz ein. Sind beide Elemente durch Verankerung am unteren Bildrand bzw. durch Auflagern auf einer Haltevorrichtung unter kompositorischem Gesichtspunkt statisch fixiert, so wird ihnen in der Anfügung eines offensichtlich durch einen Bewegungsimpuls zum

Wehen gebrachten Elementes anderer materieller Qualität eine auf diesen beiden Ebenen gegensätzlich gestaltete Formulierung zur Seite gestellt. Über diese sich im Vergleich mit realen Verhältnissen erschließende Gegensätzlichkeit stellt sich ein narrativer Aspekt ein, der aus der Erzeugung von Bewegung resultiert. Kögler suggeriert den Ablauf einer Bilderzählung, die jedoch durch die Arretierung sämtlicher Bildelemente wie eingefroren erscheint. Der Künstler greift hierin wiederum gestalterische Strategien auf, die das Bildgeschehen als Paradoxon erlebbar werden lassen.

Die Gegensätzlichkeit der Gestaltung ergibt sich aus der Auswahl an dinglichen Eigenschaften, mit denen Kögler seine Bildelemente ausstattet. Diese Eigenschaften sind stets aus der realen oder plausibel annehmbaren optischen Erscheinung von Gegenständen abgeleitet. Kögler eröffnet durch die Auswahl dieser Eigenschaften die Möglichkeit einer Polarisierung bestimmter Eigenschaften; die Ausbildung von Kontrasten auf besagten formalen und inhaltlichen Ebenen wird dadurch erst möglich. Die Vereinigung mehrerer kontrastierender Eigenschaften in einem Bildelement eröffnet im folgenden die Möglichkeit, durch Aufnahmen der ausgewählten Dingeigenschaften in eine größeren Anzahl weiterer Formen Scharnierelemente zu erzeugen. Dadurch können mehrere gegensätzliche, auf unterschiedliche Formfindungen aufgeteilte Formulierungen über eine formale Ähnlichkeit oder die Ausbildung von Kontrastpaaren miteinander verschränkt werden. So sind in der hier vorgestellten Arbeit zunächst die als flächenhafte Farbformen konzipierten Bildelemente sowohl dem durch diffusen Farbauftrag räumlich ausgedeuteten Bildgrund als auch den raumgreifenden tuchähnlichen Anhängen gegenübergestellt. Räumliche Gestaltung kann auch als partielle Dingeigenschaft eingesetzt werden, so etwa in der Gestaltung des nach dem Prinzip einer orthogonalen Flächengliederung ausgebildeten Lineaments, dem die durchgehend flächenhafte Gestaltung des als Bodenzone umgedeuteten Metallfragmentes sowie eine ebensolche Definition der technisch anmutenden Bildmotive gegenübergestellt sind. Komplexer bietet sich die Konzeption der in den beiden geometrischen Grundelementen vereinten Gegensatzpaare dar. Dreieck und Kreisscheibe stehen einander in formalem Gegensatz gegenüber, desgleichen jedoch auch wehende Formulierung und flächenhaft konzipierte geometrische Form, die wiederum in mimetischer Übereinstimmung mit einem räumlichen Bildkonzept steht. Dieser wiederum ist die Flächenhaftigkeit der anderen Bildelemente gegenübergestellt. Die Erfahrbarkeit dieser verschränkten Kontrastpaare, die sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene angesiedelt sind, ergibt sich aus der vereinzelnden Anordnung der Bildelemente



innerhalb der Komposition. Durch die geordnete Plazierung der Elemente wird die der Präsentation zugrundeliegende Strategie für den Betrachter lesbar.

Das Motiv der Kreisscheibe, die mit einem Hof oder einem durch virtuelle Bewegung zum Schweif gelangten Hof versehen ist, findet sich in mehreren Arbeiten des Jahres 1955. Sowohl das Motiv des Gestirns geht darin ein, das sich in Köglers landschaftlich ausgestalteten Arbeiten von 1953 und 1954 findet, als auch ein Formkontrast, der sich in anderer Ausgestaltung bereits in der Arbeit „Ergebnis einer Ausgrabung“ zeigt. Dort ist erstmals im Werk des Künstlers eine in Lineament ausgebildete Spirale mit einem diffusen Farbfleck hinterlegt. Dieses Motiv gehört auch zum bildlichen Repertoire von Joan Miró, bei dem Heinz Trökes motivische Anleihen machte.<sup>402</sup> Auch in diesem Fall könnten die Arbeiten von Trökes ein direktes motivisches Vorbild für Kögler zur Verfügung gestellt haben. Bei Trökes findet sich häufig eine Kreisscheibe, die neben anderen Ausdeutungen auch als Gestirn in Erscheinung tritt, so etwa in der erwähnten Arbeit „Am Mars“ aus dem Jahr 1948. Dort ist die exzentrisch durch eine Linie geteilte Kreisscheibe schwebend über einer Landschaft dargestellt, sie ist mit einem Hof versehen und kann daher als Gestirn gedeutet werden. Sowohl der in diffusem Farbauftrag gestaltete Hof als auch die Teilung der Kreisscheibe finden sich in Köglers Arbeiten des Jahres 1955. In den hier diskutierten Arbeiten ist der Hof zu einem tuchartig gestalteten Schweif erweitert, was die Möglichkeit einer Gegenüberstellung materieller Qualitäten in der Formulierung verschiedener Bildelemente eröffnet.

Eine weitere, „Mit rot-weißem Tuch“ betitelte Arbeit aus dem Jahr 1956 (Gouache, Bildträger unbekannt, 88 × 69 cm)<sup>403</sup> ist in einer Schwarz-Weiß-Abbildung überliefert. Das Werk führt Bildmotive auf, die sich auch in der zuvor vorgestellten Arbeit finden, jedoch zeigen sich hier gestalterische Besonderheiten, die im folgenden Zeitraum an Bedeutung gewinnen. Eine der in diesem Kontext vorzustellenden Arbeiten entstand erst im Jahr 1957.

Die Arbeit zeigt auf einem wohl einfarbig dunkel gestalteten Bildgrund eine Zusammenstellung mehrerer Gerätschaften und Dingformen, die überwiegend technischen Zusammenhängen entlehnt sind. Das Bild ist in drei Register aufgeteilt. Das obere wird von einem in zahlreiche Falten gelegten Tuch gebildet, das durch eine vertikale Teilungslinie in zwei farblich unterschiedene Partien geteilt ist. Unter Einbeziehung des Werktitels lassen sich die Farben des

---

<sup>402</sup> Vgl. Lindner, a. a. O., S.112 ff.

<sup>403</sup> Vgl. AK, Baden-Baden 1956, Abb. o. S.

Tuches als Rot und Weiß bestimmen. Während dieses auf der rechten Seite abgeschnitten erscheint, jedoch frei vor den Bildgrund gestellt ist, schließt es auf der linken Seite an den linken Bildrand an. Es scheint auf einem T-Träger-Element aufzuliegen, der das mittlere Register bezeichnet. Obere und untere Begrenzung des Elementes werden von plastischen Horizontalleisten gebildet. Eine ebensolche, jedoch vertikal angeordnete Leiste unterteilt das Element in eine kleine, linke und eine größere, rechte Partie. Eine weitere Vertikalleiste setzt, nach innen versetzt, am linken unteren Rand an und ist bis an den unteren Bildrand geführt. Der Bereich unterhalb dieser Formsetzung, die als motivisch ausdifferenzierte Ecksituation eines Rechteckes gelesen werden kann, wird von einer rechteckig formulierten Gestaltung in der linken Partie eingenommen, welche die Vertikalleiste überlagert. Diese Formulierung bildet das untere Bildregister. Sie besteht aus einem vertikal geteilten zweifarbigen Rechteck, an dessen rechte Seite eine farblich in zwei Felder geteilte Partie angefügt ist. Diese ist als im Bereich des rechten Konturs versehrtes, mit zwei übereinanderliegenden Lochungen versehenes Metallblech gestaltet. Mit der linken oberen Kante der großen rechteckigen Formulierung vereint ist ein heller, durch Verschattung plastisch formulierter Stab, der schräg vom unteren Bildrand heraufgeführt ist. Die Mitte des kompositen Rechteckes wird von einer doppelten Kreisscheibe eingenommen, deren inneres Feld auf einer größer dimensionierten Rundform aufzuliegen scheint. Deren Randbereich bleibt hinter der kleinen Form noch sichtbar. Die räumliche Anordnung der Elemente ist durch Verschattung des Binnenrunds kenntlich gemacht. Möglicherweise ist die Rundform als farbiges Element mit transparenten Eigenschaften ausgestattet. Aufgrund der schlechten Abbildungsqualität läßt sich nur mutmaßen, ob die farbliche Teilung des überlagerten Rechteckes durch die doppelte Kreisscheibe hindurch sichtbar bleibt. Angefügt an den oberen Randbereich der Rundform ist ein ebenfalls transparent gestaltetes helles, tuchartig formuliertes Element, das sowohl die rechte Partie des hinterfangenden Rechteckes als auch einen Teil des T-Träger-Elementes überlagert. Es scheint aufgrund einer virtuellen Luftbewegung zu flattern.

Es zeigt sich, daß Köglers Interesse an der Zusammenstellung von Fragmenten technischen Gerätes, die in ausgewählten Details gegenständlich ausgebildet sind und plastisch formulierte Teilbereiche aufweisen, mit geometrischen Formen ohne Verweisqualität auf außerbildliche Verhältnisse auch im Jahr 1956 anhält. Die geometrischen Formulierungen setzen sich aus einem Repertoire an Rund- und Rechteckformen zusammen, die durch Anfügungen und Einbindungen dinghaft formulierter Elemente in gegenständlich ausgedeutete motivische

Zusammenhänge einbezogen sind. In dieser Strategie, die Ambivalenzen in der Bilddeutung erzeugt, ist die künstlerische Absicht zu sehen, zur Konstruktion bildlicher Dinggefüge geeignete Formen zu schaffen, die sowohl gegenständliche als auch abstrakte Qualitäten aufweisen. So lassen sich die geometrischen Formen unter demselben Aspekt einer bildlichen Tektonik kompositorisch ausdeuten wie die gegenständlich ausgestalteten Elemente. Beide Ebenen der Ausdifferenzierung dieser konstruktiven Bildbausteine können miteinander verschränkt werden. Dabei können die geometrischen Formen mit ausgewählten Dingeigenschaften ausgestattet werden, die aus der Gesamtheit der stofflichen Qualitäten und Qualitäten der optischen Erscheinungen extrahiert sind, so etwa Farbigkeit oder Transparenz. Auf diese Weise eröffnet sich die Möglichkeit, dingliches Repertoire und abstraktes formales Vokabular in vielfacher gestalterischer Hinsicht unter dem Gesichtspunkt einer tektonisch bestimmten Bildordnung miteinander in Beziehung zu setzen. Eine Dichte der kompositorischen Zusammenstellung von Einzelementen unterschiedlicher Ausprägung kann erzeugt werden, indem geometrische Formen zu gegenständlich ausdifferenzierten Elementen hinzutreten können, diese überlagern oder diesen anverwandelt werden. So werden formal beruhigte Zonen solchen mit großem Detailreichtum gegenübergestellt. Diese Strategie der Bildgestaltung findet sich in Köglers Werk bereits in den Arbeiten des Jahres 1952, so etwa in der Arbeit „Turm mit Wetterfahne“. Geometrische Formen sind zu gegenständlich lesbaren motivischen Einheiten zusammengestellt oder dienen zur Vermittlung zwischen motivischen Einheiten und Hintergrundgestaltung. Andere Partien, wie landschaftliche Formationen, stellen durch Ausbildung von spezifischen Qualitäten der Oberflächenerscheinung insgesamt ein optisches Äquivalent zu der Landschaft dar. Kögler variiert dieses Gestaltungsprinzip auch in den Arbeiten der darauffolgenden Jahre. In der Arbeit „Mit rot-weißem Tuch“ verbindet er das gestalterische Repertoire mit der Ausbildung von Gegensatzpaaren, die sich zwischen einzelnen Bildelementen, aber auch auf der Ebene inhaltlicher Bildwahrnehmung ausbilden, beispielsweise in der Wahrnehmung des wehenden Tuches als Ausdruck einer Bewegung, der die statische Verankerung der mit dem wehenden Tuch verbundenen Kreisscheibe in einem flächenhaften Gefüge entgegensteht. In unterschiedlicher Gewichtung findet sich auch diese Verknüpfung bereits in früher entstandenen Arbeiten, etwa in der motivischen Einbindung eines aus farbigen Flächenformen bestehenden orthogonalen Flächenrasters in das Motiv des schwebenden Metallfragmentes in der Arbeit „Ergebnis einer Ausgrabung“ von 1954. Kögler erprobt in der Folgezeit neue motivische Ausdifferenzierungen, die sich diesem gestalterischen

Interesse anverwandeln lassen. In diesem Zusammenhang steht die hier diskutierte Arbeit. Anhand der im vorausgehenden Jahr entstandenen Arbeit „Stehend-wehend“ konnte die Ausbildung formaler und inhaltlicher, sich auf der Ebene kognitiver Wahrnehmung erschließender Kontraste in Form der Gegenüberstellung von Kreisscheibe und Dreieck sowie von Statik und virtueller Bewegung aufgezeigt werden. Einige dieser Gegensatzpaare lassen sich nur in der dinghaften Ausgestaltung der Bildmotive lesen, andere auf der Ebene der Formgebung. In der Arbeit „Mit rot-weißem Tuch“ entwickelt Kögler auf beiden Ebenen neue Gegensatzpaare. So stellt er dem wehenden Tuch, das als bereits erprobtes Bildmotiv an die Rundform angefügt ist, einen liegenden Stoff gegenüber, dessen materielle Qualitäten unter dem Aspekt der Farbgebung, der Transparenz und des Verhaltens unter atmosphärischen Bedingungen von derjenigen des wehenden Tuches abweichen. Entwickelt man die in dieser Gegenüberstellung enthaltene Logik weiter, so müßte sich in der Ausdeutung des bildlichen Kontinuums ein gradueller Übergang von einem luftleeren oder windstillen Raum zu einem Bereich starker Luftbewegung zeigen. Kögler weitet diese sich in den motivischen Gegensatzpaaren manifestierenden logischen Implikationen jedoch nicht auf die gesamte Bildgestaltung aus. Gegensätze werden punktuell formal oder inhaltlich erschließbar definiert. Sie bleiben auf das im Bild Sichtbare bezogen. Anhand dieser Strategie zeigt sich die Eigenständigkeit der bildlichen Schöpfung. Kögler versieht sie zwar mit Versatzstücken aus dem Bereich mimetischer Abbildhaftigkeit, nutzt dieses Prinzip jedoch nicht als Grundlage der Bildgestaltung. In gleicher Weise verfährt der Künstler mit den motivischen Einheiten. So können Synthesen von gegenständlich ausgearbeiteten Partien mit geometrischen Formulierungen vollzogen werden. Exemplarisch sei die Verschmelzung von transparentem Rechteck und versehrtem Metallfragment mit Doppelloch in der unteren Bildhälfte erwähnt.

In einer andersgearteten Weise der Bezugnahme auf reale Dinghaftigkeit sucht sich der Künstler gegenständliche Motive, in deren Erscheinung sich bereits ein konstruktives Potential manifestiert. So stellt etwa das Motiv des T-Trägers ein gestalterisch unter mehreren Aspekten auszudeutendes Potential zur Verfügung. Die Kompartimente gleichen in ihrer Homogenität und Flächenhaftigkeit den geometrischen Flächenformen, sind aber über die konstruktiv bedingte Anfügung von plastisch ausgearbeiteten Leisten als gegenständliches Motiv definiert. Die Leisten wiederum zeigen in der orthogonalen Ausrichtung und dem Liniencharakter die Eigenschaften einer orthogonalen Flächengliederung, die Kögler in den Arbeiten, die aus den vorangegangenen Jahren stammen, als nicht gegenständlich qualifiziertes Gliederungssystem

über Teilbereiche der Bildkomposition legt. Aufgrund der besonderen Eignung dieses Motivs in der genannten Hinsicht variiert Kögler es in zahlreichen Arbeiten der darauffolgenden Jahre. Noch in den 90er Jahren zählt dieses Motiv zum Repertoire seiner Bildschöpfungen.

Aus dem Bildmotiv des T-Trägers lassen sich weitere gestalterische wie motivische Aspekte herauslösen, die in Kontrast zu anderen Bildelementen treten. So steht der vielfach gegliederten Binnenfläche des liegenden Tuches, das nahezu rechteckige Gestalt aufweist, die homogene Gestaltung des T-Träger-Kompartimentes gegenüber. Auch die über die gegenständliche Definition beider Motive erreichte Zuordnung stofflicher Qualitäten zu den besagten Partien differenziert sich in Kontrasten aus. Andere Aspekte des Motivs werden in der Zusammenstellung mit weiteren Elementen von diesen aufgenommen bzw. in gegensätzliche Formulierungen überführt. So bilden die plastisch aufgelegten Leisten eine linear definierte orthogonale Flächengliederung aus, die auch in der Gestaltung anderer Elemente erzielt wird, dort jedoch durch die Unterteilung formaler und motivischer Einheiten in Bereiche unterschiedlicher Farbgebung, beispielsweise in der Teilung des liegenden Tuches. Durch diese werden zwei Flächenelemente unterschiedlicher Farbigkeit, jedoch ähnlicher Binnengestaltung erzeugt, die in Form eines Flächengefüges eine orthogonale Flächengliederung ausbilden. Beide Gestaltungen, die lineare und die flächenhafte Ausbildung einer orthogonalen Gliederung, ergänzen einander. Der daraus erzeugte Zusammenhalt der Bildkomposition wird auch durch die Ausbildung formaler Ähnlichkeiten unterschiedlich definierter Elemente erreicht. So weist das Repertoire an rechteckigen und runden Formen unterschiedliche Grade gegenständlicher Bezugnahme auf. Die Rundung der mit tuchähnlichem Schweif versehenen Kreisscheibe ist in der Doppellochung des unmittelbar benachbarten Elementes aufgenommen. Die rechteckige Formulierung der T-Träger-Kompartimente spiegelt sich in der Gestaltung des rechten Abschlusses des liegenden Tuches. Über die rechteckige Ausbildung der abstrakt formulierten Farbformen werden unterschiedliche Bildpartien miteinander verbunden, indem die farbigen Abschnitte über gegenständlich ausgestaltete Elemente gelegt sind und diese so in größere formale Einheiten einbinden. Auf diese Weise wird auch die Kreisscheibe als rein geometrische Formulierung in das Gefüge der Flächenformen eingebunden.

In einer Arbeit, die ebenfalls im Jahr 1956 entstand, ist ein vergleichbares Repertoire an Bildelementen in ein ebenfalls partiell räumlich ausgedeutetes Gefüge integriert. Kögler verzichtet hier jedoch auf das Motiv des tuchähnlichen Gebildes. Die Arbeit mit dem Titel

„Komposition mit Eisenteilen“ (Abb.29) wurde neben drei weiteren Arbeiten des Künstlers in der Großen Berliner Kunstausstellung im Jahr 1956 gezeigt und im Katalog abgebildet.<sup>404</sup>

Der Bildgrund ist mit einem roten Farbauftrag versehen und durch Einfügung eines breiten Querstreifens in drei Register unterteilt. Der Streifen ist in wiederum unterschiedlich gestaltete vertikale Abschnitte aufgeteilt. Der am rechten Bildrand plazierte Abschnitt ist ockerfarben gestaltet und im oberen Bereich mit einem aus gegeneinander versetzten braunen Punkten bestehenden Raster versehen. Dieser Partie steht in der linken Bildhälfte ein ähnlich gestalteter Abschnitt des Streifens gegenüber. Zwischen beiden ockerfarbenen Abschnitten befindet sich eine hellgrundige Partie, die, anschließend an die Binnengestaltung des links angrenzenden ockerfarbenen Bereiches, ebenfalls mit einem Punktraster versehen ist, das parallel zum Farbwechsel des Grundes einen solchen von Braun nach Grau vollzieht. Der hellgrundige Abschnitt weist darüber hinaus scheinbar eine große Lochung auf, durch die hindurch sowohl die rote Grundierung als auch eine Partie eines grauen Vertikalstreifens sichtbar werden, der über den Grund gelegt zu sein scheint. Den linken Abschluß dieser Flächenform bildet ein als Partie eines T-Trägers ausgestaltetes dunkelgraues Element. Diese Formulierung nimmt die Gestaltung des am linken Bildrand befindlichen Abschnittes des Querstreifens auf, der ein als räumliches Gefüge zweier Flächenformen gestaltetes Kompartiment eines mit plastischer Leiste versehenen T-Träger-Elementes aufweist. Dieses findet sich, zu einem Gefache von kastenförmig eingetieften Kompartimenten mit plastisch aufgelegten Leisten erweitert, auch im mittleren Bereich des schmalen unteren Bildregisters sowie in einer entweder als unregelmäßig begrenzte Versehrung des hellgrundigen Abschnittes oder als ein diese Partie überlagerndes Element zu lesenden Formulierung und als Gestaltung eines Elementes, das den oberen Teil der Kreisscheibe und einen Teil des umgebenden hellgrundigen Streifenabschnittes überlagert. Die entsprechend gestaltete Partie im unteren Bildregister ist mit einem in derselben Farbgebung gehaltenen Element kombiniert, das als ein in Aufsicht wiedergegebenes architektonisches Profil gelesen werden kann. Das ambivalent als Versehrung oder als eigenständige Form zu lesende Element beschreibt einen Winkel. Über die rechte Partie der Formulierung ist eine wie durch Schüttung aufgebrauchte Partie weißer Farbe gelegt, die über mehrere Bildbereiche herunterzufließen scheint. In den rechten und linken Randbereich dringen jeweils

---

<sup>404</sup> Vgl. Große Berliner Kunstausstellung, AK, Berlin 1956 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1956), Nr.110, Abb. o. S. Daneben handelte es sich um Nr.108, „Wehendes mit blauer Pyramide“, Tempera, o. Bildträger und Maße; Nr.109, „Kleine Komposition mit Schneckenform“, Tempera, o. Bildträger und Maße, und Nr.111, „Stilleben“, Öl, o. Bildträger und Maße; vgl. AK, Berlin 1956, o. S.

unterschiedlich dimensionierte Rasterpunkte ein, die im Farbton dem hellgrundigen Streifenabschnitt angeglichen sind. In der halbrunden Einziehung, die sich daraus am rechten Rand der Versehrung ergibt, werden identische Gestaltungen von Metallfragmenten aufgerufen, die in früher entstandenen Arbeiten als Bildmotive in Erscheinung treten.

Über das partiell räumlich gestaltete Gefüge von geometrischen und gegenständlich definierten Elementen ist ein rundplastisch ausformuliertes Lineament gelegt, das als Gestänge spitze und rechte Winkel ausbildet und mit gegenständlich konnotierten und abstrakten geometrischen Bildelementen in Verbindung steht.

Die Verschränkung der als Lochung zu lesenden Kreisscheibe, des dem technischen Bereich entlehnten T-Träger-Gefüges und des Punkterasters im Zentrum der rechten Bildhälfte geschieht in Form einer ambivalent zu deutenden Zusammenstellung. Überlagerung und Öffnung der Bildfläche auf tiefere Bildebene hin stehen als Deutungsmuster der Anordnung der Einzelemente einander gegenüber. Diese Ambivalenz der Wahrnehmung wird durch die kompositorisch gleichwertige Gestaltung der Einzelformulierungen erzeugt. Sämtliche aufgeführten Elemente nehmen in unterschiedlicher Weise Bezug auf angrenzende, jeweils ähnlich gestaltete Partien, so daß die Einzelemente unter dem Aspekt einer räumlichen Verortung innerhalb des Gefüges von Flächenformen mit und ohne Binnengestaltung in Konkurrenz miteinander treten. Eine stimmige räumliche Zuordnung der Einzelemente zu gestaffelten bildlichen Ebenen ist nicht möglich. In der wie durch Schüttung weißer Farbe gestalteten Partie in der rechten Bildhälfte könnte sich die bildliche Manifestation einer künstlerischen Dialektik andeuten, die zwischen autonomer Bildgestaltung durch Elemente mit zumindest rudimentärem abbildhaften Charakter und dem Gestaltungsmittel Farbe entsteht. Allerdings stellt diese Gestaltung einen Einzelfall in Köglers gestalterischem Repertoire der 50er Jahre dar. In keiner anderen Arbeit dieses Zeitraumes stehen sich in dieser Hinsicht eindeutig formulierte Partien gegenüber. Möglicherweise handelt es sich um die Erprobung einer gestalterischen Strategie, die Kögler in dieser Radikalität der Gegenüberstellung gestalterischer Paradigmen nicht weiter verfolgt. In Arbeiten aus den 80er und der 90er Jahren können innerhalb einzelner Werke Paradigmenwechsel auftreten, die auf eine gegensätzliche Deutung unterschiedlicher Bildpartien abzielen. Doch geschieht dies unter Einsatz anderer als der hier diskutierten Motive und gestalterischen Strategien.

Kögler nutzt diese Gestaltungsstrategie, die Ambivalenzen in der Bildwahrnehmung auslöst, um eine bildliche Einheit zu erzeugen, die sämtliche Elemente und Binnenformulierungen miteinander in Beziehung setzt. Die als Versehrung gedeutete Formulierung in der Bildmitte dient in dieser Hinsicht auch zur Öffnung des Kreisscheibenmotivs sowie des als Bildebene erfahrbaren Querstreifens unter kompositorischem Aspekt. Gleiches gilt für das scheinbar vor die Kreisscheibe gelegte Fragment eines T-Trägers. Das plastisch ausgearbeitete Lineament stellt, wie auch in den zuvor vorgestellten Arbeiten, eine gestalterische Variation der durch die rechteckig formatierten Flächenelemente vorgegebenen orthogonalen Struktur dar, die durch leichte Abweichungen von Vertikale oder Horizontale in eine als Spannungspotential erlebte Dynamisierung überführt wird. Auch in der hier analysierten Arbeit sind geometrische Flächenformen mit räumlich ausgedeuteten, gegenständlich definierten Bildelementen zu formalen Einheiten verschmolzen. So sind die Ränder des breiten, als mittleres Bildregister lesbaren Streifens partiell wie Papierränder eingerollt, während die Abschnitte der Formulierung unabhängig von der Bezugnahme auf Mimetisches, das der Randgestaltung zugrunde liegt, als farbige Flächenformen gestaltet sind. Kögler verzichtet hier auf die Ausdifferenzierung eines formalen wie inhaltlichen Kontrastes anhand des Tuchmotivs. Allerdings ist die mit einem papierähnlich gestalteten Rand versehene Farbfläche unmittelbar mit dem Kreisscheibenmotiv verknüpft, das auch in der Arbeit „Mit rot-weißem Tuch“ als komposite Form gestalterisch im Mittelpunkt der Bildfindung steht. Hier wie dort ist die Kreisscheibe einer asymmetrischen Teilung unterzogen, die aus der illusionierten Überlagerung durch andere gegenständlich formulierte Elemente bzw. abstrakt formulierte Farbflächen resultiert. Die auf eine papierene Konsistenz verweisende Einrollung der Ränder des flächenhaft ausgestalteten Mittelstreifens ähnelt der Gestaltung scheinbar versehrter Metallfragmente von Arbeiten, die in den beiden vorangegangenen Jahren entstanden. Diese Abwandlung eines motivisch inspirierten Details ist wohl auf das Interesse des Künstlers an formal ähnlichen, jedoch von Gegenständen unterschiedlicher materieller Konsistenz abgeleiteten Dingeigenschaften zurückzuführen. Kögler scheint nach gestalterisch vielfältig nutzbaren Formulierungen zu suchen, die verwandte Bezugnahmen auf gegenständliche Vorgaben aufweisen, jedoch eine abweichende Materialität suggerieren, wie sich im Vergleich der Randgestaltung metallartig formulierter und papierähnlich gestalteter Partien zeigt. Die Randgestaltung von Flächenformen in Form von Einrollungen vorgeblich papiernen Materials tritt in den Arbeiten der folgenden Jahrzehnte immer wieder zutage. Der Schwerpunkt der



Verwendung dieser Formulierung liegt jedoch im Werk der 50er Jahre. Dieser Gestaltung eignet ein surreales Potential, indem die damit versehenen Bildelemente als mit metamorphen Qualitäten ausgestattete Formulierungen in Erscheinung treten.

Als neuartiges Bildmotiv tritt in dieser Arbeit auch das flächendeckende Raster aus kleinen Punkten zum motivischen Repertoire hinzu. Es nimmt in Abwandlung der Größenordnung das Rund der Kreisscheibe auf. In gleicher gestalterischer Absicht verwendet Kögler dieses Punktraster in zwei Arbeiten im Jahr 1979. In den 90er Jahren tritt es in Form eines *objet trouvé* erneut in den Blick des Künstlers. In einer Arbeit aus dem Jahr 1997 (Karton-Collage auf Karton, Tempera,  $57,7 \times 65,1$  cm, Abb.30) ist ein in der Mittelpartie in regelmäßigen Abständen mit Löchern versehener brauner Karton auf einen rot grundierten, rechteckigen Bildträger geklebt, so daß sich eine Aufteilung in drei Register ergibt. Die Seiten sind als annähernd rechteckig eingezogene braune Farbformen gebildet, die aus der Gestalt des vorgefundenen Kartons resultieren. Diese Formen liegen auf dem roten Grund auf und werden von diesem zu hochrechteckigen Feldern ergänzt. Die mittlere Partie zeigt in einem durch die Anordnung der Lochungen ausgewiesenen hochrechteckigen Kompartiment zwölf vollständige und vierzehn gehälftete Lochungen, die durch die Überlagerung des roten Grundes als rote Kreisscheiben in Erscheinung treten. Ihnen liegt eine reale räumliche Konzeption zugrunde, da der rote Grund auf einer tieferliegenden Bildebene angesiedelt ist als der mit Lochungen versehene Karton. Dieser räumliche Aspekt findet sich auch in der Arbeit von 1956, ist jedoch durch gemalte Überlagerungen des Grundes als virtuelle Raumsituation inszeniert.

Im Fall der halbrunden Einziehung im rechten Randbereich der als Versehrung gelesenen Formulierung in der Bildmitte zitiert der Künstler möglicherweise das in älteren Arbeiten bereits erarbeitete Bildmotiv des Metallfragmentes in maschinell ausgeführter, funktional bedingter Formgebung. Kögler übernimmt damit eine zunächst nur den Umriß des Elementes betreffende Formulierung, ohne diese einem inhaltlich darauf Bezug nehmenden Metallfragment anzuverwandeln. Durch die Kombination mit dem Gefüge aus T-Träger-Elementen, das ebenfalls aus dem Kontext technischen Gerätes entlehnt ist, führt Kögler zwei aus unterschiedlichen gestalterischen Intentionen heraus gestaltete und mit unterschiedlichen kompositorischen Funktionen versehene Motive zu einer einzigen Formulierung zusammen, in der zwei charakteristische Aspekte verwandter Motive synthetisiert sind. Anhand dieses Vorgehens läßt sich schließen, daß Kögler einmal gefundene Motive in steter schöpferischer Weiterentwicklung formalen Zerlegungsprozessen unterwirft, die eine Synthese der einzelnen

Komponenten mit anderen Formulierungen, die auch anderen Kontexten entstammen können, erst ermöglichen. Dabei werden Konturgestalt und Binnengestaltung als unterschiedliche, isolierbare Eigenschaften der bildlichen Erscheinung eines einzigen Elementes begriffen.

In bezug auf die Reihenfolge der hier aufgeführten Werke muß erwähnt werden, daß sich innerhalb des Zeitraumes von 1954 bis 1956 eine nur auf die Jahre bezogene chronologische Einordnung vornehmen läßt, aber keine Datierung der Arbeiten innerhalb eines betreffenden Jahres vorgenommen werden kann. Die Vorstellung der für die Einzelanalyse ausgewählten Arbeiten erfolgt daher unter Gesichtspunkten der Kontinuität der Verwendung von Bildmotiven wie von gestalterischen Ansätzen. Kögler nimmt jedoch auch in Arbeiten, die lange nach einer mit neuen Bildmotiven oder Strategien ausgestatteten Arbeit entstehen, deren gestalterisches wie motivisches Vokabular auf. Aus diesem Grund muß gelegentlich die Frage nach einer exakten chronologischen Abfolge der Arbeiten innerhalb eines Jahres offen bleiben.

In das Jahr 1957 sind zwei Arbeiten datiert, in denen auf bereits im vorangegangenen Jahr erarbeitete Einzelelemente und kompositorische Zusammenhänge zurückgegriffen wird.

Zum einen handelt es sich um eine großformatige Arbeit mit dem Titel „Stehender Block“ (Öl auf Hartfaser, 124 × 121,7 cm)<sup>405</sup>. Die Komposition präsentiert sich als Gefüge von tonig aufeinander abgestimmten Flächen mit verräumlichten Detailgestaltungen. Ein hochrechteckiges Element, das in anderen Arbeiten, wie etwa „Mit rot-weißem Tuch“ von 1956, mit Details versehen ist, die seine Herkunft aus dem technischen Kontext metallener Maschinenteile verdeutlichen, ist in die linke Partie der Komposition eingestellt. Im Rückgriff auf eine lose Zusammenstellung dieser Formfindung mit einer Kreisscheibe, die sich in den Arbeiten aus den vorangegangenen Jahren zuweilen als Relikt einer landschaftlichen Instrumentierung mit gestirnnähnlichen Gebilden präsentiert, jedoch auf der Ebene des formalen Kontrastes, wie in der Arbeit „Stehend-wehend“, ihrer gegenständlichen Konnotation enthoben ist, findet sich auch hier eine doppelte Kreisscheibe, die über die Begrenzung der Binnengliederung des rechteckigen Feldes hinaustritt. Das Motiv ist durch eine exzentrisch verlaufende Linie farblich zweigeteilt. Diese Binnengestaltung ist der Formulierung einer Kreisscheibe vergleichbar, die in der Arbeit „Komposition mit Eisenteilen“ von 1956 ebenfalls mit rechtwinkligen, aus technisch-maschinellm Kontext entlehnten Elementen zusammengestellt ist. Auch dort, wie in „Mit rot-weißem Tuch“, überlagert die Kreisscheibe

---

<sup>405</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.20.

das Rechteck in einer Anordnung beider Elemente, welche die Rundform gegen jenes versetzt zeigt. Das Resultat ist eine Motivkombination, die sich nicht aus der Binnengestaltung eines der Elemente ergibt, sondern als dynamisches Zusammentreten von Bildelementen unterschiedlicher motivischer Herkunft in Erscheinung tritt. Jetzt ist das hinterfangende Rechteck in unterschiedlich ausgestaltete Kompartimente fragmentiert. Das am rechten Rand liegende ist als weiße, in Falten gelegte Stoffbahn ausgebildet; es weist unregelmäßig verlaufende, dunkel verschattete Vertikallinien auf.

Dieses Motiv findet sich in der Arbeit „Mit rot-weißem Tuch“ in ähnlicher Ausgestaltung und in farblicher Zweiteilung oberhalb eines horizontal gelagerten T-Träger-Elementes, wird aber in farblicher und stofflicher Hinsicht nicht nur im Schweif der Rundform, sondern auch in der Randgestaltung des im unteren Bildregister angesiedelten Metallblechfragmentes zitiert. Zusammenstellung und Positionierung von Rundform und tuchähnlich gebildetem Element in „Stehender Block“ entsprechen der Kombination der Motive im unteren Bildregister der Arbeit „Mit rot-weißem Tuch“. In der später entstandenen Arbeit ist die Randgestaltung des Metallblechs gegen das auffälliger Tuchmotiv ausgetauscht. Kögler kleidet den Kontrast, in dem Rund- und Rechteckform in der älteren Arbeit im unteren Bildregister unter dem Aspekt einer gestalterisch-kompositorischen Annäherung zueinander stehen, in der jüngeren jedoch in Motive, die in ihrer stofflichen Erscheinung stärker differieren und in der älteren Arbeit bereits an anderer Stelle auftreten. Eine Assimilation der Motive wird jedoch auch in dieser Arbeit über andere, noch zu erläuternde Strategien erreicht.

In „Stehender Block“ schließt sich auf der rechten Seite ein dunkelbraunes Flächenelement an, das rechts von einem hellen Hochrechteck mit perspektivisch verschatteter Doppellochung begrenzt wird. Rechts schließt diese mit einer unregelmäßig begrenzten schwarzen Formulierung ab, die als eine Versehrung des hellen Doppellochelementes gelesen werden kann und darüber hinaus die nach innen verlagerte Rechteckform zu einem seitlichen Abschluß ergänzt, der zu den umgebenden Formulierungen aufschließt. Diese Partie wird oben und unten von zwei mit plastischen Leisten versehenen, horizontal angeordneten Formulierungen begrenzt, die aus dem Motiv des metallenen T-Trägers entwickelt sind. Auf der linken Seite schließt die Komposition mit zwei versetzt übereinander angeordneten Elementen ab, die ebenfalls Varianten des metallenen T-Trägers darstellen und links jeweils mit einem schwarzen Randstreifen versehen sind. Dieser kann als das perspektivisch dargestellte, in die Tiefe fluchtende Seitenteil der körperhaft gestalteten Formfindung gelesen werden. Die plastisch

hervortretende helle Leiste des oberen Elementes sowie die eingetieft erscheinende Partie der unteren Form weisen einen unregelmäßigen Konturverlauf auf, der eine Versehrung anzeigt. Diese Gestaltung nimmt die den verwitterten Rändern metallener Gerätschaften entlehnte bzw. die diesen verwandte Formulierung des eingerollten Papierrandes auf. Zwischen dem zentralen Block und dem oberen Horizontalelement ist eine Form eingefügt, die wie eine konisch zulaufende, längs gehälfte Röhre gebildet ist. Dieses in formaler Einheit in Erscheinung tretende Motiv wird von den plastisch aufgelegten Leisten der umliegenden Bildelemente begrenzt; es ergibt sich aus einer Zusammenschau disparater Formulierungen.

Diese Formfindung sowie deren als plastische Röhre ausgebildetes Pendant erhebt Kögler im folgenden Jahr zu einem charakteristischen Bildmotiv seiner Arbeiten, das auf unterschiedliche Weise partielle Verräumlichung in das Gefüge flächenhaft konzipierter Bildelemente einbringt. In der Arbeit „Stehender Block“ ist es als perspektivisch lesbare Zäsur zwischen zwei plane Bildelemente eingefügt. Kögler plaziert in dieser Arbeit das Gefüge partiell räumlich gestalteter Flächenformen vor einem in zwei ungleich gestaltete Farbflächen unterteilten Hintergrund. Im Vergleich mit der Arbeit „Mit rot-weißem Tuch“ zeigt sich, daß Kögler die dort separierte, aus einer losen Zusammenstellung resultierende Anordnung der Motive unter Ausgestaltung des tektonischen Potentials der rechtwinklig formulierten Bildelemente nun in ein Gefüge von Formen überführt, deren motivisch lesbare formale Einheiten zugunsten einer Zwischenräume vermeidenden Kompositionsstrategie miteinander verschmolzen werden. Auch Einzelmotive werden zu übergeordneten Formeinheiten synthetisiert, wie beispielsweise im Fall des weißen Tuches. Dieses wird als eine durch die Binnenstruktur herausgehobene Partie einer rechteckigen Formulierung anverwandelt, die von der Kreisscheibe überlagert ist. Die sich in „Mit rot-weißem Tuch“ auf inhaltlicher Ebene entfaltenden Gegensätze eines durch das Wehen des an die Kreisscheibe angefügten tuchartigen Elementes visualisierten Bewegungsimpulses und der Statik der diese Formulierung hinterfangenden und umgebenden Bildelemente sind in der Arbeit „Stehender Block“ aufgehoben. Lediglich in der Übergröße der Kreisscheibe, die sich über mehrere Kompartimente der Rechteckform hinweg erstreckt, manifestiert sich ein labiles Moment. Diese Formulierung bewahrt den Impuls des Schwebens der Rundform vor einer aus unterschiedlichen Elementen gefügten Konstruktion, die in sämtlichen anderen Partien durch das Einfügen in eine auf orthogonalen Prinzipien basierende Bildstruktur arretiert erscheint. Die sich über den mimetischen Gehalt erschließenden Kontraste der Arbeit von 1956 sind hier in Binnengestaltungen formal kontrastierender Bildelemente umgewandelt.

Eine zweite Arbeit trägt den verwandten Titel „Block“ (Abb.31). Sie zeigt ein Gefüge von Flächenformen mit einigen in ambivalenter Weise räumlich ausdeutbaren Details. Diese dreidimensional konzipierten Partien sind gegenüber denjenigen der zuvor besprochenen Arbeit ausschließlich auf Verschattungen reduziert, die ein Eintiefen verschiedener Bildelemente in eine bildplane Komposition suggerieren. Das motivische Vokabular ist gegenüber den älteren Werken auf Flächenformen ohne gegenständliche Detailgestaltung zurückgeführt. Auch hier finden sich jedoch sowohl eine Rundform, die in formalem Kontrast zu den zumeist rechtwinklig gestalteten Formulierungen des Gefüges steht, als auch zwei als Hohlkehlen gebildete, plastisch modellierte Halbröhren als Widerpart zu den eingetieften rechteckigen Kompartimenten. Die Lesart eines dieser Röhrenelemente gestaltet sich jedoch insofern ambivalent, als die Röhre durch einen konkaven Einzug beider seitlicher Abschlüsse keine korrekte perspektivische Umsetzung der Form darstellt. Dieses Element ist in ein hellbraunes Trapez eingefügt, dessen Binnenkompartimente in die Oberfläche eingetieft zu sein scheinen. So sind die Konturen einer trapezförmigen Fläche, die sich an ein in Gestalt eines versehrten Metallrandes ausgebildetes Element anschließt, sowie ein zentral plaziertes dreifaches Lineament verschattet. Scheinbar auf gleicher Bildebene liegt ein ebenfalls hellbraunes Hochrechteck, das von einem unregelmäßig konturierten braunen Streifen begrenzt wird und einen Steg zum linken Bildrand hin ausbildet. Zwischen diese beiden hellbraunen Elemente ist ein blaues Hochrechteck eingefügt, das im unteren Teil, durch schwarze Konturlinien begrenzt, bündig an die Nachbarkompartimente anzuschließen scheint, in der oberen Partie jedoch mit einem breiten schwarzen Vertikalstreifen und am linken Rand mit einer sich nach unten hin verjüngenden schwarzen Farbform versehen ist. Diese Formulierung suggeriert die Ausbildung eines Schlagschattens, der durch Eintiefung des Elementes gegenüber den umgebenden Partien entsteht. Kögler bezieht dadurch das Element des Schattens in Gestalt einer Farbform in die Gestaltung der Arbeit ein. Allerdings werden nicht sämtliche Bildelemente durch Lichteinfall als körperhafte Dingformen definiert. Vielmehr tritt diese Bezugnahme auf reale Verhältnisse lediglich anhand dieses einen Elementes zutage. Die Verschattungen, durch die in anderen Bildpartien Hohlkehlen oder Eintiefungen modelliert werden, fügen sich nicht in ein einheitliches Konzept der Lichtführung ein. Die Komposition wird oben durch ein Querrechteck abgeschlossen, an das sich eine mit unregelmäßig verlaufenden Rändern versehene und verschattete Hohlkehle anschließt. Beide Elemente sind weißgrundig gestaltet und mit einem blauen Diagonalstreifen versehen. Links schließt sich ein blaues Element an,

dessen oberer Abschluß ebenfalls in Form eines versehrten Metallfragmentes gestaltet ist. Der blaue Diagonalstreifen des Querriegels ist nicht exakt konturiert, sondern im zufälligen Ausstreichen der Farbe aus dem Pinsel belassen. Dadurch wird die Farbform aufgelöst und kompositorisch geöffnet. Hierin ist ein gestalterisches Äquivalent zu den als Versehrungen gestalteten Rändern der umliegenden Farbformen zu sehen. Der Diagonalstreifen fängt die vom eingetieften hellbraunen Kompartiment nach oben geführte Diagonallinie auf. Die den Formulierungen inhärente Dynamik wird dadurch zugunsten der Balance des statischen Bildgefüges neutralisiert. Eine komposite blaue Form aus gehälfeter Kreisscheibe und rechteckig abgetreppten Partien ist in die Komposition eingefügt. Sie überlagert das mit einem Schlagschatten versehene blaue Element. In einigen Bereichen ist diese Formulierung in das blaue Rechteck eingepaßt, andere Partien überlagern das rechts benachbarte hellbraune Flächenkompartiment. Ein in der Überlagerung dieser Partie vollzogener Farbwechsel suggeriert eine transparente Beschaffenheit des kompositen Elementes. Das Gefüge aus flächenhaft konzipierten und räumlich gestalteten Elementen füllt das Bildfeld nahezu vollständig aus. Lediglich oberhalb und zu seiten des Gefüges bleibt der schwarze Bildgrund sichtbar, vor den die dinghaften Formulierungen gestellt zu sein scheinen.

Die Arbeit muß vor April 1957 fertiggestellt gewesen sein. Zu diesem Zeitpunkt wurde sie auf der Großen Berliner Kunstausstellung gezeigt.<sup>406</sup> Die Annahme einer frühen Auseinandersetzung des Künstlers mit der Komposition wird unterstützt von zwei kleinformatigen Collagen aus dem Jahr 1956, die das Temperagemälde offenbar vorbereiten.

Eine der Collagen (Tusche und Collage auf Karton, 80 × 70 cm, Abb.32) zeigt ein annähernd quadratisch gerissenes graues Papier, das mit schwarzer Tusche bezeichnet ist. In der linken Partie, nach unten über die Begrenzung des gerissenen Papiers hinaustretend, ist ein weiteres, annähernd hochrechteckig gestaltetes gerissenes Papier aufgeklebt. Es ist ebenfalls mit schwarzer Tusche bezeichnet und scheint aus einer bereits ausgearbeiteten Komposition herausgetrennt worden zu sein.

Die Zeichnung auf dem Trägerpapier beschreibt eine nahezu quadratische Komposition. Sie wird oben von der Umrißzeichnung eines nach links hin konisch zusammenlaufenden Tubenelementes begrenzt, in dessen rechten Abschluß eine als perspektivisch erfaßte Öffnung zu lesende schwarze Halbkreisscheibe eingestellt ist. Sie ist zugleich Teil einer vertikal

---

<sup>406</sup> Vgl. AK, Berlin 1957, Nr.279, o. S.

verlaufenden, kompositen schwarzen Formfindung, die den rechten Rand der Komposition begrenzt. Angeschlossen an diese Formulierung und in das Bildfeld hineinragend sind vier Parallellinien übereinandergesetzt. Den unteren Abschluß der Komposition bilden ein in Umrissen gestaltetes schwarzes Rechteck und eine unregelmäßig konturierte schwarze Form, welche die Gestaltung des die rechte Partie der Komposition abschließenden Elementes aufnimmt. In der linken Partie findet sich der Kontur eines nach oben hin geöffneten, durch horizontale Teilung und Einziehung differenzierten Rechteckes, das zur Bildmitte hin von einem schwarzen Rechteck überlagert wird. Oberhalb dieses Bereiches ist ein schmaler Papierstreifen collagiert. Dieser ist mit mehreren in Registern übereinander platzierten und in der Breite variierenden schwarzen Streifen bezeichnet. Die obere Partie läßt sich als Überrest einer querliegenden Rechteckform mit T-Träger-Profil, anschließendem versehrt gestalteten Element und zentraler Lochung lesen, die in Form einer schwarzen Kreisscheibe in der Mitte des collagierten Elementes liegt. Die Zeichnung des Trägerpapiers scheint bereits vor dessen Verwendung als Collage existiert zu haben; Parteien der Zeichnung gingen durch den Abriß verloren.

Die zufällige Verletzung scheint den Künstler jedoch zu einer in entsprechender Weise eingezogenen Partie in einer weiteren Collage (Tusche und Collage auf Karton, 37 × 33,5 cm, Abb.33) inspiriert zu haben, in welche die Komposition der zuvor analysierten Collage eingeht. Sie weist eine identische Bezeichnung des Trägerpapiers auf; lediglich der linke Abschluß der Komposition ist in größerem Umfang variiert. Die das Bild nach unten hin begrenzende Rechteckform ist ebenfalls verkürzt, verbreitert und mit einer Binnenzeichnung in Form eines unregelmäßig begrenzten schwarzen Elementes versehen, welches das gleich gestaltete, darunter platzierte Element spiegelt. Die collagierte Partie, welche die Begrenzung der linken Bildpartie bildet, weicht von der collagierten Partie der zuvor analysierten Arbeit insofern ab, als ein schwarz und braun bedruckter, schmaler roter Papierstreifen mit einer im linken oberen Abschnitt stufenförmig heraustretenden Partie ausgeschnitten und als vertikal angeordnetes Bildelement in die Komposition eingefügt ist. Kögler malt als oberen Abschluß dieser collagierten Formulierung einen breiten schwarzen Horizontalbalken mit Gouache auf, an den am linken Rand eine nach unten konisch zulaufende Partie angefügt ist. Der braune Aufdruck der collagierten Partie wird von Kögler jenseits des bedruckten Papiers zu einem halbrunden Abschluß ergänzt. Dieser spiegelt sich in der Anfügung einer dunklen Halbkreisscheibe an den

braunen Steg, der als Teil des stufenförmigen Ausschnittes der Collage beibehalten ist. In der Zusammenschau der disparaten Elemente ergibt sich eine Kompositform.

Diese Gestaltung ist in die im darauffolgenden Jahr entstandene Arbeit „Block“ übernommen. Auch das Detail des farblich abweichend gestalteten Bogensegmentes findet Eingang in das Temperagemälde. Die Gestaltung der schwarzen, mit einem abgewinkelten konischen Steg verbundenen Form wird beibehalten. Sie übernimmt hier die Funktion eines optischen Abstandhalters zwischen den imaginären Bildebenen. Die auf beiden Collagen verwandte rechte Partie wird dagegen im Gemälde stark variiert. Der untere Querabschluß verwandelt sich in ein Röhrenelement mit ambivalenten, perspektivisch lesbaren Formulierungen. Das markante Lineament der vier Parallellinien wird, um eine Linie reduziert, übernommen und einem trapezförmigen Formelement eingeschrieben. Das in den Collagen als oberer Abschluß eingesetzte konische Röhrenelement wird im Gemälde durch den Querbalken mit Hohlkehle ersetzt, dessen halbrunder Abschluß auf der rechten Seite jedoch die in den Collagen vorgegebene Formulierung zitiert.

Kögler erarbeitet die wesentlichen Elemente der Bildkomposition des Temperagemäldes in den beiden Collagen auf experimentelle Weise. Dabei tritt eine zentrale Formfindung, das komposite Element mit halbrundem Abschluß, erst in der zuletzt vorgestellten Collage hinzu. Es wird durch die Ergänzung eines vorgegebenen, durch Ausschneiden fragmentierten Elementes entwickelt und als Flächenform mit den aus der Genese heraus zu deutenden formalen Besonderheiten in die Gemäldefassung übernommen. Die der gemalten Formfindung zugrundeliegende collagierte Formulierung verdankt die gestufte Abtreppe in der linken Partie jedoch der Zusammenschau disparater Elemente der zuerst vorgestellten Collage. Kögler synthetisiert die disparaten Partien zu einer einzigen Formulierung und übernimmt diese als Grundlage weiterer Ausarbeitung in die zweite Collage. Es ist nicht zu klären, innerhalb welchen Zeitraumes Collagen und Temperagemälde entstanden. Lediglich die Datierungen der Collagen in das Jahr 1956 und des Gemäldes in das folgende Jahr sind bekannt.

Eine weitere Arbeit aus dem Jahr 1957 trägt den Titel „Nachtparabel“ (Öl auf Hartfaser, 43 × 81,5 cm, Abb.34). Sie zeigt einen Aufbau der Komposition in zwei Registern. Gegeneinander versetzte, quadratische oder rechteckige Flächenformen, partiell mit Binnengestaltungen und unregelmäßig verlaufenden Randbegrenzungen versehen, werden durch partielle Verschattung in Überlagerungssituationen dargestellt, wobei sich ein nach einem orthogonalen



Strukturprinzip geordnetes, räumlich interpretierbares Gefüge ergibt. Die Farbgebung besteht aus mehreren Blau- und Grüntönen, hellem Grau und Schwarz. Das Lineament, das auch in dieser Bildfindung dem Gefüge aus Farbflächen und räumlich gestalteten Bildelementen aufgelegt ist, findet sich in annähernd spiegelbildlicher Anordnung in dem als Pendant geschaffenen Gemälde „Mystische Küste“ (Gouache auf Karton, 29 × 45 cm).<sup>407</sup> Hier wie dort läßt sich das in der rechten unteren Ecke plazierte Kompartiment in Bezugnahme auf Gegenständliches als Gebirgszug vor nächtlichem Himmel lesen. In beiden Arbeiten verbleibt diese Anspielung jedoch in der Andeutung; bewußt wird vom Künstler eine Ambivalenz der Wahrnehmung dieser Partien durch Aufrufen gegenständlicher Assoziationen und einem gleichermaßen erreichten Verbleiben dieser auch abstrakt lesbaren Binnengestaltung in der Fläche erzeugt. Den Räumlichkeit illusionierenden Elementen eignet metamorpher Charakter, das Erscheinungsbild diffuser Farbaufträge und vorgeblich versengter Randgestaltungen wird in den Dienst landschaftlicher Assoziationen gestellt. Eine auch in den besprochenen Collagen auftretende langgestreckte dunkle, unregelmäßig begrenzte Formfindung tritt als eine Formation mit mimetischem Bezug in Erscheinung, die anderen Deutungskontexten entlehnt ist.

Kögler bedient sich in dieser Hinsicht erneut einer surrealen Bildstrategie. Auch Einflüsse anderer künstlerischer Strategien lassen sich an Köglers Arbeiten aus der Mitte der 50er Jahre ablesen. Flächenhaft formulierte sowie dinghaft definierte Kompartimente mit partiell räumlich ausgedeutetem Potential werden in Gestalt eines räumlichen Gefüges in Beziehung zueinander gesetzt. Form- und Farbkontraste sowie außerhalb einer formalen Einbindung auftretendes Lineament rhythmisieren die Komposition. Die gestalterischen Strategien, die den so charakterisierten Bildfindungen zugrunde liegen, gehen auf Ansätze zurück, die sich bereits im französischen Kubismus finden.

---

<sup>407</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.85.

## II.19. Exkurs: Einflüsse des französischen Kubismus im Werk von Kögler

Köglers Interesse für den französischen Kubismus zeigte sich schon zu Beginn der 50er Jahre. In Briefen berichtete Bergmann aus Paris mehrfach von Kubismus- und Picasso-Ausstellungen und kündigte an, Literatur über diese Stilrichtung nach Berlin mitzubringen.<sup>408</sup> Ausstellungen kubistischer Künstler waren in Berlin bereits unmittelbar nach dem Krieg zu sehen.<sup>409</sup>

Die sich in Köglers Werk ab dem Beginn der 50er Jahre manifestierenden kubistischen Einflüsse finden in der zeitgenössischen Kunstkritik ihren Niederschlag. So beschreibt Krieger in seinem in einer Studentenzeitschrift erschienenen Artikel über die Ausstellung „Berliner Künstler. Fünf Maler“ von 1957 im Haus am Waldsee Köglers Position als „intensivste kompositorische Begabung“.<sup>410</sup> Dessen „Phantasie“ weise stets einen Gegenstandsbezug auf und die „stillebenhaften Werke“ stünden dem Geist Juan Gris' nahe. Skutsch nimmt in seinem Vorwort zum Katalog der Ausstellung nicht explizit Bezug auf Köglers Nähe zu kubistischen Gestaltungsstrategien, erwähnt neben der Gegenstandsnahe der Arbeiten jedoch die „geometrisierende Klarheit und Komposition“ der als Bildbausteine einem Umformungsprozeß unterworfenen gegenständlichen Formulierungen sowie die nach einem Verzicht auf surreale Ausprägungen erreichte Vereinfachung des Bildaufbaus in Form einer Flächenordnung.<sup>411</sup> Skutsch weist auf die Korrelation der Bildgliederung mit einer „zurückhaltenden Skala gewogener Farben“ hin. Diese Charakteristika gelten in zeitgenössischen Kritiken als Kennzeichen der Werke von Juan Gris. Noch in einem im Jahr 1975 anlässlich der Präsentation von Köglers Arbeiten in der Berliner Galerie Schüler erschienenen Artikel erwähnt Ohff die eigenständige Arbeitsweise des Künstlers, dessen abstrakte, gebaute Ordnungen sich, Gris' Forderung entsprechend, „gegenständlich qualifizierten“. Alles ordne sich dem „freien Spiel mit den ästhetischen Möglichkeiten der Naturwiedergabe“ unter.<sup>412</sup>

<sup>408</sup> Vgl. Anhang I, Brief 4 und Brief 5.

<sup>409</sup> So waren im Jahr 1949 beispielsweise Lithographien von Picasso im Haus am Waldsee zu sehen; Picassos Arbeiten wurden im gleichen Jahr als Teil einer Gruppenausstellung in der Galerie Schüler gezeigt. Ebenfalls im gleichen Jahr wurde in der Galerie Bremer eine Ausstellung mit dem Titel „Französische Kunst aus Berliner Privatbesitz“ gezeigt, ein Jahr später ebenda Graphiken von Braque, vgl. Vierneisel, Berliner Galerien, Dokumentation, a. a. O., S.151 ff.

<sup>410</sup> Vgl. Krieger, a. a. O., S.6, dort auch das Zitat.

<sup>411</sup> Vgl. Skutsch, a. a. O., o. S., dort auch die Zitate.

<sup>412</sup> Vgl. hier und im folgenden Ohff 1975, S.52.

In Ohffs Kritik werden verschiedene Aspekte erwähnt, die Köglers Arbeiten in die Nähe von Gris' Werken rücken. Neben der Stillebenhaftigkeit wird die Komposition genannt, die als eigenständige tektonische Struktur den Arbeiten zugrunde läge. Der Autonomie der Bildelemente und deren Arrangement stehe eine Bezugnahme auf Gegenständliches gegenüber, dessen ästhetische Kategorien bildlich ausgedeutet würden.

In der Kunstdebatte der Nachkriegszeit nahm Gris' theoretisches und praktisches Werk unter dem Aspekt der Abstraktion vom Gegenständlichen und der Bildstrukturierung eine prominente Rolle ein. So benennt Wankmüller in einem 1948 erschienenen Aufsatz über „Das kubistische Stilleben“ Parallelen zwischen der Entwicklung der modernen Naturwissenschaft und dem Stilleben als eigenständige Kunstgattung.<sup>413</sup> Sie zeigt damit die Aktualität eines modernen, abstrahierenden künstlerischen Ansatzes auf. Nach der „Aufgabe des Weltzusammenhangs“ in nachmittelalterlicher Zeit trete eine isolierte Betrachtung der Dinge in den Blick, in der Naturwissenschaft ebenso wie im Stilleben. Im Kubismus sei die „stoffliche und optische Einheit der Dinge“ zerstört worden, um die „kubischen Werte der Dinge“ zu entdecken und daraus neue bildliche Beziehungen zu entwickeln.<sup>414</sup> Kubistische Bilder seien aus den Ansichten und Perspektiven eines Gegenstandes als dessen Eigenschaften zusammengefügt. Gris' Stilleben enthielten insofern „musikalische Qualitäten“, als sie eine rhythmisierte Komposition aufwiesen und die Flächen in Überschneidungen und Transparenzen miteinander in Äquivalenz zu einem musikalischen Arrangement verschränkt seien. Diese Strukturen seien durch Farbe und Form sichtbar gemacht worden.

In der Besprechung einer Ausstellung von Gris' Werk in Bern Mitte der 50er Jahre nennt Wankmüller weitere Charakteristika der Kunst des kubistischen Malers.<sup>415</sup> In der Werkschau dokumentiere sich eine „klare und reine Manifestation kubistischen Formwillens“. Die Oberflächenwirkung von Gris' Arbeiten werde durch die Verwendung collagierter Partien bereichert. Die eigenständigen Bildelemente seien in „zurückhaltender Farbigkeit“ gestaltet, die modellierend oder flächig gehandhabt sei. Die Kompositionen seien rhythmisiert; eine

---

<sup>413</sup> Vgl. Rike Wankmüller, Das kubistische Stilleben, in: Das Kunstwerk, H.3/4, Jg.II, 1948, S.14 ff., (im folgenden zitiert als Wankmüller 1948), hier S.19. Um die Breite dieser Diskussion zu veranschaulichen sei auch auf den folgenden Aufsatz verwiesen: Paul Laporte, Cubism and Science, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism, Nr.VII, März 1949, S.243 ff.

<sup>414</sup> Vgl. hier und im folgenden Wankmüller 1948, S.16 f.

<sup>415</sup> Vgl. Rike Wankmüller, Juan Gris, in: Das Kunstwerk, H.4, Jg.IX, 1955/56, S.55.

„ausgewogene Architektonik“ zeige sich im Werk der frühen 20er Jahre. „Einander durchdringende“ und „schräg gestellte“ Bildelemente fungierten als Bausteine der Gemälde, deren Komposition sich in der Bildmitte entfalte. Formale Kontraste bestimmten das Vokabular, so stünden sowohl rechtwinklige und kurvilineare als auch plastisch ausgearbeitete und streng geometrische Formulierungen einander gegenüber. Die gestalterischen Mittel Form, Linie und Farbe seien einer „Ökonomie des Ganzen“ untergeordnet, die eine Zweidimensionalität der Gestaltung bewahre. Gris' künstlerische Intention sei auf die „methodische Organisation der reinen Bildebene“ gerichtet gewesen.

Schmidt stellt die künstlerische Entwicklung von Gris in einem monographischen Artikel vor, der Ende der 50er Jahre erschien.<sup>416</sup> Der Autor konstatiert bei dem Künstler den Verzicht auf eine radikale Fragmentierung des Gegenstandes, der aufgrund der ihm eigenen Aussage beibehalten worden sei. Gris' Übergang zum synthetischen Kubismus habe auf einem Bedürfnis nach Klarheit und Genauigkeit beruht. Gestalterische Strategien des synthetischen Kubismus, die Flächigkeit des Bildes, eine geometrische Exaktheit der scharf begrenzten Flächen und deren Ausrichtung nach orthogonalen Prinzipien, seien in Gris' Werk übernommen. Die Wahrung der gegenständlichen Einheit gehe auf Prinzipien zurück, die im Frühkubismus zur Anwendung gekommen seien. Die Betonung der Gegenständlichkeit unterscheide Gris' Ansatz von demjenigen Picassos und Braques, wobei der „kubische Formgehalt“ ausschlaggebend für die Verwendung einer gegenständlichen Formulierung gewesen sei. Gris habe sowohl die Behandlung des Gegenstandes aus der Phase des Frühkubismus als intaktes kubisches Gebilde beibehalten als auch dessen Zerlegung in geometrische Flächenformen als analytisch-kubistisches Gestaltungsprinzip und eine „flächige Verfestigung“ als Strategie des synthetischen Kubismus. Die Flächenhaftigkeit des Bildes enthalte verräumlichte Partien in Form von Schatten oder linearperspektivischer Verkürzung, an denen sich eine bildliche Spannung auskristallisiere. In einer deduktiven Arbeitsweise habe Gris die „bildnerischen Beziehungen“ vergegenständlicht, welche die Eigengesetzlichkeit des Bildes wahrten. Auch Schmidt nennt die „verhaltene Farbigkeit“ von Gris' Arbeiten. Der Autor erwähnt die theoretischen Überlegungen des Malers und nennt den bekannten Vortrag des

---

<sup>416</sup> Vgl. Georg Schmidt, Juan Gris, in: Das Kunstwerk, H.7, Jg.XI, 1957/58, S.3 ff.

Künstlers „Von den Möglichkeiten der Malerei“, den dieser 1924 an der Pariser Sorbonne gehalten hatte.<sup>417</sup>

Neben dem Aufzeigen gestalterischer Strategien, die aus unterschiedlichen kubistischen Ansätzen abgeleitet werden, stellt Schmidt die damit verknüpfte Behandlung des Gegenstandes in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen, dessen Ausarbeitung Folge kompositorischer Überlegungen sei.

Damit sind einige der zentralen Aspekte genannt, unter denen der kubistische Künstler in der Kunstdebatte nach dem Zweiten Weltkrieg wahrgenommen wurde. Der Blickwinkel der Wahrnehmung wird auch in Publikationen jüngerer Zeit beibehalten, so etwa in der 1992 erschienenen Monographie von Green.<sup>418</sup>

Differenzierend werden dort unterschiedliche Handhabungen von Farbauftrag, Palette und Gestaltung der Komposition durch plastisch modellierte Partien in verschiedenen Werkphasen aufgezeigt. So sieht Green in den um 1912 entstandenen Arbeiten von Gris eine Regelmäßigkeit der Verwendung warmer und kalter Farben.<sup>419</sup> Auch die kompositorische Anlage der Werke folge einer mathematisch definierten Regelmäßigkeit, indem geometrische Figuren der Komposition zugrunde gelegt worden seien. Diese wiederum würden von einem orthogonalen Gliederungssystem überlagert, dem die Bildelemente anverwandelt seien. Diese könnten unterschiedliche Materialien imitieren, beispielsweise Holz, oder aus realen Collagen bestehen.<sup>420</sup> Die Konzeption des Bildes sei mit einer Architektur gleichzusetzen, wie von Gris in dem erwähnten Vortrag von 1924 ausgeführt. Green zeigt die Kultivierung des Kubisten als „logischen Maler“ auf; ein Vorgang, der von den beiden Kunstkritikern Waldemar George und Maurice Raynal in den 20er Jahren in Gang gesetzt worden sei.<sup>421</sup> Dem leistete jedoch auch die Sicht der eigenen Entwicklung Vorschub, die Gris im dem Vortrag von 1924 dargelegt hatte. Von einer einfachen Systematik ausgehend sei er zu einer Physik der Malerei gelangt.

Green unterscheidet zwei Strömungen innerhalb des Kubismus, dessen Grundlage zum einen ein wachsendes Bedürfnis nach Struktur in der Malerei dargestellt habe, der zum anderen

---

<sup>417</sup> Vgl. Juan Gris, *Des possibilités de la peinture*, in: *Der Querschnitt*, Berlin, Bd.1, 1925, S.32 ff. (dt. Übers.)

<sup>418</sup> Vgl. Christopher Green, *Juan Gris*, (dt.) Stuttgart 1992.

<sup>419</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.15.

<sup>420</sup> Vgl. ebenda, S.41 ff.

<sup>421</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.18.

jedoch auch durch die malerischen Erfindungen von Picasso und Braque geprägt worden sei.<sup>422</sup> In der begrifflichen Definition des „konzeptuellen Kubismus“, die von Albert Gleizes in seinem Artikel über Jean Metzinger 1911 getroffen wurde, stehen Begriffsvermögen und Sinneswahrnehmung einander gegenüber. Die bewegliche Perspektive, das Zerlegen von Gegenständen von unterschiedlichen Blickpunkten aus, von Gris als Analyse bezeichnet, stelle das geeignete Mittel dar, um in der Malerei Dinge darzustellen, die über das Sichtbare hinausgehen., indem sie sämtliche Aspekte des Gegenstandes vereinten. Dieser Vorgang sei als synthetischer Prozeß zu betrachten, dem die Analyse des Gegenstandes vorausgehe. Gris wurde um 1920 als wichtigster Vertreter dieser Richtung wahrgenommen. Beide Begriffe, Analyse und Synthese,<sup>423</sup> wurden von den Kubisten selbst benutzt und von Daniel-Henry Kahnweiler in dessen Gris-Monographie propagiert,<sup>424</sup> in der Debatte um den Kubismus in der zweiten Jahrhunderthälfte jedoch als nicht mehr zeitgemäß abgelehnt. Green bezeichnet dagegen die Einordnung in andere Kategorien als nicht adäquate Kategorisierung.<sup>425</sup>

Die Gitterstrukturen und orthogonalen Gerüste, die ein wesentliches Merkmal der Bildschöpfungen von Gris darstellen, treten in Arbeiten aus den Jahren nach 1912 auch als collagierte Vertikalbänder auf, denen zerlegte oder entfaltete Dingformen anverwandelt wurden.<sup>426</sup> Als Bildsujet in Form eines Schachbrettes treten sie in Werken aus dem Jahr 1913 ebenfalls in Erscheinung.

Helle und dunkle Flächenelemente geben beleuchtete und verschattete Partien eines Gegenstandes wieder, die in flächenhafter Ausformulierung Eingang in die Bilder fanden.<sup>427</sup> Ab diesem Zeitpunkt gab Gris Gegenstände in ihrer Lokalfarbe wieder, ohne die atmosphärischen Veränderungen unter natürlichen Lichtverhältnissen zu berücksichtigen. Schatten und Silhouetten sind in Schwarz wiedergegeben. Daneben treten auch Ansätze eines divisionistischen Einsatzes von Farben auf, die in simultanen Kontrasten gestaltete Partien miteinander verschränken. In den zwischen 1918 und dem Beginn der 20er Jahre geschaffenen Bildern herrscht eine grelle Farbigkeit vor. In den um 1919 entstandenen Werken zeigt sich ein

---

<sup>422</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.27 ff.

<sup>423</sup> Zu den bildgestalterischen Konsequenzen eines synthetischen Vorgehens vgl. Robert Rosenblum, *Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, (dt.) Stuttgart 1960, S.72.

<sup>424</sup> Vgl. Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Leben und Werk*, Paris 1946, (dt.) Stuttgart 1968, S.120 ff.

<sup>425</sup> Vgl. Green, a. a. O., S.32.

<sup>426</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.36 f.

<sup>427</sup> Vgl. zum Einsatz der Farbe hier und im folgenden ebenda, S.78 ff.

veränderter Umgang mit Lichteinfall und Lokalfarbe, der sich in der helleren Nuancierung der Gegenstandsfarbe beleuchteter Partien und der dunkleren verschatteter Partien manifestiert. Farbe ist als Funktion des Motivs in einem gegenüber älteren Arbeiten variierten Modus eingesetzt, sie wurde zum Zeichen, so Greens These. In dem um die Mitte der 20er Jahre geschaffenen Werk ist eine Rückkehr zum Scheindruck zu verzeichnen, die mit dem Einsatz gedämpfter, modulierter Farben einhergeht.

Anhand einer Arbeit von 1916 mit dem Titel „Fruchtteller, Glas und Zitrone (Stilleben mit Zeitung)“ (Öl auf Leinwand, 73,6 × 60,3 cm)<sup>428</sup> wird der Umgang des Künstlers mit dem Gegenstand aufgezeigt.<sup>429</sup> Gris habe diesen nicht aufgelöst, indem er verschiedene Ansichten miteinander kombinierte, sondern ihn unter Wahrung der formalen Einheit in drei Partien aufgeteilt, deren Ausarbeitung unterschiedliche Dingeigenschaften zur Geltung gebracht habe: Oberflächenbeschaffenheit und Farbe, Volumen sowie Silhouette. Andere Partien der Flächenformen, die als Träger dieser Eigenschaften fungierten, konnten als Bausteine eines übergeordneten Gliederungssystems andere Funktionen übernehmen, indem sie Verschränkungen mit anderen Bildelementen ausbildeten. Ein analytischer Ansatz zur Ausdeutung des Gegenstandes sei mit einem synthetischen kombiniert, der auf die Organisation von Flächenformen im Bildganzen abziele.<sup>430</sup>

In Arbeiten nach 1923 habe Gris ein Konzept „struktureller Kohärenz“ entwickelt, indem volumenhaltige, durch modulierte Farbe gekennzeichnete Formen in einer Weise mit der Fläche verschränkt worden seien, die neben Verknüpfungen farbiger Flächen auch den auf Gegenstandseigenschaften verweisenden Einsatz von Farbe beinhalteten.<sup>431</sup> Gris habe ab 1918 Reime ausgebildet, die auf die Vertauschung und Übertragung gegenständlicher Eigenschaften auf andere Bildpartien abzielten. Es handele sich um bildliche Metaphern, die als formale Echos ausgebildet seien und inhaltliche Aspekte miteinander verknüpften.<sup>432</sup>

Das geometrische Bildgerüst könne auch in Form eines Goldenen Schnittes zutage treten.<sup>433</sup>

---

<sup>428</sup> Vgl. ebenda, Nr.58, Abb. S.214.

<sup>429</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.37 f.

<sup>430</sup> Rosenblum hebt die stärkere Gewichtung traditioneller Mittel der bildlichen Tiefenerschließung bei Gris um 1915 gegenüber Picasso und Braque hervor, vgl. Rosenblum, a. a. O., S.122.

<sup>431</sup> Vgl. Green, a. a. O., S.102.

<sup>432</sup> Vgl. ebenda, S.155 f.

<sup>433</sup> Vgl. ebenda, S.30.

Die Durchdringung von geometrischem Bildgerüst und Gegenstand sei mit Brüchen und Widersprüchen in der Gegenstandsdeutung und auch im Bildaufbau verbunden. Die begrenzte Auswahl von Bildthemen stellte ein Repertoire von Dingformen zur Verfügung, das dem Künstler für diese Art bildlicher Ausdeutung geeignet erschienen sei.<sup>434</sup>

Ab 1917 sei die Verschränkung von Dingform und Hintergrund als eine wesentliche Problemstellung in Gris' Werk zutage getreten.<sup>435</sup> Unter diesem Aspekt habe der Künstler das Motiv des Rahmens als integralen Bestandteil des Bildes eingeführt. Picasso und Braque hätten das Rahmenmotiv in anderer Weise genutzt, indem sie anhand des Motivs Ambivalenzen zwischen Bildwirklichkeit und Realität aufgezeigt hätten. Bei Gris träte der Rahmen als formale Vorgabe der Bildkomposition in Erscheinung.

In Deutschland wurde der Kubismus nach dem Zweiten Weltkrieg auf ambivalente Weise rezipiert.<sup>436</sup> Einerseits schien die gestalterische Strategie der Formzertrümmerung das Erleben der umfassenden Zerstörung des Landes noch einmal bildlich vor Augen zu führen. Auch wurde der Kubismus aufgrund dieser gestalterischen Prinzipien in der Diskussion um das Menschenbild und die Weltanschauung, die einer Neuorientierung bedurfte und der Kunst eine Rolle als Wegweiser zumaß, als Ausdruck des Nihilistischen verstanden. Andererseits stand diese wie auch andere Strömungen der Klassischen Moderne im Mittelpunkt der Debatte um deren Bedeutung für die Nachkriegskunst.

Zerstörung wurde jedoch in der in den 50er Jahren geführten Kunstdebatte auch als Gestaltungsprinzip der Abstraktion gesehen.<sup>437</sup> Der Kubismus wurde in dieser Hinsicht nicht als historischer Stil wahrgenommen, sondern im Hinblick auf die darin bereitgestellten gestalterischen Mittel und Strategien, die in der zeitgenössischen Kunst Bedeutung erlangten.<sup>438</sup> Unter diesem Aspekt war die von der französischen Militärregierung organisierte

---

<sup>434</sup> Vgl. ebenda, S.59.

<sup>435</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.61 f.

<sup>436</sup> Vgl. hier und im folgenden Nicolaj van der Meulen, Der Drang zum Wesen, der Zwang zur Freiheit. Zur Kubismusrezeption in Deutschland zwischen 1945 und 1960, in: Martin Schieder, Isabelle Ewig (Hrsg.), In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945 (Passagen/Passages, Deutsches Forum für Kunstgeschichte/Centre allemand d'histoire de l'art, Bd.13), S.183 ff.

<sup>437</sup> Auch Kaiser benennt den damit verbundenen Aspekt der Deformation des Gegenstandes und dessen Überführung in ein von Mimesis und Zentralperspektive unabhängiges Bildelement als wichtigste Errungenschaft des Kubismus, welche die Abstraktion vorbereitet habe, vgl. Renate Kaiser, Aspekte zur pluralistischen Kunstsituation. (Post)avantgarde und (Post)tradition (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd.45), Frankfurt/Main, Bern, New York 1985, S.64 f.

<sup>438</sup> Vgl. hier und im folgenden van der Meulen, a. a. O., S.183 ff.



Ausstellung „Die Meister französischer Malerei der Gegenwart“ von größter Bedeutung, die im Jahr 1947 in Freiburg gezeigt wurde. Der Akzent lag auf kubistischen Arbeiten, unter anderem von Picasso, Braque, Gris und Léger. Nahm Kahnweiler als wichtige Integrationsfigur in bezug auf die französische Avantgardekunst am Darmstädter Gespräch von 1950 nicht teil, so propagierte er jedoch in den folgenden Jahren in Form von Veröffentlichungen auch in Deutschland die Orientierung zeitgenössischer Kunst an einem in seiner historischen Bedeutung anerkannten Kubismus. Im synthetischen Kubismus sah er den Aspekt der Entwicklung von Zeichen, die auf Außerbildliches verweisen, als maßgeblich für eine Kritik der reinen Abstraktion an.

Werner Haftmann stellt in seinem Werk „Malerei im 20. Jahrhundert“ das Verhältnis von Klassischer Moderne und Gegenwartskunst als ungebrochene Kontinuität dar.<sup>439</sup> Er zeigt anhand der Arbeiten von Gris die Aktualität des aperspektivischen Bildes, das ausschließlich aus der Farbe heraus aufgebaut sei, für die zeitgenössische Kunst in Deutschland auf und benennt als entsprechende Parallele die Kunst Ernst Wilhelm Nays. Darin geht Haftmann über Kahnweilers Ansatz hinaus, gleichzeitig bewertet jener den Kubismus als historischen Stil, der in zeitlicher Distanz zu aktuellen Entwicklungen zu sehen sei. Van der Meulen merkt abschließend an, daß der Kubismus von etlichen Künstlern in der Nachkriegszeit zeitweilig adaptiert worden sei.<sup>440</sup>

Rasche hebt in seiner Studie zum Stilleben in der Nachkriegszeit im Hinblick auf die Kubismus-Rezeption zunächst den analytischen Kubismus von Picasso und Braque hervor, der unter Verzicht auf die Zentralperspektive den Gegenstand in simultanen Ansichten bildlich erfaßt habe.<sup>441</sup> In den „papiers collés“ der beiden Künstler zeige sich eine Abkehr von der radikalen Aufsplitterung der Bildfläche und der Gegenstandskontur; durch die aufgeklebten Papiere, die „Wirklichkeitszitate“ darstellten, seien Gegenstandseigenschaften bildlich eingegliedert worden. Gris wird als maßgeblicher Vertreter des synthetischen Kubismus genannt. In dieser Phase hätten geschlossene Gegenstandskonturen unter Beibehaltung der Flächigkeit des Bildes vorgeherrscht. Oberflächenbeschaffenheiten der Gegenstände seien in Malerei imitiert worden, so daß der Eindruck gemalter Collagen entstanden sei. Auch Rasche stellt eine vermehrte

---

<sup>439</sup> Vgl. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, S.435.

<sup>440</sup> Vgl. van der Meulen, a. a. O., S.201.

<sup>441</sup> Vgl. hier und im folgenden Stefan Rasche, *Das Stilleben in der westdeutschen Malerei der Nachkriegszeit. Gegenständliche Positionen zwischen 1945 und 1963*, Münster 1995 (*Theorie der Gegenwartskunst*, Bd.2), S.66 ff.

Anwendung einer farblich reichen Palette nach 1912 fest, welche die Lesbarkeit der Bildgegenstände unterstütze.

Auf der Grundlage des synthetischen Kubismus hätten sich konstruktive Kunstrichtungen entwickelt, wie die der russischen Konstruktivisten und der Bauhaus-Künstler. Auch Rasche hebt die Bedeutung des kubistischen Aspektes der Formzertrümmerung unter Anwendung nicht-illusionistischer Strategien für die Entwicklung der abstrakten Kunst hervor. Einer Vorherrschaft des Einflusses expressiver Tendenzen in Deutschland habe in Frankreich und England eine intensive Auseinandersetzung mit dem Kubismus gegenübergestanden.

Die Gestaltungsstrategien, derer sich die Kubisten zur Abstrahierung vom Gegenstand bedienten, sowie die Mechanismen der Verschränkung der auf diese Weise entwickelten Bildelemente werden von Judkins in einer Monographie über die entsprechenden Techniken im synthetischen Kubismus einer systematischen Analyse unterzogen.<sup>442</sup> Ausgehend von der mimetischen Darstellung von Objekten zeigt Judkins zunächst deren gegenständliche Eigenschaften auf, unter anderem Oberflächenbeschaffenheit, Größe und Form, sowie deren äußere Erscheinungsbedingungen, wie den Blickwinkel und bestimmte atmosphärische Verhältnisse. Es folgt eine Darstellung der visuellen Erscheinung des Gegenstandes.<sup>443</sup> Der Hauptteil der Untersuchung ist der ambivalenten Darstellung im synthetischen Kubismus im Sinne einer bildlichen Verschränkung gewidmet.<sup>444</sup> Judkins zeigt in sieben Kapiteln zunächst die die Form betreffenden gestalterischen Strategien auf. Von Fragmentierung über Verschiebung formaler Bausteine zur Umkehrung der formalen Charakteristika und Konturwiederholung sei die formale Erscheinung des Gegenstandes bildlich transformiert worden. Auch dessen Oberflächenbeschaffenheit sei Umdeutungsprozessen unterworfen gewesen. So habe die Textur eines Gegenstandes in dessen Umfeld aufgenommen werden können, während der Gegenstand selbst von den seine Beschaffenheit kennzeichnenden Strukturen befreit erscheine. Auch konnten benachbarte Bildpartien jeweils in Umkehrung die Beschaffenheit der dargestellten Objekte präsentieren. Ebenso habe sich die Möglichkeit ergeben, Bildflächen mit Eigenschaftskennzeichnungen in anderer Formgebung aufzuführen als den Gegenstand selbst. Auch die Gegenstandseigenschaften seien einer bildlichen

---

<sup>442</sup> Vgl. Winthrop Judkins, *Fluctuant Representation in Synthetic Cubism. Picasso, Braque, Gris, 1910-1920*, New York, London 1976.

<sup>443</sup> Vgl. ebenda, S.36 ff.

<sup>444</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.70 ff.

Umdeutung unterzogen worden. Opake und transparente Eigenschaften konnten gegeneinander ausgetauscht werden, Transparenzen nur für Linien gelten, nicht aber für Farben. Darüber hinaus konnten diese Effekte mit Farbwechselln in verschiedenen Partien der gegenständlichen Darstellung verbunden sein. Die relative Größe von Gegenständen sei in der Regel keinen Veränderungen unterlegen. Durch Schattierungen dagegen konnten Farbformen mit dreidimensionalem Relief hinterlegt werden, ein Oszillieren zwischen konvexen und konkaven Partien erreicht und durch Vorhandensein oder Fehlen von Schatten widersprüchliche Raumsituationen geschaffen werden. Volumenhaltige Objekte konnten durch Schattierung als flächenhafte Dingformen gekennzeichnet sein. Schattenwürfe konnten in der Form vom schattenwerfenden Objekt abweichen sowie in entgegengesetzte Richtungen ausgebildet werden, Schatten konnten räumliche Qualitäten aufweisen und in Widerspruch zu der Verschattung des Objektes stehen. Darüber hinaus konnten transparente Objekte opake Schatten werfen und umgekehrt. In bezug auf die Darstellung des Raumes zeigt Judkins sowohl das Zusammenfallen von Konturen unterschiedlicher Objekte wie auch den Übergang von Konturen eines Objektes in ein benachbartes auf. Auch ambivalent flächenhaft oder räumlich zu deutende Zusammenstellungen von Flächenformen lassen sich unter dieser Prämisse aufzeigen. Der Übergang von einer Form in eine benachbarte unter Öffnung des Konturs erzeuge als „passage“ Ambivalenzen. Ansicht, Aufsicht und perspektivische Darstellung eines Objektes konnten miteinander verschmolzen werden, wobei verschiedene Dingformen aus unterschiedlich erfaßten Einzelaspekten synthetisiert sein konnten. Die perspektivische Darstellung konnte innerhalb des Bildes in bezug auf die Fluchtpunkte divergieren und eine reversibel lesbare Perspektivdarstellung erzeugt werden. Auch konnte die perspektivische Erfassung eines Gegenstandes unter den genannten Aspekten innerhalb der Dingform variieren. Darüber hinaus konnte ein unbestimmter Hintergrund, je nach definierender Dingform, unterschiedliche räumliche Eigenschaften annehmen.

Diese Strategien seien unter der Maßgabe der Entwicklung einer autonomen Bildwirklichkeit eingesetzt worden, die physikalische Gesetzmäßigkeiten, unter denen Raumtiefe und Verortung von Gegenständen innerhalb eines die realen Verhältnisse wiedergebenden Bildraumes sowie stoffliche Qualitäten der Gegenstände wahrgenommen würden, außer Kraft setzte. Ohne

Beziehung zum Realen jedoch ließe sich ein aufgrund der Abweichung von der realen Erscheinung entstehendes Spannungsverhältnis nicht erzeugen und bildlich ausdeuten.<sup>445</sup>

In den im Rahmen der Werkanalyse vorgenommenen Einzeluntersuchungen wird sich herausstellen, daß Kögler eine Vielzahl dieser Techniken bildlicher Verschränkung in seinem Werk einsetzte, wobei die gestalterischen Maßnahmen, die sich auf Ambivalenzen der Raumdarstellung beziehen, vornehmlich in Arbeiten aus den 80er und 90er Jahren zutage treten. Gleiches gilt für die Ausdeutung von gegenständlichen Eigenschaften, das Motiv des Schattens eingeschlossen, das Gegenstand etlicher Bildfindungen der 80er Jahre ist. Die nach den genannten Prinzipien vollzogenen Verschränkungen in der Fläche oder dem flachen Bildraum dagegen treten bereits in Arbeiten aus den 50er Jahren auf.

Eine vornehmliche Auseinandersetzung Köglers mit Gris, der in der Kunstdebatte der Nachkriegszeit als prominentester Vertreter des synthetischen Kubismus galt, lag nahe. Mehrere Aspekte lassen sich im Werk von Gris aufzeigen, auf die sich Köglers Augenmerk richtete. Zum einen verlagerte sich Köglers gestalterische Intention auf die Entwicklung einer übergeordneten Bildgliederung, die sich bereits in der Auseinandersetzung mit Klees gestalterischen Strategien gezeigt hatte, dessen Werk über die an der HfbK als Lehrkonzept vermittelte Bauhaus-Tradition in Köglers Blick geraten sein konnte. Gris galt, wie erwähnt, in der deutschen Kunstdebatte der Nachkriegszeit als der Erfinder einer orthogonalen Bildgliederung im Kubismus, der sich das Gegenständliche unterordnete. In der Kunstrichtung trat eine Verbindung zum Gegenständlichen zutage, die sich in der synthetischen Phase in der Anverwandlung des Gegenstandes an die bildübergreifenden Ordnungsstrukturen äußerte. Schon vor dem Auftreten kubistischer Gestaltungsstrategien in Köglers Werk zeigte sich der Rekurs auf das Gegenständliche als Grundprinzip seiner künstlerischen Arbeit. Dabei war es zunächst nicht die stillebenartige Zusammenstellung von Gegenständen, die als bildliches Sujet in Köglers Werk Einzug hielt, sondern es waren landschaftliche Arrangements, die das frühe Werk prägten. Im Bereich der angewandten Kunst trat allerdings eine andersgeartete Thematik in Erscheinung. Die stillebenartige Zusammenstellung von Bildelementen trat erst im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit kubistischen Strategien und Bildthemen zutage.

---

<sup>445</sup> Vgl. Rosenblum, a. a. O., S.9 ff. und S.60.

Unter dem Aspekt der Autonomie der bildlichen Schöpfung, die sich als künstlerische Position in Köglers Werk schon vor diesem Zeitpunkt manifestierte, erschloß sich Kögler bereits andere Weisen der Verschränkung der bildlichen Dingformen, die zwar vom Gegenstand abgeleitet sind, jedoch bildlichen Transformationsprozessen unterworfen wurden. Konstruktive Verknüpfungen des motivischen Vokabulars zeigen sich als Folge der an der HfbK vermittelten Analyse der gestalterischen Mittel und deren anschließender Synthese zu autonomen bildlichen Schöpfungen bereits in dem Deckenentwurf von 1948. Gerade dieser Aspekt ist es jedoch möglicherweise, der den Kubismus für Kögler als geeignete Methode der Bildkonzeption erscheinen ließ.

Erste eindeutig zu benennende Einflüsse kubistischer Gestaltungsstrategien zeigen sich im Werk des Künstlers im Jahr 1956. Dies betrifft nicht nur den Modus der Verschränkung der Bildelemente, den sich der Künstler auch über die Auseinandersetzung mit konstruktiven Strömungen mittelbar erschließen konnte, soweit eine Bezugnahme auf den Gegenstand nicht wesentlich ist. In der Kombination dieser gestalterischen Strategie mit der Gegenstandsnahe der eingesetzten Bildelemente jedoch zeigt sich ein wesentliches Kriterium kubistischer Bildgestaltung. Bereits ab 1952 zeigten sich Tendenzen einer aperspektivischen Erfassung von unterschiedlichen Ansichten eines Gegenstandes in Form von Flächenformen, so etwa in einer unbetitelten Radierung dieses Jahres. Allerdings fanden hier noch keine Verschränkungen der Bildelemente in einer für den synthetischen Kubismus charakteristischen Weise statt. Anders stellt sich die Ausarbeitung partieller Verräumlichungen in der Arbeit mit Maschinenteilen aus dem Jahr 1954 dar. Hier zeigt sich der Einfluß von Bildfindungen und Gestaltungsstrategien Légers, in die wiederum synthetisch-kubistische Formulierungen eingeflossen waren. Zu diesen zählt die Verräumlichung einiger Bildelemente durch angefügte geometrische Teilformen.

In Arbeiten wie „Mit rot-weißem Tuch“ zeigen sich neuartige, stillebenartige Zusammenstellungen von Bildelementen, die einerseits in der Erscheinung der materiellen Eigenschaften der Gegenstände differieren und andererseits für die Verschränkung in einem konstruktiven Modus geeignet sind. Kögler wählte das Motiv des T-Trägers, um sowohl dessen plastisches Potential zur Verschränkung der Bildpartien und zur Teilverräumlichung nutzen zu können als auch flächenhafte Elemente zu gewinnen, die in Überlagerungssituationen, Transparenzen und Farbwechselln miteinander korrespondieren. Darüber hinaus weist das Motiv bereits Strukturen auf, die eine Einbindung in ein orthogonales Gliederungssystem

ermöglichen. Diese Formulierung tritt als zentrales Bildmotiv in Arbeiten aus den Jahren 1956 und 1957 auf.

Zu den gegenständlich ausgearbeiteten Bildelementen traten abstrakte geometrische Flächenformen hinzu. Die Verschränkung der Bildelemente erfolgte durch die Überblendung eines losen Gefüges disparater Formen mit geometrischen Flächenformen, die Farbwechsel auslöste. Diese wiederum lassen die formale Einheit der geometrischen Flächenformen in Erscheinung treten. Indem beide Systeme, die aus dem Gegenstand heraus entwickelten Formulierungen sowie die abstrakten Farbformen, miteinander verschränkt sind, ergibt sich ein gefügtes Ganzes, das im Sinne von Gris als Bildarchitektur bezeichnet werden kann. In dieser Hinsicht nutzte Kögler Strategien des synthetischen Kubismus. Allerdings legte Kögler in keinem seiner nachweisbaren Werke eine Gliederung an, die den bei Gris auftretenden mathematischen Figuren entspricht. Köglers bildliche Gliederungen prägen sich in den Arbeiten aus den Jahren 1956 und 1957 als in einem synkopischen Rhythmus angeordnete, rechtwinklige Bildelemente aus, die auch asymmetrische Kompositionsfiguren darstellen können. Es zeigen sich jedoch auch Annäherungen an den Goldenen Schnitt. Möglicherweise ist hierin eine Bezugnahme auf Gris zu sehen. In dem 1948 erschienenen Artikel von Wankmüller wird der kompositorische Rhythmus der Arbeiten von Gris mit demjenigen musikalischer Arrangements verglichen;<sup>446</sup> Köglers Gestaltungsansatz ließe sich mit denselben Metaphern belegen.

Das Vokabular der Arbeit „Mit rot-weißem Tuch“ wurde in „Stehender Block“ von 1957 variiert, indem das Gefüge der gegenständlich gekennzeichneten Elemente verdichtet wurde. Auch hier dienen scheinbar plastisch hervortretende Partien und flächige Teilelemente dazu, dem Arrangement einen reliefartigen Charakter zu verleihen. Darüber hinaus jedoch ermöglichen diese Details eine Verschränkung der Bildelemente sowohl in der Fläche als auch in einem zumeist durch plastisch hervortretende Leisten markierten orthogonalen Gliederungssystem. Die Bildelemente sind so konzipiert, daß sie in unterschiedlichen Bildpartien unterschiedliche Funktionen im Hinblick auf die Verschränkung mit anderen Elementen übernehmen; sie sind daher als eigenständige Bildvokabeln zu bezeichnen, die auf diesen Aspekt hin synthetisiert sind. Deren Verhältnis zum Gegenständlichen gleicht demjenigen, das in Bildfindungen des synthetischen Kubismus zu finden ist.

---

<sup>446</sup> Vgl. Wankmüller 1948, S.16 f.

In der Arbeit „Block“ aus demselben Jahr tritt unter dem Aspekt der gegenständlichen Ausarbeitung der Bildelemente eine Reduktion zutage, die in den genannten Collagen zuvor erarbeitet wurde. In ihnen entwickelte Kögler in einem Prozeß der Synthese komplexe abstrakte Flächenformen. Diese wurden in der gemalten Arbeit mit einem teilverräumlichten Vokabular verschränkt, dessen Einzelemente zu großen Blöcken mit reliefartiger Binnengestaltung verschmolzen sind. Die plastischen Details, wie die Binnenstrukturen dieser Blöcke, sind aus den formalen Eigenschaften des Gegenstandes entwickelt. Diese Gegenstandsbindung ist für die Entfaltung der gestalterischen Strategien unbedingt notwendig.

Eine anderen Arbeit mit dem Titel „Landschaftliches“ (Gouache auf Karton, 29 × 45 cm) wurde 1957 in der Ausstellung „Berliner Künstler. Fünf Maler“ im Haus am Waldsee in Berlin gezeigt und ist im Katalog abgebildet.<sup>447</sup> Die Bildkomposition in drei Registern besteht aus unterschiedlich großen, rechteckigen Kompartimenten, die zu einem Gefüge zusammengestellt sind. Das mittlere Register setzt sich aus zwei, durch Verschattung als voreinandergeschoben gekennzeichneten, langrechteckigen Formen zusammen. Die eine der Formen ist als T-Träger-Element gestaltet, dessen linke Partie mit einer Lochung versehen zu sein scheint. Dieser Bereich wird von neun Parallellinien überlagert, die über eine mit weißen Partien versehene, unregelmäßig begrenzte schwarze Farbform, die das blaue Rechteck ihrerseits partiell überlagert, hinweggeführt sind und dabei einen farblichen Wechsel von Schwarz nach Blau vollziehen. Die überlagerte Rechteckform schließt oben mit einer angeschrägten Randbegrenzung ab; in ihre rechte Partie, durch den oberen Kontur angeschnitten, ist ein schwarzes Lochelement eingeschrieben. Oberhalb der beiden das Bildzentrum dominierenden Rechtecke findet sich eine in schwarze und weiße Partien unterteilte, unregelmäßig begrenzte langgestreckte Form, welche die Gestaltung der am oberen Bildrand verankerten, das zentrale blaue Rechteck überlagernden Form aufnimmt. Im unteren Bildregister sind mehrere graue sowie eine schwarze hochrechteckige Flächenform durch Überlagerung miteinander verschränkt. Die die Gesamtkomposition rahmenden Rechtecke, welche das Gefüge aus Hoch- und Querrechtecken zu einem einheitlich konturierten Bildfeld ergänzen, weisen jeweils eine helle Farbgebung auf. Dadurch stellt sich der Eindruck einer vor einem hellen Grund entfalteten Komposition aus einem oben plazierten Querriegel und einem darunterliegenden vertikalen Bildelement ein. Die Komposition weist Parallelen zu der Arbeit „Mit rot-weißem Tuch“ auf

---

<sup>447</sup> Vgl. AK, Berlin 1957: Berliner Künstler, Nr.95, Abb. o. S.

und verankert die Bildfindung im Kontext der Werke des Jahres 1956. T-Träger-Elemente sind mit abstrakten Farbformen durch Überlagerung verschränkt, unterhalb des Horizontalelementes entsteht durch vorgebliche Verschattung einer zurücktretenden Partie eine Zone mit querrechteckigen Elementen, die Transparenzen und einen Farbwechsel auszubilden scheinen. Die aus parallel geführten Linien bestehende Partie im Zentrum des Bildes ist durch einen Farbwechsel als Bindeglied zwischen mehreren Bildelementen ausgewiesen.

Die dominierende rechteckige Formulierung bringt motivische Details in die Komposition ein, die Assoziationen an ein Saiteninstrument aufrufen, dessen im Resonanzkörper befindliches Schalloch von Saiten überspannt ist. Hier ist möglicherweise auf ein gegenständliches Motiv angespielt, das die französischen Kubisten, vor allem Picasso, Braque und Gris in ihren Arbeiten wiederholt, intensiv und unter Ausarbeitung unterschiedlicher Deutungsebenen behandelten. Kögler konnte in diesem Sinne die Assoziation des Musikinstrumentes in die Deutung des Bildgefüges einbezogen haben. Landschaft und die Metapher für „Klang“, ein Instrument, erführen auf diese Weise eine Gleichsetzung. Im Rahmen von Köglers angenommener Auseinandersetzung mit den kunsttheoretischen Überlegungen von Kandinsky liegt die Idee einer assoziativen Verbindung von bildlicher Gestalt mit Musik nicht fern. Auch in jüngeren Arbeiten verband Kögler landschaftliche Eindrücke und deren bildliche Umsetzung mit Klangassoziationen. So stellte der Künstler etwa im Titel der noch vorzustellenden Arbeit „Aufklingendes Blau“ von 1958 (Tempera auf Papier, 38,5 × 56,5 cm, Abb.49) explizit einem im Bild auftretenden Farbton einen musikalischen Begriff zur Seite.

Die einzelnen Elemente des als Wiedergabe eines Saiteninstrumentes interpretierten Formengefüges konnten jedoch auch aus anderen Ursprungskontexten abgeleitet sein. So zeigt die als gelochtes T-Träger-Element ausgebildete, zentrale blaue Rechteckform Verwandtschaft zu den ebenso ausgestalteten, aus dem Kontext technischen Gerätes entlehnten Bildelementen in Arbeiten aus der ersten Hälfte der 50er Jahre. Auch die Gestaltung des überlagerten braunen Rechteckes entspricht dieser Formulierung in älteren Arbeiten. Diese Gegenständliches aufrufenden Detailgestaltungen behielt Kögler im folgenden bei; sie wurden von einer sich im Vergleich dieser Arbeit mit der „Nachtparabel“ abzeichnenden Tendenz der formalen Reduktion ausgespart und bleiben als charakteristische Binnengestaltungen auch in den Arbeiten aus dem darauffolgenden Jahr enthalten. Dadurch eröffnete sich dem Künstler die Möglichkeit, weiterhin perspektivische und raumhaltige Aspekte in das vermehrt aus ungegliederten Farbflächen bestehende bildliche Gefüge einzubinden.



Die Formulierung der unregelmäßig gebildeten, wie versehrt, eingerollt oder angesengt wirkenden Randgestaltungen rechtwinkliger Bildelemente tritt auch in der hier vorgestellten Arbeit auf. In horizontaler Erstreckung kann das Motiv als abbildhafte Wiedergabe eines Gebirgszuges gelesen werden. Diese Bezugnahme auf Mimetisches stellt nicht die einzig mögliche Interpretation dar. Wie auch in bezug auf die plastisch-räumlichen Details anderer Bildelemente sowie die Technik der Verschattung nutzte Kögler diese partiell gegenständliche Deutung zur Verankerung des aus abstrakten Farbformen bestehenden bildlichen Gefüges im Mimetischen. Er gewann dadurch Möglichkeiten der Staffelung und Schichtung der Elemente unter perspektivischen Gesichtspunkten.

Die Randgestaltung einiger unregelmäßig begrenzter schwarz-weißer Bildelemente ist auch als Imitation gerissener und collagierter Papiere zu deuten, die beispielsweise in den die Arbeit „Block“ vorbereitenden, ein Jahr später entstandenen Collagen real zu finden sind. Verwendeten die Kubisten Collagen, um Versatzstücke der Außenwelt in Form von Trompe-l’oeil und Illusionismus in die Arbeiten zu integrieren,<sup>448</sup> so nutzte Kögler diese Technik ausschließlich zur Erschließung eines formal andersartigen Vokabulars, das jedoch im Sinne des Kubismus gegenständliche Materialeigenschaften in die Bildfindung eingliedert und eine Ambivalenz der Wahrnehmung von außerbildlicher Realität und Bildwirklichkeit erzeugt.<sup>449</sup> Diese wurden in der Übertragung in die Malerei der vorrangigen Wirklichkeit des Bildes anverwandelt. Das geschah in Übereinstimmung mit dem kubistischen Grundsatz der bildlichen Autonomie.

Die Nähe dieser Arbeit zu kubistischen Bildlösungen beruht jedoch in diesem Fall nicht ausschließlich auf dem spezifischen Modus der bildlichen Verschränkung und der Anverwandlung der Dingformen an ein bildliches Ganzes. Vielmehr zeigt sich hier möglicherweise eine direkte Auseinandersetzung mit Bildfindungen von Gris. Exemplarisch soll eine der möglicherweise als Ausgangspunkt dienenden Arbeiten im folgenden vorgestellt werden.

Die Arbeit „Gitarre auf einem Tisch“ von Gris aus dem Jahr 1913 (Öl auf Leinwand, 60 × 73,7 cm)<sup>450</sup> zeigt eine Aufteilung in zwei unterschiedlich dimensionierte Bildfelder, deren linkes

---

<sup>448</sup> Vgl. Diane Waldman, *Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute*, Köln 1993 (im folgenden zitiert als Waldman 1993), S.22.

<sup>449</sup> Vgl. zu dieser kubistischen Strategie Rosenblum, a. a. O., S.70.

<sup>450</sup> Vgl. Green, a. a. O., Nr.25, Abb. S.184.

durch mehrere horizontal verlaufende Konturlinien wiederum in zwei Felder unterschiedlicher Größe geteilt ist, wodurch sich eine kompositorische Aufteilung nach den Regeln des Goldenen Schnittes ergibt. Das rechte Bildfeld ist als Tapetenimitat gestaltet; unten links ist ein Feld eingefügt, das in Frontalansicht einen Tisch mit gedrechseltem Bein und aufliegendem Gitarrenkopf zeigt. Das linke, größer dimensionierte Bildfeld ist in mehrere zumeist vertikal verlaufende Streifen aufgeteilt, denen übergreifende Horizontalelemente eingeschrieben sind. Die Streifen sind wiederum in der Bildmitte in rechtwinklige Felder aufgeteilt, während die Außenbereiche der Komposition mit diagonal verlaufenden Konturlinien versehene Felder aufweisen. Dem sich in dieser kompositorischen Anordnung der Bildelemente manifestierenden orthogonalen Gliederungsprinzip sind auf diese Weise mehrere gegenläufige Diagonallinien gegenübergestellt, die sich in freiem Lineament und in den Konturverläufen der peripheren Felder manifestieren. Das Bildzentrum wird von einer abgetreppten hellbraunen Farbform eingenommen, die aus mehreren gleichartig gestalteten Rechtecken verschmolzen zu sein scheint und den in Aufsicht gegebenen Gitarrenkorpus darstellt. Inmitten dieser Fläche sind vier Parallellinien plazierte, die, verbunden mit einem Farbwechsel, sowohl eine Partie des Gitarrenelementes überlagern als auch einen schmalen schwarzen Horizontalbalken, der sich rechts von einer als helle Kreisscheibe ausgebildeten Lochung befindet. Diese stellt das Schalloch des Instrumentes dar. Links wird das Linienbündel von einem schwarzen Vertikalsteg begrenzt, der dem entsprechenden funktionalen Element der Gitarre entlehnt ist. Die synthetisierte braune Farbfläche wird partiell von einem hochrechteckigen blauen Feld überlagert, das mit weiteren Feldern gleicher Farbe im oberen Teil der Komposition korrespondiert. Felder mit weißer und grauer Farbgebung umlagern die zentrale, braune Farbform; ihnen ist die Konturlinie des Instruments eingeschrieben. Der untere Teil des linken Bildfeldes besteht aus einer aus mehreren Feldern verschmolzenen schwarzen Farbform.

Köglers Arbeit „Landschaftliches“ nimmt wohl auf diese oder eine ähnliche Komposition Bezug. Zwar fehlen die geschwungenen Konturen, die das Instrument als eindeutige Formulierung lesbar machen, doch arrangierte der Künstler die Bildelemente in der Mitte der Komposition in derselben Weise wie Gris als Gruppe querliegender Elemente, die mit einem von unten heraufgeführten vertikalen Element durch Überlagerung verschränkt sind. Kögler verzichtete dadurch auf den formanalytischen Vorgang. Er gestaltete das Motiv auch nicht als synthetisierte Formulierung, sondern fügte es aus disparaten Elementen zusammen, die, wie bei Gris, durch gestalterische Maßnahmen konstruktiven Charakters miteinander verschränkt

wurden. Kögler erreichte die Assoziation mit dem Instrument lediglich über die Zusammenstellung einer in diesem Fall ovalen Lochung mit einem Linienbündel. Einzelne motivische Versatzstücke, die auf die Konnotation des Dargestellten mit einem Instrument verweisen, wie der Steg, sind ebenfalls in die Komposition integriert. Kögler vertauschte die Farbgebung der Bildelemente im Verhältnis zu Gris. Das zentrale Element ist in Blau gestaltet, es weist eine plastisch formulierte Leiste aus und zeigt somit Verwandtschaft zu den T-Träger Elementen, die sich in ausgeprägter Gegenstandsnahe in der Arbeit „Mit rot-weißem Tuch“ finden. Das ebenfalls in vertikaler Ausrichtung gegebene braune Rechteckelement, das die zentrale Formengruppe hinterfängt, nimmt nicht nur die Farbgebung der bei Gris auf das Material des Instruments verweisenden zentralen Form auf, ihm ist auch eine kreisförmige Lochung eingeschrieben, die das Schalloch der Gitarre noch einmal zitiert und ein formales Echo des in der Bildmitte angesiedelten Ovals ausbildet. Diese Formwiederholung findet sich auch in der Arbeit von Gris, wobei eines der gedrechselten Elemente des Tischbeines mit dem Schalloch formal korrespondiert.

Ist das zentrale Lineament bei Kögler zwar nicht in korrekter Wiedergabe der Gitarrenkonstruktion lediglich über das Schalloch gelegt und mit dem Steg verbunden, wie dies in Gris' Komposition der Fall ist, so dient es jedoch auch in Köglers Bildfindung zur Einbindung benachbarter Bildelemente. Kögler nahm in Gestalt der gemalten, wie collagiert erscheinenden schwarz-weißen Form eines der Prinzipien zur Kompositionsgenese auf, das sich in Gris' Bildfindungen, die nach 1912 entstanden, in Form von Vertikalstreifen findet. Diese wurden zunächst in Collagen erprobt, wie erwähnt. Gris arbeitete auch in der hier vorgestellten Arbeit mit einem Collageimitat, das gleichzeitig eine bildstrukturierende Funktion erfüllt.

Im Titel des Bildes von Kögler ist nicht Bezug auf ein Musikinstrument genommen. Vielmehr ist die Komposition als Landschaft gedeutet. Auch im Fall der im darauffolgenden Jahr entstandenen Arbeiten „Nachtparabel“ und „Mystische Küste“ werden landschaftliche Konnotationen über die Bildtitel kommuniziert und in den wie Silhouetten von Gebirgszügen vor nächtlichem Himmel wirkenden, aus collagierten Partien entwickelten Formulierungen motivisch vermittelt.

Die Gleichsetzung von Klang und landschaftlicher Anmutung findet sich, neben der Darstellung von Musikinstrumenten, häufig im Werk der französischen Kubisten. Gris antwortete bereits im Jahr 1912 mit einer Arbeit auf die thematische Vorgabe des

Musikinstrumentenstillebens von Braque.<sup>451</sup> Jener fertigte bis 1927 stets hochformatige Varianten zum Thema der auf Stuhl oder Tisch liegenden Gitarre an; die Auseinandersetzung mit der von Picasso im Jahr 1912 gefertigten Gitarre aus Karton ist Teil der Beschäftigung mit dem Thema. Allerdings verzichtete Gris auf jegliche plastische Ausdeutung des Sujets und eine damit verbundene illusionistische Darstellungsweise.<sup>452</sup> Vielmehr treten unterschiedlich gestaltete Flächenelemente an die Stelle derartiger Formulierungen bei Picasso. Gitarren und andere Instrumente stellen bei Gris, anders als in Braques Stilleben, einen Bezug zur öffentlichen Sphäre des Kaffeehauses her.<sup>453</sup>

Ab 1918 verschmolz Gris unterschiedliche, disparaten Themenkreisen angehörende Gegenstände zu Bildmetaphern.<sup>454</sup> So können die gezeigten Objekte beispielsweise auf eine Sinneswahrnehmung verweisen; auch eine dritte Kategorie, wie die „Süßheit“ von Klang oder Geschmack, konnte auf diese Weise begrifflich evoziert werden.

Kögler's inhaltliche Verschränkung von Bildelementen, die auf Landschaft und zugleich Musikinstrument verweisen, folgte somit einer Methode, die in Gris' Werk vorgegeben ist. Kögler stand mit der Verschmelzung unterschiedlicher Themenkreise in stillebenartigen Bildfindungen nicht allein; in seinem unmittelbaren Umfeld arbeitete zumindest ein weiterer Künstler mit diesen bildlichen Kategorien.

Das Berlin der Nachkriegszeit war die Wirkungsstätte von Werner Heldt, der sich nach 1945 intensiv mit dem französischen Kubismus auseinandersetzte, sich thematisch jedoch auf die Berliner Architektur bezog. Heldts Werk wurde in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg in Berliner Galerien in zahlreichen Ausstellungen gezeigt.<sup>455</sup>

In seinen „Häuserstilleben“ vollzog Heldt eine Synthese aus einem stillebenartigen Arrangement von einigen kunstgeschichtlich mit diesem Genre konnotierten Gegenständen und von Hausfassaden.<sup>456</sup> Diese wurden zunehmend als abstrahierte Flächenformen gestaltet, die in

---

<sup>451</sup> Vgl. ebenda, S.14 f. Zur formalen Bedeutung von Musikinstrumenten für kubistische Bildfindungen vgl. Rosenblum, a. a. O., S.64.

<sup>452</sup> Vgl. ebenda, S.17 f.

<sup>453</sup> Vgl. ebenda, S.150 f.

<sup>454</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.155.

<sup>455</sup> So waren Heldts Arbeiten beispielsweise im Jahr 1950 im Haus am Waldsee in einer Einzelausstellung zu sehen, in Gruppenausstellungen in den Galerien Rosen (1946 bis 1948), Bücherei Lowinsky (1946), Schüler (1950), Bremer (1947 und 1948), Franz (1948), sowie in Einzelausstellungen in der Bücherei Lowinsky (1946) und der Galerie Bremer (1947), vgl. Vierneisel, Berliner Galerien, Dokumentation, a. a. O., S.151 ff.

<sup>456</sup> Vgl. zu Heldt hier und im folgenden Rasche, a. a. O., S.72 ff.

einem konstruktiven Modus mit den Gegenständen des Interieurs verschränkt sind, wie zum Beispiel in der Arbeit „Samstagnachmittag (Sonntagnachmittag)“ von 1952 (Öl auf Leinwand, 60 × 100 cm)<sup>457</sup>. Dabei bezog sich Heldt in der Flächigkeit der komplexen synthetisierten Formulierungen auf gestalterische Methoden des synthetischen Kubismus, insbesondere auf die Bildfindungen von Gris.<sup>458</sup> Auch wandschirmartig gefaltete Architekturen, die Hauswände jeweils in perspektivischer Verkürzung wiedergeben, sind als geometrische Flächenformen gestaltet, in denen die perspektivische Konzeption gegenüber der Einbindung der Elemente in die Fläche zurücktritt. Der fortschreitende Prozeß der Abstraktion der Bildelemente zu Flächenformen zeigt Parallelen zu den Abstraktionsverfahren der von den Kubisten beeinflussten Konstruktivisten.

Im Hinblick auf das bildliche Vokabular orientierte sich der Künstler ebenfalls an den französischen Kubisten. Auch dort finden sich Ansätze der Verschmelzung von Gegenständen des Interieurs mit Flächenformen, die aus dem Blick in die Landschaft gewonnen werden, namentlich bei Gris in der Arbeit „Stilleben und Stadtlandschaft (Place Ravignan)“ von 1915 (Öl auf Leinwand, 114,5 × 89 cm)<sup>459</sup>. Heldt nahm jedoch in dem Motiv der Gitarre oder der Mandoline explizit auf kubistisches Vokabular Bezug. Die aus diesen Motiven gewonnene, kurvilinear konturierte Formfindung ist den rechtwinkligen Formen der Architekturen in einem formalen Kontrast gegenübergestellt. Auch die Gestaltung der Oberflächen unter Bezugnahme auf die Erscheinung der realen Gegenstände verweist auf kubistische Gestaltungsstrategien. Heldt verwandelte diese einer Thematik an, die in seinem Werk bereits vor 1945 aufgetreten war.

Kögler konnte aus unmittelbarer Anschauung bereits in den ersten Jahren nach dem Krieg von der Adaption synthetisch-kubistischer Gestaltungsstrategien im Werk des prominenten Berliner Malers Kenntnis erlangt haben. Die Thematik des in die Stadtlandschaft eingebetteten Zupfinstrumentes nimmt dabei eine wesentliche Rolle in Heldts Werk ein. Die Verschmelzung der beiden Themenkreise in der erwähnten Arbeit von Kögler kann daher auf eine Rezeption kubistischer Themen und Gestaltungsstrategien zurückgehen, die über mehrere Ebenen vermittelt ist.

---

<sup>457</sup> Vgl. ebenda, Abb. Nr.20 o. S.

<sup>458</sup> Vgl. Annie Bardon, Form und Gegenstand, in: Werner Heldt, AK, Nürnberg, Berlin 1990, S.86 ff., hier S.87.

<sup>459</sup> Vgl. Green, a. a. O., Nr.48, Abb. S.205.

Die Fragmentierung der Bildelemente, die sich in Köglers Werk ab 1957 zeigt, geht nicht auf eine Adaption analytisch-kubistischer Gestaltungsstrategien zurück, sondern ist der Überführung des bildlichen Gefüges in dynamisierte Flächenstrukturen unter Reduktion der gegenständlichen Ausarbeitung der Elemente geschuldet. Anzeichen einer Öffnung der geschlossenen Formen zeigen sich in Arbeiten wie dem noch vorzustellenden „Gefüge II“ aus dem Jahr 1957 (Tempera auf Karton, 64 × 48 cm, Abb.39). Diese Öffnung diente der Erkundung weiterer Verschränkungsmöglichkeiten jenseits einer konstruktiven Bildarchitektur und führte zu einer fortschreitenden kleinteiligen Konzeption der Flächenformen, die ab 1958 entlang übergeordneter Kompositionslinien arrangiert wurden.

Köglers Fokus der Auseinandersetzung mit synthetisch-kubistischen Strategien, die über eine bloße Rezeption der gestalterischen Prinzipien hinausgeht, zeigt sich erneut in Arbeiten aus den 80er Jahren. Die später vorzustellende Arbeit „Toilettetisch einer Afrikanerin“ (Tempera und Bleistift auf Karton, 64 × 48 cm)<sup>460</sup> zeigt nicht nur die Erfassung des gegenständlichen Bildvokabulars in kubischen Formen, die aus synthetisierten Flächenelementen zusammengesetzt sind. Auch das Motiv des Ovals tritt im Bild in Form eines Spiegels auf, über dessen ambivalent zu lesende, weil scheinbar realen Verhältnissen entlehnte Funktion weitere Flächenformen in die Komposition eingebunden wurden, die nach dieser Lesart jedoch nicht in korrekter Weise wiedergegeben bzw. vor dem Spiegel nicht aufgeführt sind.

Das Motiv des Ovals spielte in den 80er und 90er Jahren in Köglers Werk eine prominente Rolle. In Arbeiten aus den 80er Jahren dient es innerhalb des Bildfeldes als Rahmen für Arrangements rechtwinklig abgetreppter und organoide Formulierungen, die in Transparenzen, Farbwechsellagen und Überlagerungssituationen miteinander und mit dem Bildgrund verschränkt sind. In dieser Hinsicht zeigt sich bereits ein der kubistischen Problemstellung der Figur-Grund-Verschränkung verwandter Ansatz.

Das Oval, das seinerseits ambivalenten Deutungen unterworfen wurde, verortet das Bildgeschehen in einer Weise, die wiederum Parallelen zu der Verwendung dieser geometrischen Formulierung bei Gris aufweist.<sup>461</sup> Dieser nahm im Jahr 1917 oder 1918 das Motiv des Ovalrahmens in sein bildliches Vokabular auf, das der Fragestellung nach Verschränkung von Figur und Grund sowie den plastischen Äquivalenten Gegenstand und

---

<sup>460</sup> AK, Berlin 1987, Nr.16, Abb. S.21.

<sup>461</sup> Vgl. hier und im folgenden Green, a. a. O., S.61 f.

Raum einen bildlichen Fokus verleiht. Die entstandenen Bildfindungen zeigen einen Vorrang des Formates vor der Bildkomposition. Braque und Picasso dagegen verwendeten das rahmende Oval, um die Bildkomposition in Widerspruch mit der Rahmung zu bringen und daran die Autonomie der bildlichen Gestaltung aufzuzeigen. Köglers Rezeption dieses Motivs zeigt eine Ausdeutung im Hinblick auf beide genannten Fragstellungen. Kögler band jedoch *Passepartout* und Rahmen seiner Arbeiten, beide nicht in ovaler Ausführung, als konstituierendes Element in die Anlage der Komposition ein.<sup>462</sup> Er nahm damit auf die Wertigkeit des Rahmenmotivs bei Gris Bezug.

Zu diesen gestalterischen Strategien, die aus dem Kubismus übernommen wurden, traten jedoch weitere aus anderen Kunstrichtungen, beispielsweise der Geometrischen Abstraktion, entlehnte Maßnahmen der Verschränkung der Bildelemente hinzu.

In den Arbeiten aus den 90er Jahren steht das Oval vornehmlich als abstrakte Farbform andersartigen Formulierungen gegenüber. Es zeigt hierin keinen eindeutigen Bezug zur rahmenden Verwendung des Motivs im Kubismus. Dies kann als Beleg dafür gelten, daß sich Kögler eines für den Kubismus charakteristischen Vokabulars zeitweilig in Übereinstimmung mit den im historischen Stil damit verbundenen Gestaltungsstrategien bediente, diese Einheit jedoch nicht zwangsläufig über sämtliche Werkphasen hinweg beibehielt. Kögler schöpfte aus dem vom Kubismus bereitgestellten Formenschatz und den charakteristischen Gestaltungsstrategien, rezipierte den Stil in seiner Gesamtheit jedoch nicht durch Nachahmung.

Eine Ausnahme von der geschilderten Verwendung des Ovals in den 90er Jahren stellt die Verwendung des Ovalmotivs in einigen in Italien entstandenen Zeichnungen (o. Abb.) dar. Sie befinden sich im Nachlaß des Künstlers. In der kubischen Erfassung des Bildvokabulars und den damit verbundenen Techniken der Verschränkung, wie dem Einsatz von Scharniermotiven, die Flächengefüge und raumhaltige Formulierungen miteinander verbinden, zeigen sich Anlehnungen an synthetische Gestaltungsstrategien in Zeichnungen von Braque. In diesem Zusammenhang übernimmt auch das Ovalmotiv rahmende Funktion und kann im Kontext der Vielzahl der Verweise auf eine Adaption kubistischer Gestaltungsprinzipien auf motivischer

---

<sup>462</sup> Vgl. Tafel, a. a. O., S.5 ff., hier S.7.

Ebene ebenfalls unter dem Aspekt der Verwendung eines im Kubismus in gleicher Weise ausgedeuteten Motivs interpretiert werden.<sup>463</sup>

Es wird ersichtlich, daß Kögler in seinem Werk wesentliche Grundprinzipien einer kubistischen, vornehmlich von Gris erarbeiteten Bildgestaltung berücksichtigte. Die Elemente, deren bildliche Erscheinung vom Gegenständlichen abstrahiert ist, durchliefen unter bestimmten Aspekten einen Prozeß bildlicher Transformation. Die gestalterischen Maßnahmen zielten dabei stets auf die Autonomie der bildlichen Wirklichkeit ab. Unter diesem Gesichtspunkt wurden auch Mechanismen des Trompe-l'oeil integriert. Die Körperhaftigkeit des gegenständlichen Objektes und die Flächigkeit der bildlichen Erscheinung stehen in spannungsvollem Gegensatz. Flächig und linear ausgebildete Gliederungsstrukturen wurden den Dingformen anverwandelt. Strategien der Brechung von Realität wurden unter anderem über die gemalten Collagen integriert. Vielfältige bildliche Verschränkungsmechanismen des synthetischen Kubismus treten in Arbeiten aus unterschiedlichen Werkphasen zutage. Sie wurden in einer Weise umgesetzt, die auf die Erzeugung von perzeptiven Widersprüchen abzielte. Einzelne Bildmotive wurden teils unter Einsatz kubistischer Strategien in der Ambivalenz ihres inhaltlichen Potentials ausgelotet.

---

<sup>463</sup> Diese Sichtweise unterscheidet sich von der Deutung des Ovals bei Riedl 2006, S.21 f., der die Formulierung außerhalb eines Bezuges auf kubistisches Formengut interpretiert.



## II.20. Arbeiten 1956-1958

Eine weitere Arbeit von Kögler aus dem Jahr 1956 (Gouache auf Papier, 15 × 21 cm)<sup>464</sup> gehört zu einem Konglomerat von kleinformatigen Tusch- und Gouacheblättern, die experimentellen Charakter haben. In zum Teil nur geringen Abweichungen voneinander loten sie unterschiedliche formale Arrangements unter kompositorisch variierenden Gesichtspunkten aus. In sämtlichen Arbeiten treten T-Träger-Motiv, Lochungen oder Doppellochungen in Form von Kreisscheiben, unregelmäßig begrenzte schwarze Farbformen sowie Parallelen und Linien auf, die in Winkeln über die Komposition hinweg verlaufen, wobei sie Farbwechseln unterzogen sein können. Die Anordnung dieser Elemente in dem hier vorgestellten Bild läßt auf einen Zusammenhang des Blattes mit zumindest vier weiteren Arbeiten schließen. Es handelt sich zum einen um die bereits besprochenen Arbeiten „Nachtparabel“, deren Pendant „Mystische Küste“ und „Landschaftliches“, zum anderen um ein viertes Werk (Gouache, Bildträger und Maße unbekannt, Abb.35), das später vorgestellt werden soll.

Die erstgenannte Gouache zeigt eine Aufteilung in zwei Bildkompartimente, wobei das linke Kompartiment doppelt so breit konzipiert ist wie das rechte. Die rechte Bildpartie ist in Blau gestaltet, die linke in Grau. Auf beiden ist ein Arrangement von schwarzen Formen plaziert, die als kompakte Farbformen gestaltet oder lediglich im Umriß gegeben sind. In der linken Bildhälfte ist die Mehrzahl der Bildelemente horizontal ausgerichtet, im Gegensatz zur rechten, deren formales Repertoire vertikal orientiert erscheint. Einige wenige streifen- oder linienförmige Elemente der linken Bildhälfte bilden partielle Farbwechsel aus, sind in die rechte Bildpartie hinein weitergeführt und verklammern beide Bildfelder miteinander. Die Gestaltung der rechten Bildhälfte besteht aus mehreren gegeneinander versetzt angeordneten, langgestreckten schwarzen Farbformen mit einseitig unregelmäßig gestaltetem Randbereich. Das Zentrum der linken Bildhälfte wird von einer querrrechteckigen Form eingenommen, welche die Farbe des Grundes sehen läßt. Sie ist von schwarzen Formen umlagert, die ihre Konturen definieren. In die linke Partie dieser Form ist eine schwarze Kreisscheibe eingeschrieben. Die umlagernden schwarzen Flächenformen bilden einen Block, dessen obere Partie von der zentralen, hellgrundigen Form eingenommen wird. Die auf der linken Seite angelegte Form weist eine unregelmäßig gestaltete linke Randbegrenzung auf. Gleiches gilt für eine horizontal gelagerte schwarze Farbform, welche die Binnengestaltung oben abschließt.

---

<sup>464</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.82.

Diese Formulierungen korrespondieren mit der Gestaltung der in der rechten Bildpartie angeordneten Elemente. Die blockartige Form in der Bildmitte überlagert ein rechteckiges Feld, dessen Binnengestaltung aus zahlreichen, horizontal verlaufenden schwarzen Parallellinien besteht. Dieses Lineament wird unter gestalterischem Aspekt von zwei hellen Linien aufgenommen, die aus dem schwarzen Block in der unteren Hälfte der linken Bildpartie ausgespart bleiben. Eine der Linien setzt die linke Begrenzung der zentralen, hellen Form bis an den unteren Bildrand fort, eine zweite beginnt unter der Mitte der Kreisscheibe und verläuft vertikal bis zum unteren Rand, um sich unter Ausbildung eines Winkels horizontal verlaufend bis in die rechte Bildhälfte hinein fortzusetzen. Die sorgfältige Planung der Ausgestaltung der einzelnen Bildkompartimente läßt sich an der Aussparung des hellgrundigen Lineaments ablesen.

In dieser kleinformatischen Studie variiert Kögler eine Bildkomposition aus dem Umfeld der Studien experimentellen Charakters, die durch eine Abbildung in der Dokumentenmappe im Nachlaß des Künstlers dokumentiert ist. Die kompositorische Anordnung der Bildelemente dieser Arbeit (Abb.35) gleicht derjenigen des zuvor behandelten Werkes. Einige Details weichen jedoch ab. So ist das Lineament, das in der kleinen Gouache einem vom zentralen Motiv überlagerten Rechteck zugeordnet ist, jetzt mit der das Bildzentrum besetzenden Form vereint, so daß sich hier, wie in der Arbeit „Landschaftliches“, die Kombination von dunkler Kreisscheibe und Parallellinien ergibt. Diese durch Variationen der Ausgestaltung der Bildelemente erzielte formale Gestaltung des zentralen Bildmotivs spricht nun aber explizit gegen die ursprüngliche Absicht des Künstlers, die im französischen Kubismus so prominent behandelte Idee des Musikinstruments für eigene Bildfindungen zu adaptieren.

Vergleicht man die beiden Gouachen mit der Arbeit „Landschaftliches“, so fällt auf, daß nur dort die Bildelemente in ein räumliches Gefüge integriert sind. In beiden Studien fehlen räumliche Ausdeutungen einzelner Bildelemente oder -partien. Hier ist lediglich die Komposition der Flächenformen studiert. Insgesamt zeigen sie einen statischeren Charakter der Bildkomposition. Die großformatige Temperaarbeit weist dagegen in der Anordnung der Parallellinien eine merkliche Rhythmisierung der Einzelmotive durch eine versetzte Platzierung des Lineaments vor dem blauen Rechteck auf. Auch die nun als ovale Lochung gestaltete Rundform wird nur partiell von den Linien überlagert. Die Überlagerung der unregelmäßig begrenzten, vertikal ausgerichteten schwarzen Farbform am rechten Bildrand durch das einem Farbwechsel unterworfenen Lineament findet sich in den beiden Gouachen ebenfalls nicht. Durch Verschiebungen von Randleisten oder versetzte Anordnung größer dimensionierter

Elemente erzielt Kögler in der Temperaarbeit zudem eine dynamische Verschränkung der formalen Einheiten, die sich in den Studien nicht findet. Das Motiv der gewinkelten Linienführung unterhalb des zentralen Querrechteckes allerdings geht in die Temperaarbeit nicht ein. Es tritt erst in den im darauffolgenden Jahr entstandenen Arbeiten „Nachtparabel“ und „Mystische Küste“ in Erscheinung, jedoch als freies, nicht in ein Kompartiment eingefügtes Lineament. Auch dies spricht für die konzeptionelle Zusammengehörigkeit der Werkgruppe.

Es ist anzunehmen, daß Kögler die beiden kleinen Gouachen vor der Entstehung der Arbeit „Landschaftliches“ anfertigte. Zumindest die zuerst vorgestellte Gouache geht in eine weitere Bildfindung ein. Diese auf 1956 datierte, als Künstlerabzug gekennzeichnete Lithographie (26,5 × 35 cm, Abb.36) stellt eine Kompilation verschiedener kompositorischer Varianten der bereits diskutierten Arbeiten dar. Sie wurde im Jahr 1957 in der Wanderausstellung „Farbige Graphik '57“ gezeigt.<sup>465</sup> Die Auflagenhöhe ist nicht bekannt. Die Graphik übernimmt seitenrichtig im Druck im wesentlichen die Anordnung der Bildelemente, die sich auch in der zuerst vorgestellten Gouache findet. Allerdings wird hier der obere Abschluß der dominierenden Rechteckform von einem unregelmäßig begrenzten schwarzen Streifen gebildet, der eine schon mehrfach innerhalb dieser Werkgruppe beobachtete Formulierung aufgreift. Gleiches gilt für die untere Begrenzung der darunter plazierten schwarzen Rechteckform mit eingeschriebenem Lineament. Oberer und unterer Abschluß der blockartig gestalteten Partie werden kompositorisch geöffnet, indem Kögler ihre orthogonale Geschlossenheit aufbricht und ihre Formgebung mit anderen, offener gestalteten Partien in Beziehung setzt, die mit ebensolchen Formulierungen versehen sind. Die Lochung in der linken Partie der zentralen Rechteckform ist durch eine helle Kreisscheibe ersetzt, die als Binnengestaltung Parallellinien aufweist. Auch diese Partie findet eine Entsprechung im Lineament der überlagerten rechteckigen Formulierung in der linken oberen Bildpartie. Im unteren Teil der rechten, dunkelgrün grundierten Bildpartie sind vier kleine schwarze Kreisscheiben übereinander angeordnet. Sie nehmen formal Bezug auf das in das Querrechteck eingetragene Rund. Die große schwarze Flächenform mit eingeschriebenem, einen spitzen Winkel bildenden Lineament wird dahingehend verändert, daß Kögler hier die Linien von der Gestaltung des hellen Querrechteckes löst und links neben der Winkelform einen Halbkreis hinzufügt.

---

<sup>465</sup> Vgl. AK, Hannover 1957, Nr.38, Abb. S.13.

Die beiden Arbeiten „Nachtparabel“ und „Mystische Küste“ verweisen auf eine kontinuierliche Auseinandersetzung des Künstlers mit den in „Landschaftliches“ bereits erarbeiteten motivischen und kompositorischen Vorgaben. Auch dort tritt das Winkelmotiv in variierte Form zusammen mit einem Halbkreis auf. Diese Zusammenstellung wird in einer Werkgruppe aus dem Jahr 1956 vorbereitet, die im folgenden vorgestellt werden soll. Die dort entwickelten motivischen Zusammenstellungen fließen möglicherweise in die Lithographie ein. Aber auch die weitere Ausarbeitung der Kombination von bogenförmigem und gewinkelt verlaufendem Lineament, die sich in der Lithographie findet, in einer eigenen Werkgruppe ist zu erwägen.

Die Arbeit mit dem Titel „Flächenfiguration“ (Öl auf Leinwand, 110 × 82 cm) wurde 1957 in der Ausstellung „Berliner Künstler. Fünf Maler“ gezeigt und ist in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme überliefert.<sup>466</sup> Die hochformatige Komposition zeigt ein Gefüge aus mehreren annähernd hochrechteckig konzipierten Formen mit überwiegend unregelmäßigen Randbegrenzungen. Diese Formfindungen sind farblich unterschiedlich gestaltet und durch Überlagerung miteinander verschränkt; diese wird durch Verschattung kenntlich gemacht. Das Zentrum der Komposition wird von einem Hochrechteck eingenommen, das als T-Träger-Element ausgebildet ist. Der auf der linken Seite plastisch aufgelegte Leiste entspricht auf der rechten Seite eine bis zur Hälfte der Form heraufreichende verschattete Hohlkehle, die rechts ebenfalls mit einer plastisch aufgelegten Leiste abschließt. Die obere Partie des rechten Abschlusses der Form ist dem flächenhaft formulierten Binnenkompartiment angeschlossen, dessen rechte Partie diagonal in zwei Bereiche unterschiedlicher Farbgebung geteilt ist. Am oberen Rand des Binnenkompartimentes setzt eine helle Halbkreisscheibe an, die in das Element eingeschrieben ist. Im unteren Teil der rechten Bildhälfte korrespondiert ein rundplastisch ausgestalteter, gehälfte Steg, der vom unteren Bildrand heraufgeführt ist, mit der Hohlkehle im rechten unteren Bereich der zentralen Rechteckform. Beide Elemente enden auf gleicher Höhe. Eine plastisch aufgelegte Leiste findet sich unterhalb der zentralen Form als Abschluß eines weiteren Flächenelementes.

Kögler komponiert den Aufbau des Bildes ausschließlich aus hochrechteckigen Formen. Dabei finden sich plastische Binnengestaltungen hauptsächlich in dem zentralen Element. Dessen plastisch aufgelegte Leisten werden in der Gestaltung zweier Formpartien außerhalb der zentralen Form aufgegriffen, wobei das Zentrum mit dem Gefüge durch formal ähnlich

---

<sup>466</sup> Vgl. AK, Berlin 1957: Berliner Künstler, Nr.83, Abb. o. S.

gestaltete Elemente verbunden wird. In der Arbeit „Landschaftliches“ findet sich eine verwandte kompositorische Strategie, doch sind dort die rechteckigen Flächenformen in horizontaler und vertikaler Anordnung um das zentrale Element gruppiert. Dieses ist durch partielle Überlagerung durch andere Formen stärker mit dem flächenhaften Gefüge verschränkt als dies hier der Fall ist. Kögler fügt dem zentralen Element die flächenhaft gestalteten geometrischen Formulierungen des Dreieckes und der Halbkreisscheibe hinzu, die sich nicht in einem der anderen Bildelemente finden. Er verzichtet in der „Flächenfiguration“ vollständig auf das den Flächenformen in formaler Hinsicht gegenübergestellte Lineament. Die abgewinkelten Linien, die in den kleinen Gouachen zur Komposition hinzutreten, finden sich hier in Gestalt einer Flächenform mit diagonalem Konturenverlauf variiert. Gleiches gilt für den in der Lithographie hinzutretenden Halbkreis. Auch diese Formulierung geht in die „Flächenformation“ als Flächenform ein. Das formale Repertoire erscheint dadurch gegenüber den zuvor vorgestellten Bildfindungen reduziert.

Die Kombination von Rechteck und gehäufteter Kreisscheibe tritt in Arbeiten aus der ersten Hälfte der 50er Jahre in Zusammenhang mit der gegenständlichen Ausgestaltung bildlicher Elemente zu Röhrenmotiven und anderen motivischen Formulierungen auf, die aus technisch-funktionalen Kontexten entlehnt sind, so bereits in „Am Horch- und Peilpunkt“ und „Turm mit Wetterfahne“ in Form von Öffnungen gebogener Röhren. Im Jahr 1953 treten in der Arbeit „Maschinenteile“ vielgestaltige Elemente technischer Anmutung auf, die kreisförmige Lochungen aufweisen. In den darauffolgenden Jahren finden sich Lochungen als kreisförmige Einzelmotive oder in Vervielfachung häufig in Verbindung mit rechteckigen Formen, die als T-Träger-Elemente ausgestaltet sind, wie in „Landschaftliches“. In „Flächenfiguration“ unterwirft der Künstler nicht nur das formale Repertoire einer Konzentration, er reduziert auch die gegenständlichen Anverwandlungen geometrischer Formulierungen. Diese Tendenz zeigt sich auch in den beiden im Umkreis der Arbeit „Landschaftliches“ entstehenden Gouachen und in der ebenfalls diesem kompositorischen Kontext zugehörigen Lithographie. So sind die beiden geometrischen Formen Dreieck und Halbkreisscheibe auf ein partiell gegenständlich ausgedeutetes Element aufgelegt, ohne ihrerseits einer gegenständlichen Anverwandlung unterzogen zu sein.

Im Umkreis dieses Ölgemäldes scheinen drei kleinformatige Gouachen entstanden zu sein, die vorderseitig nicht signiert und datiert sind. Durch die fehlenden Angaben kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden, ob es sich bei den Arbeiten um Hoch- oder Querformate handelt.

Da jedoch eine Bezugnahme auf die Komposition der „Flächenfiguration“ gegeben ist, wird auch hier analog vom Hochformat ausgegangen. Wie im Fall von „Landschaftliches“ und „Block“ scheint die großformatige Bildschöpfung auch in diesem Fall von kleinen Gouachearbeiten begleitet zu sein, welche die Anordnung und kompositorische Gewichtung einzelner Bildpartien variieren. Unklar bleibt, ob die kleinen Formate die große Bildschöpfung vorbereiten oder vom Künstler als eigenständige bildliche Formulierungen angesehen werden.

Eine dieser Arbeiten (Gouache auf Papier, 15 × 21 cm)<sup>467</sup> soll näher vorgestellt werden. Sie zeigt auf hellem Grund ein Gefüge aus vorwiegend unregelmäßig begrenzten, schmalen schwarzen Rechtecken und zwei graubraun ausgemalten Formen, deren eine am rechten Bildrand plaziert und mit einer unregelmäßigen Randbegrenzung versehen ist. Die zweite, größer dimensionierte Form ist in der Bildmitte plaziert. Sie wird im unteren Teil partiell von rechteckigen Elementen überlagert, die als schwarze Farbformen ausgebildet sind. Eine davon ist am rechten Rand des zentralen Elementes plaziert und reicht bis auf halbe Höhe dieser Form hinauf. Ihr ist ein heller Konturstreifen beigegeben, der eine räumliche Lesart der Formulierung ermöglicht, indem die helle Partie als Seitenteil eines körperhaft gestalteten Elementes gesehen werden kann. Im großformatigen Ölgemälde variiert Kögler diese Gestaltung, indem er an gleicher Stelle zwei plastisch ausgestaltete Formdetails einander gegenüberstellt. Es handelt sich um die Leiste und den gehäufteten Rundsteg. Auf der Gouache ist zwischen den beiden schwarzen Farbformen, die das zentrale Element im unteren Teil überlagern, ein Zwischenraum erkennbar, durch den ein Teil des scheinbar darunter befindlichen Gefüges sichtbar wird. Im Ölgemälde erscheint dort eine plastisch aufgelegte Leiste. Die Binnengestaltung des zentralen Elementes besteht aus schwarzen Linien, die, zum Teil gegenüber der farbig gekennzeichneten Fläche des Elementes nach innen versetzt, dieses mit Konturen versehen. Die linke Begrenzungslinie setzt sich in der Gouache in einem oberhalb des zentralen Rechteckes plazierten gleichfarbigen Rechteck fort, das im Ölgemälde nicht vorkommt. Dort allerdings ist an der Stelle des farbigen Streifens und des nach innen versetzten Konturs eine Leiste plastisch aufgelegt, durch die das Element dem Motiv des T-Trägers anverwandelt wird. In ähnlicher Weise ist die gegenüberliegende Partie der rechten Formbegrenzung gestaltet. Im Ölgemälde erscheint an dieser Stelle ebenfalls eine plastische Leiste. Weiterhin finden sich als Binnengestaltungen eine Dreiecksform und ein Halbkreis. Diese Formulierungen sind im

---

<sup>467</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.84 u. ( um 90 ° nach rechts gedreht).

Ölgemälde an gleicher Stelle zu Flächenformen umgedeutet. Dort ist die in der Gouache innerhalb der farbigen Form parallel zum unteren Rand verlaufende Basis des Dreieckes als Formulierung gestaltet, die das Dreieck und einen farblich abgehobenen breiten Randstreifen zu einer kompositen Form verschmilzt. Zwei auf der Gouache innerhalb des Dreieckes platzierte Lochungen fehlen im Ölgemälde, treten jedoch in einer später entstandenen Arbeit in Zusammenhang mit diagonalen Formbegrenzungen auf. Der als schwarze Linie gestaltete Halbkreis konturiert eine in die Rechteckform eingeschriebene Halbkreisscheibe, die der Breite der Oberkante des Elementes entspricht. Die geometrische Formulierung weist denselben hellen Farbton auf, in dem der Bildgrund gestaltet ist.

Die zwei anderen Gouachen dieser Werkgruppe weisen nur geringfügige Variationen auf; sie brauchen daher nicht behandelt zu werden.

Wie im Zusammenhang mit den kleinformatigen Arbeiten im Umkreis von „Block“ und „Landschaftliches“ bereits aufgezeigt werden konnte, liegt der gestalterische Schwerpunkt bei ihnen auf der Ausarbeitung von Flächenformen und Lineament, nicht auf der Überführung dieser Gestaltungselemente in ein räumlich charakterisiertes Gefüge. Ansätze einer räumlichen Konzeption finden sich dort in der Formulierung, die den rechten unteren Teil der zentralen Rechteckform überlagert und in der Überlagerungssituation, die sich in der Platzierung der schwarzen Farbformen über der zentralen Form am unteren Bildrand manifestiert. In der zuletzt vorgestellten Gouache ist lediglich das Element der Halbkreisscheibe aus dem Abtrennen eines Bereiches der Rechteckform als Flächenelement entwickelt. Ob Kögler in der Folge diesen Ansatz mit Blick auf die Komposition des Ölgemäldes weiterverfolgt, indem er auch die im Lineament vorgegebene Dreiecksform als Flächenform ausdeutet, oder ob die kleinformatige Arbeit nach dem Ölgemälde entsteht, kann nicht gesagt werden. Allerdings spricht die Anzahl der Gouachen, welche die Komposition variieren, für eine Erprobung der Bildfindung vor deren Umsetzung in ein größeres Format. Die vertikale Ausrichtung sämtlicher rechteckigen Formelemente und deren Zusammenstellung in einem losen Gefüge einander überlagernder Formen, die diese Werkgruppe charakterisiert, setzt sich unter Reduktion von Binnengestaltung und gegenständlicher Ausdifferenzierung der Formfindungen in den Arbeiten der folgenden Jahre jedenfalls fort.

Eine andere Gruppe von Arbeiten aus dem Jahr 1956 schließt sich im Hinblick auf die Bildkomposition an bereits besprochene Werke desselben Jahres an. In den so unterschiedlich

konzipierten Arbeiten „Mit rot-weißem Tuch“ und „Landschaftliches“ steht die aus wenigen, tektonisch ausgedeuteten Horizontal- und Vertikalelementen erzeugte orthogonale Bildstruktur in Vordergrund des künstlerischen Interesses, weniger jedoch ein verdichtetes Gefüge von Formen mit räumlichen Implikationen. Letztere finden sich in Form partieller Gestaltungen in die Einzelemente integriert. Dabei kann das in der zuvor vorgestellten Werkgruppe in Flächenformen transformierte Lineament als plastisch ausformuliertes Gestänge die Komposition rhythmisieren und zugleich optisch im Bild verankern.

Die folgenden Werke von 1956 zeigen diese Anordnung der Bildelemente unter Ausbildung einer Binnengestaltung, welche die abgeschlossene Einzelform gestalterisch öffnet und zur gleichen Zeit malerische Qualitäten in die Formulierung einbringt, die der Erscheinung der geometrisierenden, flächenhaft gestalteten Farbformen kontrastierend gegenübersteht.

Zunächst soll eine Arbeit (Öl auf Hartfaserplatte, 164 × 103 cm)<sup>468</sup> besprochen werden, die im Jahr 1967, erst mehr als ein Jahrzehnt nach ihrer Entstehung, unter dem Titel „Große Komposition“ in der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes gezeigt wurde.<sup>469</sup> Sie weist ein Bildfeld auf, dessen oberes Drittel rotgrundig, die verbleibenden unteren zwei Drittel grüngrundig gestaltet sind. Die obere Bildpartie wird von einer die gesamte Breite füllenden rechteckigen Formulierung eingenommen. An deren rechtem Rand ist ein hellbraunes Feld abgeteilt; der linke Abschluß der Form wird von mehreren unregelmäßig gestalteten länglichen Formulierungen gebildet, die als Vervielfachung der aus der Randgestaltung des versehrten Metallelementes oder als eine von versengten Papierrändern abgeleiteten Formfindung gelesen werden können. In loser Zusammenstellung finden sich diese Elemente unter anderem in einer der bereits diskutierten kleinformatigen Gouachen, die im Umfeld der Arbeit „Landschaftliches“ entstanden. In der „Großen Komposition“ weisen sie helle und schwarze Partien auf und sind zu nur einer, durch die vertikale Struktur der Formulierungen gegliederten Formfindung verschmolzen. Der mittlere Abschnitt des hybriden Querelementes ist als schwarze Farbform gebildet, die zwei kreisrunde, dicht nebeneinanderliegende Lochungen aufweist, durch die der rote Grund sichtbar wird.

In die Mitte der unteren Bildpartie ist eine vertikal ausgerichtete, rechteckige hellgrundige Form plaziert, deren Binnengestaltung die aus mehreren unregelmäßig gestalteten Formfindungen

<sup>468</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.81.

<sup>469</sup> Vgl. Deutscher Künstlerbund, AK, Karlsruhe 1967, Nr.74, o. S.



synthetisierte Formulierung aufnimmt, die sich auch als Abschluß des oberen Horizontalelementes findet. Durch das Hinaustreten vereinzelter derartiger Partien über den rechteckigen Kontur bzw. durch deren Anfügen an die rechte Seite wird die rechtwinklige Grundform in ein Element mit unregelmäßig gestalteten Konturen umgedeutet. In der Mitte des linken Randes der rechteckigen Form überlagert eine mit kreisförmigem schwarzen Binnenlineament versehene helle Kreisscheibe eine Partie des Elementes, das auf diese Weise kompositorisch mit dem grünen Grund verknüpft wird. Die Rundform nimmt die Doppelochung im oberen Element formal auf; sie stellt eine Variante des Motivs dar, das sich beispielsweise auch in den Arbeiten „Mit rot-weißem Tuch“ und „Komposition mit Eisenteilen“ findet. In der hier gewählten Variante erscheint die Kreisscheibe als ambivalent zu lesende Formulierung. Einerseits verschmilzt sie durch die Farbgebung mit dem Grundelement, andererseits tritt sie aus dessen Konturen heraus und ist durch den eingeschriebenen schwarzen Kreis als eigenständiges Element charakterisiert.

In beiden Bildzonen ist ein plastisch ausformuliertes Lineament über die rechteckigen Elemente gelegt, das unter Ausbildung mehrerer rechter Winkel weitere rechteckige Formulierungen andeutet. Diese legen sich über die mit Binnengestaltungen versehenen Elemente. Am linken Bildrand ist eine plastisch gestaltete Linie in spitzem Winkel zum unteren Bildrand geführt, während eine horizontal verlaufende Partie des Lineaments über das zentrale Element hinweggeführt ist und am rechten Bildrand auf eine unregelmäßig konturierte Formulierung trifft, welche die Binnengestaltung der zentralen Rechteckform aufgreift. Dieses Motiv findet sich, ebenfalls anhand eines rundplastisch ausgedeuteten Gestänges gestaltet und in geringfügig veränderter Anordnung, auch in der Arbeit „Komposition mit Eisenteilen“ aus demselben Jahr. Dem Lineament kommt damit, wie in der Mehrzahl der in den 50er Jahren entstandenen Werke, eine dynamisierende Funktion zu, die gleichermaßen zur Stabilisierung der großformatigen Bildelemente auf dem Bildgrund genutzt wird.

Manche Einzelelemente sind in dieser Komposition als kompakte Farbformen ausformuliert, andere erscheinen als unregelmäßige, versehrte Formulierungen mit partiell diffusem Farbauftrag, der einer geöffneten Formgestalt entspricht, d. h., sie sind in Formulierungen überführt, die den konstruktiven gestalterischen Strategien als Prinzipien des Bildaufbaus gegenübergestellt sind.

Das Ölgemälde wird von einer kleinformatischen Studie (Gouache auf Papier, 45,5 × 29,5 cm) begleitet, möglicherweise sogar vorbereitet. Sie ist mit dem Titel „Fabulation“ versehen und lediglich in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme überliefert.<sup>470</sup> Die Farbgebung kann daher nicht mit derjenigen der zuvor diskutierten Arbeit verglichen werden. Die Studie zeigt gegenüber dem großformatigen Gemälde nur geringe Abweichungen. So verläuft parallel zum unteren Bildrand eine helle Linie, die in der rechten Bildpartie im rechten Winkel zum unteren Bildrand hin abknickt. In der oberen Partie des farblich wohl abgesetzten unteren Bildfeldes sind drei parallel verlaufende Horizontallinien in den Grund geritzt. Beide Details fehlen in der großformatigen Fassung. Die Einritzung stellt eine singuläre gestalterische Maßnahme im Œuvre des Künstlers dar. Sie kann im bildlichen Kontext als formaler Gegenpart zu dem plastisch gestalteten Lineament gedeutet werden.

Weitere Werke scheinen sich auf die Bildfindung „Große Komposition“ zu beziehen, beispielsweise eine Pinselzeichnung (Tusche auf Papier, 21 × 15 cm). Das Original ist mit der Signatur und der Datierung „'57“ versehen, während die Abbildung der Arbeit bei Seiler eine Datierung auf 1956 erkennen läßt.<sup>471</sup> Zweifelsohne handelt es sich um dieselbe Arbeit. Die Umdatierung kann daher nur dem technischen Prozeß geschuldet sein, der zur Übertragung des Bildes auf die Druckplatte oder -walze notwendig ist. Aus der Analyse der stilistischen Kriterien und der Bildmotive läßt sich keine eindeutige Datierung des Blattes ableiten. Da die Arbeit wesentliche kompositorische und gestalterische Elemente enthält, die sich auch im elaborierten Ölgemälde finden, gehört sie mit Sicherheit in diesen Werkkomplex. Allerdings kann auch in diesem Fall nicht geklärt werden, ob die kleinformatische Arbeit dem großen Ölgemälde vorausgeht oder eine Variante darstellt, die auf dessen Komposition aufbaut. Daher sind beide Datierungen, 1956 oder 1957, möglich. Es existieren weitere Tuscharbeiten, die der hier vorgestellten in Auswahl und Komposition der Bildelemente sehr nahe stehen. Diese sind, wenn überhaupt, in das Jahr 1957 datiert. Dies belegt, daß Kögler sich über einen längeren Zeitraum mit der Bildfindung auseinandersetzte. Einige gestalterische Ansätze, die in der Tuscharbeit radikaler als im Ölgemälde formuliert sind, lassen eine spätere Entstehung der kleinformatischen Studie vermuten.

---

<sup>470</sup> Vgl. Junge Künstler 59/60, Nr.3, Abb. o. S.

<sup>471</sup> Vgl. Seiler, a. a. O., S.93.

Die hier für die Analyse ausgewählte Arbeit zeigt auf weißem Grund zwei in schwarzer Tusche gestaltete Bildelemente, deren Anordnung derjenigen der rechteckigen Formen in der Arbeit „Große Komposition“ entspricht. Die obere Partie des Blattes wird von einer horizontal gelagerten Form eingenommen, von der, in Umkehrung der Gestaltung des Äquivalents im Ölgemälde, auf der linken Seite eine kompakte, hier schwarze Farbform abgeteilt ist. Die Hauptpartie des Elementes ist nicht als rechtwinklig formulierte Farbform gestaltet, sondern aus horizontalen, mit der Hand frei gezogenen Parallellinien zusammengesetzt. Diese Gestaltung wird nicht von einem geschlossenen Umriß begrenzt. Am rechten Bildrand sind die in ihrem Verlauf sich mehrfach berührenden Linien durch Stege miteinander verbunden, wodurch eine Begrenzung entsteht, die jedoch ebenfalls unregelmäßig verläuft. In die Mitte der Formulierung sind zwei schwarze Kreisscheiben plaziert. Unterhalb dieses Querelementes befindet sich eine vertikale Formulierung, die sich in gleicher Weise aus unregelmäßig verlaufenden Linien zusammensetzt, doch fehlen die Stege. In die obere Partie dieser Formulierung ist eine schwarze Kreisscheibe eingefügt, die größer dimensioniert ist als ihre Äquivalente im oberen Bildelement. An die rechte Seite ist eine unregelmäßig konturierte schwarze Formulierung angefügt.

Kögler wiederholt in dieser Arbeit den Bildaufbau von „Große Komposition“ in einer Auswahl gestalterisch reduziert behandelte Elemente. Das kompositorische Motiv des auf einem vertikal angeordneten Element lagernden Querelementes findet sich, wie bereits erwähnt, in mehreren Bildfindungen des Jahres 1956. Jetzt erscheint die Binnengestaltung dieser Elemente zugleich vereinheitlicht und einer gestalterischen Öffnung unterworfen, die über die entsprechende Gestaltung in dem Ölgemälde hinausgeht. Keines der Bildelemente ist als geschlossene Form konzipiert, abgesehen von den als schwarze Flächenformen gestalteten Partien, die jedoch im Kontext eines größeren formalen Zusammenhangs wahrgenommen werden. Damit tritt die weiße Binnenfläche der Formulierungen in Korrespondenz mit dem Bildgrund. Das Element konstituiert sich aus einem Lineament, dessen Zwischenräume zugleich als eigenständige Form und als dem Bildfeld zugehörig ausgewiesen sind. Auf diese Weise löst Kögler die kompakte Form auf. Das kompositorische Prinzip folgt jedoch weiterhin, in erprobter Weise, tektonisch- konstruktiven Prinzipien, die eine Geschlossenheit der Bildelemente voraussetzen. Zwei gegenläufige bildstrukturierende Prinzipien stehen einander gegenüber. In der Binnengestaltung der gestalterisch geöffneten Formulierungen greift Kögler ebenfalls auf bereits vielfach Erprobtes zurück. Darauf verweisen die Motive der Lochungen.

Die Auflösung der formalen Gestalt durch eine Reduktion ihrer Erscheinung auf die Binnengestaltung mag als Folge der Auseinandersetzung mit der Vervielfachung der unregelmäßig formulierten Formfindungen im großformatigen Ölgemälde entstanden sein. Zumindest stellt die in der Gouache gezeigte gestalterische Variante eine radikalere Lösung dar, die in den folgenden Jahren wegweisend für den Umgang des Künstlers mit formaler Geschlossenheit bzw. Fragmentierung der Form und dem Verhältnis von Form und Bildgrund wird.

Eine farbige Lithographie gehört ebenfalls zu der hier diskutierten Werkgruppe. Sie nimmt motivische Formulierungen aus verschiedenen Kompositionen auf, die im Jahr 1956 entstanden und bereits einer eingehenden Analyse unterzogen wurden. Somit stellt sie ein Bindeglied zwischen verschiedenen Bildfindungen dar, das einmal mehr auf die enge Verbindung der Arbeiten untereinander verweist bzw. auf die Intensität und Kontinuität der Auseinandersetzung des Künstlers mit einer dominierenden Fragestellung über einen gewissen Zeitraum hinweg.

Die Lithographie (32 × 42 cm, Abb.37) ist von mindestens vier Platten und womöglich in zweiter, veränderter Auflage zu mindestens 45 Stück gedruckt, wie links unterhalb des Druckes durch den Hinweis „II. 45/1.“ vermerkt<sup>472</sup>. Auf hellbraunem Grund, durch eine gitterartige Struktur in unregelmäßig konturierte helle und dunklere Farbformen gegliedert, ist, aus der Bildmitte nach rechts versetzt, ein rechteckiges rotes Feld plaziert, das die Höhe des Bildfeldes einnimmt. Im Zentrum der Komposition, das rote Feld partiell überlagernd, stehen zwei in den Umrissen versehrt gestaltete Elemente nahe zusammen. Die Anordnung dieser als schwarze Farbformen charakterisierten Elemente zeigt die schon mehrfach beobachtete Kombination eines obenliegenden Horizontalelementes und eines darunter plazierten Vertikalelementes. Das auflagernde obere Element weist in der Gestaltung der linken wie der rechten Partie Charakteristika sowohl einer rechteckigen schwarzen Farbform auf als auch der in Vervielfältigung gegebenen, unregelmäßig konturierten langgestreckten Formulierung, wie sie in ihrer Vielzahl in der Arbeit „Große Komposition“ zu finden ist, sowie in den Arbeiten, die im Umfeld dieser Bildschöpfung anzusiedeln sind. Die Mitte dieser kompositen Form wird von einem kreisscheibenförmigen Loch gebildet, durch das der Bildgrund sowie das rote Feld zu

---

<sup>472</sup> Die hier vorgestellte Lithographie ist wohl identisch mit AK, Bergisch-Gladbach 1956, Nr.39, „Fragmente“, o. J., Lithographie, o. Maße, o. S. Die Auflage ist dort jedoch mit 5 Exemplaren angegeben.

unterschiedlichen Teilen sichtbar werden. Darüber, sowie außerhalb der Form, sind vier parallel verlaufende Horizontallinien, zum Teil gegeneinander versetzt, aufgeführt. Die untere Bildpartie wird von einer ebenfalls aus unterschiedlich gestalteten Feldern zusammengesetzten Form eingenommen. Sämtliche Felder fügen sich in das Konzept eines Rechteckes, doch sind sie jeweils partiell versehrt, so daß keine geschlossenen Farbformen ausgebildet werden. Die mittlere Partie setzt sich aus unregelmäßig gestalteten seriellen Formulierungen zusammen, die jedoch vertikal ausgerichtet sind. Hier wie in dem darüber angeordneten Element lassen die das rote Feld überlagernden Partien zwischen den schwarzen versehrten Elementen nicht den roten Grund sehen, sondern jeweils unstrukturierte helle Flächen. Dies verweist auf die Eigenständigkeit der Formulierung als Flächenform, die mit einer Binnenstruktur versehen ist. Einen ambivalenten Charakter erhält diese Formulierung jedoch dadurch, daß die Partien der Formen, die den hellen Grund überlagern, diesen zwischen den schwarzen Formpartien aufscheinen lassen. Durch dieses gestalterische Vorgehen wird die formale Einheit des Elementes aufgelöst. Innerhalb einer Formfindung stehen sich damit zwei unterschiedliche Konzepte gegenüber. Die Flanken dieser mittleren Partie werden von zwei versehrten schwarzen Formulierungen gebildet. In ihrer Gestaltung ist der Charakter der Flächenform betont, dem Kögler jedoch die Versehrung als Strategie der Auflösung der Form entgegensetzt. Die auf der rechten Seite platzierte Form zeigt im unteren Bereich eine kreisförmige Ausbuchtung, in die eine kleinere schwarze Kreisscheibe auf rotem Grund eingefügt ist. In diesem Motiv tritt die unter anderem in der Arbeit „Große Komposition“ von 1956 vorhandene Formulierung einer über eine Formbegrenzung heraustretenden Rundform zutage, wie sie sich in der hier vorgestellten Arbeit noch einmal in der zentralen Formulierung des oben gelagerten Querelementes findet. Auch in der Arbeit „Komposition mit Eisenteilen“ aus demselben Jahr wird scheinbar durch eine Lochung hindurch eine im Ausschnitt asymmetrisch gestaltete Abfolge zweier benachbarter Farbformen sichtbar.

Obwohl dieses Werk in der knappen Formulierung der Komposition, der Anordnung der Elemente und deren kompositorischer Gestaltung wesentliche Elemente der Werkgruppe verarbeitet, so verweisen andere Motive, etwa die Lochung, welche die zwei farblich unterschiedenen Partien des Grundes asymmetrisch überlagert, sowie die Parallellinien oberhalb des Querelementes auf andere Bildfindungen des Jahres 1956. Die Kombination von Rundöffnung bzw. Ovalelement mit Parallellinien findet sich in „Landschaftliches“ und den damit zusammenhängenden Studien. Zwar ist dort das Motiv der asymmetrischen Überlagerung nicht

integriert, doch sind die Parallellinien gegen das Rundelement versetzt, so daß sich darin eine Dynamisierung der Komposition auf andere Weise zeigt. In der Werkgruppe um „Landschaftliches“ sind die Parallellinien stets in Verbindung mit Rechteckformen gezeigt; jedoch tritt die eigenständige Behandlung des Lineaments als freie, vom Kontext der Flächenformen unabhängige Formulierung bereits in Arbeiten vom Beginn der 50er Jahre auf. Die gleiche Auffassung liegt dem Gebrauch des Motivs in der Farblithographie zugrunde. Die Loslösung des Lineaments aus dem Kontext der Flächenform entspricht der Auflösung der Flächenformen selbst, indem diese aus der Zusammenstellung eines vervielfachten, in sich schon versehrt und damit in gestalterischem Sinne offen konzipierten Elementes konzipiert sind. Diese offene Gestaltung liegt auch der Gliederung des Bildgrundes zugrunde, welche die versehrte Form als Flächengliederung vielfach aufführt.

Die beiden zuletzt vorgestellten Werkgruppen zeigen gegenüber anderen Bildfindungen des Jahres 1956 wegweisende neue gestalterische Strategien, die in den darauffolgenden Jahren einerseits zu einer Öffnung der Form bis hin zu deren Auflösung eingesetzt werden, andererseits zu einer Reduktion der sich motivisch in der Ausbildung gegenständlicher Details manifestierenden Verschränkungen von Einzelelementen zu einem räumlich definierten Gefüge von Flächenformen führen, indem flächenhaft konzipierte Formen ausschließlich durch Überlagerungen miteinander in Beziehung gesetzt werden. Dabei treten gegenständliche Anverwandlungen der stets unter tektonischen Prinzipien zusammengestellten Elemente zugunsten eines auf geometrische Flächenformen reduzierten bildlichen Vokabulars zurück. Ansätze dazu finden sich in beiden Werkgruppen durch die Umwandlung von linienförmigen Gestaltungen zu Flächenformen, die mit der Reduktion von Binnengliederungen und formunabhängigen kompositorischen Verknüpfungen in Gestalt eines Lineaments einhergeht.

Um diese Entwicklung exemplarisch verdichtet anschaulich zu machen, soll im folgenden die Arbeit „Mystische Küste“ von 1957 vorgestellt werden, die als Pendant zu der Arbeit „Nachtparabel“ bereits mehrfach erwähnt wurde.

Der Bildgrund ist in mehrere unterschiedlich dimensionierte, rechteckige Flächenformen gegliedert. Überlagert werden diese Flächenkompartimente von einem in Grautönen gestalteten Lineament. Der Bildaufbau erfolgt in Registern gegeneinander versetzter, farblich unterschiedener Elemente, die auf diese Weise in ein dichtes Beziehungsgefüge miteinander treten. Wie in den Arbeiten „Nachtparabel“ und „Landschaftliches“ dominiert auch diesmal

eine querliegende Rechteckform die Struktur, die durch Verschattungen einiger weniger Elemente partiell räumliche Aspekte ausbildet. In das graugrundige Rechteck ist eine sich nach rechts hin konisch erweiternde Röhrenform integriert, deren mit dem linken Rand des Rechteckes abschließende Öffnung durch eine schwarze Halbkreisscheibe kenntlich gemacht ist. Diese lediglich aus Flächenformen zusammengesetzte Formulierung bezieht ihre körperhafte bzw. volumenhaltige Deutung erst aus der Gleichsetzung mit einem realen Gegenstand. Dieser Konnotation setzt Kögler jedoch die Flächenhaftigkeit der farbigen unterschiedlich gestalteten Partien entgegen, ebenso eine das Rechteck unter Ausbildung eines Winkels überlagernde Linie. Die umliegenden rechtwinkligen Formen weisen unterschiedliche Binnenelemente auf, die als unregelmäßig konturierte Formulierungen teils den Charakter versengten Papiers annehmen oder, bezogen auf den Titel des Werkes, in abbildhafter Ausdeutung als Silhouette eines Gebirgszuges jenseits einer Wasserfläche gelesen werden können. Ein am oberen Bildrand befindliches Element ist mit einer plastisch ausgebildeten Leiste versehen. Auf der Höhe der Oberkante des zentralen Rechteckes ist vom linken Bildrand eine helle Linie horizontal herangeführt, die vor dem Auftreffen auf das zentrale Element in einem stumpfen Winkel zum unteren Bildrand geführt ist. Diesen Formulierungen stehen die linearen Randbegrenzungen des zentralen Rechteckes und der darunter platzierten rechteckigen Flächenform gegenüber. In der Zusammenschau dieser als eigenständige Bildmotive oder aus der Komposition mehrerer Flächenformen heraus entwickelten Gestaltungen ergibt sich der Verlauf einer Linie, die, ausgehend vom linken Bildrand, zunächst horizontal verläuft, um dann unter Ausbildung eines Winkels, dessen Binnenfläche in diesem Fall nicht als eigenständige Flächenform definiert ist, nun seitlich auf niedriger Höhe erneut in einen horizontalen Verlauf innerhalb der zentralen Rechteckform überzugehen. In der Arbeit „Nachtparabel“ findet sich ein ähnlich gestaltetes Lineament, das als eigenständiges Motiv über einer Flächenform verläuft. In gegenständlicher Anverwandlung ist das Motiv auch in „Komposition mit Eisenteilen“ von 1956 zu finden. Hier ist das Lineament als Gestänge rundplastisch gestaltet. Die Kombination einer abgewinkelten Linie und eines sich motivisch manifestierenden Gegenparts in Form der Begrenzung eines gegenständlich ausgearbeiteten und zusätzlich von einer transparent gestalteten rechteckigen Farbform überlagerten Bildelementes, die in der Zusammenschau einen spitzen Winkel ergeben, erscheint in der ebenfalls im vorangegangenen Jahr entstandenen Arbeit „Mit rot-weißem Tuch“.

Indem die Genese dieses Bildmotivs in Arbeiten von 1956 aufgezeigt werden kann, läßt sich in Köglers Schaffen bereits eine Tendenz zu abstrakt formulierten Abwandlungen bewährter kompositorischer Arrangements in den Arbeiten von 1957 belegen. Die kontinuierliche Weiterentwicklung eines weiteren Motivs, das in einer Werkgruppe des vorangegangenen Jahres Gegenstand kompositorisch unterschiedlich gewichteter Bildfindungen ist, bestätigt diese Einschätzung. Es handelt sich um den Halbkreis, der in der Arbeit „Mystische Küste“ in eine Flächenform eingeschrieben ist, die sich unterhalb des zentralen Rechteckelementes befindet. Wie anhand der zu „Flächenfiguration“ gehörigen kleinformatischen Arbeiten aufgezeigt werden konnte, erprobt Kögler im Jahr 1956 die Umdeutung des in anderen Bildfindungen als formaler Kontrast den Flächenformen gegenüberstehenden Lineaments in geometrische Formulierungen, welche die vom Lineament umschlossenen Partien als eigenständige Flächenformen definieren. Die Resultate dieses Vorgehens gehen in die beiden hier zum Vergleich herangezogenen Arbeiten ein. So umschreibt der als Linie ausgebildete Halbkreis jeweils eine Partie einer Flächenform, die auch als eigenständige Rundform gelesen werden kann. Sie verschmilzt mit dem ihr unterlegten Rechteck. Zumindest in der Arbeit „Mystische Küste“ behält das in der „Flächenfiguration“ ebenfalls in eine Flächenform umgedeutete, von einer gewinkelten Linie umschriebene Dreieck den disparaten Charakter einer nicht eigenständigen Form. Diese Ambivalenz ist aus der Gestaltung desselben Motivs in „Mit rot-weißem Tuch“ übernommen.

Eine Reihe weiterer Arbeiten aus dem Jahr 1957 belegt Köglers fortschreitende Bemühungen, anhand eines im Hinblick auf gestalterische und formale Details reduzierten Bildvokabulars ein Gefüge von Flächenformen zu gestalten und dabei die Einzelform in kompositorischem Sinne zu öffnen. Als ein neuer Aspekt der Bildgestaltung tritt in einigen Arbeiten ein dynamischer Impuls hinzu, der sich in der Betonung der Diagonalen manifestiert.

Ein charakteristisches Beispiel ist eine unbetitelt Arbeit (Collage, Tusche und Gouache auf Karton, 49 × 33,5 cm, Abb.38). Sie zeigt auf einem grau grundierten, am unteren Rand mit einem breiten dunkelgrauen Horizontalstreifen versehenen Bildfeld ein hochformatiges Element, das aus einer Vielzahl von collagierten Papierfragmenten zusammengesetzt ist. Kögler benutzt dafür die Einladung zu einer Ausstellung, die in unterschiedlich geformte Elemente mit schwarzen, grauen und roten Feldern zerschnitten ist. Die aufgedruckten Buchstaben und farbigen Felder werden dabei als wesentliche gestalterische Vorgaben unter bestimmten Gesichtspunkten in die Komposition integriert. Die collagierte Partie besteht aus



Einzelementen, die zum einen nach orthogonalen Prinzipien gestaltet sind, zum anderen aber auch gerissene und daher unregelmäßig verlaufende Konturen aufweisen. Die Elemente sind als hochrechteckige Formen konzipiert und durch reale Überlagerungen miteinander verschränkt. Einige weisen farblich abgesetzte Streifen auf, die als Randbegrenzungen dienen. Sie können zwar als flächige Teilelemente größerer formaler Einheiten gelesen werden, im Kontext des Gesamtwerkes spielen sie jedoch auch auf T-Träger-Motive mit plastisch aufgesetzter Leiste an. Aufgedruckte farbige Partien, wie etwa im Fall einer das Zentrum des Gefüges besetzenden Form, werden unter Anwinkelung der Konturverläufe als schräg begrenzte Teilelemente in Beziehung zu ebenfalls schräg verlaufenden, geschnittenen Formbegrenzungen gesetzt. Spitze Winkel ergeben sich aus der Positionierung gegeneinander geneigter Farbpartien oder ausgeschnittener Formen, so etwa in der Mitte der unteren Partie. Die sich hier bildende Winkelform ist durch Ausmalung als eigenständige Form charakterisiert. Den stets zu einem Teil rechtwinklig ausgebildeten Elementen stehen einige gerundete Formulierungen gegenüber, etwa eine partiell collagierte, partiell gemalte schwarze Kreisscheibe, die das zentrale, komposite Bildelement zu überlagern scheint und das collagierte Formengefüge mit dem einfarbigen Grund verbindet. Die Kreisscheibe ist zu einem Motiv erweitert, das sich schon zu Beginn der 50er Jahre im Werk des Künstlers findet. Es handelt sich um ein Röhrenelement, dessen Öffnung kreisförmig gebildet ist. Damit ist diese aus dem perspektivisch ausgestalteten bildlichen Erfassen der Dingform als eigenständige Form herausgelöst bzw. in die Fläche gewendet. In den Arbeiten vom Beginn der 50er Jahre begründet Kögler diese Gestaltung noch in Übereinstimmung mit realen Verhältnissen aus der Krümmung des Rohres heraus, das sich zum Betrachter frontal öffnet. Jetzt weist zwar der untere, helle Teil des Motivs eine Verschattung des Konturs auf, die eine Dreidimensionalität andeutet, jedoch offenbart sich in der knappen Gestaltung die Absicht des Künstlers, ähnlich wie im Fall des erwähnten T-Träger-Motivs, auf eine reale Dinghaftigkeit des Gezeigten anzuspielen, unter gleichzeitiger Bewahrung der formalen Eigenständigkeit der Einzelemente. Auf diese Weise präsentiert sich die Zusammenstellung der Formen auch als Gefüge abstrakter Einzelformen ohne Verweis auf Außerbildliches. Die Rundform tritt kompositorisch in Beziehung zu weiteren kurvilinearen Gestaltungen, so zu den drei übereinander plazierten, kleinen schwarzen Kreisscheiben und der bogenförmigen Einbuchtung in der rechten Partie des collagierten Gefüges. Hinzu treten schwarze Farbflächen, die unregelmäßig verlaufende Konturen aufweisen und damit, ebenso wie die gerissenen Konturen einiger

Papierelemente, einen formalen Kontrast zu den gerade beschnittenen Kanten anderer Elemente ausbilden.

Die Schrift auf einigen der collagierten Elemente bricht die geschlossenen Konturen der Farbformen auf. Der Aspekt der Lesbarkeit und damit die Bedeutung der Schrift spielt als gestalterische Intention dabei keine Rolle. Die Buchstaben und Worte sind in einigen Fällen sogar angeschnitten. Es ist der Rhythmus ihrer Anordnung im Gefüge der Farbformen, der Köglers Auswahl dieser Elemente für die Collage beeinflusst. So liegen auf einem Element vier Schriftzeilen in der Bildmitte quer zu zwei farblich unterschiedenen und gegeneinander durch eine gerade Begrenzung abgeteilten Feldern. Ein Element am linken oberen Rand des Gefüges zeigt auf schwarzem Grund einen roten Schriftzug, der angeschnitten und dadurch unlesbar ist. Der Ausdrucksgehalt der Schrift als kommunikatives Zeichen bewirkt jedoch, daß sie vom Betrachter fortwährenden Ergänzungsversuchen unterworfen wird. Dadurch erscheint die Formbegrenzung zurückgesetzt und tritt in Konkurrenz zu der formübergreifenden Wahrnehmung der Schrift. In beiden Fällen wird die Konzeption der geschlossenen Form durchbrochen.

Eine andere, bereits erwähnte Arbeit von 1957 mit dem Titel „Gefüge II“ (Abb.39) zeichnen dieselben gestalterischen Strategien aus. Die Komposition aus hochformatigen Elementen füllt das gesamte Bildfeld, wobei die Partien am linken und rechten Bildrand als Farbfelder ohne Binnengestaltung ausgebildet sind, wodurch der Eindruck einer Zentrierung der Komposition entsteht. Die Einzelelemente sind teils rechtwinklig, teils unter Ausbildung annähernd diagonal verlaufender Konturen ausgebildet. Sie sind partiell als gegenständliche Dingformen ausgearbeitet, indem ihnen plastische Leisten beigefügt werden. Auch sind sie in durch Verschattung kenntlich gemachten Überlagerungssituationen miteinander verschränkt. Zwei Formelemente in unterschiedlichen Blautönen, die beide gestalterischen Aspekte aufweisen, stehen, in der Höhe gegeneinander versetzt, im Zentrum der Komposition. Ein als plastische Leiste ausgebildeter, formal dem links platzierten Element zugeordneter schmaler Diagonalstreifen dominiert die Bildmitte. Die rechte der beiden Formen wird in ihrer äußeren oberen Randpartie von einem nicht mit geschlossenem Kontur versehenen Feld überlagert, das auf braunem Grund unregelmäßig aufgetragene dunkelbraune Diagonalstreifen aufweist. Es ist mit dem blauen Formelement verschränkt, indem blauer und brauner Farbauftrag einander zu durchdringen scheinen. In diesem gestalterischen Vorgehen manifestiert sich die Absicht, die geschlossene Form mit Hilfe eines in seiner Homogenität aufgelösten Farbauftrages zum

benachbarten Element hin zu öffnen. Der Formulierung ist am linken Rand des Gefüges in gleicher Absicht eine als spitzes Dreieck konzipierte Form gegenübergestellt, deren schwarzer Farbauftrag das Element nur zum Teil füllt und der den Duktus des Pinsels erkennen läßt. Dem zentralen, blauen Element unterhalb des kompositorischen Gegenparts benachbart ist ein ockerfarbenes Element, dem eine verschattete Lochung in Form einer gehälfteten Kreisscheibe eingeschrieben ist. Diese Formulierung stellt das einzige kurvilineare Element innerhalb der Komposition dar. Einige farbige Rechteckformen sind als transparente Elemente ausgebildet, die andere, stärker dinghaft ausgestaltete Elemente überlagern.

In „Gefüge II“ treten auf unterschiedliche Weise Köglers Bestrebungen zutage, der räumlichen Zusammenstellung von Formen mit linearen Konturverläufen eine Öffnung der Einzelformen gegenüberzustellen, indem diese als formale Einheiten aufgelöst werden. In den betreffenden Partien tritt die räumliche Definition des Gefüges zurück. Träger dieses der Realität entlehnten Konzeptes perspektivisch darstellbarer Räumlichkeit sind die dinghaft formulierten Partien der Formelemente. Vergleicht man diese Arbeit mit der Mehrzahl der im vorangegangenen Jahr entstandenen Bildfindungen, so zeigt sich, daß Kögler in der Gestaltung der Bildelemente die gegenständlichen Anverwandlungen zugunsten einer abstrakten Konzeption zurücknimmt. Einige aus realen motivischen Vorgaben oder Verhältnissen abgeleitete Details, wie etwa die plastisch aufgelegte Leiste und das Motiv der Verschattung, bleiben jedoch als Gegenstandsrest nach wie vor Bestandteil des formalen Vokabulars.

Neben dieser Reduktion einer gegenständlichen Ausarbeitung rückt der Auftrag der Farbe als variables gestalterisches Mittel in den Blick des Künstlers. In der Auflösung des homogenen Farbauftrages liegt ein gestalterisches Potential, dessen Ausgangspunkt die sich aus dem Pinselduktus ergebende Farbstruktur ist. Der gleichen gestalterischer Absicht folgt auch die Formulierung der Binnenstruktur der offenen Farbform mit braunem Lineament. Über diesen Ansatz wird der Aspekt der persönlichen Handschrift ebenso zum Thema künstlerischer Reflexion wie die Geschwindigkeit des Malprozesses. Beide Aspekte rücken über die Betrachtung von Köglers Arbeiten im Kontext zeitgenössischer künstlerischer Strömungen in den Blick. Sie stellen nicht den Ausgangspunkt der gestalterischen Strategien des Künstlers dar, jedoch kann davon ausgegangen werden, daß Kögler sich bereits zu diesem frühen Zeitpunkt mit informellen Strömungen, die diese Ansätze bekanntlich als wesentliche Aspekte der Bildgestaltung propagierten, auseinandersetzte. In seinen Arbeiten der 60er Jahre verstärkt sich die Tendenz zu Dynamisierung des Bildgeschehens und Auflösung der formalen Einheiten

durch eine spezifische Art des Farbauftrages bis in zur Definition der Farbform aus dem einzelnen Pinselstrich heraus. Deshalb wird erst im Kontext der im folgenden Jahrzehnt entstandenen Werke ein Exkurs über informelle Strömungen die entsprechenden Einflüsse offenlegen, die in Köglers Werk dieser Schaffensperiode in sehr viel stärkerem Maß eingegangen sind. In „Gefüge II“ steht noch das Gleichgewicht von Geschlossenheit und Öffnung der Form im Vordergrund.

Im Jahr 1957 nahm Kögler mit vier weiteren Berliner Malern an der schon mehrfach genannten Ausstellung im Haus am Waldsee in Berlin teil.<sup>473</sup> Diese Präsentation stellte für den Künstler die erste umfassende öffentliche Schau eigener Arbeiten dar. Die Ausstellung wurde anschließend im Kunst- und Museumsverein in Wuppertal gezeigt. Die Maler traten als Gruppe auf, deren Arbeiten über den sich darin manifestierenden spezifischen Einsatz der gestalterischen Mittel miteinander in einer inneren, thematischen Verbindung stehen, wie der Museumsleiter Karl Ludwig Skutsch im Vorwort des Kataloges anmerkt.<sup>474</sup> Den gemeinsam ausstellenden Künstlern ist es ein Anliegen, aus der Gestaltung heraus, dem konkreten Umgang mit Flächenform und Lineament und den diesen inhärenten dynamischen und tektonischen Qualitäten, bildliche Gefüge zu erstellen. Die Bildtitel verweisen auf nicht ausschließlich mimetisch orientierte Bezugnahmen auf gestalterische Kräfte, aber auch auf mythologische Themen oder Figuratives. Kögler präsentierte zweiundzwanzig Arbeiten, überwiegend Gouachen, aber auch Ölgemälde.<sup>475</sup> Die Titel der Arbeiten spiegeln seine Auseinandersetzung mit der Landschaft, genauer der Küstenlandschaft, verweisen aber auch auf die tektonischen Qualitäten nicht dinghaft im Sinne von abbildend formulierter Formengefüge. Dennoch ist auch in diesen Fällen das bildliche Vokabular aus Gegenständlichem entlehnt, wie aus den Analysen der einzelnen Werke hervorgeht. Der Künstler wird im Vorwort des Kataloges mit den Worten zitiert, im Gegenstand sähe er „den fortwährenden Erneuerer formaler Bildelemente“.<sup>476</sup>

---

<sup>473</sup> Vgl. AK, Berlin 1957: Berliner Künstler.

<sup>474</sup> Vgl. Skutsch, a. a. O., o. S.

<sup>475</sup> Vgl. AK, Berlin 1957: Berliner Künstler, Nr. 77-98, o. S., die Liste der von Kögler ausgestellten Arbeiten. Die Arbeiten Nr.77, „Die Spirale“, 1953, Öl auf Pappe, 42 × 54,5 cm; Nr.79, „Stehend-wehend“, 1955, Gouache, o. Bildträger, 43 × 58 cm; Nr.81, „Fragmente am Strand“, 1955, Öl auf Leinwand, 70 × 55 cm; Nr.83, „Flächenfiguration“, 1956, Öl auf Leinwand, 110 × 82 cm; Nr.86, „Fabulation“, 1965, Gouache, o. Bildträger, 45 × 29,5 cm; Nr.93, „Große Komposition“, 1956, Öl auf Hartfaser, 163,5 × 101,5 cm; Nr.94, „Mit rot-weißem Tuch“, 1956, Gouache, o. Bildträger, 88 × 69 cm; Nr.95, „Landschaftliches“, 1956, Gouache, o. Bildträger, 29 × 45 cm; Nr.97, „Nachtparabel“, 1957, Öl auf Hartfaser, 43 × 81,5 cm, und Nr.98, „Mystische Küste“, 1957, Gouache, o. Bildträger, 29 × 45 cm, sind in der vorliegenden Arbeit Gegenstand eingehender Analysen.

<sup>476</sup> Vgl. Skutsch, a. a. O., o. S.

Im Jahr 1957 trat Kögler auch mit der Teilnahme an bedeutenden internationalen Ausstellungen in Erscheinung. So nahm er an der Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma im Rahmen der damit verbundenen Sonderausstellung „Zeitgenössische deutsche Kunst“ teil, die in Zusammenarbeit mit dem Haus der Kunst in München konzipiert wurde.<sup>477</sup>

Weiterhin nahm Kögler in diesem Jahr an der Pariser Biennale „Jeune peinture, jeune sculpture“ teil.<sup>478</sup> Die deutsche Sektion setzte sich aus Werken zusammen, die von einer hochkarätig besetzten Jury ausgewählt wurden, zu der unter anderem Ernst Holzinger, Chefkonservator des Städel Museums in Frankfurt am Main, Kurt Martin, Direktor der Karlsruher Kunsthalle, der sich in außerordentlicher Weise für einen Kulturaustausch mit der Besatzungsmacht Frankreich unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzte,<sup>479</sup> und Walter Passarge, Direktor der Mannheimer Kunsthalle, gehören.

Die gezeigten Arbeiten, zumeist unter Bezugnahme auf Landschaftliches und Stilleben, oszillieren zwischen Figuration und informellen Ansätzen. Den figurativen Arbeiten liegt zumeist ein Bestreben zugrunde, die Komposition aus der Verankerung flächenhaft konzipierter Formen innerhalb eines Gefüges in tektonischer Weise aufzubauen, teilweise unter Zuhilfenahme eines verselbständigten Lineaments. Köglers Beitrag, die Arbeit „Ergebnis einer Ausgrabung“ von 1954,<sup>480</sup> fügt sich in diese Tendenz ein.

Ein fortschreitender Abstraktionsvorgang im Hinblick auf die Konzeption der Bildelemente zeigt sich in einem weiteren, bereits erwähnten Gemälde (Abb.40), das in den Zeitraum 1957/1958 datiert ist. Auch hier ist eine Komposition im Hochformat aus teils rechtwinklig begrenzten, teils diagonal konturierten, gegeneinander versetzten Farbformen erstellt. Diese vornehmlich in Blau-, Grün- und Grautönen gehaltenen bildlichen Elemente sind in unterschiedlich definierten Überlagerungssituationen miteinander verschränkt. Zum einen deuten Verschattungen einen perspektivischen Modus der Staffelung der Bildelemente an, der als Dingeigenschaft realen Verhältnissen entlehnt ist. Zum anderen überlagern partiell offen, durch einen im Randbereich unregelmäßig begrenzten Farbauftrag gestaltete Farbformen andere Elemente, weil die physiologische Wirkung der Farben unvermeidlich ein Hervortreten

---

<sup>477</sup> Vgl. AK, Rom 1957.

<sup>478</sup> Vgl. AK, Paris 1957.

<sup>479</sup> Vgl. zu Kurt Martins Wirken: Dorit Schäfer, Holger Jacob-Friesen, „Wir brauchen Bewegung über die Grenzen hin...“. Französische Graphik für Karlsruhe, in: Picasso, Matisse, Chagall...Französische Druckgraphik 1900-1950, AK, Karlsruhe 2006, S.8 ff.

<sup>480</sup> Vgl. AK, Paris 1957, Nr.20, Abb. o. S.

heller und ein Zurückweichen dunkler Partien suggeriert. Kögler unterstützt diesen optischen Wirkungsmechanismus der Farbeigenschaften durch eine geringfügig größere Dimensionierung derartiger Farbformen am unteren Bildrand gegenüber der scheinbar überlagerten grünen Farbform. Die obere Bildhälfte zeigt die Kombination hochformatiger Farbformen mit fragmentierten, teils konisch zulaufenden Röhrenelementen, die entweder als Hohlkehle oder als plastischer Rundstab mit perspektivisch gestaltetem ovalen Abschluß ausgebildet sind. Plastisch aufgelegte Leisten finden sich ebenso wie eine transparent gestaltete Farbform, durch welche die räumlich charakterisierte Staffelung durch mehrere Bildelemente hindurch sichtbar bleibt. Allerdings treten diese aus gegenständlichen Kontexten entlehnten motivischen Details hinter die Anmutung eines flächigen Geschiebes geometrisierender Farbformen zurück, die ihrerseits in mehrfacher Hinsicht Tendenzen der Auflösung zeigen. So kann der unregelmäßige, innerhalb der Formbegrenzungen wie unvollständig ausgeführt wirkende Farbauftrag als Variante der seit 1956 in Köglers Arbeiten auftretenden, unregelmäßig konturierten, vornehmlich schwarzen Farbformen gelesen werden. Diese als langgestreckte Formulierungen einzeln oder in Reihung in die Bildfindungen integrierten Elemente sind nun großflächigeren Farbformen als Randbegrenzung anverwandelt, wodurch sie eine Erosion der formalen Einheiten bewirken. Dieser Eindruck stellt sich aufgrund der Gegensätzlichkeit dieser gestalterischen Strategie zu der nach orthogonalen Prinzipien erstellten Konzeption der Flächenformen ein. Das tektonische Gefüge dieser Flächenformen ist auch noch auf einer anderen gestalterischen Ebene Auflösungstendenzen unterworfen. Die Statik der bildlichen Konstruktion wird durch die Einführung einer mehrfach gebrochenen Diagonalen in der oberen Hälfte der Komposition um einen dynamischen Impuls bereichert. Dieser wird durch mehrere diagonal geführte Formbegrenzungen unterschiedlicher Gestaltung in der unteren Bildhälfte aufgenommen. Durch diese minimale, jedoch signifikante Abwandlung der Zusammenstellung von tragender Vertikalen und lastender Horizontalen ist der Gestaltung der Farbformen nun in kompositorischer Hinsicht eine Bewegungsrichtung beigegeben. Diese Formulierung wird für die Arbeiten der folgenden Werkphase richtungweisend, indem die integrierte diagonale Kompositionslinie als diagonale Ausrichtung einer wachsenden Anzahl von Bildelementen übernommen wird. Auf diese Weise wird das tektonische Strukturprinzip gegen ein dynamisches eingetauscht. Die räumliche Ausdeutung der Zusammenstellung der Formelemente wird als eine davon unabhängige

Gestaltungsstrategie beibehalten oder in ein Nebeneinander der auf abstrakte Farbformen reduzierten Bildelemente auf der Fläche überführt.

Wahrscheinlich in das Jahr 1958 läßt sich eine Bildfindung datieren, deren Komposition im Kontext der in zeitlicher Nähe entstandenen Arbeiten ungewöhnlich erscheint. Es handelt sich um die Arbeit „Kleines Tor“ (Tempera auf Papier, 23,5 × 65 cm, Abb.41), die auf dem Bildträger signiert, aber nicht datiert ist. Die zeitliche Einordnung variiert in den Ausstellungskatalogen. So ist die Arbeit im Ausstellungskatalog der Saarbrücker Galerie St. Johann von 1972 abgebildet und in das Jahr 1966 datiert. Die Maße stimmen nicht mit den von der Verfasserin am Original abgenommenen überein.<sup>481</sup> In der Liste der Arbeiten der unter gleichem Titel im Eisenwerk Wöhr in Unterkochen gezeigten Ausstellung sind unter demselben Bildtitel dieselben vom Original abweichenden Maßangaben genannt, die Entstehung der Arbeit jedoch mit 1958 angegeben.<sup>482</sup> Aus stilistischen Gründen, die im Rahmen der nun folgenden Bildanalyse ausgeführt werden sollen, erscheint die frühere Datierung wahrscheinlich.

Ein querformatiges Papier ist in einem olivfarbenen Farbton grundiert. Die Bildkomposition füllt das Blatt nahezu aus. Sie besteht aus unverbunden nebeneinander aufgereihten Bildelementen. Die linke Bildpartie wird von einem im Umriß versehrten Langrechteck eingenommen, dessen Binnenstruktur durch kreuzweise, annähernd diagonal verlaufende Lineamente erzeugt wird, durch die vier asymmetrisch konturierte Felder mit unterschiedlicher Farbgebung gegeneinander abgegrenzt sind. Oberes und unteres Dreiecksfeld weisen jeweils eine helle bzw. dunkle Nuance des Farbtons auf, mit dem der Bildgrund grundiert ist. Die linke der Dreiecksflächen ist in einem gedeckten Rot, die rechte in Weiß gestaltet. Beide schmalen Dreiecke weisen am unteren Verlauf des Konturs Bleistiftverschattungen auf, die eine räumliche Staffelung der Elemente suggerieren. Das untere, hellere Dreieck ist als Flächenform gestaltet, während der Außenkontur des obenliegenden Dreieckes wellenförmig verläuft und an einigen Stellen verschattet ist, so daß die farbige Oberfläche in wellenartige Bewegung versetzt zu sein scheint. Die rechte Bildhälfte besteht aus drei weiteren Elementen. Das linke ist in einem dunklen Olivton gehalten, es ist als schmales Hochrechteck gestaltet und weist an den Schmalseiten jeweils eine unterschiedlich ausgeprägte u-förmige Einziehung auf. Rechts

<sup>481</sup> Vgl. AK, Saarbrücken 1972, Abb. Nr.21, „Kleines Tor“, 1966, Tempera, o. Bildträger, 38 × 70, o. S.

<sup>482</sup> Vgl. Anhang IV, Nr.2, „Kleines Tor“, 1958, Tempera, o. Bildträger, 38 × 70cm.

daneben folgt ein breiteres hochrechteckiges Element, das die helltonige Nuance der Farbe des Grundes aufnimmt, die sich auch in der unteren Dreiecksform des komplexen Elementes in der linken Bildhälfte findet. Die streng geometrische Formulierung dieses Elementes wird durch den wellenförmigen, partiell verschatteten oberen Kontur in eine scheinbar einem anderen dinglichen Kontext entnommene Textur überführt. Das rechts platzierte, schmale hochrechteckige Element ist formal verwandt. Es erscheint als partiell eingerollte rote Papierform mit wellenförmigen, zum Teil verschatteten Säumen.

Die Bildfindung ist im Kontext der bisher besprochenen Arbeiten insofern ungewöhnlich, als sie keinerlei Überlagerung und funktional bedingte Verschränkung der einzelnen Bildelemente zu einem Gefüge aufweist. Die Einzelemente sind additiv nebeneinander platziert. Allerdings ergeben sich innerhalb der farblichen und formalen Gestaltung kompositorische Bezugnahmen. So werden die unterschiedlichen Elemente durch die gleiche Farbgebung oder eine ähnliche Gestaltung der wellenförmigen Formkanten optisch miteinander verschränkt. Formale Verwandtschaften der farbigen Formen untereinander stehen einer variierenden geometrischen Formulierung gegenüber. Zwei der Bildelemente sind aus dem Kontext früher entstandener Arbeiten bereits bekannt. So läßt sich das kreuzweise diagonal geteilte Querrechteck der linken Bildhälfte als eine Formulierung mit dinghaften Qualitäten lesen, die einem realen Kontext entlehnt sind. Mitte der 50er Jahre verwendet Kögler die Wimpel und Flaggen, die noch in den beiden vorgestellten Arbeiten von 1951 in einem gegenständlichen Deutungszusammenhang stehen, als emblematische Bildzeichen, die ihres ursprünglichen Kontextes verlustig gegangen sind. Das Interesse an der formalen Struktur der Formulierungen läßt den inhaltlichen Aspekt in den Hintergrund treten. Die frontale Erfassung des Motivs spielt bereits in diesen Arbeiten eine entscheidende Rolle; hierin zeigt sich Köglers Interesse an Farben und Formen, die in einen aus funktionaler Notwendigkeit resultierenden konstruktiven Zusammenhang eingebunden sind. Die Struktur dieser Konstruktion wird bildlich übernommen, nicht jedoch die ursprüngliche Bedeutung.

Unter diesem Aspekt fügt der Künstler das Wimpelmotiv in die Arbeit von 1958 ein. Vier Farbformen in geometrischer Formulierung finden sich in einen konstruktiven Zusammenhang eingebunden. Die in der gegenständlichen Vorlage jedoch gegebene Symmetrie der Binnenstruktur weicht im Bild einer Verschiebung der Binnenkonturen innerhalb der rechtwinklig belassenen Gesamtformulierung. Dadurch ergeben sich asymmetrisch gestaltete Binnenelemente, die in der Wahrnehmung des Betrachters Irritationen auslösen, weil die



Erwartung einer symmetrischen Gestaltung als nächstliegende Möglichkeit nicht eingelöst wird. Dieser Außenwirkung steht eine innerbildliche Strategie gegenüber. In der Verschiebung liegt eine Erweiterung der Gestaltungsmöglichkeiten der Binnenstruktur des Bildelementes. Die gegeneinander verschobenen Kompartimente können als auf unterschiedlichen Raumebenen angesiedelte Teilelemente gedeutet und die Organisation der Flächenstruktur in ein räumliches Gefüge überführt werden. In dieser Hinsicht stellt die Gestaltung dieses Bildelementes eine weitere Ausdeutungsmöglichkeit eines bereits wenige Jahre zuvor erschlossenen Motivs dar. Zu diesem Gestaltungsaspekt, der die Binnenstruktur durch widersprüchliche Wahrnehmungskonzepte sprengt, tritt eine Gestaltung des oben platzierten Binnenelementes hinzu, die der spezifischen bildlichen Präsentation des Motivs widerspricht. Die materielle Beschaffenheit der farbigen Elemente scheint in sämtlichen Partien des Wimpelmotivs einer körperhaften, formstabilen optischen Formulierung der Farbformen zu entsprechen, die einen homogenen Farbauftrag aufweisen und durch Verschattung als volumenhaltig charakterisiert sind. Die Gestaltung der oberen Randzone des in dunklem Olivgrün ausgemalten Kompartimentes zeigt jedoch einen fließenden Übergang in eine andere stoffliche Beschaffenheit an. Wellenförmiger Kontur und Verschattung innerhalb der Farbform lassen diese als flatterndes Tuch oder als versengtes Papier erscheinen. Der Wechsel der Eigenschaften, die einer bildlichen Formulierung zugeordnet sind, ist einer der Gestaltungsmechanismen des synthetischen Kubismus. Auch die Vertreter einer surrealen Kunstströmung bedienten sich solcher Gestaltungsmodi. Kögler nutzt den metamorphen Charakter einiger Bildelemente, um die eindeutige Zuordnung der bildlichen Formulierung zum gegenständlichen Vorbild auch auf dieser gestalterischen Ebene in eine Ambivalenz der Wahrnehmung zu überführen. Das Ziel dieser Bemühungen ist wiederum die Erzeugung einer autonomen Bildwirklichkeit.

In ähnlicher Weise wie das Bildelement der linken Bildhälfte sind die beiden äußeren Elemente der rechten Bildhälfte gestaltet. Auch ihre Präsentation als geometrische Formulierungen, die in der Gesamtheit der Komposition jeweils den Status eines flächig konzipierten Bildfeldes einnehmen, steht im Widerspruch zu der Detailgestaltung. Versehrte Ränder und das Einrollen der außen platzierten Form verweisen auf andere materielle Eigenschaften als diejenigen, die von der kompositorischen Konzeption und der formalen Sprache des Bildes her zu erwarten sind. Bei einer angenommenen Leserichtung der Komposition von links nach rechts, die durch das Format des Bildfeldes vorgegeben ist, ergibt sich eine Steigerung der Deviationen von

zunächst geschaffenen formalen Bedingungen, unter denen eine schlüssige Bilddeutung möglich erscheint. Bietet sich eine Deutung der Farbformen innerhalb der Rechteckstruktur der linken Bildhälfte als flächige, gleichwohl körperhaft formulierte Elemente abstrahierter Natur an, so ist diese Gestaltung im äußeren rechten Bildelement vollständig aufgegeben zugunsten einer Formulierung, die zwar partiell bildplan gestaltet ist, sich jedoch in einigen Partien zu einer perspektivisch gestalteten Hohlform einzurollen scheint. Räumlichkeit wird innerhalb bildlicher Gestaltungsmodi so auf zwei Ebenen visualisiert. Zum einen stehen die Farbformen in einem potentiell räumlichen Zusammenhang, der durch die physiologische Wirkung der Farben induziert ist. Zum anderen deuten das Gefüge dieser Farbformen und die in eine andere Materialität überführte Beschaffenheit der Elemente der rechten Bildhälfte, die eine tiefenräumliche Ausdehnung zur Folge hat, eine wirklichkeitsorientierte Auffassung von Raumdarstellung an. Diese kontrastierenden Konzepte erscheinen durch die gedeckte Farbigkeit zumindest im Hinblick auf den ersten Aspekt abgemildert. Die bildliche Spannung zwischen abstrahierter geometrischer Formulierung und dinghafter Darstellung, die sich auf bildlicher und auf kognitiver Ebene zugleich entfaltet, bleibt jedoch bestehen.

Ein weiteres Bildmotiv ist ebenfalls aus dem Kontext älterer Arbeiten bereits bekannt. Es handelt sich um das hochformatige dunkle Element mit runden Einziehungen auf beiden Schmalseiten. Es findet sich in zuvor entstandenen Arbeiten durch Detailgestaltung als industriell gefertigtes Metallteil charakterisiert, das einem architektonischen oder maschinellen Kontext entlehnt ist. Jetzt ist es als homogene Farbform ohne dinghafte Detailformulierungen gestaltet. Geringfügige Verschattungen entlang der eingezogenen Rundungen verleihen allerdings auch diesem Element eine volumenhaltige Anmutung, die der zuvor genannten Deutung widerspricht.

Das Einbinden zweier in den vorangegangenen Jahren erarbeiteter Motive sowie der ambivalente Charakter der den Farbformen zugeordneten materiellen Beschaffenheit und die für die 50er Jahre charakteristische gedeckte Farbigkeit der Komposition führen zu der Annahme einer frühen Datierung. Im Kontext der Arbeiten des Jahres 1966 findet sich dagegen keines der genannten Kriterien, wie noch aufzuzeigen sein wird.

In einer anderen Arbeit aus demselben Jahr setzt sich die Entwicklung eines formal differenzierten Gefüges fort, die Köglers Schaffen des vorangegangenen Jahres beherrschte. Die Arbeit „Schwarze Mitte“ (Tempera auf Papier, 70 × 85 cm, Abb.42) soll Gegenstand

eingehender Überlegungen sein, da sich die Komposition an eine Bildfindung aus dem Jahr 1957 anlehnt, diese jedoch in einer abstrahierten Formensprache variiert. Das Blatt zeigt mehrere blockhafte Zusammenschlüsse rechtwinkliger, formal unterschiedlich charakterisierter Formen. Zielt die Gestaltung der mit der Datierung „57/58“ versehenen Arbeit (Abb.40) auf eine Reduktion des motivischen Vokabulars bei Entfaltung weniger, divergierender Formulierungen unter Verwendung zumeist schmaler hochformatiger Formen ab, so weist „Schwarze Mitte“ einen größeren Formen- und Gestaltungsreichtum auf. Die rechte Bildpartie wird dominiert von einem kompositen Trapez, das bis an die Blattbegrenzung heranreicht. Dessen Binnenstruktur besteht aus unterschiedlichen, ebenfalls trapezförmigen Elementen. Ein Teil dieser Formen weist einen homogenen Farbauftrag in Schwarz, Weiß, Rot, Blau, Grau und in einem Rosaton auf, andere Partien sind verschattet und suggerieren somit ein räumliches Formengefüge. Ein konisch zulaufendes, querliegendes Element ist mit einer modellierenden Verschattung versehen, so daß der Eindruck einer rundplastischen Röhre entsteht. Das schwarze Trapez nimmt die Mitte der Gesamtkomposition ein und verleiht ihr den Titel. Ein weiteres, aus disparaten Teilformen zusammengesetztes Kompartiment schließt sich in der linken Bildhälfte an, wobei zwischen beiden ein keilförmiges Stück eingefügt ist, dessen Binnenstruktur sich in der oberen Randzone fortsetzt. Diese wirkt wie eine Folie, vor der die beiden zuvor genannten Kompartimente plaziert sind. Das linke Kompartiment enthält unter anderem eine Formulierung, deren oberer Rand gewellt ist und wie versengt erscheint. Eingebledet in diese Partie ist ein Hochrechteck, das durch plastische Modellierung entlang einer Diagonaleilung räumlich gestaltet ist. Unterhalb dieser Form schließt sich eine hellgraue Viertelkreisscheibe an.

Die Komposition dieser Arbeit nimmt ein Schema auf, das Kögler bereits in den vorangegangenen Jahren mehrfach erprobt hatte. Sowohl in „Mystische Küste“ als auch in „Block“ von 1957 findet sich die Aufteilung des Bildfeldes in ein in der rechten Bildpartie plaziertes trapezförmiges Kompartiment und ein links angeordnetes, hoch aufragendes kompositorisches Pendant, wobei beide durch eine schmaler oder breiter gestaltete Keilform voneinander geschieden sind. Die Bildpartie oberhalb der Kompartimente ist jeweils unterschiedlich gestaltet. Weitere kompositorische Details finden sich in den drei Arbeiten. So ist innerhalb des rechten Kompartimentes ein Element als konische Röhre, in „Block“ als zylindrische Halbröhre gestaltet. Der in beiden Arbeiten des Jahres 1957 vorhandene Abschluß dieser räumlichen Formulierung in Form einer Halbkreisscheibe findet sich in der Arbeit von

1958 als heller Viertelkreis in das linke Kompartiment versetzt. Diese Variante des kompositorischen Schemas deutet sich in „Block“ bereits an. Dort fügt Kögler eine zuvor im Collageverfahren gewonnene synthetisierte Form ein, ein Halbrund, das nicht in Zusammenhang mit der Röhrenform zu sehen ist.

Finden sich in der Arbeit von 1958 bereits zuvor erarbeitete kompositorische Konzeptionen, die aus der Gestalt von Gegenständen abgeleitet sind, so ist die Mehrzahl der Formen, trotz reicher Binnenstrukturierung, jedoch aus der Bindung an gegenständlich Lesbares gelöst. Farblich homogen und flächig konzipierte Formulierungen ohne räumliche Ausgestaltung dominieren. Das Motiv der diagonalen Teilung der Rechteckform ist möglicherweise in Zusammenhang mit einer Reihe von Bildgestaltungen entwickelt, die im Frühsommer des Jahres entstanden.

Kögler trat, wohl in den Sommermonaten des Jahres 1958, ein Stipendium an, das vom Maison de France in Berlin verliehen wurde. Möglicherweise handelte es sich hierbei um einen Reisekostenzuschuß.<sup>483</sup> Der Zeitpunkt und die Dauer des in der Literatur als Reise nach Südfrankreich, Lyon und Paris bezeichneten Frankreichaufenthaltes<sup>484</sup> kann nicht genau benannt werden.

In Südfrankreich entstanden einige Aquarelle, von denen lediglich eines diesen Entstehungskontext im Titel benennt. Diese Arbeit soll im folgenden im Zusammenhang mit weiteren Arbeiten analysiert werden, die aufgrund des verwandten Sujets dem Aufenthalt zweifelsfrei zugeordnet werden können.

Es handelt sich um eine unbetiteltete Arbeit (Gouache auf Papier, 39,5 × 57,5 cm, Abb.43), die nach mündlicher Auskunft von Helen Kögler 1958 in einem Steinbruch in der Provence entstand. Nahezu die gesamte Bildfläche wird von Formen eingenommen, die aus Farbspuren eines breiten Pinsels entwickelt sind. Der Pinsel ist derart über das Papier geführt, daß die Farbspuren im oberen Bereich einen geraden Abschluß bilden. Dem Aufsetzen und Abheben des Pinsels ist die unregelmäßige Randgestalt der so entstehenden Farbformen geschuldet. Die untere Partie der jeweiligen Pinselspur ist teilweise durch eine weitere Farbsetzung in einer helleren oder dunkleren Nuance des Farbtons ergänzt. Durch Ansammlungen von Wasser, das

---

<sup>483</sup> Auf eine schriftliche Anfrage im Berliner Maison de France vom 14.9.2005 erhielt die Verfasserin keine Auskunft über die näheren Umstände des Stipendiums.

<sup>484</sup> Vgl. N. N., Biographie Harry Kögler, in: AK, Ettlingen 2006, S.159.

sich, der Schwerkraft folgend, im unteren Teil der farbigen Setzungen staute, wurde in diesem Bereich die Farbe ausgewaschen. Einige Farbformen weisen nach dem Trocknungsprozeß nachträglich über die bereits bestehenden Farbsetzungen aufgetragene weitere Farbapplikationen in verwandten Farbtönen auf. Einige wenige derart erzeugte Farbformen sind durch die Überlagerung einer hellen durch eine versetzte dunklere Farbpartie als Rechtecke mit diagonal verlaufender Farbteilung gestaltet. In einem Fall liegt eine hellbraun getönte Form diagonal vor einer dunkler nuancierten Formulierung, die zusätzlich durch eine aufgesetzte dunklere Partie verstärkt ist. Das zweiteilige Farbelement erscheint dadurch wie in einem räumlichen Gefüge angeordnet, indem die vordere, helle Partie die überlagerte Partie dunkel verschattet.

Die Pinselführung, die sich im Verlauf einer jeden Farbform manifestiert, folgt in der Zusammenschau sämtlicher Elemente einem Verlauf von links unten nach rechts oben. Diese einheitliche Ausrichtung ist jedoch durch die unterschiedliche Anwinkelung der einzelnen Farbformen differenziert. Allein aus der Art des Auftrages farbiger Materie heraus kreiert Kögler ein komplexes Gefüge von Formen. Dabei sind es weniger ausgearbeitete Überlagerungssituationen, die einen räumlichen Eindruck evozieren. Vielmehr werden die schräg verlaufenden Kompartimente als Teilstücke größerer Farbbahnen wahrgenommen, die durch angewinkelt verlaufende ebensolche Farbbahnen abgeschnitten werden. Diese sind jedoch nur in den sichtbaren Teilstücken ausgeführt, die sich in den Randzonen geringfügig überlagern.

Die Farbgebung der Kompartimente deckt eine Palette von Blau-, Braun- und Ockertönen sowie Oliv und Weiß ab. Unterhalb der Bildmitte ist eine gelbe Partie lediglich durch angrenzende Farbformen allseitig begrenzt und von diesen in Ansätzen überlagert. Nicht das gesamte Bildfeld ist mit farbigen Kompartimenten ausgefüllt. Am linken Bildrand scheint sich in der Ferne eine weite Landschaft zu erstrecken, die aus horizontalen Schichtungen in hellen Ockertönen aufgebaut ist. Zwischen die als Erdboden und Himmel lesbaren Partien schiebt sich ein nach rechts ansteigendes, keilförmiges blaues Gebilde, das die Assoziation eines aufgrund der Entfernung blau erscheinenden Bergrückens aufruft. Oberhalb dieser Formation sind zwei in Bleistift notierte Zahlenangaben lesbar, zum einen „29,9“, zum anderen „1214“. Beide Notizen, wie auch die weiter rechts sichtbare Zeichnung eines Querrechteckes mit der Binnenzeichnung zweier sich kreuzender Diagonalen und einem Giebelmotiv, stehen in keinem

Zusammenhang mit der hier vorgestellten Arbeit. Sie sind als ältere Angaben auf dem ehemals wohl als Arbeitshilfe verwendeten Papier zu lesen.

Durch die Veränderung der bildlichen Struktur im linken Randbereich eröffnet sich eine mimetisch orientierte Lesart, welche die Deutung der gesamten Komposition beeinflusst. Versteht man die Gestaltung der linken Randzone tatsächlich als Landschaftsausblick, so bietet sich als Interpretation der bildstrukturierenden Kompartimente die Wiedergabe der in einem Steinbruch vorgefundenen Gesteins- und Vegetationsformationen an, aus deren tektonischen Vorgaben die Bildkomposition entwickelt ist.

Eine Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Nachlaß des Künstlers kann zur Klärung des Sachverhaltes herangezogen werden.<sup>485</sup> Sie ist nicht datiert, der Verfasserin ist eine etwaige Beschriftung der Rückseite nicht bekannt. Die Aufnahme zeigt die Ansicht eines Steinbruches; sie wurde von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aus aufgenommen. Vor unterschiedlichen in die Tiefe gestaffelten Formationen teilweise abgebauten hellen Gesteins ragen einige dunkle Felsen in die Höhe. Durch seitlich einfallendes Licht wird auf einigen Partien des Steinbruches ein Schattenwurf erzeugt, der in der Aufnahme gegenüber den hellen Partien des Gesteins durch einen dunkleren Grauwert gekennzeichnet ist. Im Hintergrund erhebt sich ein nach rechts flach ansteigender, bewaldeter Bergrücken. Im Areal des Steinbruches und im unmittelbaren Bildvordergrund sind einige Baumwipfel zu sehen, die teilweise durch den Bildrand angeschnitten sind.

Nach mündlicher Auskunft von Helen Kögler benutzte der Maler wiederholt eigene Fotografien als Gedächtnisstütze für seine Arbeiten. Dabei dienten die Aufnahmen zum Festhalten eines gesehenen Motivs, das zum Ausgangspunkt einer motivischen oder kompositorischen Ungestaltung wurde. Es kann davon ausgegangen werden, daß die Fotografie des französischen Steinbruches ein Motiv wiedergibt, das in Zusammenhang mit Köglers Arbeit steht. Eventuell gibt sie ebenjene Situation wieder, die der Künstler in den Arbeiten des Jahres 1958 bildlich umsetzt. Die in der Literatur genannte Lokalisierung der auf der Aufnahme zu sehenden Landschaft legt dies nahe.

Im Vergleich des in der Fotografie überlieferten Motivs mit der zuvor besprochenen Arbeit zeigen sich formale Ähnlichkeiten zwischen beiden. Die in horizontalen Schichtungen

---

<sup>485</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.88. Die Fotografie ist dort mit der Bildunterschrift „Steinbruch von Rustrel, Provence“ versehen.

aufgebauten Gesteinsformationen sind im Bild in farbige Kompartimente übersetzt; sowohl die Horizontalschichtungen als auch die Form des durch den Abbau in künstliche Plateaus und gerade Wandflächen umgewandelten, natürlich anstehenden Gesteins finden in diesen eine künstlerische Entsprechung. Durch die durch Menschenhand veränderte Landschaft werden tektonische Qualitäten freigelegt, die den Maler wohl zu einer künstlerischen Auseinandersetzung anregen. Diese Tektonik ist sowohl als bildkompositorisches als auch als formgebendes Prinzip in das Gemälde übertragen. Schon in der Analyse früher entstandener Arbeiten konnte aufgezeigt werden, daß Kögler konstruktive Zusammenhänge, die sich aus dem Motiv selbst erklären oder in die unterschiedliche Motive eingebunden sind, zur Erzeugung von Bildstrukturen nutzt. Auch jetzt scheint dieser Aspekt die Grundlage einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem gewählten Motiv zu sein. Der in der Fotografie nur in Grauwerten erkennbare Nuancierung der Farbwerte sowohl innerhalb der unterschiedlichen Gesteinsschichten als auch in den durch den Lichteinfall und die Schattenbildung farblich veränderten Gesteinspartien sowie der Farbgebung der Vegetation entsprechen analog gestalteten Partien im Bild. Der Gegenstandsbezug des Gemäldes offenbart sich sowohl in der Gestaltung der farbigen Kompartimente als auch in den gewählten Farbwerten. Die Gegeneinanderstellung hellerer und dunklerer Nuancen derselben Farbe in Form der diagonal geteilten Kompartimente könnte ebenfalls auf den unmittelbaren Seheindruck des Künstlers vor dem Motiv zurückgehen. Eine Interpretation dieser Formulierungen als beleuchtete und verschattete Gesteinspartien liegt nahe, wobei beide Formelemente auch im realen Motiv nicht auf einer räumlichen Ebene liegen müssen. Es liegt sogar nahe, diese gemalte Formfindung aus dem unmittelbaren Seheindruck abzuleiten, der in der Distanz angesiedelte Raumebenen als nebeneinanderstehende Flächenformationen übermittelt. Die räumliche Komponente, die sich in der Wahrnehmung des Motivs auf kognitiver Ebene erschließt, findet jedoch in der physiologischen Farbwirkung der gewählten Farbtöne und der partiellen Verschattung jeweils eines der Teilelemente einer solchen Formulierung seine Entsprechung im Bild. Der Realitätsbezug des Gemäldes tritt in der Partie am linken Bildrand, die sich formal von der Struktur des gesamten Bildes unterscheidet, in offensichtlicher Weise zutage, indem sie als abbildhaft konzipierte Wiedergabe eines Landschaftsausblicks gelesen werden kann.

In das Jahr 1958 ist eine Reihe weiterer, verwandter Aquarelle datiert. So zeigt eine unbetitelte Arbeit (Aquarell auf Papier, 37,7 × 56,5 cm, Abb.44) ein kleinteiliges Gefüge von farbigen

Kompartimenten, die in gleicher Weise gestaltet sind wie diejenigen des zuvor besprochenen Werkes. Ist in jenem die Farbgebung auf eine Mischung von Blau- und Brauntönen festgelegt, so zeigt sich in diesem ein Übergewicht blauer Farbnuancen. Einige diagonal geteilte große Rechteck- und Langrechteckformen sind in verwandten Blautönen gestaltet und werden von wenigen grünen Formen begleitet. Ockertöne finden sich lediglich in den Randzonen des Bildes als Farbgebung kleinformatiger Formelemente.

Interessant erscheint die Verteilung dieser Elemente innerhalb des Bildganzen. Die größeren diagonal geteilten Farbformen liegen zumeist in der Bildmitte, sie sind in ein kleinteiliges Gefüge einfacher Farbformen eingebettet. Diese nehmen die in der Teilung der Farbformen vorgegebene Diagonale auf, indem sie einer von unten links nach oben rechts verlaufenden Bildrichtung folgen. Geringe Abweichungen im Grad der Anwinkelung stören diese Ausrichtung der Bildelemente nicht. Im Hinblick auf die Farbgebung und die Ausrichtung der Einzelformen in einer großen Bilddiagonale erscheint die Komposition der Arbeit homogener als diejenige des zuvor analysierten Aquarells.

Die Anordnung der Einzelformen in dieser Arbeit entspricht nicht exakt der Verteilung der Formen in der zuvor besprochenen; allerdings stimmen die Platzierung der diagonal geteilten Farbformen und die Position eines querformatigen hellen Farbkompartimentes in der Mitte der rechten Bildhälfte sowie eine darüber befindliche Zone von dunklen Farbformen in beiden Arbeiten überein. Insbesondere aber wird das Gefüge angewinkelter Formen von einer am linken oberen Bildrand angesiedelten, andersartig gestalteten Partie begleitet, die in dem zuerst genannten Aquarell als Landschaftsausblick zu deuten ist. Jetzt entspricht diesem Bildbereich eine Zone kaum in Einzelformen differenzierter Blautöne.

Aufgrund dieser kompositorischen Entsprechungen in beiden Arbeiten läßt sich auch die zweite Arbeit als gemalte Umsetzung des Steinbruchmotivs deuten. Die Zone in der linken oberen Bildecke kann so ebenfalls als Ausblick in die Weite der Landschaft interpretiert werden.

In Analogie zu der Interpretation der Farbgebung der Einzelformen in dem zuvor besprochenen Aquarell kann auch hier in der überwiegend blautonigen Gestaltung von einer Farbgebung mit mimetischer Qualität ausgegangen werden. Wahrscheinlich erfaßte Kögler das Motiv in unterschiedlichen Lichtverhältnissen und möglicherweise von unterschiedlichen, jedoch nah beieinanderliegenden Standorten aus.



Beide Bildfindungen sind gleichermaßen Resultate einer Abstrahierung des bildlichen Vokabulars wie formal und farblich an einem real vorgegebenen landschaftlichen Kontinuum orientierte Darstellungen. Die Abstraktion vom realen Motiv, die in den Einzelformen unzweifelhaft vollzogen ist, betrifft gegenständliche Details ebenso wie das kompositorische Bildganze, das den Anblick einer spezifischen landschaftlichen Situation wiedergibt.

In weiteren aquarellierten Arbeiten nutzt Kögler das anhand eines geeigneten Motivs entwickelte bildliche Vokabular der aus einem Pinselstrich abgeleiteten Farbformen. Dabei rückt nicht nur der Steinbruch in den Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses, auch andere landschaftliche Motive dienen wahrscheinlich als reale Vorlage für weitere Aquarelle. Allerdings ist das genaue Motiv nicht zu erschließen, da die betreffenden Arbeiten keine Titel tragen.

So verhält es sich im Fall einer Arbeit (Aquarell auf Papier, 55,4 × 37,5 cm, Abb.45), die eine Bildkomposition in Hochformat zeigt. Zahlreiche, vom unteren Bildrand ausgehende große und kleine Rechteckformen füllen das Blatt, wobei sie teilweise in annähernd vertikaler Ausrichtung dem oberen Bildrand zustreben, teilweise jedoch auch in einer nach rechts abgewinkelten Ausrichtung an den rechten Bildrand herangeführt sind. Die Farbgebung ist vorwiegend in den Bereich von Grüntönen verlagert, die durch Blau und Ocker ergänzt werden.

Durch die Wahl der Farben und die organisch fließende Bewegung, die sich aus der einheitlichen Ausrichtung der Einzelformen innerhalb der Komposition ergibt, scheint eine Deutung des zugrundeliegenden Motivs als vegetables Sujet möglich. Möglicherweise steht hinter dieser Bildfindung ein in Nahansicht umgesetzter Baum, durch dessen Blattwerk hindurch der Himmel partiell sichtbar ist. Die Gestaltung des Blattes im Hochformat kann diese Annahme unterstützen.

Diese Arbeit führt in beispielhafter Weise das Zurücktreten mimetischer Aspekte hinter der Autonomie der Bildelemente vor. Rückschlüsse auf das zugrundeliegende reale Motiv lassen sich, da dieses nicht auf dem Blatt vermerkt oder durch eine vergleichbare Fotografie belegt ist, nur aus der Ausrichtung des Formengefüges und der Farbgebung ziehen. Aus ebendiesen Kriterien läßt sich der mimetische Gehalt dieser unterschiedlichen gestalterischen Aspekte bestimmen, wie anhand des zuerst vorgestellten Aquarells im Vergleich mit einer Fotografie des mutmaßlich zugrundeliegenden Motivs herausgearbeitet wurde. So können die Ausrichtung der Farbformen und die Farbwahl mit großer Wahrscheinlichkeit als signifikante, auf das reale

Motiv verweisende Aspekte der Bildgestaltung gewertet werden. Eine exakte Bestimmung des Motivs läßt sich daraus dennoch nicht ableiten. Diese Ungenauigkeit ist dem Grad an Abstraktion geschuldet, dem das gesehene Motiv in der bildlichen Umsetzung unterworfen ist. Die Verdichtung des Seheindrucks im Malprozeß durch die Erschaffung von bildlichen Gestaltungsmodulen, wie sie in den Farbformen vorliegen, und die Erstellung des vorwiegend nach konstruktiven Aspekten komponierten Formengefüges gehen einher mit einem partiellen Verlust an abbildhafter Qualität.

So finden in eine weitere Arbeit (Aquarell auf Papier, Maße unbekannt, Abb.46) die nun bereits im Kontext mehrerer Arbeiten in ihrem gegenständlichen Gehalt erschlossenen farbigen Kompartimente Eingang; jedoch läßt sich auch hier das zugrundeliegende reale Motiv nicht exakt benennen. Die rechte Hälfte des Blattes ist mit horizontal ausgerichteten langrechteckigen Kompartimenten gefüllt, die aus einem einzigen Pinselstrich entwickelt sind, jedoch teilweise durch eine Farbbahn in einer dunkleren oder helleren Nuance des jeweils gewählten Farbtons verstärkt werden. Diese Formen füllen in homogener Schichtung die gesamte Höhe des Bildfeldes. Die linke Bildpartie ist von ebensolchen farbigen Kompartimenten gefüllt, die jedoch in unterschiedlicher Ausrichtung angeordnet sind. Die Bildmitte wird von zwei großen, einander benachbarten hochrechteckigen Farbformen in Hell- bzw. Mittelblau eingenommen, die geringfügig gegeneinander verschoben sind. Sie treten aus der Ansammlung lose ineinandergefügter Farbformen durch die kräftige Farbgebung und die annähernd vertikale Ausrichtung heraus, die lediglich von einer kleinen grünen Farbform in der linken unteren Ecke aufgenommen wird. Die zentrale Formengruppe stellt eine Variante der diagonal geteilten Farbform dar, die sich im Zentrum der beiden zuvor dem Steinbruchmotiv zugeordneten Arbeiten findet (Abb.43, 44).

Im Hinblick auf weitere Arbeiten stellt sich die Frage, ob Kögler in diesem Aquarell einen unmittelbaren Seheindruck umsetzt oder die aus dem Seheindruck destillierten farbigen Kompartimente zu einem in der Gesamtheit ungegenständlichen, nicht-abbildhaften Gefüge zusammenstellt. Die Technik des Aquarells spricht für ein Arbeiten vor dem Motiv. Allerdings finden sich, wie im folgenden zu zeigen sein wird, unter den Werken aus dem Jahr 1958 von realen Motivdetails abgeleitete Kompositionen, die kein landschaftliches Kontinuum mehr abbilden. Vielmehr ist dort die reale Vorgabe als Ausgangspunkt für eine Kombination von Bildelementen genutzt, deren kompositorische Gewichtung das Konstruieren eines bildlichen Gefüges aus in Größe und Farbgebung optisch ausgewogen gestalteten Farbformen in den

Mittelpunkt stellt. Das aus der realen Situation gewonnene Vokabular wird dabei mit bereits erprobten formalen Formulierungen kombiniert, die nicht aus dem unmittelbaren Seheindruck vor dem Motiv gewonnen sind. Dies wird in einer Gegenüberstellung mehrerer Arbeiten im folgenden zu zeigen sein.

Möglicherweise handelt es sich bei der zuvor vorgestellten Arbeit um ein Werk, das eine Zwischenstellung einnimmt zwischen den Arbeiten vor dem Motiv, die eine reale Situation abbilden, und den später im Atelier entstandenen Arbeiten, in denen das in Frankreich vor Ort erarbeitete formale Vokabular aus dem in abstrahierter Bildsprache Realität abbildenden Kontext gelöst und in ein konstruktives Gefüge von Formen eingebunden ist. Auch hierbei bleiben die realen Ursprünge der Einzelformen als bildlicher Gehalt gewahrt, sie differieren jedoch im Hinblick auf den Herkunftskontext, wie sich aus der Analyse weiterer Arbeiten erhellen wird.

Allerdings zeigt sich eine kompositorische Verwandtschaft zu einer Arbeit desselben Jahres, die mit „Landschaftliches“ betitelt ist (Tempera auf Papier, 30 × 46 cm)<sup>486</sup>. Da sie nur in einer kleinformatischen Schwarz-Weiß-Aufnahme nachgewiesen ist, lassen sich Farbwerte nur als Graustufen erkennen. Das Zentrum der Komposition wird von mehreren in die Schräge verlagerten vertikalen Farbkompartimenten eingenommen, deren Dimensionen variieren. Die teilweise mit Leisten versehenen Kompartimente weisen unterschiedliche Binnenstrukturen auf, die aus kleinteiligen und großformatigen farbigen Setzungen in zum Teil diagonalen Ausrichtungen bestehen. Durch Verschattungen formulierte Überlagerungsmotive ergänzen die Komposition zu einem partiell räumlich zu deutenden Formengefüge. Oberhalb der Bildmitte sind die auf einer Höhe abschließenden vertikalen Kompartimente an einheitlich gewinkelt ansetzende Farbformen angegliedert. Diese Gestaltung kann als die Umsetzung von perspektivisch fluchtenden Seitenpartien der zentralen Kompartimente gelesen werden. Auf diese Weise würde die partiell räumliche Anmutung der Bildstruktur um einen weiteren gestalterischen Modus erweitert.

Die stark kontrastierenden Helligkeitswerte weisen auf eine differenzierte Mehrfarbigkeit hin. Da im Titel der Arbeit auf spezifisch landschaftliche Formationen Bezug genommen wird, soll hier davon ausgegangen werden, daß die genannten konstruktiven Formulierungen landschaftlichen und nicht architektonischen Vorgaben entlehnt sind. So wird deutlich, daß das

---

<sup>486</sup> Vgl. AK, Darmstadt 1960, Nr.34, Abb. o. S.

Vokabular unter dem Aspekt des tektonischen Potentials auch in bildlich nachempfundenen landschaftlichen Sujets konstruktive Ausprägungen erfährt. Im Unterschied dazu weist jedoch die an anderer Stelle analysierte Arbeit „Landschaftliches“ aus dem Jahr 1959 möglicherweise Detailformen auf, die dem architektonischen Vokabular zuzurechnen sind.

Die Analyse eines in das Jahr 1958 datierten Aquarells (15 × 21 cm, Abb.47), das zumindest in einer Ausstellung in Stuttgart unter dem Titel „Provence“ gezeigt wurde, ergänzt diese Überlegungen. In derselben Stuttgarter Ausstellung wurde ein nicht abgebildetes Aquarell mit dem Titel „Steinbruch in der Provence“ gezeigt, dessen Maße (70 × 85 cm) jedoch nicht mit der zuvor analysierten Arbeit übereinstimmen.<sup>487</sup> Durch diesen Titelbeleg ist jedoch nachgewiesen, daß Kögler tatsächlich im Jahr 1958 einen südfranzösischen Steinbruch als Bildmotiv wählte. Ein weiteres in der Stuttgarter Ausstellung gezeigtes, nicht mehr nachweisbares Aquarell ist „Bei Cagnes“ betitelt (70 × 85 cm).<sup>488</sup> Der Künstler studierte auf seiner Reise somit unterschiedliche Landschaften und setzte sie in Gemälde um. Die verwendeten Wasserfarben lassen darauf schließen, daß Kögler seine Motive vor Ort malte; die Wahl des Malmaterials ist den einfachen Umständen des Malens vor dem Motiv angepaßt. Darüber hinaus liegt es nahe zu vermuten, daß dem reisenden Künstler während seines Aufenthalts in den unterschiedlichen Gegenden kein Atelier zur Verfügung stand. Im Fall der in den 60er Jahren entstandenen Temperabilder, die motivisch mit den Arbeiten von 1958 verwandt sind, liegt ein anderer Entstehungskontext vor, wie noch zu zeigen sein wird.

Die Arbeit „Provence“ zeigt im Hinblick auf Komposition und Formfindung große Ähnlichkeit mit der zuvor vorgestellten Arbeit. Auch wenn das Aquarell nur in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme vorliegt, so lassen doch Faktur und kontrastierende Grauwerte Rückschlüsse auf das Aussehen des Originals zu. Die Mitte der Komposition wird von einem diagonal geteilten Kompartiment eingenommen, das ein Parallelogramm darstellt. Die untere Partie des Kompartimentes ist in einem mittleren Grauwert gegeben, während die obere wohl einen hellen Farbton aufweist. Die Kontur dieser zentralen Formfindung wird teilweise von umgebenden Farbformen gebildet, so daß sie in ein von Diagonalen gebildetes Raster eingebunden erscheint. Im linken unteren Bereich überlagert ein breiter Pinselstrich in einem dunklen Farbton die Hauptform. Dieser wird im oberen Bildbereich aufgenommen. Ober- und unterhalb der

---

<sup>487</sup> Vgl. Ausstellung Harry Kögler, Faltblatt Galerie in der Girokasse, Stuttgart 1973, Nr.24.

<sup>488</sup> Vgl. ebenda, Nr.25.

Bildmitte dominieren horizontale Farbformen, zu beiden Seiten jeweils diagonal angeordnete. Kögler nimmt in „Provence“ das in den zuvor vorgestellten Arbeiten jeweils an zentraler Stelle platzierte Formengefüge in vergrößertem Ausschnitt in den Blick. Über den Titel des Aquarells erhärtet sich auch von formaler Seite her die Deutung der zuerst vorgestellten Arbeiten als Studien der südfranzösischen Landschaft.

Die kompositorische Anlage dieser Arbeit zeigt jedoch auch eine Verwandtschaft zu „Schwarze Mitte“. Die zentrale Platzierung einer Farbform, die von einem kleinteiligen Formengefüge umgeben ist, findet sich dort ebenso wie die schräg geführten Konturen von Einzelformen und Formenkplexen. Die Genese der Formelemente vollzieht sich in beiden Arbeiten jedoch auf unterschiedliche Weise. Sind es im Fall des Temperagemäldes disparate gegenständliche Bezugnahmen, die eine Entlehnung des formalen Vokabulars zum einen aus technisch-konstruktivem Kontext, zum anderen aus Verwandlungen und Vertauschungen materieller Dingeigenschaften nahelegen, so sind die Formfindungen in den in Südfrankreich entstandenen Arbeiten ausschließlich aus der Handhabung des Pinsels erzeugt, ohne den daraus entstandenen Farbformen abbildhafte Qualitäten beizumessen. Allerdings ist auch in diesen Arbeiten ein Gegenstandsbezug enthalten, dieser ist jedoch nicht auf der Ebene der formalen Binnengestaltung der Farbkompimente angesiedelt. Vielmehr beziehen sich die farbigen Kompimente in ausschließlich zwei Aspekten auf die realen landschaftlichen Vorgaben. Zum einen handelt es sich dabei um die Wahl des Farbtones, der abbildhaft reale Verhältnisse spiegelt, zum anderen um die Anordnung der Farbformen, die in dem Gefüge aus einseitig gerade begrenzten, an anderen Seiten jedoch mit offenen Konturen versehenen Formulierungen Gesteinsformationen und Struktur der Landschaft wiedergeben. Die räumliche Komponente erfährt in der Kombination und partiellen Verschattung der Teilelemente eine bildliche Umsetzung. Abbildhaftigkeit und formale Reduktion des bildlichen Vokabulars werden auf diese Weise in einer sehr ökonomischen Formfindung vereint. Die Farbkompimente können als formal äußerst reduzierte, aus dem Seheindruck destillierte Formulierungen gewertet werden. Sie stellen Resultate eines bildnerischen Analyseprozesses dar, in dessen Verlauf farbliche und formale Charakteristika des Gesehenen zu einer kompakten Formfindung verschmolzen werden. Dabei muß die Auswahl der mimetischen Bezugnahmen besonders betont werden. Kögler wählt aus Interesse an dieser Art der formalen Reduktion ein Bildmotiv, den Steinbruch, aus, das seinem gestalterischen Anliegen entgegenkommt. Die mit Hilfe illusionierender Bildstrategien erzeugte Gestaltung von Volumen, unterschiedlicher

Oberflächentextur und Materialeigenschaften wird anhand des gewählten Motivs auf ein Mindestmaß reduziert bzw. eliminiert. Reste dieser illusionierenden Gestaltungsstrategie finden sich lediglich in der Verschattung einzelner Kompartimente durch dunklere Valeurs der Grundfarbe. Der Schwerpunkt in der künstlerischen Absicht liegt auf der Genese der Farbform aus einer einzigen malerischen Setzung heraus. Darin ist eine Tendenz der Analyse malerischer Mittel und einer damit einhergehenden Reduktion des formalen Vokabulars zu sehen, die sich in der aktuellen Debatte innerhalb der deutschen Kunstströmungen wiederfindet. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang beispielsweise die Bildfindungen von Mitgliedern der Gruppe ZERO, die in einem Exkurs vorgestellt werden sollen. Kögler orientiert sich jedoch nicht an bestimmten Bildfindungen anderer Künstler, vielmehr spiegeln sich in seinem Werk aktuelle Tendenzen in allgemeiner Weise.

Mit den zuvor analysierten Aquarellen verwandt zeigen sich weitere Arbeiten, die jedoch wohl nicht vor Ort, sondern nachträglich im Atelier entstanden.

Eine dieser Arbeiten (Tempera auf Papier, Maße unbekannt, o. Abb.) nimmt die kompositorischen Strukturen des Aquarells mit dem Titel „Provence“ auf, indem ein aus der Bildmitte exzentrisch nach links versetztes, diagonal geteiltes Parallelogramm mit keilförmig aufsteigenden Formengefügen in der linken Bildhälfte kombiniert wird sowie mit einem Bereich kleinteiliger Farbformen in der rechten Bildpartie und zwei oben und unten quer verlaufenden Zonen nebeneinander aufgereihter Formen unterschiedlicher Binnenstrukturierung. Die beherrschende Farbform besteht aus einem hellgelben Dreieck und einem über dessen Konturen hinausragenden, unregelmäßig geformten grünen Element, das annähernd einem Dreieck entspricht. Dieses Element ist nach innen hin in dunklen Grünabstufungen gestaltet. Es ergibt sich eine räumlich zu deutende Überlagerungssituation, in der das gelbe Dreieck auf der darunterliegenden grünen Farbform einen Schattenwurf zu verursachen scheint.

Diese Strategie der Verräumlichung eines Gefüges von Farbformen findet sich auch in der ersten der aus dem Themenkreis der südfranzösischen Werke vorgestellten Arbeit. Kann sie dort als mimetischer Aspekt in der Gestaltung der Farbform gelesen werden, so ist sie nun aus dem Kontext eindeutiger Abbildhaftigkeit herausgelöst. Die Distanznahme zum gegenständlichen Motiv geht mit dem Einsatz einer anderen Maltechnik einher, die Kögler wahrscheinlich nur im Atelier einsetzte, nicht aber unter freiem Himmel vor Ort. Ebenso spricht

die Gestaltung der benachbarten Bildpartien für die Erarbeitung der Bildfindung im heimischen Atelier nach Beendigung der Reise. Die die dominierende Farbform rahmenden Bildpartien weisen zum Teil eine lamellenförmig aufgefächerte Struktur auf, die eventuell aus früheren Experimenten mit dem Abdruck strukturerzeugender Materialien entwickelt ist. In „Schwarze Mitte“ findet sich im oberen Bildbereich eine Formulierung, die möglicherweise aus dem Abdruck von eingefärbtem Holz oder ähnlichem Material entstand. Eine als dichtes Lineament in Erscheinung tretende Struktur ist das Resultat. Kögler setzt diese Formulierung in „Schwarze Mitte“ ein, um ein größeres Spektrum an formalen Strukturen im Bild zu erreichen. Möglicherweise ist diese Art der Strukturierung in der hier vorgestellten Komposition mit der grün-gelben Farbform in geglätteter Form in Malerei übertragen und als partiell räumlich verschattete Lamellenstruktur aus denselben formalen Überlegungen heraus eingesetzt. Eine verwandte Bildstruktur, die räumlich aus der Fläche des Bildes heraustretende, verschattete Leiste, findet sich bereits in Köglers Arbeiten aus der ersten Hälfte der 50er Jahre. Dort tritt sie noch in ihrem ursprünglichen dinglichen Kontext auf, dem metallenen Formstück, das zumeist mit einer oder zwei Lochungen versehen ist. Bereits in der zweiten Hälfte der 50er Jahre erscheint diese Formulierung in ihren Binnendetails derart reduziert, daß nur die Fläche des Metallstückes und die sich daraus erhebende, durch begleitende Verschattung vortretende Leiste in einem formalen Kontext als strukturerzeugende Formfindung auftreten. Jetzt treten beide Formulierungen nebeneinander auf, wobei die Zusammenstellung jeweils einer Leiste mit einer farbigen Fläche gewahrt bleibt, die Lamellenstruktur jedoch stets in einer Häufung der verschatteten schmalen Elemente zu finden ist. Beide aus unterschiedlichen Kontexten entwickelten Formulierungen weisen eine formale Ähnlichkeit auf; sie stellen schmale lange, farbige Kompartimente dar. Allerdings signalisieren die Lamellen ein Einsinken in den virtuellen Bildraum, während die Leiste vor die Fläche des Bildes zu treten scheint. Die in anderen Arbeiten aus dem Landschaftsmotiv gewonnenen Formfindungen werden nun mit bereits erprobten Formulierungen zu einem tektonischen Gefüge zusammengestellt, das keinen unmittelbaren Bezug zu einem landschaftlichen Sujet mehr aufweist.

Auch in diesem Fall lassen sich Bildfindungen anderer Künstler der Zeit zum Vergleich der bildnerischen Strategien heranziehen. Formale Parallelen zu dieser Bildgestaltung finden sich in den flachen Reliefs von Ben Nicholson. Dieser hatte sich bereits in den 20er Jahren künstlerisch mit abstrahierten Landschaften und Stilleben beschäftigt, Themen, die im Laufe der 30er Jahre auch in flachen Reliefs unter Verwendung einer geometrisierenden

Formensprache ihren Niederschlag fanden.<sup>489</sup> Nicholson wählte, ähnlich wie später und in anderem Kontext Kögler, die Abstraktion des bildlichen Vokabulars als Mittel zur Systematisierung der Bildkomposition. Die Auffächerung der Bildoberfläche in unterschiedliche reale Ebenen in der bildlichen Übersetzung der Überlagerungs- und Überschneidungsmotive innerhalb des Formengefüges standen dabei im Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses.<sup>490</sup> Mitte der 50er Jahre schuf Nicholson abstrakte Reliefs, deren Oberflächentexturen den in der Natur vorgefundenen Vorgaben entlehnt sind. Hierin ist die Einbindung eines ausgewählten Aspekts mimetischer Qualität zu sehen, die ebenfalls in Köglers Arbeiten vom Ende der 50er Jahre auftritt. Nicholson gehörte zu den führenden Künstlern Englands. Sein Werk fand international Beachtung; dies belegt auch seine Teilnahme an der documenta von 1959. Kögler konnte Nicholsons frühe Arbeiten bereits während des Englandaufenthaltes im Jahr 1948 kennengelernt haben. Bereits Ohff zieht Nicholsons Werk zum Vergleich mit Köglers Arbeiten in der Besprechung der Ausstellung von dessen Arbeiten in der Berliner Galerie Schüler heran.<sup>491</sup>

Verbindet Kögler in der zuletzt vorgestellten Arbeit ein aus den realen Vorgaben entwickeltes Formenvokabular mit Formfindungen, deren weniger abstrahierte Vorstufe sich bereits im Werk der ersten Hälfte der 50er Jahre finden, so entstanden zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt nach Beendigung der Frankreichreise weitere Arbeiten, die neue und ältere Motivfindungen miteinander bildlich vereinen.

Von 1958 stammt eine Arbeit mit dem Titel „Komposition in Rot und Grau“ (Gouache auf Karton, 28,5 × 44,5 cm)<sup>492</sup>. Die Arbeit weicht kompositorisch von der zuvor vorgestellten Arbeit ab. Zwar findet sich auch hier die diagonal geteilte Farbform, jedoch ist sie in einer farblich abgeschwächten Kombination von zwei Grauwerten gestaltet und an den unteren Rand des Bildes verschoben. Die Abfolge der Farbformen mit unterschiedlichen Binnenstrukturen, die sich als mittleres Register in der zuvor analysierten Arbeit finden, tritt in variiertem Form auf. Die malerische Auflösung der Binnenkonturen einzelner Farbformen, die sich zuvor in

---

<sup>489</sup> Vgl. Charles Harrison, Notes on Ben Nicholsons Development and Commentary on selected Works in: Ben Nicholson, AK, London 1969, S.8 ff., hier S.12. Harrison zeigt den Einfluß des französischen Kubismus auf die bildlichen Gestaltungsstrategien Nicholsons auf.

<sup>490</sup> Vgl. ebenda, S.28.

<sup>491</sup> Vgl. Ohff 1975, S.52. Der Autor nennt als Vergleich auch das Werk des englischen Malers William Scott, wohl wegen der Tektonik des Bildaufbaus und des vergleichbaren Vokabulars von Flächenformen.

<sup>492</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.14.



einem vielfarbigen Formengefüge der grün-gelben Farbform benachbart findet, zeigt sich in der „Komposition in Rot und Grau“ ebenfalls im rechten Bildbereich. Die diagonal geteilte, vom linken Bildrand angeschnittene Form erscheint in beiden Arbeiten, wobei in der hier vorgestellten Arbeit diese Form nicht mit einer hervortretenden, verschatteten Leiste versehen ist. Dieses Detail findet sich jedoch in mehreren anderen, einfarbig gehaltenen Farbformen im Bild. Im Unterschied zu der zuerst vorgestellten Arbeit sind diese Elemente nicht als diagonal ansteigende Bahnen gestaltet, die von den Bildrändern angeschnitten werden, sondern in starker Abwinkelung gegenüber den stehenden Rechteckformen des unteren Bildregisters gegeben und zu einem räumlich vor- und zurücktretenden Gefüge verschränkt. So werden ein Wechsel der Bildrichtung und gleichzeitig eine Dynamisierung der Komposition erreicht. Die Verschattung der in rechtem Winkel ansetzenden Leiste wird von anderen Farbformen aufgenommen, ohne daß diese das Leistenmotiv exakt ausprägen; vielmehr werden überwiegend rote Farbformen von schwarz abgetönten Strichen desselben Farbwertes begleitet; diese sind mit breitem Pinsel aufgetragen. Auch die zuvor bereits erwähnten Lamellenformen treten als Bündelungen innerhalb großflächigerer Farbformen an unterschiedlichen Stellen im Bild auf. Verschattungen des Leistenmotivs, Lamellen und diagonale Teilungen der Farbformen treten über die formale Verwandtschaft miteinander in einen Dialog. Den geschlossenen Farbformen stehen offene Gestaltungen der Binnenstrukturen einiger Farbformen gegenüber. Beide Strukturierungsstrategien greifen ineinander.

In der Abwinkelung der oben im Bild befindlichen Farbformen gegenüber denjenigen des unteren Bildregisters zeigt sich eine Verwandtschaft zu dem ersten der zum Thema des Steinbruches vorgestellten Bilder. Auch die Nuancierung der Farben ist in beiden Arbeiten in vergleichbarer Weise gehandhabt. Zwar ist die homogene, leuchtende Farbgebung der „Komposition in Rot und Grau“ aufgrund des abweichenden Malmaterials nicht mit der Gouache vergleichbar, auch die Wahl der Farben ist anders gelagert; allerdings entspricht die durch die Verschattungsmotive erreichte räumliche Gestaltung der oberen Bildpartien der Erzeugung räumlich lesbarer Kompartimente in der entsprechenden Bildpartie der Gouache. Die Ausrichtung des Formengefüges mit einem Wechsel der Bildrichtung und der ruhigeren Zone in der linken Bildhälfte, die in der Analyse der Gouache als Partie mit mimetischem Bezug gedeutet wurde, findet sich nun ebenfalls. Auch in diesem Fall ist eine Entstehung des Bildes im Atelier nach Beendigung der Frankreichreise wahrscheinlich. Die Anordnung der Bildelemente in übereinanderliegenden Registern und die dynamisierende Diagonallagerung

sowie eine zunehmend durch gestische, aus dem Pinselduktus entwickelte Gestaltung der Farbformen insbesondere der rechten Bildhälfte, durch die diese jenseits konstruktiv begründeter Tektonik miteinander verschränkt werden, stellen ein formales Vokabular, das Kögler im Studium des französischen Steinbruchmotivs vertiefte, wenn nicht gar aus dem Motiv selbst erst entwickelte. Dynamisierende und formauflösende Tendenzen treten bereits in Werken aus dem Jahr 1957 zutage, allerdings zeigt die Arbeit „Komposition in Rot und Grau“ in kompositorischer Hinsicht enge Verwandtschaft zu den im Rahmen der Frankreichreise entstandenen Arbeiten, so daß die hier vorgeschlagene chronologische Abfolge als wahrscheinlich betrachtet werden kann.

Mit Sicherheit gilt dieser Entstehungskontext auch für eine Kaltnadelradierung mit Aquatinta (Maße unbekannt, Abb.48), die in das Jahr 1958 datiert ist und in unbekannter Auflagenhöhe erschien. Sie steht kompositorisch in enger Verbindung zu der Arbeit mit der diagonal geteilten, grün-gelben Farbform. Exzentrisch nach links versetzt ist ein diagonal geteiltes Element platziert, dessen durch Flächenätzung dunkler gestaltetes, untenliegendes Dreieck in zahlreichen, mit dem Grabstichel ausgeführten linearen Strukturen, die sich zur Teilungslinie hin verdichten, das Verschattungsmotiv der dominierenden Farbform der gemalten Komposition aufnimmt. Verschattungen dieser Art finden sich auch als einseitig ausgeprägte Randbegrenzungen in den umgebenden Formelementen. Die an die Hauptform rechts anschließende Hochrechteckform in beiden Arbeiten weist, in der gemalten Version in Binnenformen aufgesplittert, ebenfalls eine Diagonalteilung auf. Auch die in der linken und oberen Partie anschließenden Gestaltungen der Komposition ähneln einander in beiden Arbeiten. Selbst das Motiv der an die Fläche angesetzten Leiste findet sich in der Radierung in Form eines hell zwischen Schraffuren eingebetteten Vertikalbalkens im linken unteren Randbereich. In markanter Weise von der Gestaltung des gemalten Bildes abweichend erscheint die Formulierung, welche die rechte Begrenzung der dominierenden, diagonal geteilten Form bildet. Sie tritt als helle Vertikalleiste mit jeweils zwei Doppellochungen in der oberen und der unteren Partie auf, die in partieller Verschattung als Durchlöcherung der ihnen zugewiesenen Raumebene erscheinen. Innerhalb des Gefüges aus eckigen Flächenformen bilden diese Rundformen einen formalen Kontrast aus, der eine konzeptionelle Einfügung ist und kein Äquivalent im realen Ursprungskontext der anderen Formfindungen hat. Diese sind in der Zusammenstellung mit der Lochleiste als ein dem konstruktiven Bereich entlehntes Motiv jedoch in ihrem konstruktiven Aspekt betont.

Die Arbeit mit grün-gelber, geteilter Farbform und die Druckgraphik scheinen aufgrund der aufgeführten formalen Ähnlichkeiten und der Strategie der Ergänzung des aus dem französischen Steinbruchmotiv gewonnenen formalen Vokabulars durch ältere Formulierungen in engem Zusammenhang zu stehen. Kögler nimmt jedoch häufig in zeitlichen Abständen Motive und Kompositionen aus bereits vorhandenen Werken erneut auf, wie dies für die Arbeiten „Block“ und „Mystische Küste“ von 1957 und Werke des folgenden Jahres in bezug auf die kompositorische Anlage bereits gezeigt werden konnte. So kann eine exakte zeitliche Einordnung der beiden Arbeiten auch hier nicht vorgenommen werden. Sollten sich die Arbeiten direkt aufeinander beziehen, so muß immerhin Beachtung finden, daß die Druckplatte die Bildkomposition spiegelverkehrt wiedergibt. Insofern liegt es nahe, die zeitliche Abfolge der beiden Werke dahingehend festzulegen, daß zunächst das gemalte Werk entstand, in dessen Entstehungsprozeß die kompositorischen Verhältnisse erprobt und festgelegt wurden und in zeitlichen Abstand dazu die Radierung angefertigt wurde. Auch die malerische Bildsprache der verschattenden Schraffuren in einzelnen Kompartimenten spricht für die frühe Existenz des Gemäldes, aus dem entsprechende Gestaltungsstrategien in die Radierung übertragen wurden.

Die Bereicherung der aus dem Besuch im französischen Steinbruch gewonnenen Motive, die ihrerseits in der bildlichen Umsetzung einen Abstraktionsprozeß durchlaufen, durch aus anderem Kontext entlehnte und ebenfalls durch Reduktion mimetischer Details abstrahierte Formulierungen setzt sich in einer Reihe von Arbeiten fort. Dabei kann die Bildsprache insofern variieren, als formal gegensätzliche Formulierungen, wie die zuletzt genannten runden und gewinkelten Formen, innerhalb von Formengefügen zusammenfinden können, in denen eine gestische Gestaltung der Einzelformen vorherrscht oder aber eine Kombination aus geometrisch formulierten geschlossenen und gestisch gestalteten offenen Formfindungen vorliegt. Anhand von zwei weiteren Arbeiten aus dem Jahr 1958 sollen diese Gestaltungsstrategien exemplarisch vorgeführt werden.

Die erste dieser Arbeiten mit dem mutmaßlichen Titel „Aufklingendes Blau“ (Abb.49) ist mit abweichenden Maßen im AK, Ettlingen 2006 genannt;<sup>493</sup> in der Ausstellung selbst wurde jedoch ein anderes Werk mit diesem Titel bezeichnet. Ohne Abbildung wird die Arbeit in der Liste der Ausstellung genannt, die 1960 im Graphischen Kabinett Weber von Hans-Jürgen

---

<sup>493</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, „Aufklingendes Blau“, 1958, Tempera auf Papier, 40 × 58,5 cm, Abb. S.92.

Niepel gezeigt wurde.<sup>494</sup> Die Arbeit zeigt mehrere diagonale oder steil angewinkelte farbige Bahnen, die in unterschiedlichen Grüntönen teils in chromatischen Farbverläufen, teils durch aufgelegte Farbflecken gestaltet sind. Zwischen diese Elemente sind keilförmige Felder in Blautönen eingeschoben, die in ähnlicher Weise gestaltet sind. Einige Setzungen in Ockertönen ergänzen die Komposition. Neben dem fleckenförmigen Farbauftrag, der offen in Form von diffusen Übergängen in die Farbe des Umfelds gestaltet ist, finden sich kreisscheibenartige Formen, die teilweise mit dunkler Konturierung versehen und dadurch aus dem farbigen Umfeld herausgehoben sind. In der Mitte der Komposition sind zwei derartige Formulierungen angesiedelt, die mit jeweils einem vertikal aufsteigenden schmalen, farbigen Kompartiment verbunden sind.

Diese Formfindungen sind den tubenförmigen Gestaltungen verwandt, die sich, mit kreisscheibenförmigen Abschlüssen versehen, in Arbeiten des Jahres 1957 finden. Dort stellen sie rundplastisch lesbare Elemente dar. In der hier vorgestellten Arbeit ist die Möglichkeit einer perspektivischen Deutung zurückgenommen zugunsten der Erscheinung eines nur in der Zusammenschau zusammentretenden formalen Gefüges, das aus Farbformen generiert ist, die aus einem einzigen Pinselstrich entwickelt sind. Diese Reduktion in der Formgestaltung rückt die Arbeit stilistisch in die Nähe der Steinbruch-Aquarelle desselben Jahres. Gleiches gilt für die partiell offene Gestaltung der großen Farbformen. Durch diese und das Ineinanderblenden der einzelnen Kompartimente werden fließende Übergänge innerhalb der farblichen Gestaltung der Komposition, aber auch innerhalb eines gedachten Bildraumes erzeugt, als der die Bildfläche ebenfalls gelesen werden kann.

Diese Gestaltungsstrategie findet sich bereits in Bildschöpfungen aus der analytischen Phase des französischen Kubismus bei Braque und Picasso. Bildraum und bildliche Dingform werden auf diese Weise in identischen bildlichen Formulierungen behandelt und in ein autonomes Kontinuum bildlicher Existenz überführt. Kögler setzt sich bereits in der ersten Hälfte der 50er Jahre intensiv mit dem französischen Kubismus auseinander. Allerdings finden in dieser Phase des eigenen Schaffens andere als die hier angesprochenen kubistischen Gestaltungsstrategien Eingang in das Werk des Künstlers. Der Gestaltungsmodus der fließenden Übergänge zwischen Formeinheiten tritt vereinzelt im Jahr 1957, vermehrt jedoch in den Arbeiten aus dem folgenden

---

<sup>494</sup> Vgl. Anhang III, Nr.6, „Aufklingendes Blau“, 1958, Tempera, o Bildträger, 38,5 × 56,5 cm.

Jahr auf. Er geht einher mit der Aufsplitterung des Bildfeldes in kleinteilige Einzelformen, die auch als Facettierung des homogenen bildräumlichen Kontinuums gelesen werden können.

Der Titel der hier vorgestellten Arbeit läßt keine Rückschlüsse auf das Maß an abbildhafter Qualität der bildlichen Darstellung zu. Es kann daher nicht beurteilt werden, ob dieser Komposition eine mimetische Vorgabe zugrunde liegt, deren Sujet ähnliche formal reduzierte Formulierungen in großer Anzahl zur Verfügung stellt, wie dies in bezug auf die Steinbruch-Aquarelle der Fall ist. Der Titel legt vielmehr eine lyrische Assoziation der verwendeten Farben mit musikalischen Klängen nahe, wie sie in Gemälden von Kandinsky häufig zu finden sind. Im Vergleich mit den zumeist konstruktive Verhältnisse benennenden Titeln anderer Arbeiten aus diesem und den vorangegangenen Jahren erscheint die Wahl des Bildtitels ungewöhnlich. Möglicherweise wählt Kögler den Titel in Parallele zu Formulierungen der Bauhauszeit und verweist so in assoziativer Weise auf die Inhalte der eigenen akademischen Ausbildung, ohne diese in Form eines künstlerischen Zitates aufzuführen. Formal lassen sich nur bedingt Tendenzen zur Isolierung einzelner gestalterischer Formulierungen und deren Kombination in Form von Zusammenstellungen gegeneinander abgegrenzter Einheiten ausmachen, wie sie innerhalb der künstlerischen Ausbildung an der HfbK Berlin als Grundvokabular aus gegenständlichen Gestaltungen abstrahiert wurden. In dieser Hinsicht stellt die Arbeit keine Anlehnung an Inhalte der künstlerischen Lehrzeit Köglers dar. Wohl aber zeigen sich formale Kontraste auf einer elementaren Stufe bildlicher Formensprache in der Formulierung rechtwinkliger und gerundeter Bildelemente, die jedoch zu einem Bildganzen verschränkt werden. Dabei stellt die Öffnung der farbigen Kompartimente eine wesentliche Voraussetzung der bildlichen Verschränkungsmechanismen dar. Durch den fein gestrichelten Farbauftrag lassen sich die Übergänge von einer Farbform in die andere graduell gestalten; im Aquarell gelingt dies nur bedingt, da hier die Bildelemente aus einfachen, durch den breiten Pinsel erzeugten Farbsetzungen bestehen.

In den Arbeiten, die vor 1958 entstanden, zeichnen sich die Formelemente stets durch einen geschlossenen Umriß aus, der einzig eine Verschränkung der einzelnen Formen in Form eines konstruktiven, die Form selbst in ihrer Intaktheit bewahrenden Gefüges erlaubt. In der Arbeit, welche die Datierung „57/58“ trägt, zeigt sich eine Auflösung der streng begrenzten Farbformen, indem Kögler die Farbe jeweils an einer Seite der Form ohne Kontur gestaltet, um so einen offenen Übergang zwischen farblich unterschiedenen Partien zu ermöglichen. Die Öffnung der Farbformen wird in dieser Arbeit jeweils an den Schmalseiten der aufragenden

Hochrechtecke vollzogen, welche die Ausrichtung des bildlichen Gefüges bestimmen. Nur im oberen Bildbereich findet sich die Loslösung der Farbe aus der formalen Bindung auch an den Längsseiten von zwei Farbformen.

In dieser Arbeit sind sowohl das Leistenmotiv als auch die konisch zulaufende Röhrenform mit kreisscheibenförmigem Abschluß und die möglicherweise aus einer Vervielfältigung dieser Form entwickelten Ansammlungen von plastisch modellierten Rundstäben in das Repertoire aufgenommen, um eine optische Staffelung der bildlichen Ebenen zu erreichen. In die Arbeiten aus dem Jahr 1958, in denen das in französischen Sujets erarbeitete Vokabular mit älteren Formulierungen verbunden ist, finden vornehmlich Leisten- und Röhrenmotive Eingang. Die Rundstäbe werden dabei in geschichtete Lamellenformen verwandelt, wobei die rundplastische Verschattung in ein Überlagerungsmotiv überführt wird.

In „Aufklingendes Blau“ finden sich dagegen keine dieser mit illusionierenden Mitteln umgesetzten Gegenstandsreste. In der Reduktion der die unterschiedlichen Raumebenen der Komposition markierenden Formulierungen tritt der kompositorische Aspekt eines lediglich durch den Pinselstrich definierten, nicht weiter formal eingebundenen Farbauftrages in einer Vielzahl bildlicher Formulierungen in langgestreckter und fleckenförmiger Ausprägung in den Vordergrund. Gleichzeitig stehen dem freien Farbauftrag lineare Formbegrenzungen gegenüber, die aus dem Wechsel der Farbe zwischen den einzelnen Farbformen resultieren. Korrespondierend zu diesen aus der Anordnung der farbigen Kompartimente erzeugten exakten Formbegrenzungen sind die Rundformen zu sehen, die sich allerdings nicht zwangsläufig aus den farblichen Abgrenzungen heraus einstellen, sondern in klaren formalen Setzungen in das Bild eingearbeitet sind. Zwei konkurrierende Systeme des Auftrages farbiger Materie stehen sich im Bild gegenüber und sind in kompositorischer Verschränkung in ein bildliches Gleichgewicht gebracht.

Der Verzicht auf mimetisch-konstruktive Details öffnet das bildliche Vokabular auf ein größeres Anwendungsspektrum hin. Finden sich zunächst in der künstlerischen Nachbearbeitung der Frankreichreise und im Hinblick auf die Gestaltung von Einzelformen auch in anderen, möglicherweise im späteren Verlauf des Jahres 1958 entstandenen Arbeiten konstruktive Details aus bereits früher entwickelten Formfindungen, so experimentiert Kögler in „Aufklingendes Blau“ mit Farbformen, die allein aus dem Duktus des Farbauftrages heraus entwickelt sind und sich keiner von außen applizierten formalen Konzeption verdanken.

Allerdings sind diese experimentellen Bildzonen stets mit bereits erprobten konstruktiven Mechanismen in die formale Gestaltung eingebunden.

Ein ähnliches Vorgehen findet in einer Federzeichnung aus dem Jahr 1958 (Tusche auf Papier, 29,3 × 47 cm)<sup>495</sup> seinen Niederschlag. Ein Gefüge aus Farbformen, die im Helligkeitswert stark kontrastieren und sich innerhalb exakter Konturierungen entfalten, bildet die Folie für eine Zone freien Farbauftrages im Zentrum der Komposition. Das formale Repertoire des Gefüges ist aus diagonal geteilten Rechtecken und Tubenformen mit kreisscheibenförmigem Abschluß zusammengestellt. Das zentral platzierte Element ist aus parallel angeordneten Strichen des mit Tusche getränkten Pinsels entwickelt. Dabei ergeben sich unregelmäßige Pinselspuren, in denen sich die heftig und schnell ausgeführte malerische Geste auf dem Malgrund manifestiert. Diese Bildpartie steht in formalem Gegensatz zu den geschlossenen Formen der Randbereiche, in deren Gestaltung ebenfalls die Hell-Dunkel-Kontraste zwischen Tusche und unbemaltem Papier einfließen, jedoch durch einen homogenen Farbauftrag eine klare Trennung zwischen den Einzelementen erlauben. Die Partie gestisch aufgetragener Farbe ist nicht durch einen Außenkontur definiert, sondern öffnet sich zu Farbformen und nicht mit Farbe bedeckten Bildbereichen gleichermaßen. Kompositorisch ist diese Partie in das Bildganze durch die Aufnahme einer in den geometrischen Kompartimenten bereits vorgegebenen diagonalen Ausrichtung der Formen eingebunden. Diese wird durch ein stärkeres Abwinkeln des Formverlaufs lediglich variiert, tritt jedoch nicht aus der übergeordneten kompositorischen Gestaltung heraus. Trotz des Verzichts auf Buntfarbigkeit gelingt es Kögler auf diese Weise, eine lebendige Bildstruktur zu erzeugen und gleichzeitig eine Dichotomie in der Deutung der gegebenen Strukturen aufzurufen. Das räumlich lesbare Gefüge kompakter Formen, das auch in dieser Arbeit das Grundgerüst bildet, erfährt in den gestisch ausgeführten Partien eine Auflösung, indem räumliche Verhältnisse in der formalen Dissoziation nicht mehr mimetisch zu deuten sind. Zwar läßt sich die in der gestischen Ausführung entstehende Bildstruktur mit den Vorläufern der Lamellenformen vergleichen, wie sie in „Schwarze Mitte“ zur formalen Kontrastierung der kompakten Farbformen eingesetzt werden. Dort ist der so gestaltete Bildbereich jedoch hinter einem bildbeherrschenden konstruktiv-tektonischen Gefüge von Bildelementen platziert und weist eine durch das Verfahren des Abdrucken einer vorgegebenen Struktur regelmäßige Anordnung des Lineaments auf, auch wenn dieses Unregelmäßigkeiten

---

<sup>495</sup> Junge Künstler 59/60, Nr.4, Abb. o. S.

in der Faktur erkennen läßt. In der Federzeichnung aus demselben Jahr ist die Konstruktion des Bildganzen in der gestischen Bildpartie aufgehoben; eine kompositorische Eingliederung vollzieht sich in den Randbereichen und in der Ausrichtung der gestisch strukturierten Partie.

In dieser Arbeit, wie in „Aufklingendes Blau“, wird das formale Gerüst von linear begrenzten Formen gebildet; nur ein kleiner Bereich zeigt einen freien Auftrag von Farbe. Diese gestisch gestalteten Partien sind durch den Abdruck von strukturierten Materialien in vorausgehenden Bildfindungen vorbereitet, etwa in „Gefüge II“ von 1957. Dort ist mit einer derart strukturierten Partie ein Branton verbunden. Möglicherweise liegt dieser Kombination ein mimetischer Aspekt zugrunde, indem das zur Herstellung verwendete Material, Holz oder Wellpappe, auf zweierlei Weise, durch Farbe und Struktur, thematisiert wird.

In der Lithographie von 1957 (Abb.37) scheint die mit unregelmäßigen Linienstrukturen versehene hellbraune Flächenform die Maserung eines Holzstückes zu imitieren bzw. in den Aspekten Farbe und Lineament zu stilisieren. Kögler übernimmt möglicherweise, ausgehend von einer gegenständlichen Formulierung, gewisse formale Aspekte dieser Dingform als formales Vokabular in seine Arbeiten, in denen diese zunehmend aus dem mimetisch lesbaren Kontext herausgelöst wird.

In derselben Weise werden in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts die Rundformen aus dem ursprünglichen Kontext der Metallträgerlochung gelöst und als selbständige Formelemente eingesetzt. Eine Herauslösung dieses elementaren formalen Vokabulars aus den dinggebundenen realen Vorgaben ist hier bereits vollzogen. Dadurch eröffnet sich, schrittweise vorbereitet, die Möglichkeit der Befreiung von Farbe und Form aus dem Gegenstandsrest, der dem motivischen Vokabular bis 1958 noch eignet.

Der künstlerische Umformungsprozeß stellt sich wie folgt dar: Anhand von Studien vor Ort erarbeitet Kögler 1958 ein in seinen einzelnen Formulierungen einfach strukturiertes Bildvokabular, das im Hinblick auf Farbe und Form zunächst noch mimetische Qualitäten aufweist. In bezug auf das Steinbruchmotiv konnte dies aufgezeigt werden; die mimetischen Anteile anderer, unbetitelter Arbeiten sind in nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Die Genese der farbigen Form aus dem Pinselstrich heraus stellt eine formale Reduktion dar, die den Gestus mit einem Mindestmaß an konstruktiven Eigenschaften verbindet. Diese bilden die Voraussetzung dafür, daß eine auf diese Weise gefundene Form in ein Gefüge weiterer Bildelemente eingliedert werden kann. Diese Bildelemente können aus anderem Kontext stammen, wie



zumindest in den beiden zuletzt analysierten Arbeiten nachweisbar ist. Die tektonischen Eigenschaften der farbigen Kompartimente, die aus dem Steinbruchmotiv entwickelt werden, stehen im Mittelpunkt von Köglers künstlerischem Interesse. Unter diesem Gesichtspunkt können die neu zum Vokabular hinzugewonnenen Elemente mit älteren Formfindungen kombiniert werden, etwa den Rundformen und den Lamellenstrukturen oder den verschatteten Leistenmotiven. Das Resultat ist ein mehr oder weniger kleinteiliges Ensemble von Formen unterschiedlicher Herkunft, das über die auf das Bildganze bezogene Farbgebung und die Formgestaltung der Einzelemente zu einer Komposition verschmolzen wird. Eine Bildrichtung stellt sich ein; ebenso wird eine Rhythmisierung der Komposition erreicht. Diese Aspekte sind Funktionen, die sich auf einer dem Einzelement übergeordneten Ebene einstellen bzw. von dieser Ebene her gedacht und zur Grundlage der Gestaltung des Einzelementes gemacht werden. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine Wechselwirkung, die sich im Lauf des Schaffensprozesses zwischen den beiden Gestaltungsebenen einstellt. Die derart konstruierten Arbeiten entstehen als Folge sorgfältiger kompositorischer Überlegungen. So sind sogar in der Federzeichnung flüchtig mit Bleistift ausgeführte Skizzen der Komposition auf dem Papier zu erkennen. Allerdings betreffen sie nur diejenigen Partien, die mit kompakten Farbformen ausgefüllt werden, nicht jene, die in gestischer Binnengestaltung ausgeführt sind.

Eine neue Qualität dagegen erfährt in den Bildfeldern gestisch anmutender Gestaltung eine bildliche Umsetzung. Ist in den farbigen Kompartimenten des Steinbruchmotivs bereits der Duktus des Farbauftrages als formkonstituierende Qualität thematisiert, so gilt dies in stärkerem Maße noch für die ohne Konturierung aufgetragenen Felder von Farbe in „Aufklingendes Blau“ und die zentrale Partie in der Federzeichnung.

Die mimetische Qualität derartiger formaler Gestaltungen tritt hinter den Ausdrucksgehalt der Geste zurück. Die Formulierungen sind Notate des Malaktes, in ihnen ist die Dynamik der Geste fixiert, die ein Äquivalent in der übergeordneten Ausrichtung der Gesamtheit der Bildformen im Bildganzen findet. Der Künstler nimmt in bezug auf die Bildkomposition die statisch-konstruktiven Aspekte zugunsten einer Dynamisierung zurück, die sich sowohl in der Formulierung der Einzelform als auch in dem das Bildganze betreffenden Zueinander der Einzelformen auswirken.

Seiler bewertet den Wandel gestalterischer Strategien in den Arbeiten von 1958 als Folge eines unerwartet auftretenden Impulses.<sup>496</sup> Die „starke motorische Tendenz“ der in diesem Jahr entstandenen Arbeiten wird dabei hervorgehoben. Der Autor sieht die in einzelnen Formpartien illusionierte Dreidimensionalität und die räumliche Schichtung der Bildkompositionen hinter eine lose Anordnung von kleinen, ähnlich gestalteten Elementen zurücktreten, die in eine übergreifende Bildbewegung eingebunden zu sein scheinen. Seiler berücksichtigt lediglich Arbeiten, die bis ins Jahr 1958 hinein entstanden. Deshalb sind die Äußerungen, die er bezüglich der Arbeitssituation des Künstlers macht, auch ausschließlich auf diese Zeitspanne zu beziehen. Der Autor merkt ausdrücklich an, daß Kögler seine Motive aus dem Malen vor der Landschaft entwickelt. Dabei abstrahiere der Künstler aus dem unmittelbaren Seheindruck sowohl landschaftliche Verhältnisse als auch Farben und Atmosphäre, um diese bildlich zu formulieren. Die Bildtitel nähmen nicht Bezug auf die vorgefundene Situation, vielmehr stünden die ordnenden Prinzipien Köglers bei der Bildgestaltung im Vordergrund. So ginge die Bildgestaltung über ein Umsetzen des Landschaftseindrucks hinaus.<sup>497</sup>

Seiler berührt damit den in den zuletzt vorgestellten Arbeiten auftretenden Umstand, daß sich über die unmittelbare Umsetzung der landschaftlichen Gegebenheiten hinaus in Köglers Arbeiten von 1958 noch weitere Elemente finden, die einem anderen Kontext entlehnt sind. Allerdings unterscheidet der Autor nicht zwischen den vor dem Motiv entstandenen Arbeiten und denjenigen, für die eine Entstehung im Atelier angenommen werden kann. Nach Meinung der Verfasserin muß zwischen diesen Gruppen jedoch unterschieden werden, um die Möglichkeit der Herausarbeitung des Formengutes nutzen zu können, das sich ausschließlich auf die vorgefundene landschaftliche Situation bezieht. Dadurch können die neu hinzutretenden Formfindungen besser herausgestellt und in ihrem formalen wie inhaltlichen Gehalt bewertet werden.

Das Experiment eines gestischen Auftrags von Farbe und einer damit in Zusammenhang stehenden kompositorischen Dynamik findet in den Arbeiten des Jahres 1959 eine Fortsetzung. Vom 15.12.1958 bis zum 8.3.1959 fand im Studio des Städtischen Museums Wuppertal, heute Von-der-Heydt-Museum, die erste Einzelausstellung mit Werken des Künstlers statt.

---

<sup>496</sup> Vgl. Seiler, a. a. O., S.90, dort auch das folgende Zitat.

<sup>497</sup> Vgl. ebenda, S.92.

Allerdings liegen im Archiv des Museums keine Unterlagen zu den im Rahmen der Ausstellung gezeigten Arbeiten vor.<sup>498</sup>

---

<sup>498</sup> Für diese am 8.8.2006 telefonisch übermittelte Auskunft ist die Verfasserin Udo Garweg vom Von-der-Heydt-Museum Wuppertal zu Dank verpflichtet.

## II.21. Exkurs: Köglers Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom im Jahr 1959

Im Jahr 1959 wurde der Rompreis an Kögler vergeben. Dieser beinhaltete einen achtmonatigen Stipendiaufenthalt in der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom, Teilverpflegung, ein monatliches Barstipendium sowie die Erstattung der Reisekosten vom Heimatort nach Rom und zurück.<sup>499</sup>

Die Villa der Fürsten Massimo in Rom und die sie umgebenden Ländereien waren im Jahr 1910 von dem Berliner Unternehmer, Kunstsammler und Mäzen Eduard Arnhold angekauft und dem Preußischen Staat geschenkt worden.<sup>500</sup> Den Stipendiaten der Akademie der Künste sollte damit angemessene Unterkunft für einen einjährigen Aufenthalt in Rom im Zusammenhang mit dem Rompreis zur Verfügung gestellt werden. Die in den darauffolgenden Jahren errichteten zwölf Ateliers mit Arbeits-, Wohn- und Schlafräum sowie mit Bad und Küche liegen im Park der Villa.<sup>501</sup> Arnhold hatte nicht nur das Grundstück gestiftet und die Bauten finanziert, er hatte auch die Unterhalts- und Verwaltungskosten für das Anwesen sowie eine Zulage für die Stipendiaten und für die unter ihnen auszurichtenden Wettbewerbe getragen. In den Vereinbarungen, die Arnhold mit dem Preußischen Staat getroffen hatte, war eine unterschiedliche Belegung der Ateliers vorgesehen. Sechs Rompreisträgern, drei vom Kultusministerium bestimmten und drei vom Stifter ausgewählten Künstlern, sollte jeweils ein Atelier für ein Jahr zur Verfügung gestellt werden.

Die ersten Stipendiaten bezogen die Örtlichkeiten im Herbst des Jahres 1913.<sup>502</sup> Im ersten Weltkrieg wurden Villa und Gelände beschlagnahmt und konnten erst 1928 erneut ihrem Zweck zugeführt werden. Nach einer Beschlagnahme nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Anwesen an den Rechtsnachfolger des Preußischen Staates, die Bundesrepublik Deutschland,<sup>503</sup> übergeben und 1956 wiedereröffnet. Die ersten Stipendiaten traten ihr

---

<sup>499</sup> Vgl. Carl Gussone, Deutsche Akademie Villa Massimo in Rom, in: Rückschau Villa Massimo Rom 1957-1974, AK, Baden-Baden 1978 (im folgenden zitiert als AK, Baden-Baden 1978), S.35 ff., hier S.41.

<sup>500</sup> Vgl. Daghild Bartels, Freya Mülhaupt, Honolulu oder der weite Weg nach Rom. Bemerkungen zur Villa Massimo, in: AK, Baden-Baden 1978, S.XXV ff., hier und im folgenden S.XXV.

<sup>501</sup> Vgl. Carl Gussone, Geschichte der Villa Massimo, in: Anton Henze (Red.), Deutsche Akademie in Rom Villa Massimo 1914 -1964. Geschichte und Gegenwart einer deutschen Auslands-Stiftung, o. O., 1964, S.19 ff., hier und im folgenden S.19 f.

<sup>502</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.21.

<sup>503</sup> Vgl. ebenda, S.23.

Studienjahr 1957 an.<sup>504</sup> Der Romaufenthalt wurde erst im Jahr 1960 wieder auf Herbst und Winter verlegt,<sup>505</sup> zuvor nahmen die Künstler das Stipendium wohl in den Frühjahrs- und Sommermonaten wahr. Allerdings scheint sich Köglers Aufenthalt bis in den späten Herbst hinein erstreckt zu haben, dies belegt eine auf den 21.10.1959 datierte Fotografie im AK, Ettlingen 2006 mit Blick in das römische Atelier des Künstlers.<sup>506</sup>

Seit 1957 bis heute halten sich auch ausgewählte Ehrengäste in der Villa Massimo auf, ihr Aufenthalt ist auf zwei bis drei Monate angesetzt.<sup>507</sup> Die Auswahl der Ehrengäste erfolgt bis heute, wie diejenige der Stipendiaten, stets auf Empfehlung der Kultusminister der betreffenden Länder und des Bundesministers des Inneren sowie der Stifterfamilie.<sup>508</sup>

Der Unterhalt sowie die rechtliche Vertretung und die Verwaltung der Villa erfolgt seit der Rückgabe in den 50er Jahren durch den Bund, die Ernennung der Stipendiaten und die Finanzierung der Studienaufenthalte obliegt den Ländern.<sup>509</sup>

Die Auswahl der Bewerber erfolgt bis in die Gegenwart durch ein unabhängiges Gremium.<sup>510</sup> Seit Juni 1958 ist dessen Zusammensetzung auf eine bestimmte Anzahl von bildenden Künstlern, Schriftstellern, Komponisten und Leitern unterschiedlicher kultureller Einrichtungen festgelegt. Darüber hinaus gehören ein Mitglied der Stifterfamilie sowie der Direktor der Villa Massimo dem Gremium an. Die Berufung der Mitglieder des Gremiums erfolgt einvernehmlich durch das Bundesministerium des Inneren und die Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder. Diese Institutionen können neben den Fachmitgliedern der Jury und der Stifterfamilie Künstler für ein Stipendium vorschlagen. Auswahlkriterium ist ausschließlich die künstlerische Qualität der Arbeiten;<sup>511</sup> eine Altersgrenze liegt, wie ursprünglich vorgesehen, bei 35 Jahren.<sup>512</sup>

---

<sup>504</sup> Vgl. ebenda, S.25.

<sup>505</sup> Vgl. ebenda, S.26.

<sup>506</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.94, oben. Die Fotografie ist bezeichnet „Rom: Blick ins Atelier Harry Köglers in der Villa Massimo, 21.10.1959“.

<sup>507</sup> Vgl. Gussone, in: AK, Baden-Baden 1978, S.41.

<sup>508</sup> Vgl. ebenda, S.40 f.

<sup>509</sup> Vgl. Gussone, in: Henze, a. a. O., S.24.

<sup>510</sup> Vgl. hier und im folgenden Gussone, in: AK, Baden-Baden 1978, S.40 f.

<sup>511</sup> Vgl. Gerhart Rudolf Baum, Erklärung, in: AK, Baden-Baden 1978, S.II.

<sup>512</sup> Vgl. Hans Albert Peters, Blick nach vorn – die Villa Massimo im Rückspiegel, in: AK, Baden-Baden 1978, S.XIII ff., hier S.XV.

Der Rompreis genießt unter den Kunstschaffenden hohes Ansehen, er wird aufgrund der Trägerstruktur zu den großen Staatspreisen gerechnet.<sup>513</sup>

Die Vergabe des Rompreises soll, der ursprünglichen Idee zufolge, an besonders begabte und geeignete junge Künstler erfolgen, die bereits Anerkennung gefunden haben und durch den Romaufenthalt in ihrer individuellen künstlerischen Entwicklung in besonderer Weise gefördert werden können.<sup>514</sup> Allerdings wird in der Literatur der Vorwurf der Förderung vorwiegend arrivierter Künstler aufgeworfen.<sup>515</sup>

Etliche der Rompreisträger zwischen 1957 und 1974 erhielten auch ein Stipendium für die Villa Romana in Florenz, fünf dieser dreizehn Künstler im genannten Zeitraum hielten sich zuerst in Rom, anschließend in Florenz auf. Kögler war einer von ihnen. Viele Preisträger wurden schon vor der Verleihung des Rompreises von staatlicher oder privater Seite gefördert, so etwa vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie, der auch Kögler ab 1954 förderte. Wiederum etliche Rompreisträger fielen vor der Vergabe des Rompreises durch namhafte Ausstellungen und Preise auf. Auch hier ist Kögler mit der Verleihung des Anerkennungspreises „junger westen“ im Jahr 1956 zu nennen.

Die Verleihung des Rompreises an Kögler ging auf eine Selbstbewerbung des Künstlers zurück.<sup>516</sup>

Das Auswahlgremium setzte sich ab 1957 zusammen aus Karl Hartung von der HfbK Berlin, Georg Meistermann von der Kunstakademie Düsseldorf, Kurt Martin, der nach seinem Weggang aus Karlsruhe den Posten des Generaldirektors der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München innehatte und Leopold Reidemeister, dem Generaldirektor der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz.<sup>517</sup>

Kögler war einigen Mitgliedern der Jury möglicherweise durch seine Mitgliedschaft im Deutschen Künstlerbund bekannt. Der Bildhauer Karl Hartung war ab 1955 Vorsitzender dieser Künstlervereinigung.<sup>518</sup>

---

<sup>513</sup> Vgl. ebenda, S.XXI.

<sup>514</sup> Vgl. ebenda, S.XV.

<sup>515</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.XVIII.

<sup>516</sup> Diese Auskunft verdankt die Verfasserin Helen Kögler.

<sup>517</sup> Vgl. AK, Baden-Baden 1978, S.56.

<sup>518</sup> Vgl. AK, Berlin 1986, S.336.

Zusammen mit Kögler traten fünf weitere Maler bzw. Graphiker ein Villa-Massimo-Stipendium an. Es handelte sich um Klaus Arnold, Karl B. Bingemer, Albrecht von Hancke, Anton Lamprecht und Josef Seidl-Seitz. Unter den Bildhauern, die im selben Jahr den mit dem Rompreis verbundenen Aufenthalt in der Villa antraten, war Wilhelm Loth.<sup>519</sup> Dieser nahm zu diesem Zeitpunkt bereits einen Lehrauftrag an der Karlsruher Kunstakademie wahr.<sup>520</sup> Arnold, der ab 1960 an der Karlsruher Kunsthochschule lehrte, bewegte Kögler Mitte der 60er Jahre zu einem Wechsel von Berlin nach Karlsruhe.

Die in der Literatur gestellte Frage nach dem Einfluß Roms auf das künstlerische Werk der Stipendiaten wird von den Autoren unterschiedlich beantwortet.<sup>521</sup> Im Hinblick auf Kögler lassen sich, wie im Rahmen der Werkanalyse zu zeigen sein wird, Einflüsse auf den Gebieten der Motivwahl ebenso feststellen wie unter den Aspekten der Farbwahl und des Farbauftrages. Allerdings kündigten sich entsprechende Tendenzen im Werk bereits in den Jahren vor dem Romaufenthalt an.

Kögler nahm 1959 an der Jahresausstellung der Stipendiaten der Villa Massimo teil.<sup>522</sup> Die dort gezeigten Arbeiten sollen im Rahmen der Werkanalyse vorgestellt werden. Kögler ist im Verzeichnis der Werke, die ab 1957 der Akademie von den Stipendiaten hinterlassen wurden, nicht vertreten.<sup>523</sup>

---

<sup>519</sup> Vgl. AK, Baden-Baden 1978, S.56.

<sup>520</sup> Vgl. N. N., Lehrende der Akademie seit 1854, in: AK, Künzelsau 2004, S.326 ff., hier S.328.

<sup>521</sup> Unterschiedliche Ansichten sind bei Bartels und Mülhaupt zusammengestellt, vgl. Bartels, Mülhaupt, a. a. O., S.XXVII ff.

<sup>522</sup> Vgl. AK, Rom 1959, o. S.

<sup>523</sup> Vgl. Henze, a. a. O., S.104.

## II.22. Arbeiten 1959

Kögler verfolgte während seines Italienaufenthaltes die Tendenzen der bildlichen Strukturierung, die er schon im vorangegangenen Jahr anhand eines landschaftlichen Themas erarbeitet hatte und die zum Gegenstand seiner Arbeiten geworden waren. Mit dem Aufenthalt in der Villa Massimo ist kein stilistischer Wandel im Werk des Malers verbunden; vielmehr erfahren die Tendenzen, die bereits in den Studien des südfranzösischen Steinbruches und in der nachträglich erfolgten Integration des dort entwickelten Vokabulars in die von konstruktiven Gesichtspunkten geleiteten Gestaltungsstrategien aufgenommen wurden, eine Fortsetzung in den in Italien entstandenen Arbeiten. Neben dem bereits in Frankreich aus dem unmittelbaren Seheindruck destillierten Formenvokabular aus farbigen, in der Grundform stets rechteckigen Kompartimenten ist es die Gesamtheit der Bewegung der Formen im Bild, die ein charakteristisches Merkmal der Arbeiten aus diesem und den folgenden Jahren darstellen.

Auch in den Arbeiten, die während des Romaufenthaltes entstanden, stellen spezifische landschaftliche Situationen den Ausgangspunkt der bildlichen Komposition dar. Dabei geht es dem Künstler nun nicht um das Herausarbeiten der Einzelform, wie dies in dem Aquarell „Provence“ von 1958 der Fall ist; vielmehr ist das landschaftliche Kontinuum Gegenstand seines künstlerischen Interesses. Dies belegen sowohl die Titel der in Rom entstandenen Arbeiten als auch die Vierteiligkeit der Kompositionen selbst.

Kögler fertigte seine Arbeiten jedoch im Unterschied zu der für das französische Steinbruchmotiv erschlossenen Situation nicht unmittelbar vor Ort an, sondern malte ausschließlich in dem ihm zur Verfügung gestellten Stipendiatenatelier.<sup>524</sup> Auch die Technik der Bilder, ausschließlich Temperamalerei, fügt sich in diese Arbeitssituation ein. Das vom Künstler zur Arbeit vor dem Motiv eingesetzte Aquarell findet sich nicht. Die Arbeiten sind zumeist auf Papier gemalt. Sind einige der im Anschluß an die Frankreichreise entstandenen Arbeiten nur noch mittelbar der realen landschaftlichen Situation verbunden, indem in ihre Gestaltung einige aus dem Seheindruck abgeleitete Formfindungen einbezogen und mit bereits erprobten Formfindungen kombiniert sind, so rücken die in Rom entstandenen Werke den

---

<sup>524</sup> Diese mündlich erfolgte Auskunft verdankt die Verfasserin Helen Kögler. Vgl. auch Gall 1999, S.14. In dem Gespräch, das zur Grundlage des Aufsatzes von Gall wurde, erklärte der Künstler, daß er während der Italienaufenthalte nie im Freien gemalt habe, sondern den Seheindruck „bildnerisch autonom“ gestaltet habe.



Eindruck der vom Künstler real erlebten Landschaft als bildfüllendes Kontinuum wieder stärker in den Blick.

Dies zeigt sich in etwa in „La Pieve di Cairo“ (Tempera auf Papier, 70 × 90 cm, Abb.50). Ein Konglomerat von unterschiedlich dimensionierten, querformatigen farbigen Kompartimenten scheint in einer fließenden Bewegung begriffen, die von unten links nach oben rechts sanft ansteigt. Die Farbgebung der Bildelemente erstreckt sich über eine Palette von Rottönen und mit Weiß ausgemischten Orangetönen bis hin zu Ocker- und Umbratönen. Die Farbformen sind teilweise zu großformatig, um aus einem einzigen Pinselstrich erzeugt worden zu sein; in diesem Fall ist die Farbe in unterschiedlichen Nuancen eines Farbtones aufgetragen und fein vertrieben. Die formale Gestaltung der Kompartimente weist eine Bandbreite zwischen partiell exakt konturierten, geometrisch formulierten Teilbereichen und gestischen Pinselstrichen auf. Letztere lassen die Vehemenz des Malgestus erkennen, die bereits vorgemischt aufgetragenen Farben sind hier unvertrieben auf dem Malgrund belassen. Die durch die Pinselhaare erzeugten Wischspuren bleiben sichtbar. Dies trifft vor allem auf die kleinen Kompartimente zu, während die größeren in einem ruhigen Farbauftrag gestaltet sind. Mit Schwarz abgemischte Partien begleiten, in einem Pinselstrich aufgetragen, einige der im selben, jedoch nicht dunkel ausgemischten Farbton gehaltenen schmalen Kompartimente. Andere derart gestaltete Farbfelder bilden als eigene, zum Teil fein gestrichelte Farbformen einen Zwischenbereich zwischen Kompartimenten unterschiedlicher roter Farbgebung. Sie sind als Kontrastelemente eingefügt, um die Strukturierung des Farbauftrages in Form von Kompartimenten hervorzuheben. Auch als Ausdruck einer der gegenständlichen Abschilderung entlehnten Strategie finden sich dunkel abgemischte Farben; sie sind dann als Verschattungen lesbar. So scheint eine in der unteren Formpartie exakt rechtwinklig konturierte rote Farbform in der Mitte der unteren Bildhälfte auf einem größeren Kompartiment aufzuliegen, das in einem helleren Rotton gestaltet ist. Dieser Eindruck wird durch die Verschattung außerhalb der Formkontur des aufliegenden Kompartimentes erreicht, die eine klare optische Unterscheidung der beiden Bildbereiche erst ermöglicht. In der Mitte der oberen Bildhälfte findet sich eine brauntonige Form, deren unterer Rand ein Leistenmotiv aufweist. Dieses wird durch eine exakt gezogene dunkle Linie ausdifferenziert und durch eine darübersetzte Verschattung des Farbauftrages hervorgehoben. Auch in anderen Bildpartien erfüllen die dunkel abgemischten farbigen Zonen, die Teil der farbigen Kompartimente sind, eine ambivalente Funktion als farblich differenzierte

Formpartien ohne gegenständlichen Bezug und gleichzeitig als illusionierend-abbildhafte Teilbereiche, indem sie als Verschattung in Überlagerungsmotive eingebunden werden.

Unter Zurücknahme mimetischer Bezüge gestaltet der Künstler ein Formengefüge, das im Vergleich mit den Temperaarbeiten von 1958 durch die zumindest in Teilen offene Gestaltung der Einzelemente und die gestische Formulierung kleinerer Formen eine Dynamisierung erfährt. Die Zuordnung der nach tektonischen Aspekten gestalteten Bildelemente zu bildnerisch unterschiedenen Raumschichten, die das künstlerische Anliegen Köglers ab der Mitte der 50er Jahre darstellt, ist hier durch die spezifische Gestaltung der Bildformen verunklärt. Dies geschieht zugunsten einer Befreiung des Farbauftrages aus dem Primat der Form und in deren Folge zugunsten einer durch die nun visualisierte Vehemenz des Farbauftrages sichtbar gemachte Dynamisierung der Bildstruktur. Diese Bewegung erfaßt nicht nur die Gestaltung der Einzelformen, sondern die Ausrichtung sämtlicher Formen innerhalb des formalen Gefüges, das in der Zusammenstellung der nun in ihrem Ausdruck dynamisierten Einzelformen weiterhin als Bildstruktur erhalten bleibt.

Die genannten dynamisierenden Strategien treten zu den bereits über eine längere Zeitspanne hin erarbeiteten Strategien der Verräumlichung des sich auf der Bildfläche entfaltenden Formengefüges hinzu. Diese Strategien sind der Realität entlehnt, sie bilden als isolierte Aspekte gegenständliche Verhältnisse ab, auch wenn die Einzelformen, die dieser Art der räumlichen Verortung unterworfen werden, keinen ablesbaren Gegenstandbezug über ihre Definition als Farbformen hinaus vorweisen. In diesen Eigenschaften werden die bildlichen Gefüge zu geeigneten Formulierungen der Umsetzung eines Seheindrucks, der ähnliche inhaltliche Vorgaben übermittelt. Kögler legt der Bildgestaltung weiterhin tektonische Verhältnisse zugrunde; die dynamisierten Einzelformen fügen sich kompositorisch und farblich in eine unter diesen Gesichtspunkten verfaßte, durch die Ausrichtung der Einzelformen zusätzlich optisch in Bewegung versetzte Bildstruktur ein. Tektonische Verhältnisse aber wählt der Künstler als von der Realität vorgegebene Bildsujets aus. Dabei kann es sich sowohl um Landschaft als auch um architektonische Vorgaben handeln. Weisen diese Sujets tektonische Eigenschaften auf, rücken sie als Auslöser bildlicher Auseinandersetzung in den Blickpunkt des Künstlers. Reale Vorgabe und gestalterische Absicht bedingen einander.

Im Aufbau der Bildstruktur in „La Pieve di Cairo“ greifen zwei gegenläufige Gestaltungsstrategien ineinander. Die aus der formalen Bindung befreite Farbe, die aus der

Struktur des Pinselstriches allein raumdefinierende Qualitäten entwickelt und im Bildganzen aufgrund des Farbwertes im Zusammenspiel mit anderen Partien eine Raumwirkung auslöst, steht Resten einer raumillusionierenden Strategie gegenüber, die mit Verschattungen und konstruktiven, raumhaltigen Bildelementen eine andere, der traditionellen Perspektivdarstellung entlehnte Ebene gestalterischer Paradigmen aufruft. Da diese Strategien jedoch partiell in ambivalent lesbare Gestaltungen münden, scheint Kögler hier keine Konfrontation dieser unterschiedlichen Paradigmen anzustreben, sondern eine Ergänzung des jeweiligen Gestaltungsmodus durch die gegenläufige Strategie. Im Hinblick auf die Kunstdebatte der 50er Jahre über Gegenstandsbezogenheit und Abstraktion bzw. Gegenstandslosigkeit nimmt Kögler eine Haltung ein, die beide Tendenzen miteinander unter dem Gesichtspunkt eines bestimmten gestalterischen Interesses vereint. Zu einem späteren Zeitpunkt soll daher in Form eines Exkurses Köglers Auseinandersetzung mit den in Deutschland und auf internationaler Ebene vorherrschenden Tendenzen der informellen Malerei erörtert werden.

„Gavi“ (Tempera auf Papier, 70 × 90 cm, Abb.51) ist eine Arbeit aus dem Jahr 1959 betitelt. Die Bildfläche ist in mehreren ineinander übergreifenden Registern mit farbigen Kompartimenten gefüllt, deren Farbgebung Blau- und Grautöne umfaßt sowie vereinzelt Ockertöne, die jedoch von andersfarbigen Schichten überlagert werden. Wie in „La Pieve di Cairo“ ist auch in diesem Fall die Gestalt der kleinen Farbkompartimente durch einen einzigen Pinselstrich definiert, während sich die größeren Kompartimente aus mehreren Strichen zusammensetzen, die jedoch, wie ihre kleineren Pendanten, eine offene Gestaltung in Form unregelmäßiger, nicht konturierter Begrenzungen aufweisen. Die formale Gestaltung der farbigen Kompartimente vollzieht sich im Akt des Farbauftrages. Form wird durch die Art des Farbauftrages erst erzeugt. Dabei erfolgt dieser nicht unbedingt aus dem spontanen Gestus heraus. Die Arbeit konstituiert sich vielmehr in der Schichtung mehrerer farblich voneinander abweichender Kompartimente, deren Position zuvor sorgfältig erarbeitet wurde. Das sich an der Bildoberfläche einstellende formale Gefüge beinhaltet zahlreiche Bereiche, in denen sich Farbformen überlagern. Die Überlagerungssituationen sind in diesem Fall nicht durch Verschattungen hervorgehoben, sondern ergeben sich allein aus den deckenden Eigenschaften der verwendeten Farbe, die das Überlagern einer formalen Setzung durch eine andere als räumliche Schichtung sichtbar macht. Lediglich in zwei Farbkompartimenten ist einem formkonstituierenden Pinselstrich ein weiterer, farblich abweichender beigegefügt. Diese

Formulierung kann als Relikt einer illusionierten Verschattung gelesen werden. Auch kann eine angeschnittene breite Farbform am oberen Bildrand, die von einer schmalen Farbform mit dunkler Abschattierung begleitet wird, als freie Formulierung des Leistenmotivs gelesen werden. Die derart gestalteten Partien weisen jedoch einen hohen Abstraktionsgrad auf und sind nicht eindeutig als Relikte gegenständlicher Motive zu lesen. Sie treten hinter die allein aus dem Auftrag unterschiedlicher Farben heraus erzeugten Überlagerungsmotive zurück. Dabei wirkt nicht nur die tatsächliche Schichtung von Farben bildstrukturierend, auch das Kontinuum des sich in dieser Gestaltung erschließenden Bildraumes wird in die Tiefe hinein strukturiert und dadurch erst definiert.

Bietet sich die Gestaltung der Einzelformen dem Auge als Farbauftrag ohne formale Einbindung dar, der einem tektonischen Prinzip der Bildgestaltung unterworfen bleibt, so folgt die Ausrichtung der Einzelformen im kompositorischen Ganzen nicht einer einheitlichen Bildrichtung. Vielmehr werden die in der oberen Bildhälfte befindlichen Register der Bildstruktur von großen und breiten, aufrecht stehenden Farbformen gebildet, die entlang einer von links nach rechts absteigenden Diagonale additiv aufgereiht zu sein scheinen. Durch die einheitliche Ausrichtung dieser Elemente bildet sich eine kompositorisch wirksame Vervielfachung der Senkrechten aus, die einen Gegenpart zu der Bilddiagonalen darstellt. Unter- und oberhalb dieser Bildzone sind kleinere Einzelformen angesiedelt, die zwischen Formen mittleren Formates eingeklemt zu sein scheinen. Im unteren Bildbereich sind die Farbkompimente gegen die durch die Reihe der großen Farbformen vorgegebene Senkrechte abgewinkelt, in der oberen Bildpartie wird die durch die Reihung der großen Farbformen gebildete Diagonale im Grad der Abwinkelung aufgenommen. Die formalen Setzungen der Register sind insofern farblich aufeinander abgestimmt, als jeweils eine graue Partie einer Ansammlung von blauen Kompartimenten gegenübersteht. Lediglich in einer Zone am linken Bildrand wird die große Diagonale von mittelformatigen blauen Kompartimenten durchbrochen, die sich bis in den oberen Bildbereich hinein fortsetzen.

In bezug auf „La Pieve di Cairo“ und „Gavi“ stellt sich die Frage nach den realen Vorgaben, die Kögler zum Anlaß bildlicher Auseinandersetzung nahm. Die Tektonik als charakteristischer Aspekt der Struktur beider Arbeiten legt eine ebenso strukturierte reale motivische Vorgabe nahe. Dabei kann es sich um Landschaft handeln, die im Scheindruck unter Ausblenden vorgewußter Verhältnisse als Schichtung oder Staffelung von farblich unterschiedenen Kompartimenten wahrgenommen werden kann. Diese Einheiten können aus der regelmäßigen

Parzellierung von Feldern ebenso abgeleitet sein wie aus natürlichen Landschaftsformationen. Die Analyse der im Kontext der Frankreichreise entstandenen Arbeiten hat gezeigt, daß Kögler sich motivische Vorgaben sucht, die einem tektonischen Bildaufbau durch die ihnen immanente Struktur entgegenkommen. Dies führt zu der Annahme, daß der Künstler im Fall der beiden zuletzt vorgestellten Arbeiten ebenso verfährt. Allerdings kann daraus das Motiv noch nicht erschlossen werden, das Kögler für eine bildliche Umsetzung auswählt. Bedacht werden sollte daher auch ein weiteres Sujet, die Architektur, deren tektonische Aspekte sich im Hinblick auf Köglers künstlerisches Anliegen in besonderem Maß für eine bildliche Übertragung eignen.

Die Nennung zweier Ortsnamen in den Titeln der beiden hier erörterten Arbeiten verweist auf eine mutmaßliche Auseinandersetzung Köglers mit der Bebauung der Orte, nicht nur mit ihrer landschaftlichen Einbettung. Beide Orte liegen nicht in unmittelbarer Umgebung von Rom. Bei La Pieve del Cairo, dessen Name im Bildtitel von Kögler wohl nicht ganz korrekt übernommen wurde, handelt es sich um einen Ort in der lombardischen Provinz Pavia, dessen Einwohner überwiegend von Landwirtschaft und Viehzucht leben.<sup>525</sup> Ein Renaissancepalast und mittelalterliche Kirchen gehören zur Bebauung des Ortes. Gavi hingegen liegt in der Piemonteser Provinz Alessandria und ist für den Anbau von Wein bekannt.<sup>526</sup> Neben Kirchen und Palästen gehören ausgedehnte Festungsanlagen zum Ortsbild. Diese liegen auf einem Hügel; unterhalb der in rotem Ziegelmauerwerk errichteten Anlagen erhebt sich ein in derselben Bauweise errichteter Palast. Möglicherweise besuchte Kögler diese Orte während seines Stipendienaufenthaltes von Rom aus. Aber auch ein Zwischenaufenthalt vor Antritt des Stipendiums auf der Reise nach Rom wäre denkbar; beide Orte liegen nordwestlich der italienischen Hauptstadt.

Eine Gesamtansicht der Orte aus der Ferne kommt als Motivvorgabe für die Bildschöpfungen wahrscheinlich nicht in Betracht, eine Korrelation zwischen den Verhältnissen der Farbkompartimente zum Bildausschnitt könnte dann nicht mehr als gegenständliche Bezugnahme gedeutet werden. Wie sich aus der Analyse der Steinbruch-Aquarelle von 1958 ergab, enthalten die die Bildstruktur konstituierenden, abstrahierten farbigen Kompartimente jedoch einen wesentlichen Anteil an mimetischen Qualitäten. Die daraus abgeleitete Bildstruktur bewahrt eine auf die Realität bezogene Verhältnismäßigkeit von Größe und

---

<sup>525</sup> Vgl. Pasquale Passarelli (Hrsg. im Auftrag des Istituto Enciclopedico Italiano); *Comuni d'Italia, Lombardia*, Bd.2, Acquaviva d'Isernia 2000, S.321.

<sup>526</sup> Vgl. ders., a. a. O., *Piemonte*, Bd.3, Acquaviva d'Isernia 2003, S.103.

Anordnung der Bildelemente. Zwar ist nicht auszuschließen, daß Kögler in den Arbeiten, die 1959 in Italien entstanden, anders verfährt; die Ähnlichkeit der bildlichen Formulierungen läßt aber auch hier auf ein gestalterisches Vorgehen schließen, das der im vorangegangenen Jahr zutage getretenen Arbeitsweise entspricht. Insofern kann angenommen werden, daß sich in diesen beiden Arbeiten von 1959 realitätsbezogene formale Verhältnisse spiegeln. Die Annahme, daß Kögler eher architektonische Vorgaben einer urbanen Bebauung in den beiden Arbeiten umsetzt als Landschaft, wird wesentlich gestützt durch die Wahl der Bildfarbigkeit. Die Palette von Rottönen, welche die Komposition von „Gavi“ bestimmt, legt als motivische Vorgabe Ziegelstein und roten Sandstein als Baumaterialien sowie rote Fassadenfarbe nahe. Eine andere Möglichkeit ergibt sich aus der ebenfalls in Zusammenhang mit den französischen Aquarellen vorgeschlagenen Annahme, daß Kögler sein Motiv in unterschiedlichen atmosphärischen Verhältnissen studierte. Der Lichteinfall der auf- oder untergehenden Sonne muß als realer Bezugspunkt für die Wahl der Farben in der bildlichen Umsetzung ebenfalls in Betracht gezogen werden. Insofern ist die Bildschöpfung als Studie einer bestimmten, eventuell architektonischen Situation unter spezifischen Lichtverhältnissen zu lesen. Die Fragmentierung der Bildstruktur, die in den erwähnten französischen Arbeiten aus der realen Situation der Steininformationen abgeleitet ist, könnte auch in den italienischen Motiven als reale Struktur vorgegeben sein, beispielsweise in Form von Vorsprüngen im Mauerwerk und verschatteten Partien auf Gebäuden. Die Zurücknahme der konstruktiv-mimetischen Zusammenhängen entlehnten Gestaltung der Einzelemente zugunsten offener Farbformen in „La Pieve di Cairo“ läßt dennoch die Lesart eines räumlich geschichteten Formengefüges zu, das durch einige Verschattungssituationen und optisch erzeugte Farbbewegungen konstruiert ist. Die erwähnten architektonischen Details könnten Anlaß zu einer derartigen Bildgestaltung gegeben haben.

Im Fall von „La Pieve di Cairo“ liegen ähnliche formale Strukturen vor, die ebensolchen architektonischen Zusammenhängen entnommen sein können. Die erhöhte Lage des baulichen Ensembles von Festung, Palästen und Kirchen bietet sich als Motiv an, da hier Architektur als räumliche Staffelung von Mauerwerk in einander überlagernden Formeinheiten optisch erfahrbar wird. Auch eine Nahansicht architektonischer Verhältnisse kann als Bildmotiv in Erwägung gezogen werden, zum Beispiel aufgehendes Mauerwerk und daran ansetzende Dachkonstruktionen unterhalb liegender Gebäude. Die gewählte Farbpalette allerdings läßt den Aspekt bestimmter Lichtverhältnisse in den Vordergrund treten, unter denen Kögler das Motiv

studiert haben könnte, etwa die durch eine Verblauung der Farben zurückgenommene Farbigkeit bei Einbruch der Nacht.

Mögliche Vorgabe kann jedoch auch in diesem Fall eine landschaftliche Situation sein. So liegt im Hinblick auf die Zusammenstellung der Farben beispielsweise über einen Felsen stürzendes Wasser als Motiv nahe. Allerdings hat der Vergleich mit Varianten des französischen Steinbruchmotivs ergeben, daß eine auf Blautönen aufbauende Farbpalette auch ein tektonisches Landschaftsmotiv in diesem als mimetisch zu deutenden Aspekt wiedergeben kann, wobei atmosphärische Verhältnisse die Verschiebung der Farben in ein Blauspektrum verursachen können.

In jedem Fall ist in der Formulierung von bildlichen Kompartimenten unterschiedlicher Formate die Übertragung mimetisch vorgegebener Strukturen in das Bild zu sehen. Die Kompartimente stellen daher Formulierungen mit spezifisch mimetischem Charakter dar und sind nicht als von der Realität unabhängige Elemente entwickelt. Diese mimetische Bindung schließt einen bildlich eigenständigen Umgang mit den tektonisch formulierten Bildelementen jedoch nicht aus. Auch in der Reihe der in der Folge der Frankreichreise entstandenen Arbeiten konnte eine Verwendung des aus realen Motiven abgeleiteten Bildvokabulars innerhalb frei formulierter bildlicher Kontexte aufgezeigt werden, die jenseits eines dem Seheindruck entnommenen kohärenten Gefüges der einzelnen Elemente in eine eigenständige Bildkomposition überführt sind.

Eine Schwarz-Weiß-Fotografie<sup>527</sup> aus dem Besitz des Künstlers zeigt weitere während des Romaufenthaltes entstandene Arbeiten, die heute im Original nicht mehr nachweisbar sind. Sie zeigt neben zwei Personen zwei an der rückwärtigen Wand befestigte Bilder, die wohl auf Papier gemalt sind. Eine weitere Papierarbeit ist nur in einem kleinen Teil sichtbar. Sie ist über Rollen aufgespannt und auf einer Staffelei plaziert. Die beiden an der Wand aufgehängten Arbeiten zeigen jeweils unterschiedlich große, farblich voneinander unterschiedene Kompartimente. Sie weisen verschattete Binnenstrukturen auf, aus denen sich räumlich lesbare Überlagerungssituationen innerhalb der farblich einheitlich gehaltenen Kompartimente ergeben. Vor einige bildfüllende großformatige Kompartimente sind in unterschiedlicher Staffelung kleinere, jeweils quer- oder hochrechteckige Formulierungen gelegt.

---

<sup>527</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.94, Mitte. Die Bildunterschrift lautet: „Harry Kögler mit seinem Sohn Alexander in der Villa Massimo, Rom, 1959“.

Die Arbeiten scheinen eher der frühen Phase von Köglers römischem Stipendienaufenthalt zu entstammen. Diese Annahme basiert auf dem Vergleich der auf der Aufnahme zu sehenden Arbeiten mit den Arbeiten „La Pieve di Cairo“ und „Gavi“ sowie später in das Jahr 1959 datierbaren Arbeiten, die noch vorgestellt werden sollen. Die Bildkompositionen zeichnen sich durch die Anordnung der einzelnen Bildkompartimente innerhalb eines tektonischen Gefüges aus. Der Farbkontrast innerhalb der Kompartimente scheint größer zu sein als in den beiden zuvor analysierten Arbeiten. Wurden diese als Umsetzungen architektonischer Verhältnisse interpretiert, die eher Nahansichten von Gebäuden als Gesamtansichten urbaner Bebauung wiedergeben, so kommen nun sowohl aus der Ferne wiedergegebene architektonische Verhältnisse als auch landschaftliche Formationen als reale Vorgaben in Betracht, in der Art, wie sie in den französischen Steinbruchmotiven vorliegen.

Diese Arbeiten finden Erwähnung, weil sie sich von sämtlichen noch nachweisbaren Arbeiten aus dem Jahr 1959 unterscheiden. Diese sind von der Bildstruktur her gesehen in der Art von „La Pieve di Cairo“ und „Gavi“ aufgebaut. Sie weisen miteinander verschränkte, in orthogonalen und diagonalen Strukturen ausgerichtete Bildelemente auf. Die Trennung in große, im Hintergrund und kleinere, im Bildvordergrund angeordnete Formelemente, die in den in der Fotografie überlieferten Arbeiten zu sehen ist, findet sich in den nachweisbaren Arbeiten nicht. Ob dieser Gestaltung eine grundsätzlich andere Ausgangssituation als reales Motiv zugrunde liegt als den bekannten Arbeiten, läßt sich jedoch nicht mehr nachvollziehen. Die Gewichtung der Formen innerhalb der Kompositionen löst landschaftliche Assoziationen aus, wobei die optische Zuordnung zu verschiedenen Raumebenen und die Auflagerung der kleinteiligen Formen auf dem unteren Bildrand ein landschaftliches Motiv oder in Landschaft eingebettete Bebauung wiedergeben könnten.

In den Arbeiten, deren Titel eine Entstehung in Rom im Laufe des Jahres 1959 nahelegen, sind mit größerer Eindeutigkeit architektonische Motive als Vorlagen für bildliche Umsetzungen auszumachen als in „La Pieve di Cairo“ und „Gavi“.

Ein im Besitz der Städtischen Kunstsammlung Darmstadt befindliches Werk (Öl auf Leinwand, 44,8 × 70,6 cm)<sup>528</sup> trägt den Titel „Römisches“. Es zeigt ein in Rottönen gehaltenes Gefüge von rechteckigen Farbkompartimenten, die von freien gestischen Farbsetzungen in Rot und Grau partiell überlagert werden. In der oberen Bildhälfte ist eine Partie eingefügt, die in einem

---

<sup>528</sup> Vgl. Kunst aus dem Besitz der Stadt Darmstadt, AK, Darmstadt 1981/82, S.268, Nr.883.



formalen Kontrast zu den großflächigen roten Farbformen gestaltet ist. Diese Partie besteht aus zwei Blöcken, die eine horizontal verlaufende, durch Verschattung der Einzelemente modellierte Lamellengestaltung aufweisen. Der Verlauf der einzelnen schmalen Formelemente in beiden Kompartimenten ist nicht synchron gestaltet. Breite, Farbgebung und Ausrichtung der Lamellenstrukturen weichen voneinander ab. Im rechten Feld werden schmale graue Elemente von Partien frei aufgetragener Farbe in Rotgrau- und Grautönen überlagert. Sie sind in unregelmäßiger Staffelung übereinander angeordnet und zur Bildmitte geneigt, während die Lamellen im linken Bildfeld von einem Bereich gestisch aufgetragener hellroter Farbe überlagert werden, breiter formuliert sind und ebenfalls eine Neigung zur Bildmitte aufweisen. Während die farbigen Überlagerungen im linken Bildfeld transparent gestaltet sind, indem sie die Verschattungen und den Verlauf der Lamellen aufnehmen, sind sie im rechten Bildfeld opak angelegt und lassen einen Verlauf quer zur Ausrichtung der Lamellen erkennen. Größere Flächen von Farbe, die mit breitem Pinsel aufgetragen ist, wechseln mit schmalen Strichen, die ihrerseits vertikal verlaufende Lamellenstrukturen ausbilden. Diese sind jedoch nicht in einen formal einheitlichen Verband eingefügt, sondern als Einzelemente ausgebildet. Sie sind als offene Farbformen gestaltet, wobei sie nur teilweise ausgeprägte Konturen aufweisen und vielfach in einen freien gestischen Farbauftrag münden. Im Bereich des zentralen Motivs sind über die Verbindungsstellen der Lamellen lamellenartige Einzelemente in Grau- und Rotgrautönen gelegt; darüber hinaus ist Farbe in kleinteiligen Setzungen gestisch aufgebracht. Die Lamellenstrukturen werden in formaler Hinsicht in der rechten Bildhälfte aufgenommen. Dort ist innerhalb einer roten Flächenform der homogene Farbauftrag in scheinbar in die Tiefe gestaffelte brauntönige Flächenelemente überführt, die an teilweise unregelmäßigen, diagonal geführten Konturen Verschattungen ausbilden. Ein dunkel abgeschattiertes, wolkig vertriebenes Rot ist über den Bereich gelegt und vermittelt zwischen diesem und der linken Bildhälfte. Weitere Flächenelemente sind in Überlagerungssituationen miteinander verschränkt, indem sie verschattete Kanten oder Leisten ausbilden. Die linke Bildpartie und der schmale Bereich oberhalb des Lamellenkompartimentes werden von gestischen Farbsetzungen in Grau- und Rottönen dominiert, die sich in der linken unteren Bildpartie zu einer schrundigen Oberflächentextur steigern. Die Bildoberfläche mutet versehrt an; darunterliegende Farbschichten treten in Erscheinung. Auf diese Weise entsteht ein Bereich kleinteiliger Durchmischung von farbigen Setzungen, der in die Gesamtkomposition durch Einbinden der am Rand platzierten Partien in formal gebundene Gestaltungen integriert wird.

Kögler erarbeitet die Komposition mit Hilfe zweier gegenläufiger bildnerischer Strategien. Zum einen erzeugt er durch gestisch freie Farbsetzungen eine formal ungebundene Struktur von optisch vor- und zurückweichenden Bildpartien, die ein Gerüst von strenger konturierten Farbformen überlagert und dabei eine räumlich lesbare Situation schafft bzw. eine bereits vorhandene räumliche Verortung in dem aus konstruktiv entlehnten Formulierungen geschaffenen Gerüst verstärkt. Zum anderen wird durch das Abtragen vorhandener Farbschichten eine in der Wirkung ähnliche Situation erzeugt.

Der Titel der Arbeit lässt auf eine Inspiration durch real vorgefundene Verhältnisse schließen. Dabei tritt aufgrund der formalen Charakteristika die Architektur Roms als Vorlage in den Blick. Wie in „La Pieve di Cairo“, so spiegeln sich auch hier möglicherweise mimetische Qualitäten sowohl in der Farbwahl als auch in der formalen Gestaltung der Einzelformen sowie der Gesamtkomposition. Der tektonische Aufbau von Quadermauerwerk könnte die Vorlage für die Formulierung der großformatigen Farbkompartimente darstellen. Die Lamellenstrukturen lassen an hölzerne Fensterläden denken. Verschattungen architektonischer Partien, vorkragende Fassadenteile und schrundige Maueroberflächen könnten in Form von Abschattierungen und gestischem Farbauftrag bildlich umgesetzt sein.

Eine Fotografie aus dem Besitz des Künstlers, die im AK, Ettlingen 2006 abgebildet ist, kann zur Klärung des Sachverhaltes beitragen.<sup>529</sup> Rechts neben einem Hauseingang erhebt sich gequadrertes Mauerwerk, während die Wand links verputzt ist. Beide Wandflächen sind in unterschiedlichen Höhen mit mehreren horizontal verlaufenden, vorkragenden Steinbändern versehen, die zum Teil durch Fensteröffnungen, zum Teil durch über Putz liegende Leitungen unterbrochen werden. Der Hauseingang selbst ist mit einem über die Leibung heraustretenden steinernen Rahmen versehen, in den ein Oberlicht integriert ist. In einer Flucht oberhalb der Tür befinden sich auf zwei Stockwerken Fenster mit ebensolchen steinernen Rahmungen. Während das Fenster des ersten Stockwerkes ein halbhoch geführtes Eisengitter aufweist, sind am Fenster des darüberliegenden Stockwerkes hölzerne Läden angebracht, die halb offen stehen und eine horizontale Lamellengliederung aufweisen.

Selbst wenn Datierung und Lokalisierung der auf der Aufnahme abgebildeten Architektur nicht zu präzisieren sind, belegt die Fotografie dennoch das Interesse des Künstlers für spezifische

---

<sup>529</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.100. Die Bildunterschrift lautet: „Italien, 1960, Straßenansicht“. Der Verfasserin war eine Überprüfung der Fotografie nicht möglich.

architektonische Zusammenhänge, die sich unter bestimmten Lichtverhältnissen darbieten. Die architektonische Situation mag erst im Jahr 1960 von Kögler fotografiert worden sein; in jedem Fall lassen sich die bildlichen Formulierungen in „Römisches“ aus dem vorangegangenen Jahr mit großer Wahrscheinlichkeit auf ein ähnliches Motiv zurückführen. Die sich durch das schräg einfallende Tageslicht bildenden Verschattungen der architektonischen Details können im Bild als ebensolche Verschattungen zwischen quaderförmigen Elementen und entlang von Leistenmotiven wiedergefunden werden. Die in der bildlichen Umsetzung ineinandergefügten, teilweise durch Leisten profilierten Farbkompartimente und die Lamellenstrukturen können als abstrahierte Übersetzungen der real vorgegebenen Mauerwerk- und Fenstergestaltungen gelesen werden. Selbst die gestisch freie farbliche Gestaltung kann von Unebenheiten des Mauerputzes oder aber vom Licht- und Schatteneinfall inspiriert sein.

Kögler nimmt auch in diesen durch römische Motive inspirierten Werken nicht die abbildhafte Abschilderung des Gesehenen in den Blick, sondern dessen Umwandlung in eigenständige bildnerische Formulierungen. Er gestaltet seine Arbeiten gemäß der Wahrnehmung der Umgebung, jedoch nach unabhängig vom Mimetischen existierenden bildnerischen Gesetzmäßigkeiten. Dies erhellt sich aus den Äußerungen des Künstlers in dem Gespräch mit Gall. Dabei nehme er, Kögler, nicht die Gesamtansicht, sondern das Detail und die rhythmische Gliederung in den Blick, so übermittelt es Gall. Zahlreiche Änderungen und Arbeitsschritte sind nach Aussage des Künstlers notwendig, um die spezifischen atmosphärischen Qualitäten des Gesehenen zum Ausdruck zu bringen.<sup>530</sup> Die Resultate der Bildanalysen der ab 1958 entstandenen Arbeiten stimmen mit Köglers Selbstaussage überein. Diese belegt die zuvor geäußerte Vermutung, daß sowohl gegenständliche und landschaftliche Vorgaben als auch atmosphärische Qualitäten in die bildliche Umsetzung einfließen.

Eine Auswahl bestimmter Motive, welche die Kriterien eines strukturierten Flächengefüges und konstruktiver Detailstrukturen erfüllen, findet sich in jeweils mehreren Arbeiten, die kompositorisch miteinander verwandt sind. So treten die in der Arbeit „Römisches“ erarbeitete Bildkomposition sowie die Binnengestaltung der bildlichen Details noch in mindesten zwei weiteren Arbeiten aus demselben Jahr auf.

---

<sup>530</sup> Vgl. Gall 1999, S.13.

In der Jahresausstellung der Stipendiaten der Villa Massimo im Jahr 1959 war Kögler mit vier Arbeiten vertreten.<sup>531</sup> Eine Arbeit trägt den Titel „Landschaftliches“ (Tempera auf Papier, 53 × 71 cm, Abb.52). Möglicherweise ist sie identisch mit dem Werk gleichen Titels aus dem Jahr 1959, das im Rahmen der „Juryfreien Kunstausstellung Berlin“ im Jahr 1962 gezeigt wurde und im Katalog abgebildet ist.<sup>532</sup> Der Komposition in Blau- und Brauntönen liegt eine Gliederung in Form orthogonaler Strukturen zugrunde, die in den nach der Vorlage eines architektonischen Motivs erstellten Bildfindungen im Umfeld des Romaufenthaltes mehrfach zutage tritt. In das Zentrum der Arbeit ist eine in dunklen Strichen ausgeführte, aus Horizontale und in die Diagonale geneigter Vertikale bestehende Struktur gestellt, die das Motiv des Fensterladens mit Lamellen aufruft. Sie ist mit zahlreichen, sich partiell verdichtenden gestischen Setzungen in Blautönen übergegangen, die in der Mitte der oberen Bildhälfte mit ebensolchen rotbraunen Setzungen verschränkt sind. Die Pinselstriche weisen in der Mehrzahl eine Ausrichtung entlang einer gedachten Diagonale von links unten nach rechts oben auf; einige Striche folgen jedoch dem Neigungswinkel der im Bildzentrum vorgegebenen Vertikalen. Darin entspricht die Komposition sowohl anderen Arbeiten aus demselben Jahr, wie etwa „Mit roter Mitte“, als auch der Arbeit „Landschaftliches“ aus dem Jahr 1958. Die Frage nach der Natur der zugrundeliegenden motivischen Vorgaben muß im bezug auf „Landschaftliches“ von 1959 offen bleiben. In der motivischen Ausformulierung der bildlichen Details ist eine Nähe zu offensichtlich von Architektur inspirierten Arbeiten festzustellen, dagegen verweist der Titel eindeutig auf landschaftliche Vorgaben. Die Tektonik als Gestaltungsprinzip findet sich jedoch auch in der Arbeit „Landschaftliches“ von 1958.

Die Titel von drei weiteren Arbeiten, die in der Ausstellung in Rom 1959 gezeigt wurden und nicht in Abbildungen überliefert sind, verweisen auf konstruktive Verhältnisse. Die Verwendung der Bezeichnungen „diagonal“ und „schräg gegliedert“ verweist auf kompositorische Gestaltungen der zweiten Hälfte der 50er Jahre, so etwa auf heute nicht mehr nachweisbare Arbeiten aus dem Jahr 1957.<sup>533</sup> Im Kontext der Arbeiten von 1958 und 1959 kann aus der Wahl dieser Titel geschlossen werden, daß die Bildschöpfungen keine nahe an der

---

<sup>531</sup> Vgl. AK, Rom 1959, „Landschaftliches“, Tempera, o. Bildträger, 53 × 71cm; „Diagonal Gebautes“, Tempera, o. Bildträger, 55 × 75 cm, „Mit grauer Mitte“, Tempera, o. Bildträger, 55 × 75 cm, und „Schräg gegliedert“, Tempera, o. Bildträger, 50 × 69 cm, o. S.

<sup>532</sup> Vgl. Juryfreie Ausstellung, AK, Berlin 1962, Nr.300, „Landschaftliches“, Tempera, o. Bildträger und Maßangaben, Abb. o. S.

<sup>533</sup> Vgl. zum Beispiel Anhang III, Nr.4, „Schräges im Raum“, 1957, Tempera, o. Bildträger, 45 × 29 cm.

realen motivischen Vorgabe orientierten Umsetzungen des Seheindrucks darstellen, sondern bildlich autonome, konstruktive Strukturen zum Bildgegenstand haben, die, obwohl aus gegenständlichen Motiven entwickelt, weiteren Abstraktionen und kompositorisch eigenständigen Zusammenstellungen unterworfen wurden.

Die Arbeit „Mit grauer Mitte“ (Tempera auf Papier, 55 × 75 cm)<sup>534</sup> zeigt sich „Römisches“ noch enger verwandt als „Landschaftliches“ von 1959. Da sie lediglich in einer Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegt, ist das Spektrum der hier zum Einsatz gelangten Farben nicht mehr zu rekonstruieren, die Helligkeitswerte der Aufnahme erlauben jedoch eine allgemeine Analyse. Aus der Mitte der Komposition nach rechts versetzt findet sich in der oberen Bildhälfte eine aus zwei Kompartimenten zusammengesetzte Lamellenstruktur, deren Elemente jeweils zur Mitte hin nicht exakt aufeinander zulaufen. Unterhalb dieses Bildbereiches ist ein auf der Höhe der vertikalen Linienbegrenzung zwischen den Lamellenfeldern vertikal geteiltes Querrechteck platziert. Im Gegensatz zu „Römisches“ sind hier die beiden Hälften des großen Kompartimentes farblich stark unterschieden. Das Lamellenfeld wird umlagert von weiteren, farblich homogen gestalteten Rechteckfeldern, die in unterschiedlichem Maße von gestischen Farbsetzungen überlagert werden. Sowohl die orthogonalen Verläufe der Begrenzungen dieser Farbkompartimente als auch der vom Verlauf der Lamellen und der Teilung der großen Rechteckform ausgehende diagonale Impuls werden in die gestischen Setzungen aufgenommen. Der Titel „Mit grauer Mitte“ läßt auf eine farbliche Gestaltung schließen, die derjenigen der Arbeit „Römisches“ zumindest in bezug auf die Gestaltung der Mittelpartie gleicht.

Die kompositorische Struktur, die sich in den drei zuvor erwähnten Arbeiten erschließen läßt, ist in eine weitere Arbeit aus dem Jahr 1959 (Tempera auf Papier, 38,5 × 57 cm, Abb.53) aufgenommen. Im AK, Ettlingen 2006 ist sie „Mit roter Mitte“ betitelt.<sup>535</sup> In der 1960 erstellten Ausstellungsliste der Galerie Niepel in Düsseldorf wird die Arbeit ebenfalls genannt, jedoch mit abweichenden Maßen.<sup>536</sup> Eine Schwarz-Weiß-Abbildung der Arbeit liegt im Katalog der Ausstellung „Rot im Bild“ des Darmstädter Kunstvereins von 1960 vor. Das Werk ist hier „Saracinesco“ betitelt und mit den Maßen 37 × 55 cm ausgewiesen.<sup>537</sup> Es ist dennoch möglich,

<sup>534</sup> Vgl. AK, Rom 1959, Abb. o. S.

<sup>535</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.96.

<sup>536</sup> Vgl. Anhang III, Nr.11. Die Maße sind dort mit 36 × 54 cm angegeben.

<sup>537</sup> Vgl. AK, Darmstadt 1960, Nr.33, o. S.

daß beide Titel auf dieselbe Arbeit zutreffen; auch in bezug auf andere Arbeiten ist eine voneinander abweichende Titelgebung in unterschiedlichen Publikationen festzustellen, die zu Köglers Lebzeiten erschienen sind. Kögler scheint die Titel selbst variabel gehandhabt zu haben.

Saracinesco ist der Name eines Ortes in Latium, in der Provinz Rom. Kögler besuchte den Ort wohl während seines Romaufenthaltes.

Das Gemälde zeigt ein Gefüge von farbigen Kompartimenten, die durch den gestischen Auftrag von Farbe in stärkerem Maße auf das bildliche Umfeld hin geöffnet erscheinen als die entsprechenden Formulierungen in „Römisches“ und „Mit grauer Mitte“. Die Bildfarbigkeit setzt sich aus unterschiedlichen Rottönen, welche die Farbgebung bestimmen, und jeweils einem grünen und einem dunkelbraunen Bereich zusammen. Charakteristische formale Gestaltungen konstruktiv formulierter Partien sind in die frei gestalteten Bereiche übernommen. So finden sich drei vertikal gelagerte Leistenmotive, die sich aus jeweils einem linear begrenzten stabförmigen Element und einer einseitig angelagerten dunklen Abtönung zusammensetzen, die als Verschattung eines vorkragenden Leistenprofils gelesen werden kann. Zwei horizontal gelagerte Strukturen nehmen diese Gestaltung auf. Die kompositorische Einbindung dieser aus gegenständlich-konstruktivem Kontext entlehnten Formulierungen wird vollzogen, indem eine dynamisierte orthogonale Struktur in die Komposition implantiert, dieser jedoch ein gleich gewichteter freier Farbauftrag entgegenstellt wird. Die Leistenmotive treten als strukturgebende Versatzstücke neben einen gestischen Farbauftrag, aus dem Struktur mittels Pinselführung jenseits formaler Einbindung der farbigen Setzungen erzeugt ist. Andere Bildelemente nehmen in ihrer Konzeption eine Zwischenstellung zwischen den sich hierin manifestierenden Strategien bildlicher Gestaltung ein. Der Bereich, der in den beiden zuvor erörterten Arbeiten das Lamellenfeld einnimmt, wird in dieser Arbeit von einer Zusammenstellung zweier einseitig diagonal begrenzter offener Farbformen in dunklem Umbra eingenommen. Der Formenkomplex kann als Relikt eines diagonal geteilten Rechteckes gelesen werden, er weist eine linear gestaltete Mittellinie auf, die nach oben hin durch Abmischen mit einer dunkleren Nuance des verwendeten Farbtons verschattet ist. Diese Gestaltung wiederholt sich als Abschluß der untenliegenden Formpartie; die obere Farbform ist in einen offenen Farbauftrag überführt und verschmilzt mit einem von links horizontal herangeführten Leistenmotiv. Das Verschattungsmotiv verweist auf die in anderen Arbeiten näher an der realen Vorgabe formulierte Lamellenstruktur. In der Folge dieser Abstraktion von einer

gegenständlichen Lesart kann das von zwei Schattenzonen begleitete Bildelement jedoch auch als plastisch formuliertes Tubenelement gelesen werden; es ist in eine interpretatorische Ambivalenz überführt. Diese Gestaltung wird in der rechten Bildpartie in einem Verbund von drei nun vertikal ausgerichteten, schmalen Elementen aufgegriffen, die partiell miteinander verschmolzene Lamellenstrukturen ausbilden.

Die Dynamisierung der Bildstruktur geht nun einher mit einer fortschreitenden Auflösung formaler Einbindung von Farbe, ein gestalterisches Vorgehen, das sich ebenfalls in „Landschaftliches“ von 1959 zeigt. Das gegenständlichen Vorgaben entlehnte Vokabular tritt gegenüber einem in gestisch freien Setzungen realisierten Kompositionsprinzip zurück. Die im Bild eigenständig umgesetzten, auf reale Vorgaben zurückgehenden Motive lassen sich lediglich im Vergleich mit gegenstandsnäher formulierten Arbeiten erschließen. Auch die charakteristische Struktur und die Anordnung der Bildelemente, die durch die reale architektonische Situation vorgegeben scheint, sind in dieser Arbeit verändert. Das Lamellenfeld, das in der Arbeit „Römisches“ als zweigeteiltes Kompartiment gestaltet ist, wird in „Mit roter Mitte“ auf eine kürzelhafte Andeutung des charakteristischen Überlagerungsmotivs zweier querliegender, jedoch verkürzter Formen verknüpft. Die am rechten Bildrand eingefügte grüne Farbform nimmt das Lamellenmotiv auf, indem es das Überlagerungsmotiv durch Verschattung entlang linearer Strukturen sowie die langgestreckte Gestalt der Lamellen zitiert. Allerdings ist es innerhalb des Bildfeldes aus seiner Lage in einer Weise verschoben, die eine vollständige Ablösung dieses Bildelementes von seiner mimetischen Vorlage deutlich werden läßt. Kögler interpretiert die aus dem Seheindruck gewonnenen bildlichen Formulierungen in dieser Arbeit als disponible formale Bausteine der Bildkomposition, die keinem mimetischen Bezug mehr verpflichtet sind.

Ebenso gewinnt der gestische Farbauftrag eine eigenständige Gewichtung, die als Weiterentwicklung der Farbsetzungen zu sehen ist, die in „Römisches“ als bildliche Umsetzung des Atmosphärischen, beispielsweise der durch Lichteinfall veränderten Lokalfarbigkeit von Architektur, gelten können. Innerhalb der gewählten Farbpalette scheinen sich in den Rot- und Brauntönen noch reale Vorgaben zu spiegeln; die aus dem Pinselduktus erzeugten Farbformen sind jedoch im Vergleich zu den Arbeiten „La Pieve di Cairo“ und „Gavi“ kleiner, in ihrer Ausführung manifestiert sich die Heftigkeit des Malaktes. Darin gleichen sie den gestisch erzeugten Farbformen in „Römisches“. Die tektonische Struktur, die in den bisher vorgestellten Arbeiten die Grundlage der Bildkomposition bildet, wird in den zuletzt genannten Arbeiten

jedoch auf wenige fragmentierte formale Setzungen reduziert. Die durch einen homogenen Farbauftrag erzeugte Flächenhaftigkeit der farbigen Kompartimente, aus denen sich das bildliche Gefüge in „La Pieve di Cairo“ und „Gavi“ zusammensetzt, ist nun durch zahlreiche Übermalungen mit disparaten Farbsetzungen in eine unruhig gestaltete, bereits in diesen Binnenstrukturen als partiell in die Tiefe des Bildraumes aufgebrochene Oberfläche verwandelt, die keine eindeutige Zuordnung der einzelnen farbigen Striche zu größeren Flächenformen mehr erlaubt. Diese Bildeinheiten sind vielmehr durch die dynamisierte und gleichzeitig formfragmentierende Art des Farbauftrages aufgelöst. In den Partien, in denen eine Verdichtung der farbigen Setzungen zu Formeinheiten vorgenommen ist, stellen sich Annäherungen an die gegenständlichen Vorgaben des realen Motivs ein, wie in den Lamellenstrukturen oder den Leistenmotiven. Diese gegenstandsnahe Interpretation trifft jedoch nur auf einige wenige Formulierungen zu; diese sind durch ihre formal offene Gestaltung mit nicht in mimetisch lesbare Struktureinheiten eingebundenen Farbsetzungen zu einer eigenständigen bildlichen Erscheinung unter Ausprägung einer spezifischen Dynamik verwoben.

Sollte die Arbeit „Mit roter Mitte“ nicht identisch sein mit „Saracinesco“, so ist dennoch der Charakter der Titelgebung dieser ebenfalls im Jahr 1959 entstehenden Arbeit von Interesse. Die Titel der Arbeiten „Mit grauer Mitte“ und „Mit roter Mitte“ schließen sich an die Betitelung der Arbeit „Schwarze Mitte“ aus dem Jahr 1958 an. Der kompositorische Aspekt des jeweiligen Bildes wird durch diese eher technische als auf das Sujet verweisende Bezeichnung hervorgehoben. Weitere Titel von Arbeiten, die im Verlauf des Jahres 1959 entstanden, beziehen sich auf die geographische Verortung des zugrundeliegenden Sujets.<sup>538</sup> Ähnlich wie in die Reihe von Arbeiten, die 1958 im Umfeld der Frankreichreise entstanden, scheinen auch in die während des Romstipendiums erarbeiteten Bildfindungen mimetische Vorgaben unterschiedlichen Grades Eingang gefunden zu haben. Dabei sind die mit dem Seheindruck in Anordnung und Farbgebung der Bildelemente übereinstimmenden bildlichen Formulierungen möglicherweise mit geographischen Benennungen versehen, während die Arbeiten, in denen das aus mimetischen Vorgaben abgeleitete formale Vokabular in einer nicht dem zugrundeliegenden realen Sujet entsprechenden Weise neu zusammengestellt ist, wohl Titel mit

---

<sup>538</sup> Vgl. zum Beispiel die in Anhang III genannten Arbeiten Nr.7, „Mortara“, Tempera, o. Bildträger, 50,5 × 70 cm; Nr.8, „Am Weg nach Cérvaro“, Tempera, o. Bildträger, 49 × 69 cm, und Nr.10, „September in der Campagna“, Tempera, o. Bildträger, 55 × 76,5 cm.



Verweisen auf Konstruktives erhielten. Selbst Arbeiten, in denen die Abstraktion des mimetischen Vokabulars weit fortgeschritten zu sein scheint, tragen Ortsbezeichnungen im Titel, wenn Anordnung und Formulierung der Bildelemente sich auf das reale Motiv beziehen lassen. Allerdings sollte dieser hier vorgenommenen Systematisierung der Bildtitel kein allzu großes Gewicht beispielsweise bei der Erschließung der Darstellung von nicht in Abbildungen oder im Original nachweisbarer Arbeiten beigemessen werden. Es ist fraglich, ob der Künstler selbst in dieser Weise systematisch verfuhr.

Eine kompositorisch freie Handhabung realer motivischer Vorgaben liegt in der Arbeit „Römisches II“ (Tempera auf Karton, 70 × 49,5 cm)<sup>539</sup> vor. Sie stellt eine hochformatige Komposition vor, die aus gestisch ausgeführten roten und grünen Farbsetzungen verdichtet ist, über die sich ein loses, doch in Rechteckfeldern zusammengestelltes Gefüge schwarzer, diagonal von rechts nach links geführter Farbsetzungen legt. In den Partien, die in den Komplementärfarben angelegt sind, liegen Schichten horizontaler, vertikaler und diagonaler Pinselstriche übereinander. Sie verdichten sich zu Farbfeldern, deren Farbauftrag jedoch nicht zu einer homogenen Oberfläche verschmilzt. Vielmehr entsteht ein dichtes Geflecht von Einzelformen mit räumlicher Anmutung. Das rote Farbfeld dominiert die Komposition, es ist aus Schichtungen roter Farbe über den darunterliegenden grünen Farbschichten erzeugt. Diese treten an einigen Stellen an die Oberfläche und prägen im Zusammenspiel mit parallel geführten roten und schwarzen Farbsetzungen Formulierungen aus, die als freie Übersetzungen von Leistenmotiven mit einseitig beigefügter Verschattung gelesen werden können. Diese bis hin zu einer formerzeugenden Verdichtung vorgenommenen Ausrichtungen der farbigen Setzungen finden sich als parallel angeordnete vertikale Formulierungen nahe des linken und des rechten Bildrandes. Unterhalb der Bildmitte ist ein breites, lediglich durch offene schwarze Konturen gekennzeichnetes Kompartiment diagonal über die farbigen Setzungen gelegt. Einzelne Bereiche innerhalb der Formulierung sind durch Vertikalstreben abgeteilt. Während die in der linken Bildhälfte plazierte Partie von schwarzen Pinselstrichen überlagert ist und dadurch optisch in die übergreifende Bildstruktur eingebunden wird, scheint im Zentrum des Kompartimentes die darunter sichtbare rote Malschicht aufgebrochen zu sein und den Blick in die Tiefe des Bildraumes freizugeben. Dort wird eine helle, diagonal durch einen schwarzen

---

<sup>539</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.15. In der Liste der Ausstellung in Eisenwerk Wöhr von 1973 ist die Arbeit unter dem Titel „Römisches“ mit den Maßen 90 × 70 cm aufgeführt, Vgl. Anhang IV, Nr.5. Die Identität der Arbeit ist durch ein der Verfasserin vorliegendes Foto, das für die Ausstellung angefertigt wurde, belegt.

Strich geteilte rechteckige Formulierung sichtbar, die bereits in den im Umfeld der Frankreichreise entstandenen Arbeiten als zentrales Motiv auftritt.

In der Anordnung der schwarzen Pinselstriche bildet sich ein annähernd orthogonales Motiv aus, als Zusammenführung einer Quader- mit einer Lamellenstruktur gelesen werden kann. Beide Strukturen finden sich als mimetischem Kontext entlehnte, charakteristische Gestaltungen auch in den gegenstandsnäher formulierten Arbeiten, die eine architektonische Situation mit Mauerwerk und hölzernen Fensterläden zeigen. Nehmen in „Römisches“ und „Mit grauer Mitte“ Fensterladenmotive das durch ein ebensolches orthogonales Motiv gestaltete Bildzentrum ein, so findet sich in „Saracinesco“ an dieser Stelle ebenfalls das diagonal geteilte Rechteck.

Die auf mimetische Verhältnisse zurückzuführenden formalen Versatzstücke der Komposition bewahren nur einen sehr geringen wiedererkennbaren gegenständlichen Bezug. Die optische Erscheinung des Bildes wird bestimmt von der komplementären Buntfarbigkeit, der Vehemenz des Farbauftrages und einem virtuellen räumlichen Eindruck der kompositorisch auf vielfältige Weise ineinander verschränkten Malschichten. Die beiden letztgenannten Aspekte erwachsen unmittelbar aus dem malerischen Entstehungsprozeß des Bildes. Dieser wird visuell auch über die Öffnung der oberen Malschichten auf das darunterliegende bildliche Geschehen in der bereits beschriebenen Partie unterhalb der Bildmitte erfahrbar. Die Übermittlung der Unmittelbarkeit sämtlicher Phasen der bildlichen Entwicklung und der daraus resultierenden vollendeten bildlichen Erscheinung wird auf diese Weise zu einer bildlichen Qualität. In dieser Visualisierung der Prozeßhaftigkeit bildlichen Werdens entfaltet sich Dynamik. Die Staffelung der Farbsetzungen zu räumlich deutbaren Schichten und die Heftigkeit des Pinselstriches werden als prozeßimmanente Bewegung auf dem Bildträger in eine dauerhafte malerische Präsenz überführt. Die Autonomie der Bildgestaltung tritt als eigene Qualität gegenüber der Abbildhaftigkeit mimetischer Gegenstandsreste zutage. Unter diesen Aspekten zeigt die Komposition Verwandtschaft zu informellen Bildlösungen.

Gegenüber Arbeiten wie „La Pieve di Cairo“ und „Gavi“ weisen andere Werke, die während Köglers Aufenthalt in Rom entstanden, eine starke Dynamisierung der Bildstruktur auf, die in sich der Überlagerung eines orthogonalen Gerüsts durch gestische Farbsetzungen manifestiert. Diese können in bildlich eigenständigen Rhythmen in loser oder dichter Folge über die Bildstruktur gelegt sein. Kögler erprobt das ursprünglich aus realen tektonisch charakterisierten

Situationen entlehnte, in autonome bildliche Setzungen überführte Vokabular in einer Reihe von einander ähnelnden Arbeiten. „Römisches II“ steht als ein Beispiel für die Arbeiten aus dieser Schaffensphase, die wohl gegen Ende des Romaufenthaltes anzusiedeln sind. Die erwähnte Schwarz-Weiß-Fotografie vom 21.10.1959 aus dem Besitz des Künstlers bestätigt die absolute Datierung dieser künstlerischen Entwicklung. Sie zeigt den Künstler am Arbeitstisch. Hinter ihm sind auf zwei Staffeleien zwei Leinwandgemälde präsentiert; an der Rückwand sind zwei weitere Arbeiten zu sehen. Trotz des kleinen Formates der Aufnahme sind sowohl große, in verschiedenen Farben gestaltete Kompartimente innerhalb einer orthogonalen Bildstruktur zu erkennen als auch die meist diagonal geführten gestischen Setzungen, die diese überlagern. Darin gleichen die auf der Aufnahme zu sehenden Arbeiten einem Teil der in das Jahr 1959 datierten Werke, die eine Dynamisierung der Farbsetzungen in Kombination mit der Strukturierung des Bildganzen durch ein orthogonales System aufweisen.

Eine weitere unbetiteltete Arbeit (Öl auf Leinwand, 46 × 73 cm, Abb.54) trägt im AK, Ettlingen 2006 den Zusatztitel „(Römisches)“.<sup>540</sup> Stilistisch unterscheidet sich die Arbeit erheblich von den zuvor im Rahmen der Werkanalyse als charakteristisch für diese Schaffensphase ausgewählten Arbeiten. Gestisch aufgetragene Farbsetzungen in einem Grünton, der in verschiedenen Partien des Bildes mit Schwarz und Weiß abgemischt ist, erzeugen ein Geflecht, das die Leinwand partiell füllt. In den Partien am oberen und rechten Bildrand tritt eine in stärker vermalten Ockertönen ausgeführte Grundierung des Malgrundes zutage, die auch unter den mit grünen Farbsetzungen übermalten Bildpartien liegt. Diese werden erst auf der Leinwand mit Schwarz und Weiß vermalt. Die daraus resultierenden Farbstriche erzeugen den Eindruck dreidimensional angeordneter plastischer Farbformen, die durch Lichteinfall und Verschattung modelliert sind. Der Farbauftrag erfolgt nicht ungerichtet; in den unterschiedlichen Partien des Bildes lassen sich Bündelungen annähernd parallel ausgerichteter langgestreckter Farbformen erkennen, die allein aus dem Pinselduktus erzeugt sind. Über der Grundierung findet sich, aus der Bildmitte nach links versetzt, eine Häufung annähernd horizontal übereinanderliegender, mit Schwarz abgetönter grüner Farbsetzungen. Ein Pinselstrich, der inmitten dieser Formulierung beginnt, ist bis an den rechten Bildrand weitergeführt.

---

<sup>540</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.97. Auf S.158 merkt der Herausgeber an, daß die Titel der Arbeiten zum Teil auf eigene Zuordnungen zurückgehen. Die Titelgebung der Bilder im Katalog macht diese Unterscheidung zwischen tatsächlich auf der Rückseite vermerkttem Titel und nachträglicher Zuschreibung allerdings nicht kenntlich, so daß auch im vorliegenden Fall erst eine bisher der Verfasserin nicht mögliche Untersuchung der Rückseite eine Klärung in der Titelgebung bringen könnte.

Die oberste Malschicht wird ausschließlich von einem Grün beherrscht, das partiell mit Weiß abgemischt ist. In der linken Bildhälfte sind in der Umgebung der zuunterst aufgetragenen dunklen Partien Gruppen von annähernd horizontal und vertikal ausgerichteten parallelen Farbstrichen angeordnet, die zu rechten Winkeln zusammentreten können, während die rechte Bildhälfte disparate farbige Setzungen aufweist. In der Mitte des Bildfeldes rückt die nicht nur technisch in der Abfolge der Malschichten, sondern auch optisch in die Tiefe versetzte Bündelung dunkelgrüner Farbsetzungen in den Blick. Ein langgezogener diagonal geführter Pinselstrich quert das Bild. Ein weiterer Strich setzt unterhalb in flacherem Winkel an und ist bis an den rechten Bildrand herangeführt.

Auf mehreren gestalterischen Ebenen zeigt sich in dieser Arbeit eine Steigerung dynamischer und formauflösender Tendenzen. Anders als in den zuvor besprochenen Arbeiten findet sich nun kein orthogonales Bildgerüst als Grundstruktur, über das gestische Setzungen in abweichender Farbgebung gelegt sind. Die wohl noch an orthogonalen Verhältnissen orientierte Bildstruktur wird allein aus dem gestischen Auftrag eines einzigen, verschiedenartig abgetönten Grüns erzeugt. Dabei ist jede Einbindung der farbigen Setzungen in eine als Bildgerüst dienende Flächenform aufgegeben. Durch die Abmischung wird der Eindruck einer rundplastischen Ausformulierung der einzelnen Farbsetzungen erweckt. Diese Deutung stellt sich über die Konnotation mit Gestaltungsstrategien ein, in denen der Eindruck von Räumlichkeit mit illusionierenden Mitteln erzeugt wird. Durch die Überlagerung der Farbsetzungen durch weitere, farblich variierte bietet sich in bezug auf die Gesamtkomposition eine tiefenräumliche Interpretation der Farbstrukturen an.

Neben einer farblichen Reduktion auf einen einzigen, in zwei Varianten abgemischten Farbton tritt in dieser Arbeit auch eine formale Konzentration auf den sämtliche Aspekte einer Bildstrukturierung und Flächenorganisation sowie einer plastischen Gestaltung vereinenden Pinselstrich zutage. Im Kontext der in Rom entstandenen Arbeiten erscheint diese Bildkonzeption ungewöhnlich. Sie findet sich jedoch in Werken aus den Jahren 1962 und 1963, wie noch zu zeigen sein wird.

Ebenso ungewöhnlich ist die Technik der Arbeit. Kögler favorisiert das stumpfe Erscheinungsbild von Temperafarben gegenüber dem glänzenden von Ölfarben. Dies belegt ein Überblick über sein Gesamtwerk. Ingrid Kampmann läßt eine entsprechende Aussage des

Künstlers in ihren Artikel in „Das Kunstwerk“ einfließen.<sup>541</sup> Das hier vorgestellte Werk ist jedoch in Ölfarben auf Leinwand gemalt. Entgegen der Anmutung eines raschen Verfertigers der Bildkomposition mußte Kögler aufgrund der zwischen dem Auftragen der unterschiedlichen Malschichten zu beachtenden Trocknungszeiten den Malprozeß wohl unterbrechen. Die dunkel abgemischten Partien grüner Farbe sind vor dem Übermalen aufgetrocknet; sie sind nicht mit den mit Weiß abgemischten Farbsetzungen vermalt. Allerdings ist die Erzeugung der bildlichen Strukturen aus dem Pinselstrich heraus in der hier auftretenden Konsequenz nur in der Technik der Ölmalerei möglich. Ein in großen Bildpartien vollzogenes Vermalen der Abtönfarben mit der Grundfarbe auf der Leinwand erfordert eine langsame Trocknungszeit des Malmaterials, wie Ölfarbe sie bietet. Insofern scheint Kögler zum Erreichen der in der Bildanalyse bereits aufgezeigten spezifischen künstlerischen Intentionen in dieser Arbeit auf die Technik zurückgegriffen zu haben, welche die besten technischen Voraussetzungen für sein Vorhaben bot.

Die Analysen der letztgenannten Arbeiten lassen auf eine Auseinandersetzung des Künstlers mit informellen Gestaltungsstrategien schließen. Dies soll im folgenden Exkurs eingehender untersucht werden. Der Exkurs bietet zugleich einen Ausblick auf Köglers Schaffen bis zur Mitte der 60er Jahre, der als Zusammenfassung der gestalterischen Intentionen des Künstlers die sich anschließende Analyse von Werken aus diesem Zeitraum ergänzt.

---

<sup>541</sup> Vgl. Kampmann, a. a. O., S.49.

## II.23. Exkurs: Einflüsse des Informel im Werk von Kögler

Die Kunst der 50er Jahre wurde zunächst in den USA und Frankreich, mit wenigen Jahren Verzögerung auch in Deutschland, wesentlich durch das Informel geprägt.<sup>542</sup> Diese Bezeichnung benennt keinen fest umrissenen Stilbegriff; vielmehr sind unter ihr verschiedene Phänomene subsummiert, die das Erscheinungsbild von Gemälden und Plastiken prägen. Es existieren parallel mehrere Begrifflichkeiten; so gelten der Abstrakte Expressionismus, das Action Painting wie auch der Tachismus als Spielarten einer informellen Kunstauffassung. Diese äußerte sich in der Malerei in einer Auflösung definierter Formen und deren kompositorischer Hierarchie sowie in einem gestischen Modus des Farbauftrages, der mit der Betonung des prozessualen Charakters des Kunstwerkes einherging. Die Künstler, deren Werk unter dem Begriff des Informellen klassifiziert wird, gelangten von unterschiedlichsten Ausgangspunkten der künstlerischen Entwicklung aus, teils ausgehend von der Tradition europäischer Avantgardemalerei, wie etwa der im Surrealismus beheimateten *écriture automatique*, und teils in radikaler Abkehr vom Gegenständlichen, die einen Bruch mit europäischen Kunsttraditionen bedeutete, zu gegenstandslosen Bildlösungen, welche die genannten Charakteristika aufweisen.<sup>543</sup> Die Verselbständigung der bildnerischen Mittel stand dabei jedoch nicht allein im Mittelpunkt des Kunstschaffens. Vielmehr zeigen sich Bezugnahmen auf die Natur unter verschiedenen Aspekten. So finden sich metaphorische Übertragungen natürlicher Erscheinungen ebenso wie die Definition gestalterischer Ansätze in Analogie zur Natur. Ein der Natur inhärentes dynamisches Prinzip spielte hierbei eine besondere Rolle. Auch eine mit dem Begriff des Ursprünglichen verknüpfte Auffassung prägte die künstlerische Absicht, zivilisatorisch unverbildete Ausdrucksformen in neuer Weise miteinander zu verbinden. Im Hinblick auf die spezifische Situation der deutschen Nachkriegskunst lag in der Übernahme einer solchen Haltung nicht unbedingt eine Abkehr vom Gegenwärtigen, sondern eine mit der Vision kultureller Erneuerung verbundene Aktualität. Diese gedankliche

---

<sup>542</sup> Vgl. hier und im folgenden Rolf Wedewer, Stichworte zum Informel, in: AK, Berlin 1985, S.120 ff. Zur Vorbereitung und Entwicklung des Informel in Deutschland vgl. Claudia Posca, Zur Geschichte des deutschen Informel. Stationen, Vorbehalte und Erfolge auf dem Weg zur „documenta II“, in: Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952, AK, Köln 1997, S.8 ff. Zur Geschichte des Informel in Süddeutschland vgl. die straffe Zusammenfassung von Wirth: Günter Wirth, Das Informel im deutschen Südwesten und die Gruppe 11, in: Das Informel im deutschen Südwesten und die Gruppe 11, AK, Esslingen 1994, S.5 ff.

<sup>543</sup> Freese nennt darüber hinaus als prägend für das deutsche Informel den Kubismus und die ostasiatische Kalligraphie sowie die abstrakten Arbeiten von Kandinsky, vgl. Annette Freese, Auf dem Weg zum Informel. Zu den Quellen der informellen Kunst in Deutschland, in: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, AK, Heidelberg 1998, S.12 ff., hier S.12.

Grundlage findet sich auch, in künstlerisch andersartiger Umsetzung, bei Willi Baumeister, der als Impulsgeber informeller Kunst erachtet wurde.<sup>544</sup>

Hermann benennt als legitimierende Argumente für die Ausbreitung gegenstandsloser Tendenzen in der deutschen Nachkriegskunst zum einen formal-ästhetische Gründe, welche die Eigenwirkung gestalterischer Mittel in den Mittelpunkt stellten.<sup>545</sup> Zum anderen nennt er den Aspekt der Spiritualisierung und Intellektualisierung, indem den Gesetzmäßigkeiten der Materie auf spiritueller Ebene in Form mystischer Versenkung bzw. in Analogie zum Kosmischen nachgespürt worden sei. Die Abstraktion hätte aufgrund der Wendung zum Elitären einer Vereinnahmung durch politische Kräfte entgegengestanden.<sup>546</sup>

Zuschlag faßt die das Informel charakterisierenden Elemente unter den Kategorien Werkbegriff, Schaffensprozeß, Raum, Zeit und Rezeption zusammen.<sup>547</sup>

Das Werk selbst ist demnach das Resultat eines nicht vorhersagbaren Malaktes bzw. der Autonomie der gestalterischen Mittel, die das traditionelle Sujet ersetzen. Die dabei angewandten Techniken konnten auf experimentellem Wege entwickelt werden. Hierbei wird dem Aspekt der rational nicht kontrollierten Umsetzung unbewußter psychischer Empfindungen eine wesentliche Rolle zugeschrieben. Spontaneität und Zufall hätten daher als wichtige Faktoren in der Erstellung des Kunstwerkes gegolten. Durch die Erschließung der Bildfläche durch farbige Setzungen könnten sich räumliche Effekte einstellen, sowohl durch die räumliche Interpretation von Linienstrukturen als auch durch die räumliche Wirkung farbiger Flächen. Daneben existiere das Prinzip der durch reale Schichtungen bildnerischer Materie erzielten Raumhaltigkeit des Werkes selbst. Der Bewegung und Schnelligkeit des Malaktes sei in Form der bildlich fixierten Geste Dauerhaftigkeit verliehen worden. Letztendlich fordere das nach informellen Kriterien gestaltete Kunstwerk eine Wahrnehmung nicht nur auf kognitiver, sondern auch auf emotionaler Ebene, indem es im Betrachter Emotionen freisetze.

---

<sup>544</sup> Vgl. Freese, a. a. O., S.13 f. zu Baumeisters Rolle in bezug auf das Informel.

<sup>545</sup> Vgl. hier und im folgenden Jost Hermann, Freiheit im Kalten Krieg. Zum Siegeszug der abstrakten Malerei in Westdeutschland, in: Borger, Mai, Waetzold 1991, S.135 ff., hier S.146 und S.148.

<sup>546</sup> Vgl. ebenda, S.150.

<sup>547</sup> Vgl. hier und im folgenden Christoph Zuschlag, Undeutbar – und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei, in: AK, Heidelberg 1998, S.38 ff., hier S.39 f.

Belgin präzisiert die Kategorien Form, Farbe, Fläche und Raum im Hinblick auf informelles Gestalten.<sup>548</sup> So meinte der Verzicht auf Form nicht den generellen Verzicht auf jegliche gestalterische Gesetzmäßigkeit. Allerdings seien die Vorgaben einer auf dem Figurativen basierenden kompositorischen Ausgewogenheit für informelle Kunstwerke nicht relevant. Diese könnten nach dem Prinzip des „antikompositionellen Gestaltens“ bzw. der Dekomposition aufgebaut sein, wobei die traditionellen Grundlagen der Bildgestaltung in diesen Begrifflichkeiten stets gegenwärtig seien. Belgin konstatiert eine am Ordnungsprinzip orientierte anthropologische Konstante, die ihren Niederschlag auch im vorgeblichen Chaos gefunden habe. Farbe sei im informellen Kunstwerk als Eigenwert präsent, wobei auch hier eine gewisse Bindung an eine wie auch immer geartete Form existiere. Im informellen Kunstwerk stehe das Geviert des Bildträgers zur Disposition. Die auf diesen bezogene Gestalt des Tafelbildes könne potentiell bis in die Unendlichkeit hinein erweitert werden. Die Suggestion einer bildlichen Tiefenräumlichkeit sei Teil einer mit den traditionellen Mitteln der innerbildlich erzeugten Perspektive einhergehenden Kunstauffassung und falle daher nicht unter informelle Gestaltungsstrategien. Gleichwohl stellten sich derartige Effekte in informellen Arbeiten ein. Die Verdichtung des bildnerischen Materials und die sich daraus entwickelnde räumliche Präsenz eines Werkes dagegen zählten, wie auch die gedachte Erweiterung der Farbe über die Bildgrenzen hinaus in den shaped canvases amerikanischer Farbfeldmalerei, zu informellen Gestaltungsprinzipien.

Die in einem Zeitraum zwischen 1958 und 1964 entstandenen Arbeiten von Kögler unterliegen im Hinblick auf die zuvor genannten Kategorien gestalterischen Veränderungen, die eine Beeinflussung durch das Informel wahrscheinlich erscheinen lassen. Zu diesem Zeitpunkt war der Höhepunkt des Informel als aktuelle Gestaltungsstrategie bereits überschritten. Eine Orientierung des Künstlers an bestimmten Vorbildern kann hierbei nicht festgestellt werden. Vielmehr bediente sich Kögler der als charakteristisch erachteten, informellen Gestaltungsprinzipien, indem er sie auf das eigene bildliche Vokabular anwandte und die bereits erarbeiteten Kompositionsprinzipien an ihnen ausrichtete.

Kögler konnte unmittelbare Kenntnis von informellen Werken amerikanischer Künstler durch zwei Ausstellungen erlangt haben, die 1958 in der Hochschule für bildende Künste Berlin

---

<sup>548</sup> Vgl. Tayfun Belgin, Was ist Informel? Eine Annäherung über Bildkategorien, in: Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952, AK, Köln 1997, S.32 ff.



gezeigt wurden, „Die neue amerikanische Malerei“ und „Jackson Pollock“. Veranstalter war das Museum of Modern Art in New York; die Schirmherrschaft übernahmen der an dieser Institution angesiedelte International Council, der Berliner Senator für Volksbildung und die Hochschule selbst.<sup>549</sup>

Die Entwicklung, die sich innerhalb von Köglers Werk Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre abzeichnet, läßt sich, unter Vorgriff auf die chronologische Abfolge der Werkanalysen, wie folgt zusammenfassen: Bereits Ende des Jahres 1957 erfaßte der Künstler die bildlichen Gefüge aus geometrischen Flächenformen, die sich einem orthogonalen Bildgerüst unterordnen, in einem gestalterischen Modus, der eine Reduktion der Binnendetails mit gegenständlichen Bezügen mit einer Dynamisierung des Bildgeschehens verbindet. Diese wurde über die Auflösung der linearen Konturen der Bildelemente erzielt, vornehmlich jedoch über die diagonale Ausrichtung vormals vertikaler Gliederungsstrukturen. Diese Tendenz setzt sich in den Arbeiten des Jahres 1958 fort, in denen das Motiv des Steinbruches bildlich umgesetzt wurde. Es zeigt sich eine Fragmentierung der in der vorausgehenden Werkphase rechtwinklig gestalteten Formelemente, die nun in voneinander abweichenden Ausrichtungen auf der Bildfläche angeordnet sind. Die Anmutung einer räumlichen Disposition, die sich jenseits einer abbildhaften Definition einstellt, ist auf die in erprobter Weise angewandte Überlagerung der Bildbausteine zurückzuführen, denen tektonische Eigenschaften zugeschrieben wurden. Sind die bildlichen Vokabeln auch des Verweischarakters auf Gegenständliches entkleidet, so bezieht sich doch die Anordnung der Bildelemente auf ein gegenständliches Motiv. Insofern stellt das abstrahierte Bildgeschehen ein Korrelat zur gegenständlichen Vorgabe dar.<sup>550</sup> Diese Bezugnahme auf außerbildliche Kategorien liegt ebenfalls den in den folgenden Jahren entstandenen Arbeiten zugrunde, allerdings mit wechselnden motivischen Vorgaben. Während der Aufenthalte des Künstlers in Rom und Florenz setzte dieser architektonische Strukturen, aber auch landschaftliche Formationen und atmosphärische Stimmungen in zunehmend kleinteiliger gestalteten Kompositionen um, deren Bildelemente aus dem Pinselduktus entwickelt wurden. Das gestische Moment tritt in den Arbeiten gegenüber dem an tektonischen Prinzipien orientierten Bildaufbau in den Vordergrund. Allerdings erscheinen die Bildstrukturen geordnet und treten nicht als intuitive Farbsetzungen in Erscheinung, die jeden Gerüstes entbehren. Das Maß an persönlicher

---

<sup>549</sup> Vgl. N. N., Ausstellungen in der Hochschule für bildende Künste von 1956 bis 1959, in: Otto, a. a. O., o. S.

<sup>550</sup> Vgl. auch Franzke 1972, o. S.

Gestimmtheit, das in die Bilder einfloß, vermittelt sich über die Umsetzung des Seheindrucks, der wiederum von atmosphärischen Verhältnissen ebenso bestimmt wurde wie von Architekturen und landschaftlichen Gegebenheiten. So nehmen die Titel der Arbeiten auch Bezug auf diese außerbildlichen Kategorien. Die tektonische Qualität der Farbsetzungen trat allmählich hinter deren gestischen Ausdrucksgehalt zurück. Dies ist mit einer Veränderung der farbigen Strukturen verbunden, die nun durchweg mit schmalen Pinsel ausgeführt wurden. Die Mehrzahl der im Jahr 1960 entstandenen Arbeiten weist schmale Pinselstriche auf, die einander überlagern und auf diese Weise räumliche Qualitäten transportieren. Die Kleinteiligkeit der Farbformen wich einer Ausdehnung der in der Pinselführung erzeugten Setzungen, welche die Geste der Hand ebenso wie die Vehemenz des Malaktes dokumentieren. Dies ging einher mit einer Vereinheitlichung der Bildpartien, die identische Strukturen und Farbwerte aufweisen können. Daneben existieren weiterhin Kompositionen, deren rhythmisch aufgebrauchte Farbsetzungen unterschiedlicher Dimensionierung einen Aufbau in mehreren Bildschichten anzeigen, der stets als Äquivalent einer sich räumlich in die Tiefe erstreckenden Landschaft oder einer sich in dichter Abfolge von Raumschichten artikulierenden Architektur zu verstehen ist. Auch finden sich beide gestalterischen Ansätze in einigen Arbeiten vereint.

In einer Reihe von Radierungen und Pinselzeichnungen aus den Jahren 1962 und 1963 zeigen sich vergleichbare gestalterische Ansätze, wobei im Medium der Radierung an die Stelle flächenhaft aufgetragener Farbe Flächenätzungen traten, die wiederum von gestisch in Schwüngen ausgeführten Liniengravuren überlagert sind.

Nach dem Aufenthalt in Florenz im Jahr 1960 veränderte sich Köglers Arbeitsweise, wobei er seine Bilder nicht nur in zahlreichen Farbschichten aufbaute, sondern Farbe auch abtrug, um darunterliegende Schichten freizulegen.<sup>551</sup> Im Verlauf des Abtragsprozesses entstandene Zufallsstrukturen wurden in die Komposition einbezogen. Dieser Prozeß ist als sorgfältiges Erarbeiten bildlicher Kompositionen zu lesen. Dennoch bestimmen „spontan und nervös“ ausgeführte Liniengeflechte mit skripturalem Charakter die Oberfläche der Bildschöpfungen. Diese sind jedoch mit dem Grund malerisch verwoben.

Die Gestik des Auftragens der Farbe, die sich im Strich des Pinsels dokumentiert, sowie die Auflösung klar konturierter Farbformen in deren Anverwandlung an den Pinselstrich stellen wesentliche Charakteristika dar, die Köglers künstlerischen Ansatz innerhalb des genannten

---

<sup>551</sup> Vgl. hier und im folgenden Kampmann, a. a. O., S.49, dort auch das Zitat.

Zeitraumes in die Nähe informeller Gestaltungsstrategien rücken. Tatsächlich wurden Köglers Arbeiten in Ausstellungen in diesen Kontext eingebunden und von der Kritik unter diesen Maßgaben wahrgenommen.

Im Katalog der im Jahr 1961 vom Deutschen Künstlerbund im belgischen Charleroi organisierten Ausstellung „Peinture et sculpture contemporaines en Allemagne“ werden drei Arbeiten von Kögler genannt, die aus den Jahren 1959 und 1960 stammen.<sup>552</sup> „Toscanischer Sommer“ und eine Variante der Arbeit „Zwischen Florenz und Siena“ werden im Rahmen der Werkanalyse vorgestellt. Sind in der Liste der ausstellenden Künstler deren Namen alphabetisch geordnet, so ist diese Gliederung im Abbildungsteil aufgegeben. Die Einordnung der abgebildeten Arbeit „Römische Erinnerung“ in den Kontext von Bildfindungen, die von gestisch-informellen und tachistischen Gestaltungsprinzipien geprägt sind, ist signifikant für die Position, die Kögler gegen Ende der 50er Jahre im deutschen Kunstgeschehen einnahm. Die in diesem Zusammenhang im Katalog abgebildeten Arbeiten von Peter Herkenrath, Klaus Bendixen, Georg Meistermann, Marie-Luise von Rogister und Paran G'Schrey weisen sowohl gestische Farbsetzungen als auch tektonische Gitterstrukturen auf, denen sich die aus dem Pinselstrich entwickelten Farbformen anverwandelten. Beide scheinbar gegenläufigen Strategien treten im Werk der genannten Künstler in unterschiedlicher Gewichtung zutage. Diese Gruppe von Künstlern ist gegen eine weitere abgegrenzt, die als Gegenbewegung zum gestischen Ansatz Farbraumqualitäten in ruhigen, formal reduzierten Arbeiten auslotete.

Bereits im Sommer des Jahres 1959 fand anlässlich der documenta II und in Verbindung mit ihr im Kasseler Kunstverein eine Ausstellung unter dem Titel „Junge deutsche Maler“ statt. Curt Schweicher hebt in seinem Vorwort zu dem Ausstellungskatalog hervor, daß die ausstellenden Künstler zum Nachwuchs zu zählen seien, der erst in den Rang der auf der documenta ausstellenden Künstler hineinwachsen müsse.<sup>553</sup> Ihre Arbeiten seien auf Empfehlung von Kunstkritikern zusammengestellt worden. Schweicher stellt mehrere Strategien der Gestaltung vor, die sich in den Werken der jungen Künstler zeigten und zugleich gangbare Wege darstellten, die von älteren bereits vorgezeichnet seien. Schweicher hebt damit auf eine Kontinuität

---

<sup>552</sup> Vgl. AK, Charleroi 1961, Nr.65, „Römische Erinnerung“, 1959, Tempera auf Papier, 54 × 74 cm; Nr.66, „Zwischen Florenz und Siena“, 1960, Tempera auf Papier, 57 × 77 cm, und Nr.67, „Toscanischer Sommer“, 1960, Tempera auf Papier, 57 × 48 cm, o. S. Die Maßangaben des letztgenannten Werkes stimmen nicht mit denjenigen der unter gleichem Titel im Rahmen der Werkanalyse vorgestellten Arbeit überein, möglicherweise handelt es sich dennoch um dasselbe Werk.

<sup>553</sup> Vgl. hier und im folgenden Curt Schweicher, Vorwort, in: AK, Kassel 1959, o. S.

der künstlerischen Ansätze der vorigen und der aktuellen Generation ab, die keiner revolutionären Gesinnung bedürfe, um zeitgemäß zu sein. Als Strategien benennt er den Rekurs auf Strukturen, die in der Natur vorgegeben seien und bildlich als Ausdrucksträger genutzt würden. Des weiteren nennt er im Poetischen und Philosophischen wurzelnde Gestaltungen, die über das Sichtbare hinaus auf geistige Sphären verweisen. Schweicher bezeichnet diese als „mythologische und archäologische Möglichkeit“, die mit dem Gestischen der Handschrift verbunden sei und das Bild als Resultat einer Aktion deute. Dem entgegengesetzt seien Strategien, die auf Flächenverteilung und Komposition unter den Vorzeichen geometrischer Formgestaltung basierten. In dieser Gegenüberstellung zeigt Schweicher beide gestalterischen Ansätze, geometrisch gestaltete Flächenordnung und spontanen Ausdruck persönlicher Verfaßtheit, als gleichberechtigte Strategien auf. Beide Aspekte finden sich in Köglers Arbeiten und werden auch in der Kritik als solche bewertet. Dies zeigt sich anhand von Besprechungen anderer Ausstellungen, an denen Kögler jedoch mit Arbeiten aus derselben Werkphase teilnahm.

Kögler zeigte in der Ausstellung die beiden im selben Jahr entstandenen Arbeiten „La Pieve di Cairo“ und „Gavi“.<sup>554</sup> Der biographische Verweis im Ausstellungskatalog auf den aktuellen Aufenthaltsort des Künstlers, Rom, unterstreicht die Aktualität der im Kontext des römischen Stipendiums erarbeiteten Bildfindungen.

In Köglers Arbeiten sind beide der von Schweicher einander gegenübergestellten gestalterischen Strategien miteinander verbunden. Sowohl das Prinzip der Flächenordnung als auch das Handschriftliche gestischer Pinselführung treten bildlich in Erscheinung. Beide Ansätze erwiesen sich im Blick auf die im Rahmen der documenta II ausgestellten Arbeiten als in höchstem Maße zeitgemäß.

Auch die zweite documenta unternahm es, aktuelle Tendenzen des internationalen Kunstbetriebes aufzuzeigen und den begleitenden ästhetischen Diskurs nachzuzeichnen.<sup>555</sup> Dabei standen abstrakte Strömungen im Mittelpunkt der Schau im Kasseler Fridericianum. Die Entwicklung dieser künstlerischen Position aus unterschiedlichen gestalterischen Ansätzen der europäischen Avantgarden wurde durch deren Präsentation in Abteilungen mit Bezeichnungen

---

<sup>554</sup> Vgl. AK, Kassel 1959, Nr.32 und Nr.33.

<sup>555</sup> Vgl. hier und im folgenden Harald Kimpel, Karin Stengel, II. documenta '59 – wiederbesucht nach vier Jahrzehnten, in: Dies., a. a. O., S.5 ff., hier S.5.

wie „Die Argumente der Kunst des XX. Jahrhunderts“ und „Die Lehrmeister der Malerei des XX. Jahrhunderts“ aufgezeigt. Wichtige internationale Positionen der Malerei der Nachkriegszeit waren im Zentrum der Ausstellung sowohl durch französische Informelle und Vertreter der Art-Brut vertreten als auch durch Künstler der geometrischen Abstraktion, beispielsweise Ben Nicholson. Die Arbeiten deutscher Maler fügten sich in dieses Spektrum ein, darunter Werke von Fritz Winter und Ernst Wilhelm Nay, der unter anderem mit einer großformatigen, den Raum dominierenden Arbeit vertreten war. Werke weiterer Vertreter der genannten Kunstrichtungen waren in angrenzenden Bereichen ausgestellt. Die Arbeiten eines amerikanischen Vertreters des Abstrakten Expressionismus, Sam Francis, vermittelten zwischen den gegenstandslosen Positionen französischer und amerikanischer Prägung, die im Obergeschoß des Hauses untergebracht waren. Das Kontingent der amerikanischen Malerei wurde vom Museum of Modern Art in New York ohne Beteiligung der Ausstellungsleitung zusammengestellt und wies eine Gewichtung zugunsten des Abstrakten Expressionismus auf.

An der Ausstellung wurde auf vielfältige Weise Kritik geübt. Insbesondere zwei Aspekte lösten heftige Diskussionen aus.<sup>556</sup> Zum einen stand die Konstruktion einer Ableitung der zeitgenössischen abstrakten Kunst aus den europäischen Avantgarden durch den Ausstellungsleiter Arnold Bode im Mittelpunkt der Debatte, zum anderen rief die Rolle der deutschen Kunst im Hinblick auf internationale abstrakte Tendenzen widersprüchliche Bewertungen hervor. Des weiteren erregte die prominente Positionierung abstrakter Kunst Anstoß; es regte sich der Verdacht einer Steuerung der öffentlichen Wahrnehmung zeitgenössischer Tendenzen durch die selektive Präsentation vornehmlich abstrakter Werke.<sup>557</sup>

Klaus Jürgen-Fischer stellt in seiner in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ veröffentlichten Kritik informelle und tachistische Ansätze als bereits historisch gewordene Stile dar, die nicht als repräsentativ für aktuelle Kunstströmungen bezeichnet werden könnten.<sup>558</sup> Diese seien vielmehr vom Ordnungsgedanken beherrscht. Eine „neue Stabilisierung der Werte“ zeige sich im Gegensatz zu den bei den amerikanischen Action-Künstlern zu findenden, spontanen Malakten als dauerhafter neuer Ansatz, dem Zukunftsperspektive beschert sei. Im Hinblick auf

---

<sup>556</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.7

<sup>557</sup> Als Tatsache ist diese Steuerung bei Hermand aufgeführt, vgl. Hermand, a. a. O., S.154.

<sup>558</sup> Vgl. hier und im folgenden Klaus Jürgen-Fischer, Die II.documenta in Kassel – Fazit eines Unbehagens, in: Das Kunstwerk, H.2/3, Jg.XIII, 1959, S.30 ff. In diesem Sinne beurteilt auch Reising-Pohl die auf der documenta II gezeigten tachistischen Tendenzen, vgl. Claudia Reising-Pohl, Kalter Krieg – Schauplatz Deutschland, in: Rößling 1988, S.25 ff., hier S.40.

die amerikanische Position sei eine von ähnlichen Voraussetzungen ausgehende französische Haltung mindestens als gleichbedeutend anzusehen. Jürgen-Fischer sieht eine doppelte Verbindung dieser Position zur deutschen Kunstproduktion, indem er auf das dem Expressionismus entstammende Ausdruckspotential der Arbeiten des deutschstämmigen, jedoch in Paris arbeitenden Hans Hartung verweist. Auch andere in Frankreich arbeitende deutschstämmige Künstler knüpften an deutsche Kunsttraditionen an. So zeigt Jürgen-Fischer die Verbindung der gestalterischen Strategien bei Wols und Klee auf. Bei genereller Zurücksetzung französischer Tendenzen läge doch der qualitative Schwerpunkt auf den aus diesem Land stammenden Werken. Der Autor bezeichnet sowohl die Arbeiten von Künstlern, die von geometrischen Flächenordnungen ausgehen, als auch dem „Anti-Ästhetizismus“ der Arbeiten von Dubuffet als Sonderpositionen. Die Möglichkeit, den erfolgreichen Anschluß der zeitgenössischen deutschen Kunst an die internationale Moderne darzustellen, sei jedoch auf der documenta II nicht genutzt, da deutsche Kunst unterrepräsentiert sei. Jürgen-Fischer verweist auf die „notdürftige Unterbringung“ der im letzten Moment zugelassenen Nachwuchskünstler im Kasseler Kunstverein. Er unterstreicht damit indirekt die Bedeutung dieser Schau. Abschließend würdigt der Künstler und Kritiker die Tendenzen der farbäumlichen Erschließung der Bildfläche bei Otto Ritschl und Ruprecht Geiger als zukunftsweisende Perspektiven in der deutschen Kunstlandschaft.

Die Überlebtheit informeller und in der französischen Ausprägung dieses Ansatzes auch tachistischer Tendenzen ist ebenfalls Thema der Kritik einer Ausstellung im Graphischen Kabinett von Werner Niepel in Düsseldorf im Jahr 1960, in der ein Ausschnitt aus Köglers Schaffen gezeigt wurde. Der Schwerpunkt lag hier auf Arbeiten aus den Jahren 1959 und 1960.<sup>559</sup> Eine in den „Düsseldorfer Nachrichten“ vom 23.12.1960 unter dem Titel „Maler mit ungewöhnlichem Kolorit“ erschienene, nicht signierte Besprechung der Ausstellung zeigt die Entwicklung des Malers von der Erstellung starrer Flächengefüge, strenger Kompositionen, ordnender Linien und geometrischer Formen sowie einer homogenen Farbigkeit hin zu Bildern von „dynamischer Kraft und farblicher Unbekümmertheit“ auf.<sup>560</sup> Der Autor nimmt eine Einbindung des Spontanen und Zufälligen ebenso wahr wie das Ineinanderfließen der Farbflächen und deren Ausrichtung entlang bildübergreifender Strömungslinien. Die Dynamik der Bildkomposition, die sich in einer Auflösung der Formen sowie einer über die Grenzen des

---

<sup>559</sup> Vgl. Anhang III.

<sup>560</sup> Vgl. N.N., Maler mit ungewöhnlichem Kolorit, a. a. O., S.D.

Bildes hinausweisenden kompositorischen Ausrichtung der farbigen Setzungen äußert, steht hier im Mittelpunkt der Beurteilung von Köglers Arbeiten.

Diesen neutral gehaltenen Beobachtungen steht eine Kritik gegenüber, die von einem Autor mit dem Kürzel „gpf“ in der Zeitung „Der Mittag“ am 19.12.1960 veröffentlicht wurde.<sup>561</sup> Zu Beginn wird die umfassende Ausrichtung europäischer Kunst am Tachismus beklagt, von dessen „Sog“ nun auch Kögler „gewaltsam mitgerissen“ sei. Die Entwicklung von Köglers Werk wird, ausgehend von geometrischen Flächenformen, über formal „wildere“ und farblich reichere Gestaltungen bis hin zu den Florentiner Arbeiten von 1960 nachgezeichnet, die nach „Zucht und Ordnung“ strebten. Die folgende Charakterisierung der Arbeiten, welche die Strukturierung durch teils scharf konturierte, teils durch Vermalung miteinander verwobener farbiger Flächenformen in den Blick nimmt, bewertet diese als Ausdruck „trockener tachistischer Langeweile“.

Diese scharf formulierte Kritik steht im Einklang mit der im Jahr zuvor mit Blick auf die documenta von Jürgen-Fischer vertretenen Haltung und ist ein Beleg dafür, daß die Hochzeit informeller und tachistischer Ansätze zu Beginn der 60er Jahre in der öffentlichen Diskussion als beendet erachtet wurde. Kögler folgte somit zu diesem Zeitpunkt gestalterischen Konzepten, deren Aktualität sehr gegensätzlich diskutiert wird. Der Gegenpart zur negativen Bewertung dieses künstlerischen Ansatzes wird in der Einbindung von Köglers Arbeiten in die Ausstellung im Kasseler Kunstverein 1959 deutlich, in der vornehmlich die Aktualität des deutschen Beitrags zur internationalen Kunstdebatte aufgezeigt werden sollte.

Köglers künstlerischer Ansatz wurde jedoch im Verlauf der 60er Jahre überwiegend positiv beurteilt. Seine Position wurde gar als repräsentativ für die Entwicklung der deutschen Kunst erachtet. Diese Einschätzung äußerte sich auch in der Aufforderung zur Teilnahme an zahlreichen prestigeträchtigen Präsentationen deutscher Kunst auf internationalem Niveau innerhalb des Jahrzehnts. Die Ausstellung in Charleroi wurde vom Deutschen Künstlerbund organisiert. Eine weitere repräsentative Ausstellung fand im Jahr zuvor in Rio de Janeiro statt. Unter dem Titel „Arte alemã desde 1945“ zeigte das Außenministerium der Bundesrepublik unter Mitarbeit des Direktors der Hamburger Kunsthalle, Alfred Hentzen, Arbeiten deutscher Künstler, die in außerordentlicher Weise das Wachstum der deutschen Kunst nach dem Zweiten

---

<sup>561</sup> Vgl. hier und im folgenden GPF, Gemalte Langeweile, a. a. O., o. S.

Weltkrieg dokumentierten.<sup>562</sup> Kögler war mit drei Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre vertreten.<sup>563</sup> Eine von diesen, die Arbeit „Römische Erinnerung“, wurde im folgenden Jahr auch in Charleroi gezeigt. Eine weitere, „Komposition in Rot und Grau“, wurde im Rahmen der Werkanalyse bereits vorgestellt.

Kögler war an einer weiteren Werkschau deutscher Künstler in Südamerika beteiligt, die als Wanderausstellung konzipiert und ab 1961 in mehreren Städten des Kontinents gezeigt wurde. Sie ging auf eine Ausstellung zurück, die der Deutsche Künstlerbund im Jahr 1960 in Wiesbaden gezeigt hatte. Die teilnehmenden Künstler gehörten unterschiedlichen abstrakten Richtungen an; die Vertreter einer aus dem Surrealismus entwickelten Abstraktion waren ebenso präsent wie gegenstandsfrei informell arbeitende Künstler und Maler, deren Werke nach Prinzipien der Flächenstrukturierung aufgebaut waren. Auch das Ausloten farbäumlicher Qualitäten fand Berücksichtigung. Daneben waren auch Vertreter einer figurativen Kunstauffassung präsent. Farbe und Struktur als Schwerpunkte malerischer Erforschung werden von Carlos Buchholz im Vorwort des Kataloges genannt.<sup>564</sup> Kögler nahm an der Ausstellung mit drei Arbeiten teil.<sup>565</sup> In den beiden noch nachweisbaren Werken, „Schräg Komponiertes“ und „Gavi“, tritt eine nach tektonischen Prinzipien vorgenommene Anordnung farbiger Flächenformen zutage.

Kögler stellte im Jahr 1963 zusammen mit zwei in Berlin lebenden Künstlern in der Galerie Antonio Souza in Mexiko aus. Die wiederum vom Außenministerium der Bundesrepublik geförderte Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit der Berliner Galerie S ausgerichtet, deren Inhaber Ben Wargin war. Kögler präsentierte in Wargins Galerie in den folgenden Jahren mehrfach Arbeiten im Rahmen von Gruppenausstellungen. Die beiden neben Kögler an der südamerikanischen Ausstellung beteiligten Künstler waren Heinrich Richter und Joachim Senger, die bei Orłowski an der HfbK Berlin studiert hatten und in Spanien eine zweite Heimat fanden. Beide hielten sich zu Beginn der 50er Jahre im Rahmen von Stipendien des französischen Staates in Paris auf. Im Vorwort zum Ausstellungskatalog merkt Hanns Theodor

<sup>562</sup> Vgl. Carlos Flexa Ribeiro, Vorwort, in: AK, Hamburg 1960, o. S.

<sup>563</sup> Vgl. AK, Hamburg 1960, Nr.145, „Kleine Komposition“, 1956, Gouache, o. Bildträger, 45 × 29 cm, o. S. Diese Arbeit ist nicht identisch mit der im Rahmen der Werkanalyse vorgestellten Serigraphie gleichen Titels. Zum anderen wurden gezeigt: vgl. ebenda, Nr.146, „Komposition in Rot und Grau“, 1958, Gouache, o. Bildträger, 28,5 × 44,5 cm und Nr.147, „Römische Erinnerung“, 1959, Gouache, o. Bildträger, 54,5 × 74 cm, o. S.

<sup>564</sup> Vgl. Carlos Buchholz, Introduccion, in: AK, Berlin 1961, o. S.

<sup>565</sup> Vgl. AK, Berlin 1961, Nr.77, „Gavi“, Nr.75, „Schräg Komponiertes“, 1958, Tempera, o. Bildträger, 77 × 53 cm, und Nr.76, „Mortara I“, 1959, Tempera, o. Bildträger, 50 × 70 cm, o. S.



Flemming die Balance zwischen Figuration, Landschaft und Abstraktion an, die im Werk der drei Maler zutage trete.<sup>566</sup> Neben der sensiblen Behandlung von malerischen und graphischen Qualitäten zeichne deren Arbeit eine „subtile Ausgewogenheit in Komposition und Flächengliederung“ aus.

Diese Qualitäten verweisen nicht auf eine Formensprache, die dem Informel zuzurechnen ist. Vielmehr werden Strategien der kompositorischen Gliederung und eine Anlage der Komposition unter Aspekten der Balance als Kriterien genannt, die eine Planung und überlegte Ausführung der Arbeiten voraussetzen. Auch die Verweise auf Außerbildliches folgen nicht dem Prinzip informeller Bildgestaltung. Die genannten Qualitäten sind vielmehr in der Nähe dessen verortet, was Jürgen-Fischer in seiner documenta-Kritik als „neue Stabilisierung der Werte“ benennt; verbunden mit einer positiven Bewertung geometrischer Flächengliederung. In Flemmings Beurteilung der mexikanischen Ausstellung zeigt sich eine Bewertung von Köglers gestalterischen Strategien aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre im Sinne einer Aktualität des Ansatzes, der im Werk der folgenden Jahre jedoch zeitweilig hinter den Vorrang des Gestischen zurücktritt. Diese Sichtweise tritt auch im Kontext der hier genannten internationalen Ausstellungen als Vorzeichen der Wahrnehmung von Köglers Arbeiten in Erscheinung.

Köglers Entwicklung ist im Kontext des künstlerischen Zeitgeschehens kein Einzelfall. So durchliefen zwei der mit ihm in der Ausstellung von 1957 im Berliner Haus am Waldsee vertretenen Künstler ähnliche Entwicklungen. Es handelt sich um den langjährigen Atelierkollegen und Freund Gerhart Bergmann sowie um Hermann Bachmann.

Bergmanns künstlerische Entwicklung ab dem Beginn der 50er Jahre zeigt Verwandtschaft zu derjenigen Köglers im selben Zeitraum.<sup>567</sup> In Bergmanns Arbeiten aus der zweiten Hälfte des Jahrzehnts tritt gegenständlich Lesbares zugunsten von Flächenformen geometrischer und organoide Natur zurück; diese wurden in vielfältigen Verschränkungsmechanismen miteinander bildlich verknüpft. Gegenständliche Bezugnahmen lassen sich in der Anordnung der Bildvokabeln aufzeigen. Dies wird etwa in der Arbeit „Komposition“ aus dem Jahr 1956

---

<sup>566</sup> Vgl. hier und im folgenden Flemming, a. a. O., o. S.

<sup>567</sup> Bergmanns Arbeiten vom Beginn der 50er Jahre enthalten eine surreale Komponente, ebenso wie diejenigen von Kögler, vgl. Eberhard Roters, Gerhart Bergmann, in: Das Kunstwerk, H.11/12, Jg.XVII, 1964, S.27. Roters weist dort auf den zunehmenden Abstraktiosprozeß innerhalb der „irrealen Landschaften“ hin, der sich nach dem Beginn der 50er Jahre zeige.

(Öl auf Hartfaser, 59 × 69 cm)<sup>568</sup> deutlich, die, eingebettet in ein aus abstrakten Formen bestehendes, doch auch in gegenständlicher Lesart landschaftlich zu deutendes Arrangement, Kreisscheiben und synthetisierte geometrische Formulierungen aufweist. Diese beinhalten insofern gegenständliches Potential, als sie als architektonische Kürzel und Gestirne gedeutet werden können, wobei letztgenannte Annahme durch die Zusammenstellung der Elemente mit organoiden, wolkenähnlichen Gebilden bestätigt zu werden scheint.

Ab der zweiten Hälfte der 50er Jahre galt Bergmann als Vertreter des Informel.<sup>569</sup> In den 60er Jahren entstanden ausgewogen komponierte Bildschöpfungen, die aus farbigen Flächenformen unter tektonischen Aspekten erstellt sind, beispielsweise in der Arbeit „Glühendes Rot“ von 1961 (Öl auf Leinwand, 85 × 105 cm)<sup>570</sup>, in der um eine großflächige grüne Farbsetzung kleinere schwarze und rote Flecken, in dynamischer Bewegung begriffen, angeordnet zu sein scheinen. Dieses Geschehen entfaltet sich vor einem grauen Grund, der im unteren Teil des Bildes von einer roten Formation begrenzt ist. Die spontane Geste tritt hinter einer planvollen Bildorganisation zurück. Schauer nennt in diesem Zusammenhang den Begriff „gelenkter Tachismus“. Hierin wie auch in der Entwicklung der 70er Jahre zeigen sich Parallelen zu Köglers künstlerischer Haltung. Beide Maler bezogen von diesem Zeitpunkt an wieder vermehrt gegenständlich Lesbares in ihre Werke ein.

Bachmann erprobte nach figurativen Anfängen gegen Ende der 50er Jahre abstrakte Kompositionen.<sup>571</sup> Allerdings erwies sich, so Kudielka, die Abkehr vom Gegenstand nur als zeitweilig aktuelles Extrem. In den in diesem Zusammenhang entstandenen Bildern, denen Kudielka eine Verwandtschaft zum Tachismus attestiert, fänden sich Farben und Rhythmen „entfesselt“. Diese Bilder stünden in Übereinstimmung mit den herrschenden zeitgenössischen Tendenzen, obwohl der künstlerische Ansatz nicht abstrakt sei. Dies belegten zu Beginn der 60er Jahre auftretende Bildtitel wie „Landschaftlich“ oder „Wasser und Woge“, die auf motivische Bezugnahmen verwiesen. In einer Weise, die Köglers Bildauffassung verwandt erscheint, setzte Bachmann demnach eigene Seheindrücke in farbige Flächengestaltungen um, deren Einzelemente als kompositorisch gleichwertig behandelte Partikel additiv auf dem

---

<sup>568</sup> Vgl. AK, Berlin 1957: Berliner Künstler, Nr.72, Abb. o. S.

<sup>569</sup> Vgl. hier und im folgenden Lucie Schauer, Vorwort, in: Gerhart Bergmann. Arbeiten von 1974-1981, AK, Berlin 1982, o. S.

<sup>570</sup> Vgl. Gerhart Bergmann, AK, Berlin 1962, Abb. o. S.

<sup>571</sup> Vgl. hier und im folgenden Robert Kudielka, Hermann Bachmann, in: Hermann Bachmann, AK, Berlin 1983, S.9 ff., hier S.15.

Bildträger angeordnet sind. Diese Auffassung wurde durch einen Prozeß der „Parzellierung“ vormals gegenständlich differenzierter Flächenformen vorbereitet. Das Resultat sei, so Kudielka, eine Flimmerstruktur, die dem vollständigen Freisetzen der Farbe Vorschub leiste. Gemeint ist eine Auflösung der beherrschenden Gliederungsstruktur in farbige Setzungen, deren offene Konturen aus der Verschmelzung des einzelnen Pinselstriches mit der Farbform resultieren. Dies wird beispielsweise in der Arbeit „Vorwiegend Blau“ aus dem Jahr 1959 (Öl auf Leinwand, 200 × 250 cm)<sup>572</sup> ersichtlich. Hier zeigt sich ein weiteres Charakteristikum der in dieser Werkphase entstandenen Arbeiten. Die unregelmäßig begrenzten Farbformen scheinen einer Ausrichtung zu unterliegen, die über das Bildgeviert hinausweist. In der Formulierung der Bildelemente, wie auch im Modus der Bildorganisation, zeigen sich Parallelen zu gestalterischen Strategien in Köglers Arbeiten vom Ende der 50er und Beginn der 60er Jahre. Eine Verschiebung der tektonischen Bildstruktur, die aus farbigen Flächenformen aufgebaut ist, hin zu einer durch die Geste der malenden Hand bestimmten kompositorischen Gliederung läßt sich beispielhaft in einer Arbeit Bachmanns aus dem Jahr 1960 mit dem Titel „Landschaftlich“ (Öl auf Karton, 30 × 22 cm)<sup>573</sup> aufzeigen. Die farbigen Setzungen dokumentieren die Vehemenz des Malaktes, bringen jedoch in der Zusammenschau eine gegliederte Flächenorganisation hervor, die durch die Schichtung der Farbsetzungen räumliche Qualitäten aufweist.

Im Vergleich der Ende der 50er Jahre entstandenen Arbeiten von Bergmann und Bachmann mit Köglers Werken aus dieser Phase könnte man auch in bezug auf diese von „gelenktem Tachismus“ sprechen, der sich unter einer mißverständlichen Bewertung der „taches“ als verfestigte Formen, die als Voraussetzung eines in der Fläche entwickelten Ordnungsgefüges gedeutet werden, in die aktuellen nachinformellen Tendenzen einfügte. Einige der erwähnten Kritiken legen diese Deutung nahe.

In den zeitgenössischen Diskussionen um „Neue Tendenzen“, so der Titel eines Artikels von Leisberg in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“, sind es diese verfestigten Formen, die entwicklungsfähig erscheinen.<sup>574</sup> Sie erlaubten eine Rückbindung der Farbe in ein Ordnungsgefüge. Dabei, so Leisberg, bleibe ein dynamischer Effekt durchaus erhalten, indem leichte Abweichungen vom Raster oder der Gitterstruktur Flimmereffekte erzeugten. Die

<sup>572</sup> Vgl. Hermann Bachmann, AK, Berlin 1983, Nr.71, Abb. S.97.

<sup>573</sup> Vgl. ebenda, Nr.79, Abb. S.101.

<sup>574</sup> Vgl. Alexander Leisberg, Neue Tendenzen, in: Das Kunstwerk, H.10/11, Jg.XIV, 1961, S.3 ff., hier S.3.

Flecken als Charakteristikum tachistischer Gestaltungsweise bildeten auch innerhalb dieses neuen Ansatzes die Grundlage der Bildorganisation. Zwischen beiden künstlerischen Tendenzen bestünden daher Verwandtschaften.

Im Tachismus galt der Fleck jedoch als Gegenpart der konturierten und damit definierten Form; er ist als ein aus der Form gelöster Farbauftrag zu verstehen, der dennoch eine geschlossene Struktur aufweist.<sup>575</sup> Die farbigen Setzungen wurden auf der Bildfläche derart miteinander verschränkt, daß keine Komposition entstand, sondern eine Ungebundenheit der Einzelelemente gewährleistet blieb. Die Farbsetzungen wurden spontan und nach dem Zufallsprinzip auf dem Bildträger verteilt, sie bildeten ein nicht näher zu bestimmendes Muster aus, das aus der additiven Reihung der Einzelelemente entstand.<sup>576</sup> Auch ist die Struktur prinzipiell als über den Bildträger hinaus beliebig fortführbar zu denken. Insofern treten wesentliche Kriterien informeller Gestaltung zutage.

Jürgen-Fischer nimmt eine Definition des Tachismus in Abgrenzung zu geometrisierenden und konstruktiven Kunstströmungen vor, in denen jedoch ebenfalls dynamisierende Aspekte zutage träten.<sup>577</sup> Dagegen erneuere der Tachismus lyrische Tendenzen, die in den genannten Ansätzen nicht zum Tragen kämen.

In bezug auf Köglers Arbeiten treffen diese Aspekte nur in eingeschränktem Maße zu. Zwar weisen die Farbsetzungen ein signifikantes Maß an Öffnung auf, doch geschah ihre Verteilung auf dem Bildträger nicht zufällig, ein Aspekt der Gelenktheit ist offensichtlich. Die Arbeiten zeigen eine auf das Bildgeviert bezogene Kompositionsstruktur, die allerdings Dynamik beinhaltet. Auch haben die farbigen Setzungen Verweischarakter, indem sie in der Brechung durch die subjektive Empfindung des Malers auf eine außerbildliche Wirklichkeit Bezug nehmen. Es ist daher lediglich das äußere Erscheinungsbild der Arbeiten, das Köglers Bildfindungen in die Nähe tachistischer Arbeiten rückt. In dieser Hinsicht zeigt sich jedoch eindeutig eine Orientierung an informellen Gestaltungsstrategien.<sup>578</sup>

---

<sup>575</sup> Vgl. Lueg, ,a. a. O., S.18 f. und S.134.

<sup>576</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.134.

<sup>577</sup> Vgl. Klaus Jürgen-Fischer, Was ist Tachismus?, in: Das Kunstwerk, H.5, Jg.IX, 1955/56, S.17 ff., hier S.18.

<sup>578</sup> Dagegen sieht Hübl keine Verbindung von den aus dieser Werkphase stammenden Arbeiten des Künstlers zu informellen Tendenzen, sondern sieht die beschriebenen Phänomene als Folge werkimmanenter Entwicklungen, vgl. Hübl 2006, hier S.16. Gall 1999, S.13 sieht eine formale Verwandtschaft zu tachistischen Bildlösungen, zeigt jedoch zugleich den gegenständlichen Gehalt der Arbeiten als eine den informellen Ansätzen widersprechende künstlerische Intention auf.

Leisberg fordert in seinem Artikel zur Neuausrichtung der zeitgenössischen Malerei die „Unterwerfung des subjektiven künstlerischen Impulses“ unter übergeordnete Ordnungsaspekte, welche die Basis nicht nur der Kommunikation zwischen Bild und Betrachter, sondern auch zwischen Mensch und Technik bildeten.<sup>579</sup> Der Autor weitet auf diese Weise künstlerische Gestaltungsprinzipien auf gesellschaftliche Phänomene aus, bzw. sieht er die hier wirksamen Strategien als geeignete Grundlagen der künstlerischen Produktion an. Das in diesem Zusammenhang besonders hervorgehobene tektonische Gestaltungsprinzip berge jedoch auch die Gefahr einer die gestalterischen Mittel nur oberflächlich zur Geltung bringenden Handwerklichkeit. Auch den neuen Tendenzen bliebe die „spirituelle Radikalität“ als vornehmste künstlerische Aufgabe vorbehalten.

Eine „Prägung objektiver Aussagen“ in Gegensatz zum Tachismus sieht auch Wedewer als vordringlichste Aufgabe der „Tendenzen des Nach-Tachismus“, so der Titel eines 1960 erschienenen Artikels in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“.<sup>580</sup> Eine Verfestigung der Form und klare Linienverläufe zählten zum Erscheinungsbild aktueller Kunstströmungen, neben einer weiterhin vorhandenen dynamischen Komponente. Den Strukturen des bildnerischen Materials ordne sich die nun auf stofflicher Ebene angesiedelte Bildwirklichkeit unter, jenseits kosmischer oder psychischer Analogien. Ein „aktueller Archaismus“ wende sich dem immer schon existierenden Materiellen erneut zu. Planvolle Flächen- und Raumstrukturierung ordne das bildliche Geschehen und objektiviere somit dessen subjektiven psychischen Gehalt. Wedewer sieht in der Fortsetzung konstruktiver Tendenzen die Möglichkeit einer zukunftssträchtigen Überwindung des Tachismus.

Wie sich im Verlauf der Werkanalyse zeigen wird, nahmen in Köglers Werk die Tendenzen der Formverfestigung ebenfalls eine Wendung ins Konstruktive, indem über gegenständliche Bildmotive tektonische Prinzipien als Grundlage der Komposition erschlossen wurden. Nun waren es nicht mehr einzelne Konstruktionselemente, sondern komplexe konstruktive Gefüge, aus denen kompositorische Prinzipien der Bildgestaltung abgeleitet wurden.<sup>581</sup> Die nur mittelbar über den subjektiven, durch Atmosphärisches veränderten Seheindruck erschlossene Bezugnahme auf Gegenständliches wich einer auf selektive Abbildlichkeit zielenden

---

<sup>579</sup> Vgl. Leisberg, a. a. O., S.34.

<sup>580</sup> Vgl. hier und im folgenden Rolf Wedewer, Tendenzen des Nach-Tachismus, in: Das Kunstwerk, H.10, Jg.XIII, 1960, S.3 ff., hier S.3.

<sup>581</sup> Vgl. auch Franzke 1972, o. S.

Gestaltungsstrategie, die noch nicht als unmittelbare Konsequenz der geschilderten Betrachtungen über die Ausrichtung nach-informeller Kunst in den Blick der zitierten zeitgenössischen Autoren rückte. In diesem Sinne erscheint die Aussage in dem bereits erwähnten Artikel von Ohff, Kögler zeige Ordnungen abstrakt auf und qualifiziere sie gegenständlich,<sup>582</sup> als eine den aktuellen Tendenzen angemessene Haltung. Diese Rückkehr zum Gegenstand lag um so näher, als Kögler auch zuvor keine Position der Gegenstandslosigkeit vertreten hatte.

---

<sup>582</sup> Vgl. Ohff 1975, S.52.

### III. WERKANALYSE 60ER JAHRE

#### III.1. Exkurs: Köglers Aufenthalt in der Villa Romana in Florenz im Jahr 1960

Im Jahr 1960 wurde der Villa-Romana-Preis an Kögler verliehen. Im Frühjahr des Jahres trat der Künstler einen damit verbundenen Aufenthalt in Florenz an.

Die Villa Romana in Florenz war von Max Klinger im Jahr 1905 für den zwei Jahre zuvor gegründeten Deutschen Künstlerbund angekauft, renoviert und eingerichtet worden.<sup>1</sup> Der Ankauf war aus der Absicht erwachsen, deutschen Künstlern, Stipendiaten des Deutschen Künstlerbundes, einen mehrmonatigen Aufenthalt in Italien zu ermöglichen und ihnen vor Ort für ihre Arbeit ein Atelier zur Verfügung zu stellen.<sup>2</sup> Die künstlerische Orientierung nach Italien hatte zu diesem Zeitpunkt nicht nur in Deutschland bereits eine lange Tradition.<sup>3</sup>

Ein eigens im Jahr 1906 gegründeter Villa-Romana-Verein war im Jahr 1908 Eigentümer des Anwesens geworden.<sup>4</sup> Aus privaten Spenden wurde sowohl der Unterhalt der Villa als auch ein Preisgeld für die Stipendiaten finanziert. Das Anwesen wurde von wechselnden Direktoren geleitet.

Nach den durch die beiden Weltkriege verursachten Wirren und Enteignungen deutschen Besitzes in Italien, von denen auch die Villa Romana betroffen war, wurde das Anwesen jeweils vom Verein zurückerworben und wieder hergerichtet. Nach dem Zweiten Weltkrieg trat die Deutsche Bank in mäzenatischer Tätigkeit für die Villa Romana in Erscheinung.<sup>5</sup> Im Frühjahr 1959 wurde die Institution wiedereröffnet;<sup>6</sup> sie wird seither ununterbrochen als Aufenthaltsort deutscher Künstler genutzt. Neben Stipendiaten halten sich bis heute auch

---

<sup>1</sup> Vgl. hier und im folgenden zur Geschichte der Institution Thomas Föhl, Max Klinger und die Gründung der „Florentiner Künstlerkolonie“ Villa Romana, in: Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz, AK, Weimar 2005 (im folgenden zitiert als AK, Weimar 2005), S.40 ff., hier S.46 f.

<sup>2</sup> ebenda, S.40.

<sup>3</sup> Vgl. den kurzen geschichtlichen Überblick bei Almut Berchtold, Der Traum vom Künstlerhaus, in: AK, Weimar 2005, S.12 ff.

<sup>4</sup> Vgl. hier und im folgenden Föhl, a. a. O., S.46.

<sup>5</sup> Vgl. Philipp Kuhn, Zwischen zwei Neuanfängen: Die Villa Romana von 1929 bis 1959, in: AK, Weimar 2005, S.104 ff., hier S.105.

<sup>6</sup> Vgl. Nicole Mende, Die Villa Romana – Ein Künstlertraum? Das wiedereröffnete Künstlerhaus aus dem Blickwinkel der Stipendiaten von 1959 bis 1970, in: AK, Weimar 2005, S.150 ff., hier S.150.

Ehrengäste jeweils über einen gewissen Zeitraum in der Villa und den angrenzenden Ateliers auf.

Der Villa-Romana-Preis ist der älteste noch vergebene deutsche Kunstpreis.<sup>7</sup> Er wird jährlich an vier Künstler verliehen. Die Verleihung des Preises ist mit einem ca. zehnmonatigen Aufenthalt in der Institution sowie mit einem Preisgeld verbunden, das zunächst, im Jahr 1959, 600 DM betrug.<sup>8</sup>

Zu den sich in der Struktur des Vereins spiegelnden Grundsätzen, die von Klinger festgelegt worden waren und bis heute Gültigkeit haben, zählt die Vergabe der Stipendien ausschließlich auf Vorschlag der künstlerischen Mitglieder des Vereinsbeirats.<sup>9</sup> In der Gegenwart stellt der Villa-Romana-Preis eine Auszeichnung überwiegend für junge Absolventen deutscher Akademien und Kunsthochschulen dar. Damit zeichnet sich eine Verschiebung des Schwerpunktes ab, den Klinger als Kriterium der Preisvergabe gefordert hatte. Seiner Intention folgend sollte bereits anerkannten Künstlerpersönlichkeiten die Möglichkeit zur persönlichen Reife durch den Aufenthalt in Italien eröffnet werden.

In der Regel werden die Künstler von den Mitgliedern des Vereinsbeirats zur Bewerbung um die Auszeichnung aufgefordert.<sup>10</sup> Die Teilnahme unterliegt dabei keiner Altersgrenze, einziges Kriterium ist die Qualität der Arbeit.<sup>11</sup> Die Jury, der sich die Bewerber stellen, setzt sich aus Künstlern zusammen, die von Verein und Beirat einvernehmlich eingesetzt werden.<sup>12</sup> Peters stellt einen signifikant großen Anteil an Berliner, Düsseldorfer und Karlsruher Kunstprofessoren an der Jury fest, der möglicherweise zu einer überproportional starken Förderung junger Künstler aus den entsprechenden Institutionen führt.<sup>13</sup>

---

<sup>7</sup> Vgl. Hans Albert Peters, Zum Beispiel Villa Romana, Florenz – Fragen und Vermutungen zum ältesten deutschen Kunstpreis, in: Zum Beispiel Villa Romana, Florenz – Zur Kunstförderung in Deutschland I, AK, Baden-Baden 1977, S.15 ff. (im folgenden zitiert als Peters 1977), hier S.15.

<sup>8</sup> Vgl. ebenda, S.16.

<sup>9</sup> Vgl. hier und im folgenden Föhl, a. a. O., S.49 und zur Zusammensetzung der Jury auch Kuhn, a. a. O., S.119 und Mende, a. a. O., S.151.

<sup>10</sup> Vgl. Mende, a. a. O., S.151.

<sup>11</sup> Vgl. Rolf-Gunter Dienst, Bemerkungen eines Betroffenen, in: AK, Baden-Baden 1977, S.65 ff. (im folgenden zitiert als Dienst 1977), hier S.68 f.

<sup>12</sup> Vgl. Mende, a. a. O., S.151.

<sup>13</sup> Peters 1977, S.17.



Die Verleihung des Preises hat einen hohen Stellenwert innerhalb der deutschen Kunstlandschaft.<sup>14</sup> In der Folge der Preisverleihung werden die betreffenden Künstler häufig in Lehrämter berufen, auch Ankäufe ihrer Werke durch bedeutende Museen sind als direkte Folge zu sehen.

Ab 1959 waren Karl Hartung von der HfbK Berlin, Gerhard Marcks aus Köln und Georg Meistermann, der an die Karlsruher Kunstakademie gewechselt war, für einige Jahre als Juroren des Villa-Romana-Preises tätig.<sup>15</sup> Hartung und Meistermann waren auch als Mitglieder des Auswahlgremiums für den Rompreis tätig und kannten Köglers Werk aus dem Zusammenhang der Verleihung des römischen Stipendiums an den Künstler im vorangegangenen Jahr.

Zusammen mit Kögler traten drei weitere Künstler im Jahr 1960 das Stipendium in Florenz an. Es handelte sich dabei um Johannes Geccelli von der Kunstakademie Düsseldorf, Jochen Hiltmann, ebenfalls von der Düsseldorfer Akademie, und Guido Jendritzko von der HfbK Berlin.<sup>16</sup> Kögler wird in der Literatur als zu diesem Zeitpunkt an der HfbK tätig genannt; tatsächlich aber hatte er die Dozentenstelle an der Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe inne. Im Nachlaß des Künstlers findet sich die Urkunde vom 1.2.1960, in der der in Berlin für den Bildungssektor zuständige Senator für Volksbildung die Entbindung des Künstlers von den Dienstverpflichtungen an der genannten Institution für die Dauer des Aufenthaltes in der Villa Romana vom 1.3.1960 bis zum 30.9.1960 verfügte. Im Zuge der Beurlaubung wurde auch die Zahlung der Leistungsvergütung ausgesetzt.

Über den Aufenthalt des Künstlers in Florenz liegen der Verfasserin keine schriftlichen Äußerungen des Künstlers vor.<sup>17</sup> Der Einfluß des Florenzaufenthaltes auf die künstlerische Arbeit der Stipendiaten wird in der Literatur diskutiert und unterschiedlich bewertet.<sup>18</sup> Dabei stehen als Aspekte möglicher, sich unter dem Eindruck von Landschaft, Klima und Atmosphäre

---

<sup>14</sup> Vgl. hier und im folgenden ebenda, S.20.

<sup>15</sup> Vgl. N. N., Dokumentation zu Preisträgern und Juroren des Villa-Romana-Preises, in: AK, Weimar 2005, S.310 ff., hier S.310.

<sup>16</sup> Vgl. ebenda, S.310.

<sup>17</sup> Eine Anfrage seitens der Verfasserin bei dem damaligen Leiter der Villa Romana, Joachim Burmeister, ergab, daß zu Kögler kein aussagekräftiges Material im Archiv der Institution vorliegt. Die schriftlich erfolgte Auskunft vom 3.1.2006, für welche die Verfasserin dem ehemaligen Leiter der Institution zu Dank verpflichtet ist, enthält keinen Verweis auf einen etwaigen Stipendienbericht des Künstlers.

<sup>18</sup> Vgl. beispielsweise Peters 1977, S.20.

des Hauses einstellender Veränderungen sowohl Farbpalette und Formfindung als auch Technik und Themenwahl in der Diskussion.

Die Charakterisierung, die Klaus Jürgen-Fischer in dieser Hinsicht für Köglers Werk vornimmt, bezieht sich auf die Weiterentwicklung kubistischer Bildmotive und einer Gestaltungsstrategie, die „flächige und plastische Werte zu farbig und formal zurückgenommenen, streng formulierten halbabstrakten Kompositionen verbindet“.<sup>19</sup>

Wie sich in der Analyse der in Florenz entstandenen Werke herausstellen wird, findet diese Aussage dort keine Entsprechung. Sie trifft vielmehr lediglich auf die bis in das Jahr 1957 entstandenen Werke zu.

---

<sup>19</sup> Vgl. Klaus Jürgen-Fischer, Villa Romana 1959-1976, in: Zum Beispiel Villa Romana, Florenz – Zur Kunstförderung in Deutschland I, AK, Baden-Baden 1977, S.55 ff., hier S.58, dort auch das Zitat.

### III.2. Arbeiten 1960-1966

Die Arbeiten, die 1960 während Köglers Stipendiaufenthaltes in der Villa Romana in Florenz entstanden, weisen stilistische Verwandtschaft mit den während des Romaufenthaltes entstandenen Werken auf. Der Maler knüpft hier zunächst an Gestaltungen an, wie sie in den Arbeiten „La Pieve di Cairo“ und „Gavi“ vorliegen. Dies bedeutet gegenüber der zuletzt aus dem Jahr 1959 vorgestellten Arbeit eine Rücknahme des Primats der Geste und der Formaflösung bei gleichzeitiger Reduktion der gestalterischen Mittel.

Auch von Florenz aus unternahm Kögler Ausflüge in die Umgebung. Dabei war eher die Landschaft Ziel seiner Ausflüge als die Städte. Dies belegen Bildtitel wie „Auf dem Weg nach Greve“ oder „Zwischen Florenz und Siena“, die auf einen realen landschaftlichen Seheindruck als Sujet des betreffenden Werkes verweisen und nicht auf die Betonung autonomer, motivunabhängiger bildlicher Arrangements von Formen und Farben. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf das Gespräch verwiesen, das Wilhelm Gall mit Kögler vor dem Jahr oder im Jahr 1973 führte.<sup>20</sup> Gall berichtet von der Aussage des Künstlers, das toskanische Hügelland bei jeder Tages- und Jahreszeit studiert zu haben, wobei die Veränderung der Farbigkeit unter wechselndem Licht, Hitze und anderen atmosphärischen Gegebenheiten seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen hätten. Die autonome bildliche Gestaltung dieser Seheindrücke habe sich im besonderen auf das Erdhafte und Atmosphärische des landschaftlichen Erlebnisses bezogen. „Die flimmernde Hitze des Mittagsdunstes, den matt-grün-silbrigen Schimmer der Olivenbäume und an trüben Tagen die schwere, rotbraune, eisenhaltige Erde“ habe Kögler „genossen“.

In den Arbeiten, die sich thematisch auf Florenz selbst beziehen, lassen sich nicht, wie dies ebenfalls in bezug auf die in Rom entstandenen Bilder der Fall ist, explizit architektonische Motive als Grundlage des bildlichen Vokabulars erschließen. Es kann jedoch angenommen werden, daß Kögler auch hier sowohl urbane architektonische Motive als auch die umgebende Landschaft als bildlich umzusetzendes Sujet in den Blick nahm. Allerdings finden sich auch in diesen Arbeiten kompositorische Strukturen, die Ähnlichkeit mit abstrahierten, aus disparaten Elementen synthetisierten Formengefügen aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre aufweisen.

---

<sup>20</sup> Vgl. Gall 1999, S.13 f., dort auch die nachfolgenden Zitate.

Dies zeigt sich in einer Arbeit (Tempera auf Papier, 90 × 70 cm)<sup>21</sup>, die den Titel „Toscanisches (Noch Florentinisches)“ trägt. Sie präsentiert eine hochformatige Komposition aus blauen, grauen und brauntonigen Farbsetzungen, die, trotz offener Gestaltung, in der Zusammenschau Flächenformen und Überlagerungssituationen durch Verschattung ausbilden. Die Bildmitte wird von einer vertikal ausgerichteten Farbsetzung in Blautönen beherrscht, deren oberer, aus unregelmäßigen Setzungen formulierter Abschluß ein Gefälle von links nach rechts ausbildet. Am oberen Bildrand schließt sich rechts an diese Formulierung eine nach unten hin linear begrenzte braune Farbform an, die in einem rechten Winkel zu der zentralen Formulierung angeordnet ist. Eingeschoben in diese Anordnung ist ein dreieckig konturiertes graues Farbfeld. In der Zusammenschau stellt sich der Eindruck einer dynamischen Ausrichtung der Komposition ein, innerhalb derer farbige Setzungen vom unteren Bildrand aufzusteigen scheinen, um dann abgewinkelt zum rechten Bildrand zu streben. Kleinteiligere verschiedenfarbige Setzungen am linken und am oberen Bildrand greifen diese übergreifende Ausrichtung auf. Sämtliche Bildbereiche werden von disparaten farbigen Strichen überlagert.

Bereits vorgemischte Farben werden auf den Bildträger in nebeneinandergesetzten Pinselstrichen aufgebracht. Dunklere Nuancen der gewählten Farbe können diese primären Setzungen überlagern, so daß der Eindruck einer Verschattung der überlagerten Farbfläche durch die benachbarte, in einem helleren Farbwert gehaltene entsteht. In den Bereichen, in denen Kögler die Komposition in dieser Art in ein Gefüge sich scheinbar überlagernder Elemente überführt, verdichten sich die farbigen Setzungen zu Flächenformen mit linearen Konturen. Tieferliegende Farbschichten sind optisch in die flächigen Formulierungen eingebunden, indem sie innerhalb eines Konturs zusammengefaßt werden. Dem Flächencharakter der auf diese Weise erzeugten Formen stehen jedoch offene Formulierungen in unmittelbarer Nachbarschaft gegenüber, in denen jene in einzelne Pinselstriche aufgelöst sind. Auch diese einzelnen Farbsetzungen können einseitig von dunkleren Valeurs derselben Farbe überlagert werden; sie treten dann als plastische Pendants der partiell verräumlichten Flächenformen in Erscheinung. Den Farbsetzungen eignet demnach ein ambivalenter Charakter, sie tragen das Potential zur Erzeugung flächiger Formen ebenso in sich wie dasjenige der Fixierung der in einem gestischen Akt auf den Bildträger aufgetragenen Farbe jenseits einer

---

<sup>21</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.33.

Einbindung in ein formales Gerüst. Beide gestalterischen Strategien sind nicht voneinander geschieden, da sie aus denselben Setzungen heraus entwickelt sind.

Welcher Natur das Motiv ist, welches der Arbeit „Toscanisches (Noch Florentinisches)“ zugrunde liegt, ist anhand der bildlichen Formulierung nicht zu erschließen. Abgewinkelte Bildelemente finden sich, in unterschiedlicher Farbstellung, in mehreren Arbeiten, deren Titel auf die Toskana Bezug nehmen. Das Winkelmotiv muß allerdings nicht zwingend in unmittelbarem motivischem Zusammenhang mit der realen Situation stehen, die Kögler als Anlaß künstlerischer Auseinandersetzung dient. In der in den Zeitraum 1957/58 datierten Arbeit (Abb.40) sind bereits partiell offene, hohe Farbformen zusammen mit ebenfalls räumlich definierten keilförmigen Einschüben in ein raumhaltiges Gefüge eingebunden. Auch in „Nachtparabel“ und anderen Arbeiten aus dem Jahr 1957 findet sich die als kompositorische Anordnung von Formelementen oder Lineament ausgebildete Winkelform, die eine am unteren Bildrand ansetzende vertikale Formulierung oberhalb der Bildmitte in einen horizontalen Verlauf überführt. Kögler entwickelt somit bereits zu diesem frühen Zeitpunkt eine Bildkomposition, die später, in den in Italien entstandenen Arbeiten, ebenfalls zutage tritt. Sogar formale Details, wie die Tubenform in der in die Jahre 1957/58 datierten Arbeit, lassen sich in „Toscanisches (Noch Florentinisches)“ wiederfinden, und zwar an gleicher Stelle innerhalb der Komposition. Diese Beobachtung ist umso interessanter, als dem Künstler wahrscheinlich nicht im Original die ältere Arbeit vor Augen stand, als er die Komposition der jüngeren Arbeit anlegte. Weitere in Florenz und später im heimischen Atelier entstandene Arbeiten nehmen diese Bildanlage auf. Eine dieser Arbeiten soll im Rahmen der Werkanalyse vorgestellt werden.

Das bildnerische Interesse des Künstlers wandelt sich somit auch unter dem Einfluß neuer Seheindrücke nicht; diese werden vielmehr dem Erprobten anverwandelt. Dies kann zumindest für die nicht spezifisch auf bestimmte komplexe reale Sujets verweisenden Kompositionen gelten. Für Italien typische Motive, wie Lamellenstrukturen an Fensterläden, treten als neue Bildvokabeln hinzu.

Die Farbigkeit der 1960 in Florenz entstandenen Arbeiten scheint sich jedoch nah an der im Seheindruck übermittelten Situation zu orientieren. In der Aufzeichnung von Köglers Gespräch mit Gall werden Silber-, Oliv- und Rotbrauntöne explizit genannt.<sup>22</sup> Es ist davon auszugehen,

---

<sup>22</sup> Vgl. Gall 1999, S.13.

daß Kögler wiederum nicht nur landschaftliche Formationen und urbane Architektur in bezug auf formale und farbige Gestaltung dem Bild anverwandelt, sondern auch der Himmel als Teil des realen Erlebenskontinuums einer derartigen bildlichen Umformung unterworfen ist. So läßt sich im Zusammenhang mit der zuletzt vorgestellten Arbeit erschließen, daß die im realen Sujet vorgegebenen Dingformen in ihrem materiellen Aspekt unter zweierlei Gesichtspunkten in die Arbeit übertragen werden. Zum einen findet das tektonische Potential, zum anderen die Farbigkeit des Gesehenen Eingang in die Arbeit in Form bildlicher Vokabeln. Dabei werden jedoch diese Qualitäten nicht in ihrer in der Dingform oder dem landschaftlichen Gesamteindruck auftretenden Varianz aufgenommen, vielmehr haben die bildlichen Vokabeln einheitlichen Charakter. Die materielle Erscheinung der realen Vorgabe wird dadurch auf die Aspekte Tektonik und Farbe reduziert.

Bildräumlichkeit wird als mimetische Qualität aufgerufen. Abbildhaftigkeit äußert sich nun nicht ausschließlich in der Bezugnahme auf das der bildlichen Formulierung zugrundeliegende reale Sujet, sondern im Einsatz einer perspektivischen Gestaltung. Allerdings verbindet Kögler diese Formulierung mit der bildlichen Umsetzung des Seheindrucks. Sowohl auf die reale Situation bezogene spezifische Raumqualitäten werden in dieser Weise formuliert als auch ein vom Sujet unabhängiges bildliches Gerüst. Die Raumhaltigkeit des Gesehenen in allgemeinem Sinne wird auf diese Weise in räumlichen Kürzeln formuliert, die sich bereits seit 1958 in den auf Landschaften und urbane Motive bezogenen bildlichen Umsetzungen finden. In die Übertragung des Seheindrucks in bildliche Formulierungen, die eine tektonische Anmutung erzeugen, fließen so gleichzeitig mimetische Qualitäten des landschaftlichen oder urbanen Kontinuums ein. Allerdings orientiert sich Kögler wohl auch während des Aufenthaltes in Florenz an realen Motiven, denen ein Mindestmaß an tektonischen Qualitäten konstruktionsbedingt bereits innewohnt. Der Künstler lotet diese Sujets daraufhin in weiteren Schritten auf unterschiedlichen Stufen der Erzeugung bildlicher Strukturen aus, die nah am Seheindruck liegen, jedoch auch von diesem abstrahiert sein können.

Diese Beobachtungen lassen sich in einem Vergleich mit Arbeiten aus dem Jahr 1958 verifizieren, wie etwa „Landschaftliches“. Die Formelemente sind dort als stabile Farbformen konzipiert und unter tektonischen Gesichtspunkten zusammengestellt, jedoch sind diese, berücksichtigt man den Bildtitel, aus landschaftlichen Vorgaben abgeleitet. Sie werden in flächige Formelemente übersetzt; der spezifische stoffliche Charakter der Vorgabe geht dabei verloren. Allerdings tritt die tiefenräumliche Staffelung der einzelnen Elemente als eine der

Realität entlehnte Qualität in Erscheinung. Die in „Landschaftliches“ von 1958 auftretende kompositorische Ausrichtung der Bildelemente findet sich auch in der Arbeit „Toscanisches (Noch Florentinisches)“ und ist möglicherweise auch hier als kompositorisches Relikt einer derartigen Struktur zu deuten, durch die der Tiefenraum mit perspektivischen Mitteln erschlossen wird. Die in der älteren Arbeit aufgeführten Leistenelemente, die als verknappte Wiedergabe des T-Träger-Motivs erscheinen, gehen nun wohl auch in die neue Formfindung ein. Die landschaftlichen Vorgaben werden dem konstruktiven Element sowohl optisch als auch im Hinblick auf die Bildfunktion anverwandelt.

Das Lamellenmotiv, das in den römischen Arbeiten von 1959 zum ersten Mal auftritt, geht als neue Bildvokabel in Köglers Formenrepertoire ein. Es unterscheidet sich von den durch Leistenmotive begrenzten Kompartimenten durch die Vervielfachung eines Details, das in seinem ursprünglichen Kontext bereits in eine flache räumliche Anordnung eingebunden ist, den Fensterladen mit Holzlamellen. Der formale Aspekt des realen Motivs ist es, der für Kögler gestalterisch relevant wird. Die Bündelung mehrerer parallel verlaufender Linien oder rundplastisch formulierter Stäbe tritt bereits in Arbeiten aus dem Jahr 1956 auf, etwa in „Landschaftliches“ aus demselben Jahr. Ist dieses Motiv dort nicht unmittelbar aus einer realen Vorgabe abgeleitet, sondern als abstraktes gestalterisches Mittel mit surrealen Konnotationen in die Komposition eingebracht, so findet Kögler in der italienischen Hausarchitektur dieses Motiv als reale Formulierung wieder, dessen kompositorisches Potential er bereits in den älteren Arbeiten begonnen hatte auszuloten.

„Am Wege nach Greve“ ist eine Arbeit aus der Zeit von Köglers florentinischem Aufenthalt betitelt (Tempera auf Papier, 35 × 46 cm, Abb.55),<sup>23</sup> die eine ähnliche Farbstellung aufweist wie „Toscanisches (Noch Florentinisches)“. Verschiedene Braun- und Blautöne sowie Silbergrau kennzeichnen die offenen Farbformen, die teilweise zu räumlich miteinander verschränkten tektonischen Flächenformen zusammentreten. Im Hinblick auf die Komposition zeigt sich auch eine Verwandtschaft zu „Landschaftliches“ von 1958. Hier wie dort finden sich die additiv nebeneinander plazierte hochformatigen Kompartimente und die oberhalb der Bildmitte in einem Winkel ansetzende Reihe kleinerer Farbformen. Ein Unterschied zu „Landschaftliches“ von 1958 liegt darin, daß in „Am Wege nach Greve“ der Anteil gestischer

---

<sup>23</sup> Der Wortlaut des Titels findet sich im AK, Berlin 1963, Liste der ausgestellten Werke, o. S. Abb. o. S. Im AK, Ettlingen 2006, S.98 ist die Arbeit „Weg nach Greve“ betitelt.

Farbsetzungen geringfügig größer ist. Ein Detail, die links oben plazierte blaue Vertikalstruktur aus drei Lamellen, findet sich hier ebenso wie in „Mit roter Mitte“ von 1958. In der jüngeren Arbeit ist sie jedoch stärker verschliffen.

Der Titel der Arbeit von 1960 läßt wiederum auf ein landschaftliches Szenario als Ausgangspunkt der Bildschöpfung schließen. Nimmt man die geringfügige Unterscheidung der Titel in den beiden genannten Quellen genau in den Blick, so lassen sich jedoch jeweils unterschiedliche Ausgangssituationen rekonstruieren. „Am Wege nach Greve“ kann auch eine architektonische Situation bezeichnen, während „Weg nach Greve“ nur den landschaftlich eingebetteten Weg selbst benennt. Allerdings wurde bereits dargelegt, daß Kögler die bildlichen Formulierungen nach landschaftlichen Vorgaben nicht substanziell von denjenigen architektonischer Herkunft unterscheidet.

Weisen „Am Weg nach Greve“ und „Toscanisches (Noch Florentinisches)“ partiell konstruktiven Kontexten entlehnte Formulierungen auf, so entstanden während des Stipendiaufenthaltes in Florenz auch Arbeiten, die im Anschluß an die zuletzt im Kontext der 1959 in Rom entstandenen Arbeit „(Römisches)“ eine überwiegend gestische Gestaltung zeigen.

„Zwischen Florenz und Siena III“ ist eine Arbeit betitelt (Tempera auf Papier, 51 × 72 cm, Abb.56), deren Bildstruktur sich allein aus gestisch ausgeführten farbigen Einzelsetzungen konstituiert. Diese sind in fünf Bereiche gruppiert und zeigen voneinander divergierende Ausrichtungen, sind innerhalb dieser Zonen jedoch zumeist parallel gelagert. Ungewöhnlich ist die Zusammenstellung der Farben. Neben Silbergrau und Blaugrün finden sich mehrere Nuancen eines kräftigen Rosatones. Die in diesen Farben gestalteten Bildpartien flankieren die Gestaltung der Bildmitte, die aus gegenständigen hellgrauen Farbsetzungen gebildet wird. Diese sind in steilem Winkel angelegt und überlagern einander. Da der farbgetränkte Pinsel zuerst in der oberen Partie dieser Formulierung angesetzt wird und im Anlegen der unteren Partien nur noch wenig Farbe enthält, erfolgt der Farbauftrag dort nicht mehr deckend, sondern derart, daß darunterliegende Schichten dunklerer Farbgebung sichtbar bleiben. Dadurch erreicht Kögler eine Modellierung der Farbsetzungen, die wie durch Beifügungen dunklerer Farbigkeit jeweils auf einer Seite verschattet erscheinen. In ähnlicher Weise verfährt er in der Gestaltung der symmetrisch die Bildmitte rahmenden Farbsetzungen in Rosa- und Grüntönen. Da die Mehrzahl der Parallelstriche in der obersten Malschicht jeweils eine Strichführung von



rechts oben nach links unten aufweist, erscheint die Gesamtstruktur des Bildes kompositorisch vereinheitlicht.

Kögler verzichtet in dieser Arbeit auf die Verschmelzung der einzelnen Farbsetzungen zu flächigen Kompartimenten mit konstruktiven Detailformulierungen, beispielsweise Leistenmotive oder Lamellen. Form wird allein aus der gestischen Farbsetzung heraus erzeugt. Die Setzungen unterscheiden sich formal nicht voneinander, die Strichlängen sind annähernd gleich. Anders als in „(Römisches)“ von 1959 sind die gestischen Formulierungen nicht in unterschiedlicher Weise verdichtet, sondern bilden ein gleichmäßig dichtes Geflecht, das optisch und gestalterisch das Bildfeld ausfüllt. Lediglich durch deren Überlagerungen wird eine räumliche Struktur erzeugt, die jedoch den Blick in die Tiefe nicht freigibt. Ein bildliches Äquivalent zu tiefenräumlichen, sich in perspektivischer Ausgestaltung manifestierenden Aspekten des Sujets wird nicht erzeugt. Allerdings finden sich auch hier, an den oberen Rand gedrängt und zu den gestischen Setzungen hin abgewinkelt, eine Reihe farbiger Setzungen, welche die Komposition in ihrer Gesamterscheinung der Bildstruktur annähern, die auch den Arbeiten „Landschaftliches“ von 1958 und „Toscanisches (Noch Florentinisches)“ von 1959 zugrunde liegt. Auch im Hinblick auf „Zwischen Florenz und Siena III“ zeigt sich, daß winklig aufeinandertreffende Formulierungen stets eine Perspektivsituation aufrufen. In dieser Arbeit sind sie jedoch nicht explizit mit einem Potential ausgestattet, das den Raum erschließt, weil die abgewinkelten Setzungen aufgrund der disparaten Anordnung nicht als Perspektive erzeugende Bildstruktur erfahrbar werden. Allerdings wird durch diese Gestaltung im Zusammenspiel mit den farblich heller nuancierten Strukturen der Bildmitte ein optisches Hervortreten des Bildzentrums aus der Fläche des Bildträgers erreicht.

Die optische Erscheinung des Gemäldes wird jedoch beherrscht von der innerhalb kompositorischer Metastrukturen vollzogenen Fragmentierung der motivischen Vorgabe durch den gestischen Farbauftrag. Die aus ineinander verschränkten und tektonisches Potential beinhaltenden Formen erzeugten, bildlichen Strukturen der ersten in Zusammenhang mit dem Aufenthalt Köglers in Florenz genannten Arbeiten weichen in dieser Arbeit einem Geflecht aus einzelnen Setzungen, die als kleinste Einheiten eines Gemäldes nicht weiter zerlegbar sind. Auch sie bergen ein gewisses tektonisches Potential, das jedoch in der optischen Erscheinung mit der Vehemenz des Malaktes im Gleichgewicht steht, der sich in den gestischen Farbsetzungen manifestiert und dessen bildlich fixierte Dynamik den besonderen Charakter der Arbeit ausmacht. Während des Malaktes werden sämtliche formalen Eigenschaften der gestisch

erzeugten Farbformen gleichzeitig hervorgebracht. Ausrichtung, Gestalt und optische Erscheinung der Farbmaterie werden in einem Pinselstrich festgelegt. Darin liegt eine Reduktion der gestalterischen Mittel, die mit Köglers Gestaltungsstrategie in der Arbeit „(Römisches)“<sup>24</sup> aus dem vorangegangenen Jahr übereinstimmt. Die gelenkt erscheinende Ausrichtung und Anordnung der farbigen Setzungen verbindet diese Arbeit jedoch mit den zuvor vorgestellten Arbeiten von 1960. Kögler unternimmt in diesem Sinne eine Fragmentierung der zuvor noch in großen Teilen geschlossen formulierten Bildkompartimente, wobei nicht einzelne gestische Farbsetzungen diese überlagern, sondern die gesamte Masse der Formen in gestische Setzungen aufgelöst wird. Er verfolgt damit eine konsequente Zerlegung der bildlichen Einheiten in die kleinstmöglichen Strukturen, die im einzelnen Pinselstrich vorliegen. Der Künstler legt somit die gestalterischen Mittel frei. Durch diesen Ansatz ist Köglers Anliegen in die internationalen künstlerischen Tendenzen der Zeit eingebettet. Es erfolgt jedoch keine Synthese dieser in kleinste bildnerische Einheiten zerlegten Formelemente in einer Weise, welche die Verbindung zum realen Sujet hinter sich ließe. Vielmehr wahrt Kögler bestimmte Aspekte des Gegenstandsbezuges bzw. gewinnt über diese Art der Gestaltung neue Aspekte gegenständlicher Bezugnahme hinzu. Dem Künstler liegt, seinen im Gespräch mit Gall gemachten Aussagen zufolge, nicht nur an der bildlichen Übertragung tektonischer und farblicher Aspekte des Gesehenen, sondern auch an einer Übermittlung atmosphärischer Qualitäten. Köglers Interesse an der Erscheinung der toskanischen Landschaft unter wechselnden tageszeitlichen und meteorologischen Bedingungen findet Erwähnung.<sup>24</sup> Möglicherweise ist die Zerlegung der Formen hier einem wesentlichen Aspekt des Gesehenen geschuldet. Es liegt nahe, in der vollständigen Auflösung flächenhafter Bildelemente eine Umsetzung der Landschaft unter den Bedingungen von mittäglicher Hitze oder von starkem Regen zu sehen, die optisch der Formzertrümmerung Vorschub leisten.

Im Vergleich mit einer Variante des Motivs können die gleichbleibenden Anteile erschlossen werden, die in den unterschiedlichen Fassungen zutage treten. Auf diese Weise kann die Bandbreite von Köglers gestalterischen Vorgehensweisen angesichts eines einzelnen Motivs herausgearbeitet werden.

Die Arbeit „Zwischen Florenz und Siena II“ (Tempera auf Papier, 51 × 72 cm, Abb.57) weist eine Farbpalette auf, die von Silber- und Blaugrautönen, Blau, Rot- und Dunkelbraun bis hin

---

<sup>24</sup> Vgl. Gall 1999, S.13.

zu einem gedeckten Rosa reicht. Der Bildgrund ist durch eine dichte Schichtung blauer Farbe gestaltet. Das Bildfeld ist durch gestisch ausgeführte Pinselstriche strukturiert; zahlreiche Malschichten verdichten sich über disparaten farbigen Setzungen, die den Blick in eine auf diese Weise virtuell erschlossene Tiefe des Bildraumes freigeben, zu zwei formal und farblich homogen gestalteten Partien in gedecktem Rosa. Diese Bereiche mit flächenhaftem Charakter sind nicht als konturierte Farbkompimente gestaltet. Vielmehr bestehen sie aus farbigen diagonalen und vertikalen Strichen, deren Verlauf die Formgebung der Fläche bestimmt. Zwischen und neben beiden Partien, die im Zentrum des Bildfeldes liegen, finden sich blaue, graue und weiße Farbsetzungen. Durch eine annähernd parallele Strichführung wird eine Vereinheitlichung der bildlichen Erscheinung erreicht. Die oberste Malschicht wird von einzelnen vertikalen und diagonalen Pinselstrichen in Rot und Dunkelbraun gebildet, die in loser Anordnung die darunterliegenden Strukturen überlagern. Auf diese Weise wird die kompositorische Ausrichtung der farbigen Strukturen in der obersten Malschicht noch einmal akzentuiert und in ihrem dynamischen Potential visualisiert. Einige brauntonige Setzungen am unteren und am oberen Bildrand sind zu farbigen Kompartimenten mit ansatzweise flächenhaftem Charakter verdichtet. Höhungen und Verschattungen ergeben sich aus nicht vollständig ausgeführten Vermalungen von dunklen und hellen Nuancen des gewählten Farbtones in der Setzung des Striches. Auf diese Weise treten Verschattungen, plastische Modellierungen und Leistenmotive optisch in Erscheinung. Die konstruktiven Formulierungen sind den farbigen Setzungen in einer Weise anverwandelt, die auch eine Deutung dieser Elemente als Lamellenstrukturen erlaubt. Diese Bildvokabeln stehen nicht in formalem Gegensatz zu den freien Farbsetzungen, sie unterscheiden sich von diesen lediglich im Grad der am Mimetischen orientierten konstruktiven Gestaltung. Da in jenen der gestische Impuls als stark gelenkte Kraft in Erscheinung tritt, kommt auch dort ein tektonisch-konstruktives Potential zur Geltung.

Im Vergleich mit der als dritte Variante des Motivs betitelten Arbeit zeigt sich, daß sowohl Farbgebung als auch Gesamtstruktur beider Arbeiten miteinander verwandt sind. In der erstgenannten Arbeit ist allerdings die in der älteren Variante noch differenziertere Struktur der Einzelelemente in eine vereinheitlichte Gestaltung überführt. Modellierung und Länge der Farbsetzungen sind einander angeglichen. Der Flächencharakter der in der zweiten Fassung des Sujets homogenisierten rosafarbenen Partien und der Kompartimente mit konstruktiven Detailformulierungen ist in der dritten Variante aufgelöst. An die Stelle tritt eine Struktur aus

parallelen Farbsetzungen, die jeweils durch die Art des Farbauftrages in sich raumhaltig modelliert erscheinen. Gleichzeitig wird dort das in der zuvor entstandenen Arbeit noch in unterschiedlichen Raumebenen differenzierte Gefüge der Farbformen unterschiedlichen Charakters in allen Partien gleichermaßen an der Oberfläche des Bildes verdichtet, so daß sich zwar ein tiefenräumlicher Aspekt über die sichtbare Schichtung mehrerer Lagen von Pinselstrichen einstellt, diesem jedoch die in einheitlichen Strukturen verdichtete Bildoberfläche entgegengesetzt ist. Der durch unterschiedliche Bildebenen als Raum definierte Malgrund der zweiten Fassung ist als inhärente Raumhaltigkeit in die Gestaltung einer jeden Einzelform verlagert. Deren Vereinheitlichung bringt eine Betonung der Gesamtstruktur des Bildes mit sich. Diese wird als Bildrichtung visuell erfahrbar, aber auch als dynamische Gestaltung. Diese spezifische Bilddynamik wird als bildnerische Qualität in der dritten Fassung als signifikante Veränderung gegenüber der älteren Fassung formuliert. Die Vereinzelung der farbigen Setzungen beinhaltet deren Befreiung aus der formalen Bindung. Einer konstruktiv begründeten Tektonik des Bildaufbaus in der zweiten Version wird eine Strukturierung des Bildfeldes durch die Vervielfachung der kleinsten bildnerischen Einheit in der dritten Fassung gegenübergestellt. Allerdings enthält diese ebenfalls tektonische Aspekte, indem die Farbsetzungen nicht ungerichtet sind, sondern sich in eine Bildordnung einfügen, die, so die hier vertretene These, durch die Bindung an die über den Seheindruck vermittelten realen Vorgaben bedingt ist.

Der Anteil verwandter Strukturen, die auf das beiden Arbeiten zugrundeliegende Sujet zurückgehen, läßt sich vor allem durch die ähnliche Verteilung der in den Bildern verwendeten Farben erschließen. Zwei Partien in Rosatönen rahmen eine schmale Partie andersfarbiger Setzungen in der Bildmitte; die Bildränder sind in blaugrauen oder graugrünen Nuancen formuliert. Die in der zweiten Fassung als oberste Malschicht aufgetragenen braunen Formulierungen scheinen in der dritten Fassung in die verdichtete Oberfläche eingesunken zu sein. Als vereinzelte, von andersfarbigen Setzungen überlagerte Strukturen finden sie sich auch dort. Das Gesehene scheint daher in seiner Gesamtheit in beiden Arbeiten einer unterschiedlichen Gewichtung der Details unterworfen zu werden. Dabei sind die Farbdichte und die Farbigkeit selbst Kriterien, die in beiden Fassungen zwar gestalterisch unterschiedlich ausformuliert werden, deren Plazierung jedoch in beiden Arbeiten gleich gehandhabt wird. Diese beiden Aspekte scheinen daher auf die materielle Präsenz des Sujets selbst zurückzugehen. Die Farbgebung innerhalb der Arbeiten weist demnach, ebenso wie ihre

Anordnung im Bild, auf die Lokalfarbigkeit von dinglichen oder zumindest optisch in flächiger Ausdehnung erlebten Formen hin. Zu diesem Kern gegenständlicher Bezugnahme treten nicht exakt herauszuarbeitende Veränderungen der optischen Präsenz des Sujets durch atmosphärische Gegebenheiten wie Regen oder Hitze, die wohl die voneinander unterschiedenen Gestaltungsmodi bedingen. Werden auch hier gegenständliche, der optischen Erscheinung des Sujets verpflichtete bildliche Formulierungen gefunden, so enthält doch die ihrem Charakter nach explizit dynamische Struktur der dritten Fassung einen Anteil an gestalterischen Impulsen, der möglicherweise über die Umsetzung des Seheindrucks hinausgeht.

In dem Gespräch des Künstlers mit Gall wird in bezug auf den Toskanaaufenthalt Köglers Interesse an motivischen Details und rhythmischer Gliederung erwähnt.<sup>25</sup> Derselbe künstlerische Fokus findet sich bereits in den Arbeiten von 1958, die in der Folge der Frankreichreise entstanden. Auf der Grundlage dieser Feststellung kann man im Vergleich der beiden Fassungen von „Zwischen Florenz und Siena“ davon ausgehen, daß Kögler die formale Konstellation innerhalb der gegenständlichen Vorgaben als Ausgangspunkt einer sich verselbständigenden Rhythmisierung der formalen Elemente seiner Bildschöpfungen ansieht. Neben einer mutmaßlichen Bezugnahme auf meteorologische Phänomene in der Dynamik der Bildstruktur in der dritten Fassung des Themas ist eine andere Bewertung des Bildgeschehens möglich. Kögler hätte demnach in der Zerlegung des Motivs in kleinste bildnerische Einheiten einen ersten Schritt zur Schaffung eines eigenständigen bildlichen Konstruktes jenseits motivischer Bindung vollzogen, der von weiteren Schritten der synthetischen Zusammenstellung dieser Einheiten nach Gesichtspunkten der Aufladung des Bildes mit einer formal begründeten Dynamik gefolgt worden wäre. In dieser Argumentation steht die dynamische Rhythmisierung der Komposition im Mittelpunkt, nicht so sehr ihre motivische Rückbindung. Möglich erscheint jedoch auch eine andere Gewichtung. Die bildliche Dynamik, die sich aus der Reduktion komplexer gestalterischer Einheiten auf ihre kleinsten Bestandteile und deren Herauslösung aus formalen Bindungen ergibt, könnte Köglers subjektivem Empfinden der vorgefundenen Situation entsprochen haben. Dann wäre in der Dynamik der Komposition eine Umsetzung des Erlebten zu sehen. Damit tritt das Ich des Künstlers auf eine Weise in Erscheinung, die wiederum auf den Einfluß informeller Strömungen verweist. Die Äußerung des künstlerischen Egos in einer gestischen Malweise zählt zu den wesentlichen

---

<sup>25</sup> Vgl. ebenda, S.14.

Merkmale informeller Bildgestaltung. Unter dem hier erörterten Aspekt bedeutete diese Befreiung der Farbe aus der formalen Einbindung nicht nur eine Manifestation des malerischen Prozesses unter dem Kriterium der Geschwindigkeit seines Vollzugs, sondern darüber hinaus eine persönliche Äußerung des Künstlers auf der Ebene emotionalen Empfindens in Erinnerung an das Motiv. Die Dynamik hätte sich damit von der äußeren Erscheinung des Motivs in die subjektive Empfindung desselben in der Wahrnehmung des Künstlers verlagert, von wo aus sie als dynamisierte Bildstruktur Eingang in das Werk gefunden hätte. Allerdings stellte dabei die Formulierung der dynamischen Bildeinheiten in Form gestischer Farbsetzungen eine mittelbare Äußerung des Künstlers dar, die nicht so sehr auf einen spontanen Ausdruck von ursprünglicher Kreativität abzielte, sondern vielmehr einer Auswahl geeigneter Mittel zur Umsetzung des Empfundenes unterworfen worden sei. Die Bildstrukturen, denen die gestischen Setzungen in allen bisher betrachteten Arbeiten als Metaordnung unterworfen sind, legt eine solche Vorgehensweise nahe. Kögler bewahrt in seinen Kompositionen ein Mindestmaß an tektonischen Bezugnahmen aller Bildelemente aufeinander.

Gegenüber früher entstandenen Arbeiten findet in den zuletzt besprochenen eine stärkere Gewichtung informell-gestischer Formulierungen gegenüber flächenhaften, konstruktiv gestalteten Elementen innerhalb bereits erprobter Kompositionen statt. Diese Charakteristika weisen auch Werke auf, die in den Jahren nach Beendigung des Stipendienaufenthaltes in Florenz entstanden. Kögler lotet in den nachfolgenden Jahren die dort entwickelten Bildkonzepte sowohl in Hinblick auf ein gestisches Potential als auch unter motivischen Aspekten aus.

In diesem Zusammenhang ist die im Jahr 1961 entstandene Arbeit mit dem Titel „Toscanischer September“ (Tempera auf Karton, 72,5 × 51,5 cm)<sup>26</sup> zu sehen. Sie zeigt eine Farbskala, die von Olivgrün, Rotbraun und Weiß beherrscht wird. Im Zentrum eines mit diffusem und flächendeckendem Farbauftrag versehenen Bildgrundes, dessen Strukturen durch den geringen Anteil an Farbmaterie sichtbar bleiben, verdichten sich farbige Setzungen, in deren Anordnung sich eine Verwandtschaft zu der Komposition der Arbeit „Toscanisches (Noch Florentinisches)“ von 1960 zeigt. Braune und grüne Pinselstriche füllen die unteren zwei Drittel

---

<sup>26</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.101. Die Maßangaben richten sich nach AK, Rastatt 1999, S.16. Die Arbeit ist dort allerdings als unbetitelt Werk aufgeführt. Im AK, Saarbrücken 1972 ist die Arbeit unter dem auf der Bildvorderseite vermerkten Titel aufgeführt, der von der Verfasserin übernommen wurde. Allerdings sind hier die Maße mit 90 × 70 cm angegeben, was auf die in diese Maße einbezogene Rahmung verweist, vgl. ebenda, Nr.12, o. S. Das Werk befindet sich seit 2016 im Besitz der Kunsthalle Mannheim, Inv. Nr. G7377.

der Bildfläche, wobei sie mit anderen Nuancen des Farbtones vermalt und damit plastisch gestaltet sind, einander überlagern und ein räumlich anmutendes Geflecht bilden. Die farbigen Setzungen in der Bildmitte formieren sich in den obersten, grünen Strichlagen zu dem bekannten Winkelmotiv, das sich, gestaffelt, vielfach wiederholt. Weiße Farbsetzungen im oberen Bilddrittel verstärken das Motiv. Am oberen Bildrand setzen sich wiederum braune und grüne, jedoch kurze Pinselstriche in annähernd horizontaler Ausrichtung durch.

Eignet dem gewinkelten Motiv in der im vorangegangenen Jahr entstandenen Arbeit ein tektonischer Flächencharakter, so tritt dieses Motiv hier in Gestalt eines lichten Gerüsts von linienförmigen Elementen auf. Das Flächengefüge der älteren Arbeit ist von gestisch ausgeführten Farbsetzungen überlagert, die sich aus dem flächigen Verband gelöst zu haben scheinen. In der Arbeit von 1961 ist die Bildstruktur vereinheitlicht, indem das Flächengefüge in ein Gerüst aus Farbsetzungen überführt ist, die eine freiere Konzeption im Duktus aufweisen. Tektonische Qualitäten zeigen sich hier jedoch sowohl in deren Struktur als auch in deren Anordnung. Lediglich der Modus der Gestaltung hat sich auf eine Dynamisierung und damit auch eine Lockerung der fest gefügten Strukturen verlagert. Aber auch unter diesen Prämissen hält Kögler an kompositorisch bereits erprobten Konstellationen fest, die aus gegenständlichen Bezugnahmen entwickelt sind. Darüber hinaus sind beide genannten Arbeiten nicht nur formal, sondern auch thematisch verwandt, wie sich aus den Titeln ableiten läßt.

Das bildübergreifende kompositorische Schema, das sich in diesen Arbeiten zeigt, tritt auch 1960 in einer Arbeit mit überwiegend gestischem Charakter auf, die über den Titel als verwandtes Motiv erschlossen werden kann. „Toscanischer Sommer“ (Tempera auf Papier 56,5 × 77 cm)<sup>27</sup> zeigt blaue und grüne Farbsetzungen, die sich zu partiell linear begrenzten Winkelmotiven verdichten. Diese erschließen als hintereinandergestaffelte Formulierungen gleicher Ausrichtung das Bildfeld als Tiefenraum. Innerhalb dieser Winkelelemente verlaufen übereinander plazierte horizontale, durch dunkel abgetönte Modellierungen voneinander abgesetzte Lamellen. Diese Bildstruktur hat Priorität vor der Setzung der unterschiedlichen Farben; sie prägt sich durch deren Wechsel hindurch aus. Das zugrundeliegende Sujet kann als Fensterladenmotiv benannt werden. In unregelmäßiger Folge sind über diese Grundstruktur diagonale Farbsetzungen gelegt, die ebenfalls durch dunkel abgetönte Randpartien plastisch

---

<sup>27</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.103. Der Titel findet sich dort dieser Arbeit zugeordnet. Im AK, Rastatt 1999, S.17 ist die Arbeit ebenfalls abgebildet, jedoch als unbetitelttes Werk aufgeführt. Eine Überprüfung der möglicherweise vorhandenen Rückseitenbeschriftung war der Verfasserin nicht möglich.

modelliert sind. Diese erscheinen als Lamellenstrukturen, die aus dem Formenverband gelöst sind und nun in veränderter kompositorischer Ausrichtung über das vervielfachte Hauptmotiv gelegt werden. Dies geschieht jedoch nicht in Form einer Implantierung einer von dem Orthogonalmotiv unabhängigen Struktur. Vielmehr nehmen die überlagernden Strukturen dieses partiell auf, indem die in der orthogonalen Struktur gegebenen Horizontal- und Vertikallinien als Begrenzung des Verlaufs der Diagonalstrukturen fungieren.

Die in erkennbar gegenständlichen Bezügen ausdifferenzierte Komposition der Arbeit kann zur Bestimmung des ursprünglichen Kontextes der Kompositionsstruktur beitragen, die sich in den beiden Arbeiten „Toscanisches (Noch Florentinisches)“ von 1960 und „Toscanischer September“ von 1961 nachweisen läßt. Die Bindung an das Fensterladenmotiv scheint in diesen beiden Arbeiten jedoch aufgegeben zu sein. Lediglich die Kompositionsstruktur des Motivs findet sich, in freier Abwandlung und unterschiedlicher Betonung von Flächengefüge und gestisch erzeugter Dynamik, auch in den beiden genannten Arbeiten. Dabei müssen nicht sämtliche bildnerischen Details auf den Ursprungskontext der Bildstruktur bezogen sein. Kögler bindet weitere, sich dem Auge bietende Farbkonstellationen und Detailformulierungen in dieses strukturelle Gerüst ein. Das Resultat ist eine Synthese disparater Formfindungen unter der Vorgabe tektonischer Ordnungsstrukturen. Ob auch die verwandte Struktur in der Arbeit „Landschaftliches“ von 1958 sich auf diesen Kontext zurückführen läßt, kann allerdings nicht mit Sicherheit erschlossen werden.

Zum 1.5.1961 wurde Kögler als Dozent an die Hochschule für bildende Künste Berlin berufen.<sup>28</sup> Damit endete das Beschäftigungsverhältnis an der Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe. Ab dem 1.8.1962 füllte Kögler das Amt eines ordentlichen Professors an der Kunsthochschule aus.<sup>29</sup> Der Maler empfahl sich der Hochschule offenbar mit den Aufenthalten in Rom und Florenz. Er wurde in der Abteilung Kunstpädagogik eingesetzt.<sup>30</sup> Dieser Tätigkeitsbereich zeigt Parallelen zu dem Aufgabenfeld, das Kögler innerhalb des Lehrkörpers der Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe betreut hatte.

---

<sup>28</sup> Das Datum der Versetzung geht aus dem am 8.6.1961 geschlossenen Dienstvertrag zwischen dem Land Berlin und Harry Kögler hervor, welcher der Verfasserin zur Ansicht vorlag.

<sup>29</sup> Diese Information kann einem Schreiben des Berliner Senators für Volksbildung vom 2.8.1962 aus dem Nachlaß des Künstlers entnommen werden, das der Verfasserin ebenfalls zur Ansicht vorlag.

<sup>30</sup> Vgl. das Personalverzeichnis der Hochschule für bildende Künste Berlin-Charlottenburg vom Oktober 1962, o. S.



Hess legt in seinem 1964 erschienenen Artikel in „das Kunstwerk“ die Struktur der Hochschule dar.<sup>31</sup> Für die Abteilung Kunstpädagogik werden wissenschaftliche Lehrgebiete, ein mehrfach untergliedertes Studienfach Werkerziehung sowie eigene Klassen für Malerei, Bildhauerei, Druckgraphik, Schrift und angewandte Graphik genannt. Dadurch seien weitere Künstler, so auch Kögler, in den Verband der Hochschule eingebunden. Ohff diskutiert in seinem in der gleichen Zeitschrift im Jahr 1964 erschienenen Artikel zum Thema „Ist Berlin noch ein Kunstzentrum?“ die Relevanz des Kunstgeschehens in der ehemaligen deutschen Hauptstadt.<sup>32</sup> Der zunehmende Einfluß der sich in Westdeutschland manifestierenden künstlerischen Tendenzen aus Berlin wird ebenso erwogen wie die der geographisch-politischen Situation der Stadt geschuldete besondere Struktur des Galeriewesens und der privaten Sammeltätigkeit. Ein Überblick über die kulturelle Situation Berlins schließt auch die Hochschule für bildende Künste ein, die als eines der modernsten Institute ihrer Art bezeichnet wird. Besonders die hervorragende Besetzung der kunstpädagogischen Abteilung, deren Aufgabe die Ausbildung von Zeichenlehrern sei, wird lobend hervorgehoben. Kögler wird neben den Malern Fritz Thieler, Mac Zimmermann, Gerhard Fietz und dem Bildhauer Ludwig Schrieber genannt.<sup>33</sup>

Kögler setzte nach dem Wechsel an die Hochschule im eigenen Werk die in den vorangegangenen Jahren erarbeitete Gestaltungsweise fort.

Im Jahr 1962 entstand neben weiteren Arbeiten, die das zuvor vorgestellte Kompositionsschema fortführen, auch eine Arbeit mit dem Titel „Blaue Fabel“ (Tempera auf Papier, 66 × 87,6 cm, Abb.58).<sup>34</sup> Sie weist eine kompositorische Struktur auf, die weder in den in Rom noch in den in Florenz entstandenen Arbeiten zu finden ist. Über einem hellen Malgrund verdichten sich zahlreiche Schichten von Temperafarbe zu unterschiedlich strukturierten Partien divergierender Farbigkeit. Drei in hellem Braun ausgeführte Farbpartien, die durch die Spuren breiter Pinselstriche strukturiert sind, werden durch dazwischen plazierte blaue Felder rhythmisiert. Die blaue Farbe ist in gestisch ausgeführten Pinselstrichen partiell über die brauntonigen Felder gelegt. Der obere und der untere Bereich des Bildfeldes sind ebenfalls mit blauen Farbsetzungen bedeckt. Über diese Struktur ist ein Gerüst aus schwarzen Linien gelegt,

---

<sup>31</sup> Vgl. Hess, a. a. O., im folgenden S.81.

<sup>32</sup> Vgl. Heinz Ohff, Ist Berlin noch ein Kunstzentrum?, in: Das Kunstwerk, H.11/12, Jg.XVII, 1963/1964, S.3 ff.

<sup>33</sup> Vgl. ebenda, S.4.

<sup>34</sup> Zum ersten Mal abgebildet und betitelt erscheint die Arbeit im AK, Berlin 1964: Große Berliner Kunstausstellung, Nr.192, o. S., dort allerdings auf dem Kopf stehend.

das aus einem zentralen Rechteck mit gerundeten Ecken und mittlerer Vertikalteilung sowie einem orthogonalen Gerüst aus Doppellinien besteht, welches das Bildfeld rahmt. Diese linearen Setzungen sind in einem ebenso freien gestischen Charakter gehalten wie die braunen und blauen Pinselstriche. Deren Anordnung ist der rahmenden Struktur anverwandelt. Einige Setzungen eines farbtintensiven Blaus sind über das schwarze Liniengerüst gelegt und binden es auf diese Weise optisch in die Gesamtkomposition ein.

Der Titel der Arbeit bietet keine Hilfestellung zur Erschließung des realen Motivs, das der Bildkomposition zugrunde liegt. Allerdings erschließt sich auf den ersten Blick der tektonische Charakter der Struktur. Jenseits einer Gestaltung der Bildelemente als Flächenkompartimente mit konstruktiven Details entwickelt Kögler hier eine tektonische Struktur mit orthogonalem Charakter, deren Elemente jedoch aus gestischen Setzungen bestehen. Die lineare Ausprägung dieser Struktur steht den mit breitem Pinsel aufgetragenen Farben in einem formalen Kontrast gegenüber, wobei in beiden Strukturen ein flächenhafter Charakter vermieden wird. Die Linienstrukturen muten wie eine schmale Variante der gestischen Farbsetzungen an, verleihen diesen jedoch eine explizit tektonische Formulierung. Ein spezifisch gegenständlicher Aspekt findet auf diese Weise Eingang in die Formulierung. Legt man der Interpretation die nun bereits mehrfach erwähnte Selbstaussage des Künstlers über sein Verhältnis zu Abstraktion und Gegenstandsbezug zugrunde, so kann gefolgert werden, daß sich in dieser Arbeit das dem Gegenständlichen entlehnte Motiv in Form einer sowohl Farbauftrag als auch lineare Formulierungen bestimmenden Struktur manifestiert.

Das zugrundeliegende Motiv ist wohl wiederum ein Fenster, das zwei symmetrische Öffnungen und eine mittlere Untergliederung bzw. zwei hölzerne Läden mit Lamellen aufweist. Die zuoberst aufgelegten Farbsetzungen gewähren einen Einblick in darunterliegende Bildschichten. Hierin ist möglicherweise die Situation eines geöffneten Fensters gestalterisch nachvollzogen. Die Farbgebung und der Farbauftrag innerhalb der Rahmung lassen jedoch auch an geschlossene Läden denken. Real Vorgefundenes könnte auf diese Weise in Gestalt von Versatzstücken mit mimetischen Qualitäten Eingang in die Komposition gefunden haben.

Kampmann erwähnt in dem bereits zitierten Artikel in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ den „dynamischen, gelösten Pinselstrich“ des Künstlers in Zusammenhang mit der hier besprochenen Arbeit.<sup>35</sup> Sie verweist darauf, daß Kögler zur Erzeugung bildlicher Strukturen

---

<sup>35</sup> Vgl. Kampmann, a. a. O., S.49, dort auch das Zitat.

bereits aufgetragene Farbschichten mit dem Spatel wieder abträgt. Anhand dieser Vorgehensweise lassen sich zwei wesentliche Aspekte von Köglers künstlerischem Anliegen aufzeigen. Zum einen wird deutlich, daß der gestische Duktus des Farbauftrages nicht vornehmlich als spontanes Notat künstlerischer Selbstäußerung unter den spezifischen Bedingungen des malerischen Aktes zu lesen ist; zum anderen verweist diese Arbeitsweise auf den Vorrang der Struktur vor der Farbe innerhalb der gestalterischen Strategien.

Kampmann erwähnt in ihrem Artikel ausschließlich den Einfluß der Farbigkeit der toskanischen und umbrischen Landschaften auf Köglers Malerei; eine gegenständliche Bezugnahme scheint sich nach dieser Sichtweise nur aus der Verwendung entsprechender Farben im Werk zu ergeben. Wie jedoch in der Erörterung der aus dieser Werkphase ausgewählten Arbeiten herausgearbeitet werden konnte, liegen gegenständliche Bezüge auch im Motivischen vor. Diese erschließen sich jedoch nicht auf den ersten Blick, vielmehr konnten gegenständliche Formulierungen als solche erst in Kenntnis der zugrundeliegenden Motive gelesen werden. Die Fotografien aus Köglers Nachlaß mit Architekturmotiven bieten hierzu einen Schlüssel.

Das der Arbeit „Blaue Fabel“ zugrundeliegende Kompositionsschema findet sich weiterhin in mindestens vier Arbeiten, von denen zwei in das Jahr 1963 datiert sind. Auch findet im Katalog der Ausstellung „Junge Berliner Kunst“, Saarbrücken 1964, eine Arbeit Erwähnung, die mit „Blaue Fabel II“ betitelt ist und in das Jahr 1963 datiert ist. Sie ist im Original nicht nachweisbar. Als Technik ist Tempera angegeben, die Bildmaße betragen  $36 \times 48$  cm.<sup>36</sup> Es ist aufgrund des Titels anzunehmen, daß Kögler die erste Version des Themas in diesem ein Jahr später entstandenen Werk variiert.

Ein anderes Werk, das bereits im Jahr 1959 entstand, weist eine zentrale Bildstruktur auf, die derjenigen der in „Blaue Fabel“ als Öffnung auf tieferliegende Bildschichten hin ausgestalteten in mehrererlei Hinsicht verwandt erscheint. Allerdings unterscheiden sich beide Arbeiten in der jeweiligen Interpretation der Struktur als Gitter bzw. Flächengefüge. Die Arbeit (Tempera auf Leinwand,  $34,5 \times 49,5$  cm, Abb.59) ist im AK, Ettlingen 2006 mit „Römisches“ betitelt und in das Jahr 1959 datiert.<sup>37</sup> Das Bildfeld ist durch ein orthogonales Gefüge aus offenen, nicht durch einen Kontur gebundenen blauen Farbsetzungen strukturiert. In der linken Bildhälfte sind über

<sup>36</sup> Vgl. Junge Berliner Kunst, AK, Saarbrücken 1964, Nr.69, Abb. o. S.

<sup>37</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.21 oben.

eng beieinanderliegende vertikale Farbbahnen mehrere Strichlagen in diagonaler und horizontaler Ausrichtung gelegt. Die Farbformen sind teilweise mit Schwarz vermalt, so daß sie plastisch modelliert erscheinen. Sie fügen sich oberhalb der Bildmitte zu einem Konstrukt, dessen Tektonik als mimetische Qualität in Erscheinung tritt. Die rechte Bildhälfte ist in einer der linken Bildpartie vergleichbaren Weise strukturiert; allerdings liegen hier über vertikalen weißen, hellblauen und rosafarbenen Farbbahnen disparate blaue und schwarze Farbsetzungen. Die sich hier fortsetzende tektonische Struktur ist in ein sich über beide Bildhälften erstreckendes orthogonales Motiv aus zwei Horizontallinien und einer Vertikalstrebe überführt. Die Farbsetzungen der linken und rechten Bildpartie gliedern sich unter Ausbildung von Kompartimenten an die Mittelstrebe an. Diese setzt sich, nach links verschoben, in der unteren Bildhälfte als weiße Vertikallinie fort. Das linke Kompartiment ist als diagonal geteiltes Quadrat gestaltet, wobei die beiden Teilungsdreiecke in unterschiedlichen Blautönen in Erscheinung treten. Das rechte Kompartiment ist auf die darunterliegenden Malschichten geöffnet, die eine abweichende Farbgebung aufweisen.

Kögler erzeugt aus den gestischen Farbsetzungen eine tektonische Struktur mit gegenständlichem Bezug. Dabei treten die plastisch formulierte Vertikalstrebe und deren oberer und unterer Abschluß in den Blick. Bereits in der Analyse anderer Arbeiten des Jahres 1959 wird eine Herleitung ähnlich strukturierter, tektonischer Motive aus real vorgegebenen Detailstrukturen architektonischer Herkunft postuliert. Auch im Fall der an dieser Stelle vorgestellten Arbeit kann ein vergleichbarer Ursprungskontext des Orthogonalmotivs, ein Fensterladen, angenommen werden. Das Motiv ist der Struktur verwandt, die in der Arbeit „Blaue Fabel“ von 1962 zutage tritt. Diese ist dort jedoch zu beiden Seiten hin stärker gegen die umliegenden Bildpartien abgegrenzt als in der Arbeit von 1959. Auch rückt die Verschränkung der Horizontal- und Vertikalstreben in einer anderen bildlichen Gewichtung in den Blick. Die Hervorbringung dieser Struktur aus dem tektonischen Gefüge von breiten Farbbahnen, welche die Bildoberfläche versiegeln, ist hier ersetzt durch die Erzeugung einer linearen Gitterstruktur aus gestischen Setzungen heraus. Sie liegen in Form eines extrahierten Grundgerüsts auf dem Gefüge breiterer, gleichwohl gestisch aufgebracht und mit dem Gerüst verschränkter Farbbahnen auf. Köglers Interesse richtet sich in der später entstandenen Arbeit auf diese aus dem Zusammenspiel dynamisierter Farbsetzungen entwickelte Struktur, wobei das durchlässige Gefüge von gestischen Setzungen die unteren Malschichten in stärkerem Maß sichtbar werden läßt als zuvor. Der entscheidende Schritt der Umdeutung einer

bereits Jahre zuvor aus dem Studium einer realen Situation herausdestillierten Struktur liegt in der Umformung des tektonischen Flächengerüsts zu einer unkörperhaften, dynamisierten Bildstruktur. Zu diesem Zweck scheint auch das Gerüst aus Horizontal- und Vertikalstreben bildfüllend vergrößert zu werden. Dadurch verliert sich optisch die Einbindung des Motivs in einen größeren formalen Zusammenhang. Die Grundstrukturen jedoch, die doppelte Vertikalstrebe in der Mitte und die ehemals rechtwinklig formulierten Begrenzungen sowie das langgestreckte Format der von dem doppelten Horizontalband umschlossenen Partie, werden in der Arbeit von 1962 wieder aufgegriffen. Diese Formulierungen sind es, die in einer Reihe weiterer Bilder weiterverarbeitet und wiederum in unterschiedlichen gestalterischen Richtungen ausgedeutet werden.

Eine dieser Arbeiten (Tempera auf Karton, 48,5 × 63,5 cm, Abb.60) entstand im Jahr 1963. Sie ist unbetitelt und zeigt ein in zwei horizontale, farblich unterschiedlich gestaltete Register aufgeteiltes Bildfeld. Das untere, ein Drittel der Bildfläche füllende, ist als mittelgraue Fläche von homogener Faktur gestaltet, die nicht durch präzise Konturen gegen das obere Register abgeteilt ist. Vorwiegend vertikale Farbsetzungen in dunkleren Grautönen und Grün sind über dessen hellgrauen Grund gelegt und mit diesem vermalt. Darüber ist eine tektonische Formulierung gelegt, die aus drei horizontalen mittel- und schwarzgrauen Farbsetzungen besteht, wobei die obere rechts einen Bogen beschreibt und in die untere Linienführung mündet. Zwischen der oberen und den unteren Linien ist eine zentrale schwarze Vertikalstrebe eingefügt. Die Setzungen erscheinen durch die Vermalung mit Schwarz bzw. Weiß plastisch modelliert. Sie sind gestisch auf den Malgrund aufgebracht, gehen auseinander hervor und bilden ein Gerüst mit tektonischem Charakter aus. Diese Struktur entspricht derjenigen, die der Komposition von „Blaue Fabel“ zugrunde liegt. Sie tritt hier in der Zusammenstellung mit farblich beruhigten Bildpartien als architektonisch anmutende Formulierung in Erscheinung. Tragende und lastende Strukturen orientieren sich an realen Gesetzmäßigkeiten. Ist in der Arbeit „Blaue Fabel“ das markante Motiv in ein bildfüllendes tektonisches Gerüst eingebunden, so tritt es in der Arbeit von 1963 als Solitär in Erscheinung.

Das Offenlassen der Oberfläche innerhalb der konturierten Kompartimente entspricht der Vorgehensweise in der älteren Arbeit. Hier wie dort ist durch die Überlagerung der Pinselstriche Tiefenräumlichkeit suggeriert. Kögler führt hier zwei gegensätzliche Strategien zusammen, indem er freie Geste und abbildhafte Aspekte in sparsamer Anwendung malerischer Mittel verbindet. Dieser Aspekt bildlicher Gestaltungsökonomie kam bereits in der Analyse der Arbeit

„(Römisches)“ von 1959 zur Sprache. Auch dort konnte aufgezeigt werden, daß Kögler bildlichen Tiefenraum aus den sichtbaren Spuren der Bildentstehung heraus entwickelt und zum wesentlichen gestalterischen Ansatz des Werkes macht.

In abweichender gestalterischer Absicht bindet der Künstler das Motiv in eine weitere unbetiteltete Arbeit (Tempera und Kreide auf Karton, 60 × 87 cm)<sup>38</sup> ein. Der Malgrund ist über Partien disparater farbiger Setzungen zu einem tektonischen Flächengefüge verdichtet. Die ausschließlich roten Kompartimente sind durch schwarze Konturlinien gegeneinander abgesetzt und durch vereinzelt auftretende Abmischungen der roten Farbe mit Schwarz entlang der Konturen mit einem Verschattungsmotiv versehen. Mit gestisch ausgeführten Linien ist dieser annähernd planen Strukturierung der Bildfläche die bekannte tektonische Struktur aus drei Horizontalbalken und sich darüber erhebendem, als trapezoide Figur ausgebildetem Lineament mittig eingeschrieben, wobei der mittlere der drei Horizontalbalken von einer zwischen zwei blauen Setzungen an die Oberfläche tretenden roten Partie gebildet wird. Das trapezförmige Hauptmotiv ist in einem einzigen Pinselschwung ausgeführt. Seitlich der tektonischen Linienfigur finden sich weitere horizontale Liniensetzungen; unter den horizontalen Balken ist ein flächiges blaues Kompartiment ausgebildet, dessen oberer Abschluß als Leistenmotiv gestaltet ist. Der in den Arbeiten mit ähnlicher Bildstruktur ebenfalls auftretende Mittelbalken des tektonischen Motivs ist als diagonale Setzung frei in das Binnenfeld des Fenstermotivs plaziert.

Vergleicht man die drei Arbeiten, welche die beschriebene Bildstruktur aufweisen, so zeigt sich eine Erprobung desselben Motivs in unterschiedlichen formalen Kontexten. In „Blaue Fabel“ sind das schwarze Lineament, das die Struktur präzise ausweist, und die gestische, das gesamte Bildfeld tiefenräumlich gestaltende Struktur durch einen gemeinsamen Entstehungsprozeß miteinander verschränkt. Die erste der hier vorgestellten Arbeiten aus dem Jahr 1963 zeigt die Struktur unter Betonung des Kontrastes zwischen gestisch formuliertem Lineament und Binnengestaltung sowie flächig formulierter, gleichwohl rudimentäre tektonische Qualitäten aufweisender Gestaltung des Malgrundes. In dieser Arbeit tritt das tektonische Motiv als Einzelstruktur auf, das aus dem gleichartig gestalteten Bildgerüst herausgelöst ist. Die zweite der in das Jahr 1963 datierten Arbeiten zeigt das Motiv als gestisch ausgeführtes Lineament mit kalligraphischem Charakter. Durch die Pinselführung variieren die Breite der Farbsetzung und

---

<sup>38</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.107.

die Dichte des Farbauftrages innerhalb der Linienführung. Dennoch stellen sich in diesem Bereich des Bildes keine perspektivischen Konnotationen ein, da die entsprechenden Farbsetzungen nicht in ein räumliches Gefüge eingebunden sind. Anders verhält es sich im Hinblick auf das Gefüge aus roten Flächenkompartimenten, das im Rückgriff auf räumliche Gestaltungsstrategien formuliert ist. Eine Vermittlung zwischen beiden Modi farblicher Ausgestaltung wird über die Gestaltung der blauen Flächenform erreicht, die unterhalb des tektonischen Lineaments eingefügt ist. Sie gliedert sich farblich in das tektonische Lineament ein, ist aber als Flächenelement mit einem konstruktiven Kontexten entlehnten Detail versehen, das es als ein dem roten Flächengefüge verwandtes Motiv erscheinen läßt. Auf diese Weise werden beide formal divergierenden Gestaltungen miteinander auf motivischer Ebene verwoben. Eine weitere Zone der Zusammenführung beider Gestaltungsstrategien findet sich in den seitlichen Bildpartien, in denen blaue Farbsetzungen, schwarze Konturierungen und ein in Hinblick auf formale Kontingenz aufgelöstes Geflecht gestischer Setzungen von divergierender Farbigkeit ineinander übergehen, da die Strukturen in der Ausführung einander angenähert sind.

Kögler nimmt das zunächst aus symmetrischen Formulierungen entwickelte Motiv des tektonischen Lineaments zum Anlaß, gestisch gestaltete, lineare und flächige Formulierungen in formalem Kontrast gegeneinanderzustellen und auf unterschiedliche Weise bildlich miteinander zu verschränken. Dabei wird das einem gegenständlichen Kontext entlehnte Motiv den ursprünglichen Zusammenhängen entnommen, isoliert und als Kürzel mit sowohl gestischen als auch tektonischen Qualitäten in neue bildliche Kontexte eingebracht.

Wahrscheinlich liegt beiden Gestaltungen, den Flächenformen wie dem Lineament, dasselbe Motiv zugrunde, das in eine Wand eingelassene Fenster mit Lamellenläden. Kögler entwickelt bereits 1959 in einer weiteren, „Campagne“ betitelten Arbeit (Tempera auf Karton, 70 × 90 cm)<sup>39</sup> eine Bildstruktur, die wohl ein bildliches Äquivalent zu einer durch Vorsprünge und Baufugen rhythmisierten Wandgliederung darstellt. Die Arbeit zeigt auf grauem Karton, mit Ausnahme weißer Partien am rechten unteren Bildrand, farblich wenig voneinander abweichende Flächenkompartimente in Grau- und Graugrüntönen, die in ein orthogonales

---

<sup>39</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.15. Dort ist die Arbeit als unbetiteltes Werk mit abweichender Maßangabe abgebildet. Ein der Verfasserin vorliegendes Foto, das anlässlich der Ausstellung im Eisenwerk Wöhr 1973 angefertigt wurde, trägt den Titel „Campagne“. In der Ausstellungsliste ist die hier übernommene Maßangabe verzeichnet, vgl. Anhang IV, Nr.4. Das Werk befindet sich nicht im Besitz der Galerie der Stadt Sindelfingen, wie im AK, Rastatt 1999 vermerkt, sondern im Nachlaß des Künstlers.

System eingebunden sind. Die rechtwinklige Gliederung dieses Systems wird durch ein schwarzes Lineament verstärkt, das entlang der Kanten der Flächenkompartimente über die farbige Gestaltung gelegt ist. Derart formal eingegliedert, ist das Lineament jedoch auch in eine gestische Gestaltung eingebunden, die in Form schwarzer, mit dünnem Pinsel ausgeführter Diagonalsetzungen als zweite, von der tektonischen Gestaltung unabhängige Bildstruktur über das Flächengefüge gelegt ist. Das schwarze Liniengerüst vereinigt die tektonischen Qualitäten des Flächengerüsts mit der Farbgebung der gestischen Bildstruktur. In diesem Sinne kann es als Scharnierelement bezeichnet werden, in dem sich beide gegenläufigen Gestaltungen miteinander verschränken. Diese gestalterische Strategie findet sich, wie zuvor erwähnt, in der 1963 entstehenden Arbeit mit tektonisch formuliertem Trapezmotiv wieder.

Innerhalb des Flächengefüges der zuvor beschriebenen Arbeit von 1959 findet sich ein Motiv, das der gemauerten Wand und, vervielfacht, dem Fenstermotiv gleicht. Beide können als symmetrische, zu beiden Seiten einer Vertikalstrebe angeordnete rechteckige Flächenformen in Erscheinung treten, die von Leisten begrenzt sein können. Dort ist diese markante, zum Bildmotiv erhobene Struktur als flächiges Kompartiment in ein System ähnlich gestalteter Kompartimente eingegliedert. Die prominente Stellung dieser Formulierung innerhalb des Bildfeldes verweist bereits auf das künstlerische Interesse, das Kögler der Formfindung entgegenbringt. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre wird der Fensterladen zum bildfüllenden Hauptmotiv erhoben. Auch in die Arbeiten der 70er Jahren findet ein symmetrisches Flügelmotiv mit Vertikalstrebe Verwendung. Es stellt wohl eine weitere Variante des Motivs dar.

Kögler fertigte im Jahr 1962 mindestens fünf mit römischen Ziffern betitelte Radierungen an, die ein Jahr später in der mexikanischen Galerie Antonio Souza gezeigt wurden.<sup>40</sup> Darunter ist eine Kaltnadelradierung mit Aquatinta in Form von Reservagetechnik oder Vernis mou (29,5 × 24,5 cm), die den Titel „Radierung I“ trägt. Die Arbeit ist im Original nicht nachweisbar, im genannten Ausstellungskatalog findet sich jedoch eine Abbildung des Werkes.<sup>41</sup> Die Höhe der gedruckten Auflage ist nicht bekannt. In einem ersten Schritt legt Kögler Felder in einem Flächenätzverfahren auf der metallenen Druckplatte an. Dadurch wird im Druck eine dunkle Eintönung des Grundes an diesen Stellen erreicht. Über die vorbereiteten Partien und darüber

---

<sup>40</sup> Vgl. AK, Berlin 1963, Nr.5-10, o. S.

<sup>41</sup> Vgl. ebenda, Nr.5, Abb. o. S.



hinausgehend plaziert der Künstler ein Geflecht aus gestisch ausgeführten Kaltnadelsetzungen, das sich über den durch die Flächenätzung mit einer diffusen Grundfarbigkeit versehenen Partien verdichtet. Im Druck zeigt sich eine Komposition, deren gestischer Charakter demjenigen der gemalten Arbeiten dieser Periode entspricht. Es entstehen drei vertikal ausgerichtete rechteckige Kompartimente, die in unterschiedlicher Höhe nebeneinander auf dem Papier angeordnet sind. Diese Felder sind nicht konturiert, sondern lediglich aus einer vermehrten Anzahl von Linien gebildet. Lediglich das am linken Bildrand plazierte Feld bildet rechts einen Kontur aus, der durch die Verstärkung einiger Linien der spontan gesetzten Schraffur entsteht. Diese hochrechteckige Partie weist am unteren Rand eine horizontale Konturlinie auf, die mit einer am unteren Bildrand liegenden flächengeätzten Partie korrespondiert. Das in losen Schraffuren über die gesamte Komposition gelegte Lineament greift, in weniger starker Verdichtung, über die drei Felder hinaus und verknüpft sie miteinander, indem diese in die durch das Liniengeflecht gebildete Struktur eingebunden werden. Diese füllt das gesamte Bildfeld bis auf kleine Partien am rechten oberen und linken unteren Rand, die unstrukturiert belassen werden. Anhand der Linienführung läßt sich erschließen, daß Kögler den Grabstichel frei und in Schwüngen über die Platte führt, ohne bei jedem Richtungswechsel abzusetzen. Dieses Vorgehen erfordert eine gewisse Kraftanstrengung, weil die Metallplatte dem Druck der Hand einen erheblichen Widerstand entgegensetzt, der eine gestische Handhabung des Werkzeugs behindert. Dennoch läßt sich an der unregelmäßigen Erscheinung der Linien ablesen, daß dieser zeichnerische Akt mit Kraft und Vehemenz in Kaltnadeltechnik ausgeführt ist.

Kögler nimmt in der Radierung gestalterisch Bezug auf gemalte Arbeiten, in denen in einer vergleichbaren Weise gestische Pinselführungen zur Erzeugung eines räumlichen Liniengeflechts genutzt werden, so etwa in der Arbeit „(Römisches)“ von 1959. Auch die aus den gemalten Arbeiten aus dem Jahr 1962 ablesbare aktuelle Beschäftigung mit der kompositorischen Verknüpfung von tektonischen Flächenformulierungen und gestisch erzeugtem rhythmisierenden Lineament findet ihren Niederschlag in der druckgraphischen Arbeit. Im gemalten Werk, wie in der Radierung, sind flächenhafte Gestaltungen mit einer durch gestische Liniensetzungen erzeugten Bildstruktur in Beziehung gesetzt. In der Radierung stellen diese im gemalten Werk zum Teil gegenläufig eingesetzten Strategien keine widersprüchlichen Gestaltungsansätze dar. Sie sind hier vielmehr in gegenseitiger Verstärkung der bildnerischen Potentiale miteinander verwoben. Die Flächenätzung wird in einer Weise

vom Lineament überlagert, welche die Homogenität der Flächeneintönung nicht als eigenständige Gestaltung zur Geltung kommen läßt. Innerhalb der Verdichtung der linearen gestischen Setzungen verstärken die diffusen dunklen Flächen jedoch deren Körperhaftigkeit. Auch wird durch die unterschiedliche Textur eine Überlagerungssituation geschaffen, die der Gestaltung einen tiefenräumlichen Aspekt verleiht, der sich im Charakter der Ausführung des Liniengerüstes bereits ankündigt.

Im Jahr 1963 entstand eine Arbeit mit dem Titel „Bei den Grotten von Surnia“ (Öl und Tempera auf Papier, 48 × 62 cm)<sup>42</sup>. Eine nicht mehr nachweisbare Arbeit mit dem Titel „Surnia“ von 1962 wird in der Liste der Arbeiten genannt, die anlässlich der Ausstellung von Köglers Arbeiten im Eisenwerk Wöhr in Unterkochen erstellt wurde.<sup>43</sup> Der Bildträger ist nicht mehr zu erschließen; das Werk ist mit den Maßen 70 × 90 cm ausgewiesen und mit dem Vermerk „unverkäuflich“ versehen. Das läßt auf den Verbleib der Arbeit im Besitz des Künstlers schließen; im Nachlaß ist die Arbeit jedoch nicht aufzufinden bzw. nicht mit unbetitelten Arbeiten in Verbindung zu bringen. Das Datum, das für diese Arbeit angegeben ist, verweist jedoch auf eine Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Sujet bereits im Jahr 1962, dem Entstehungsjahr der Radierung.

Die Arbeit „Bei den Grotten von Surnia“ von 1963 zeigt eine Bildkomposition, die diejenige der „Radierung I“ spiegelverkehrt wiedergibt. Der Bildgrund ist durch einen dichten mittelgrauen Farbauftrag in drei hochrechteckige Kompartimente gegliedert. Diese sind durch schwarze Konturlinien gegeneinander und gegen den Grund abgegrenzt, der in gestischen Setzungen dunkler und heller Nuancen der Hauptfarbe gestaltet ist. Die Binnengestaltung der Kompartimente besteht aus vertikalen Strichen, welche die Felder bis an die Konturen ausfüllen. Die Begrenzungslinien sind über die daraus entwickelte flächige Gestaltung gelegt. Zwischen dem linken, zur Mitte hin geneigten Kompartiment und der mittleren Farbform sowie zwischen dieser und dem rechten, scheinbar vom Bildrand angeschnittenen Kompartiment, finden sich hellgraue, zum Teil gestisch ausgeführte Farbsetzungen sowie schmale blaue Farbsetzungen, die in der linken Bildhälfte mit den grauen Setzungen verwoben sind. Durch die Gestaltung der Zwischenräume zwischen den grauen Kompartimenten, die wie Ausblicke zwischen tektonischen Formationen erscheinen, gewinnt die Komposition Tiefenraum.

<sup>42</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.17 o. r.

<sup>43</sup> Vgl. Anhang IV, Nr.7, „Surnia“, 1962, Tempera, o. Bildträger, 70 × 90 cm.

Die reale Situation, die den Ausgangspunkt der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Motiv bildet, läßt sich hier möglicherweise zunächst über den Titel präziser verorten. Kögler scheint das unterirdische Höhlensystem von Surnia während seines Aufenthaltes in Florenz besucht zu haben. Das motivische Vokabular seiner einige Jahre später entstandenen Arbeiten weist darauf hin, daß der Künstler in der realen Vorgabe formale Eigenschaften entdeckte, die dem künstlerischen Fokus dieser Jahre entsprechen. So lassen sich die grauen Kompartimente als Gestaltungen erschließen, die den Felsformationen der im Titel genannten geographischen Situation entsprechen. Die im Bild gestisch gestalteten Zwischenräume zwischen diesen Kompartimenten, deren reale Vorlage bereits tektonische Flächeneigenschaften aufweist, könnten das malerische Äquivalent zu einem Durchblick zwischen Felsen ins Freie darstellen. Die Wahl der Farben in der bildlichen Umsetzung wären dann am Seheindruck orientiert; das Grau der Felsen und das Blau des Himmels sowie helle Lichtreflexe auf den Gesteinsformationen, die durch einfallendes Tageslicht verursacht wären, fänden den gegenständlichen Vorgaben entsprechend Eingang in die Arbeit. Folgt man dieser Annahme, so stellt sich heraus, daß Kögler in der formalen Gestaltung und in der Wahl der Bildfarben dem realen Seheindruck weitgehend zu entsprechen scheint. Allerdings trifft dies lediglich auf diese beiden genannten Aspekte der Bildgestaltung zu, nicht aber auf die in der Pinselführung entwickelten gestalterischen Aspekte. Diese verschmelzen als nicht-mimetische, autonome Formulierungen mit den genannten gegenstandsnahen Aspekten zu einer bildlichen Erscheinung, die Flächenhaftigkeit und Tektonik der Formelemente sowie die Geste der malerischen Ausführung miteinander verbindet. Jedoch sind die im zugrundeliegenden Sujet vorgefundenen Aspekte unter Betonung der bildlichen Einheit in Form von gestalterischen Strategien nutzbar gemacht.

Ein Zusammenhang zwischen der ein Jahr zuvor entstandenen Radierung und dem Gemälde ist offensichtlich. Die Anordnung der Kompartimente ist in beiden Arbeiten in spiegelbildlicher Entsprechung gegeben. Die Flächenätzungen in der radierten Arbeit können im Vergleich mit dem gegenstandsnah formulierten Vokabular des Gemäldes als bildliche Umsetzungen der kompakten Flächeneigenschaften der Felsformationen gelesen werden, während das zeichnerische Lineament dem gestisch ausgeführten Pinselduktus im Gemälde entspricht. In der konsequenten Durchformung des Motivs durch die die Vehemenz des Malaktes betonende Pinselschrift verschmelzen im Gemälde Motiv und bildliche Erscheinung zu einer untrennbaren Einheit. In der Radierung kommt es zu einer Differenzierung beider bildnerischer Strukturen,

da aufgrund der technischen Vorgaben der gewählten Drucktechniken eine Verschmelzung von Flächen- und Strichätzung nicht in einer Ökonomie der gestalterischen Mittel erreicht werden kann, wie dies im Gemälde der Fall ist. Dennoch nimmt das zeichnerische Lineament in den Partien starker Verdichtung flächendeckende Eigenschaften an, so daß die Zusammenführung beider Strategien im Hinblick auf die intendierte Bildwirkung in einigen Partien vollzogen ist. Das radierte Liniengerüst weist zudem in der Strichführung eine Dynamik auf, die an die Stelle der gestisch ausgeführten Farbsetzungen im Gemälde treten. Gemälde und Radierung entsprechen sich auf diese Weise auf kompositorischer Ebene und im Hinblick auf die zugrundeliegende künstlerische Absicht.

Der Radierung aus dem Jahr 1962 könnte als direkte Vorlage eine ältere, gemalte Fassung des Themas aus demselben Jahr zugrunde liegen. Wahrscheinlich bezieht sich Kögler in der Radierung auf bereits existierende Arbeiten in gemalter Version, da die unterschiedlichen Drucktechniken eine präzise Planung der einzelnen Schritte erfordern. Diese Konzeption wird durch die Orientierung sowohl in formaler wie gestalterischer Hinsicht an bereits in zweidimensionaler Fassung vorliegenden Bildfindungen erheblich erleichtert. Unter diesem Aspekt sei auf die Farbradierung Köglers von 1952 (Abb.23) verwiesen, die thematisch mit einem in dasselbe Jahr oder spätestens in die erste Hälfte des folgenden Jahres datierten Gemälde in Zusammenhang steht. Falls Kögler überhaupt die Radierungen begleitend zu den Sujets der Gemälde konzipiert hat, käme als Vorlage das erwähnte, nicht mehr im Original nachzuweisende Gemälde „Surnia“ in Frage, dessen Entstehungsdatum in der Ausstellungsliste von 1973 mit 1962 angegeben ist. Kögler setzt sich im Jahr 1962 intensiver mit diesem Sujet auseinander. Darauf weist die Nennung einer weiteren Arbeit auf der Liste von 1973 hin. Die ebenfalls nicht mehr nachweisbare Arbeit „Bei den Grotten“ (Tempera, Bildträger unbekannt, 70 × 90 cm)<sup>44</sup> ist ebenfalls mit dem Entstehungsjahr 1962 angegeben. In jedem Fall kann davon ausgegangen werden, daß Kögler das Sujet in mehreren Varianten sowohl in gemalten als auch in mindestens einer radierten Fassung bildlich umsetzt. Indem der Künstler der radierten Fassung jedoch keinen Titel beifügt, der auf das Sujet Bezug nimmt, betont er die Geschlossenheit und Eigenständigkeit der radierten Bildserie, die ja auch als solche in der Ausstellung in Mexiko gezeigt wird. Inwieweit in anderen Radierungen aus der Serie ebenfalls bereits in gemalten Fassungen vorliegende Arbeiten motivisch variiert sind, kann nicht mehr erschlossen werden.

---

<sup>44</sup> Vgl. ebenda, Nr.11.

Möglicherweise sind zwei der Arbeiten ebenfalls in der Liste aus Unterkochen von 1973 genannt, dort allerdings ohne römische Bezifferung.<sup>45</sup> Zwei der vier dort aufgeführten Radierungen weisen die Maße  $25 \times 30$  cm auf, zwei sind mit  $30 \times 25$  cm aufgeführt. Die Maße der „Radierung I“ stimmen ungefähr mit den Abmessungen der beiden erstgenannten Radierungen in der Ausstellungsliste von 1973 überein. Zwei weitere Arbeiten aus der mexikanischen Ausstellung tragen die Maße  $25 \times 32$  cm (Radierung IV) und  $33 \times 24,5$  cm (Radierung II).<sup>46</sup> Möglicherweise sind sie identisch mit zwei der genannten vier Radierungen in der Ausstellungsliste von 1973.

Aus dem Jahr 1962 liegt eine weitere Radierung in einem originalen Abzug vor. Ein Zusammenhang mit der erwähnten Graphikserie ist jedoch nicht sicher. Die Arbeit ist als unbetitelt Radierung (Ätzradierung auf Papier,  $29,3 \times 19,8$  cm) im Katalog Ettlingen 2006 publiziert; sie ist in einer Auflage von fünfzehn Abzügen konzipiert. Der hier vorgestellte Abzug ist der erste der Auflage.<sup>47</sup> Die angegebenen Maße bezeichnen das Plattenmaß. Dieses stimmt ungefähr überein mit den Dimensionen der als „Radierung V“ im Ausstellungskatalog der Galerie Antonio Souza bezeichneten Arbeit, die  $30 \times 19,5$  cm betragen.<sup>48</sup>

Die Radierung weist eine zentrale, nahezu die gesamte Bildfläche füllende Struktur aus flächengeätzten Partien auf. Diese Partien tragen die Spuren eines mit breitem Haarpinsel ausgeführten Auftrages von Flüssigkeit. Dieses Resultat entspricht der Anwendung der Reservagetechnik, bei der eine gesättigte Zuckerlösung auf die Druckplatte aufgetragen und anschließend mit Ätzgrund übermalt wird. In einem anschließenden Wasserbad quillt die Zuckerlösung auf und sprengt die Asphaltlösung an den entsprechenden Stellen ab. Nach dem Auftragen von Kolophoniumstaub können diese Partien mit einer Flächenätzung versehen werden. Sie weisen dann im Druck die Charakteristika eines mit dem Pinsel gemalten Farbauftrages auf. Für die Anwendung dieser Technik sprechen auch die Tropf- und Spritzspuren, die als dunkle Farbflecke im Druck erscheinen und den gestischen Charakter der Arbeit unterstreichen. Kögler versieht die Platte in mehreren Durchgängen mit sich überlagernden Strukturen in Reservagetechnik, die sich im Druck in der Bildmitte zu einem Geflecht gestischer Setzungen

---

<sup>45</sup> Vgl. ebenda, Nr.27, „Radierung“, 1962,  $25 \times 30$  cm, und Nr.28, „Radierung“, 1962,  $30 \times 25$  cm.

<sup>46</sup> Vgl. AK, Berlin 1963, Nr.8 und Nr.6, o. S.

<sup>47</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.17 u. l. Dieses Exemplar befindet sich seit 2016 im Besitz der Kunsthalle Mannheim, Inv. Nr. G7374.

<sup>48</sup> Vgl. AK, Berlin 1963, Nr.9, o. S.

in sehr dunklen Valeurs verdichten. Einige Partien an den Rändern des flächendeckenden Farbauftrages zeigen ebenfalls gestisch ausgeführte lineare Setzungen, die in losen Schraffuren horizontal und vertikal in Einzellinien oder Linienbündeln ineinander verschränkt sind.

Im Vergleich mit nachweisbaren Gemälden aus dem Jahr 1962 ist keine gemalte Arbeit bekannt, die als direkte Vorlage für die Radierung gedient haben könnte. Die gestalterische Absicht jedoch fügt sich in diejenige ein, die sich im gemalten Werk dieses Jahres bereits erschließen ließ. Farbsetzungen gestischen Charakters verdichten sich in der Radierung zu Flächenkompartimenten, wobei der Charakter des Gestischen überwiegt. Die flächigen Gestaltungen entstehen aus denselben Strukturen, die, in loserem Geflecht miteinander verwoben, sowohl die Dynamik des Malaktes dokumentieren als auch tektonische Qualitäten aufweisen, die ein bildliches Gerüst schaffen. Durch die Überlagerung verschiedenfarbiger, in diesem Fall in Flächenätzung verdichteter Strukturen erschließt sich die Bildfläche als Tiefenraum. Unter diesen Aspekten ist die unbetitelt Graphik von 1962 der „Radierung I“ verwandt. Zeigt sich dort eine zeichnerische Strukturierung durch den gestisch geführten Grabstichel als eine dem tektonischen Flächengefüge entgegengesetzte und in einzelnen Partien mit diesem verwobene Gestaltungsstrategie, so wird in der unbetitelten Ätزرadierung von 1962 der Duktus des breiten Pinsels in seinem tektonischen und gestischen Gehalt zugleich ausgedeutet. Die Radierung steht aufgrund dieser Erscheinung der gestaltenden Struktur dem gemalten Werk sehr nahe.

In das Jahr 1963 lassen sich mindestens drei Pinselzeichnungen datieren, die im folgenden vorgestellt werden sollen. Zwei von ihnen können aufgrund kompositorischer Verwandtschaft mit gemalten Arbeiten dieses Jahres in Verbindung gebracht werden.

Die erste der Pinselzeichnungen (Tusche auf Papier, 32 × 49 cm, Abb.61) ist auf der Vorderseite signiert und datiert. Die Maße der Zeichnung stimmen nahezu mit den in der Liste der Ausstellung in Unterkochen von 1973 genannten Maßen einer Arbeit, die mit „Pinselzeichnung“ betitelt ist, überein.<sup>49</sup> Die Zeichnung zeigt auf getöntem Papier mehrere Lagen gestisch freier Farbsetzungen, die mit Tusche oder Tempera in unterschiedlicher Verdünnung des Malmittels ausgeführt sind. Ein erster Arbeitsgang ist mit Farbe vorgenommen, deren Wasseranteil hoch ist; es entsteht zunächst in der linken Bildhälfte ein T-förmiges Element. In einem zweiten Schritt wird dort ein hochformatiges helles Feld aus zwei

<sup>49</sup> Vgl. Anhang IV, Nr.24, „Pinselzeichnung“, 1963, o. Bildträger, 30 × 47 cm.

oder drei Strichführungen mit breitem Pinsel erzeugt. Zur Bildmitte hin greift der Pinselduktus nach oben in zwei Schwüngen aus, die sich zu Bögen schließen. Mit nahezu leergemaltem Pinsel wiederholt Kögler diese Geste; Spuren zweier weiterer Bögen sind unter Übermalungen sichtbar. Nach dem Auftrocknen dieser Farbschicht überlagert der Künstler die Setzungen mit weiteren gestisch ausgeführten Formulierungen in stark pigmenthaltigem Farbauftrag. Die so entstehende zweite Malschicht erscheint daher dunkler als die erste. Die obere Malschicht verdichtet sich in drei Partien zu blockhaften Elementen, wobei deren Anordnung in der linken Bildhälfte das bereits vorhandene, in verdünnter Farbe ausgeführte Kompartiment ausspart, so daß dieses optisch in die Komposition einbezogen ist. Die beiden benachbarten Blöcke sind aus parallel gelagerten vertikalen Setzungen erstellt, das am rechten Bildrand befindliche Kompartiment zusätzlich durch Horizontallinien verdichtet. Zwischen den Kompartimenten greifen in Bögen geführte Pinselstriche nach oben und zur rechten Seite aus. Dadurch werden die Kompartimente untereinander verbunden, bzw. die gestisch geschwungenen Bögen münden in die Parallellinien des rechterhand benachbarten Kompartimentes. Die im ersten Schritt ausgeführte lavierte Zeichnung wird von den ausgreifenden Bögen überlagert; in der rechten Partie der unteren Malschicht ist die Farbe zum Zeitpunkt des Anlegens der zweiten Zeichnung noch nicht vollständig getrocknet; die Strichführung der zweiten Zeichnung löst sich unter der Restfeuchte in diesen Partien teilweise in die Konturen der ersten Malschicht hinein auf. Aus diesem Vorgehen ergibt sich eine Malrichtung von links nach rechts, die der natürlichen Bewegungsrichtung der zeichnenden rechten Hand entspricht. Dieser Bewegungsrichtung entsprechen auch die nach rechts geneigten ausgreifenden Pinselstriche, die von einer raschen, spontanen und sicheren Ausführung der Zeichnung zeugen.

Kögler wendet in der Zeichnung gestalterische Strategien an, die sich auch im gemalten Werk desselben Jahres und der drei vorausgegangenen Jahre finden. Aus der Geste der Pinselführung heraus werden sowohl tektonische Elemente verdichtet als auch eine Bildstruktur entwickelt, die zur gleichen Zeit dynamische Qualitäten der gestalterischen Grundelemente, der Pinselstriche, zur Geltung bringen. Zudem entsteht in der Überlagerung der beiden auch durch differenzierte Farbgebung kenntlich gemachten Resultate der unterschiedlichen Arbeitsvorgänge ein räumlich lesbares Gefüge. Diese Deutung der Bildfläche als Tiefenraum findet in der durch die Pinselführung selbst erzeugten Überlagerungen der formgenerierenden Striche eine Entsprechung.

Über diese gestalterischen Strategien hinaus zeigt sich auch auf formaler Ebene eine Verwandtschaft dieser Pinselzeichnung zu dem Gemälde „Bei den Grotten von Surnia“ aus demselben Jahr. Aufgerichtete Blöcke aus vertikalen Schraffuren, die sich gegeneinander neigen, sowie eine mit diesen verschmolzene, gestisch erzeugte lineare Bildstruktur, welche die flächigen Kompartimente kompositorisch miteinander verbindet und gleichzeitig eine Dynamisierung der bildlichen Erscheinung bewirkt, sind motivische Aspekte, die sich in der gemalten Arbeit wie in der Zeichnung in ähnlicher Komposition und Anordnung der Bildelemente finden. Verwandt erscheint im besonderen die kalligraphische Manier der Pinselführung in ausgreifenden Schwüngen. In der Zeichnung sind blockhafte Kompartimente und gestisches Lineament aus denselben Setzungen entwickelt. Dies ist aufgrund der unterschiedlichen Farbgebung der betreffenden Partien im Gemälde allerdings nicht der Fall.

Gestalterische und formale Nähe weist die Pinselzeichnung auch zu der „Radierung I“ von 1962 auf. In der Druckgraphik sind flächenerzeugende Verfahren mit Techniken kombiniert, die der Geste der Liniensetzungen gestalterisch zum Ausdruck verhelfen. Die dort durch die Flächenätzung verstärkte Verdichtung des Lineaments zu kompakten Kompartimenten kann mit der Verdichtung der gestischen Liniensetzungen zu Flächenkompartimenten in der Pinselzeichnung verglichen werden. Kommt in der Radierung eine Flächenätzung zum Einsatz, um diesen Effekt zu erzielen, so läßt sich der gezeichnete Pinselstrich zur Erzeugung eines Flächenkompartimentes nutzen. Kommen auf diese Weise sowohl in der gemalten als auch in der radierten Version des Themas unterschiedliche Formulierungen in Form von verschiedenen Gestaltungsmitteln oder unterschiedlichem Charakter des Farbauftrages zum Tragen, so stellt die Zeichnung im Hinblick auf die Einheit der Mittel und die gestalterische Ökonomie eine gelungene Bündelung der in Gemälde und Radierung durch technische Vielfalt erzeugten diversen Ausdruckspotentiale dar.

Ähnlich wie die Radierung, so trägt auch die Pinselzeichnung keinen Titel, der auf ein reales Motiv verweist. Aus dem Vergleich mit der im vorangegangenen Jahr entstandenen Radierung und dem in das Jahr 1963 datierten Gemälde „Bei den Grotten von Surnia“ konnte jedoch eine große Übereinstimmung aller drei Arbeiten herausgearbeitet werden, die auf die Verarbeitung eines wohl während des Aufenthaltes in Florenz entdeckten landschaftlichen Motivs in unterschiedlichen Techniken in deren jeweils eigenem gestalterischen Potential verweist. Köglers künstlerisches Interesse richtet sich dabei auf ein aus wenigen gestalterischen Mitteln erzeugtes gestisches und räumliches Gefüge, dessen einzelne Bestandteile in rhythmischer



Anordnung im Bild gegeben sind. Dabei offenbart sich im Gemälde im Hinblick auf Farbgebung und Anordnung der Farben im Bild eine größere Nähe zum realen Seheindruck als in Radierung und Pinselzeichnung. Mit dem Verzicht auf differenzierte Farbgebung und Ausformulierung von mimetisch wirkenden Details in der Gestaltung der Bildelemente treten die Qualitäten der vom Gegenständlichen abstrahierten Gestaltungsmittel Linie und Fläche, Geste und bildlicher Rhythmus als autonome Bildeigenschaften in den Vordergrund.

Eine ebensolche formale Verwandtschaft zu einer gemalten Arbeit läßt sich in einer weiteren, weder signierten noch datierten Pinselzeichnung aufzeigen, deren Datierung sich aus dem Vergleich der beiden Arbeiten erschließen läßt. Diese Arbeit (Tusche auf Papier, 32 × 49 cm, Abb.62) weist dieselben Maße auf wie die zuvor vorgestellte Zeichnung; auch auf sie könnte mit dem Eintrag in der Liste aus Unterkochen verwiesen sein. Sie ist in derselben Weise gearbeitet wie die erste der vorgestellten Pinselzeichnungen. In einem ersten Arbeitsschritt sind mit verdünntem Malmittel sowohl flächenhaft verdichtete als auch bogenförmig ausgreifende Setzungen in der Mitte des Bildes in übereinanderliegenden Registern ausgeführt. Der Farbauftrag erfolgt in kalligraphischer Manier in schwungvollen Gesten. In einem weiteren Arbeitsgang, nach einer Trocknungsphase, sind weitere gestische Setzungen über die zuvor aufbrachte und bereits getrocknete Farbe gelegt. Insgesamt ergibt sich ein aus orthogonalen Setzungen konstruiertes Gerüst, aus dessen Quer- und Längsstreben Linien in bogenförmigem Schwung heraustreten. Diese formen sich zu einem liegenden Oval, das wiederum von einem in mehreren Setzungen vertikal aufstrebenden Lineament beidseitig und mittig überlagert wird. Innerhalb des orthogonalen Gefüges und unterhalb des Ovals verdichten sich die Farbsetzungen zu einer Partie mit flächendeckendem Farbauftrag.

Die Strukturierung des Bildes erfolgt durch das aus der Pinselführung heraus entwickelte Lineament, in dem tektonische und gestische Qualitäten vereint und in unterschiedlichen Bildpartien in wechselnder Gewichtung ausgeprägt sind. Die bildliche Formulierung stellt insofern kein informelles Notat der im malerischen Akt freigesetzten psychischen Energien dar, sondern ist als Nachempfinden real vorhandener Strukturen mit den gestalterischen Mitteln gestischer Pinselführung zu lesen.

Der Bezug zu einem realen Motiv erschließt sich durch den Vergleich mit der unbetitelten Arbeit von 1963, die vor einem orthogonalen Gerüst roter Farbgebung graue Farbsetzungen zeigt, die eine tektonische Struktur ausbilden und in kalligraphischer Manier ausgeführt sind.

Zu diesem Werk steht die Pinselzeichnung in enger Verwandtschaft. Vergleichbar sind sowohl die in mehreren Registern übereinanderliegenden horizontalen Setzungen, von denen jeweils eine im Gemälde wie in der Zeichnung als Flächenkompartiment ausgebildet ist; sowie die im Gemälde trapezoid, in der Zeichnung als liegendes Oval ausgebildete und durch eine zum Kontur geschlossene Linie ausgezeichnete Formulierung. Die über diese Form gelegten Strukturen, die in ausgreifenden Bogenschwüngen deren Seitenpartien überlagern, und die in der Zeichnung als vertikale Mittelstrebe, im Gemälde als freie Diagonale gestaltete Setzung, sind in beiden Arbeiten bis ins Detail in vergleichbarer Weise angeordnet. Beide Gestaltungsansätze, tektonisch organisierte Flächenstruktur und gestisch ausgeführtes Liniengerüst, sind als unabhängige Struktursysteme jeweils miteinander verschränkt. Die Pinselzeichnung kann daher in zeitliche Nähe zu dem Gemälde datiert werden. In der Zusammenschau mit der zuvor besprochenen Zeichnung, zu der ein gemaltes Pendant aus demselben Jahr existiert, kann das Entstehungsjahr 1963 auch für die zweite, hier vorgestellte Zeichnung angenommen werden.

Der Zeichnung eignet insofern ein anderer Charakter als dem Gemälde, als in ihr beide Systeme der Bildstrukturierung allein aus dem kalligraphischen Duktus des Pinsels heraus entwickelt und damit als Potential dieses einzigen gestalterischen Mittels gekennzeichnet sind, das im Bild in unterschiedliche Richtungen ausgedeutet wird. Die Reduktion der Gestaltungsmittel geht mit einer Ökonomie der Gestaltung einher. Diese Eigenschaften rücken die Zeichnung in unmittelbare Nähe zu der zuvor vorgestellten Pinselzeichnung. In der Nebeneinanderstellung beider Arbeiten wird Köglers gestalterische Absicht deutlich, die in der Verbindung von Geste, Tektonik und Flächenformulierung liegt. Allerdings kann eine chronologische Abfolge der Anfertigung von Zeichnung und Gemälde jeweils nicht erstellt werden. Kögler fertigte die Pinselzeichnungen wohl nicht als Vorzeichnung für die entsprechenden Gemälde an. In ihrem Charakter eigenständig, stellen sie von dem gemalten Werk unabhängige Schöpfungen dar.

Eine dritte Pinselzeichnung aus dem Jahr 1963 (Tempera auf Papier, 35 × 58 cm, Abb.63) weist andere gestalterische Schwerpunkte auf. Zwischen die orthogonalen Verstreungen eines das gesamte Bildfeld füllenden Gerüsts sind Binnenstrukturen unterschiedlichen Charakters gelegt, wobei diese und jene häufig aus ein und demselben Pinselstrich entwickelt sind. Als signifikante Binnenstrukturen lassen sich Lamellen und Rundformen erschließen, die durch Überschneidungen des orthogonalen Liniennetzes und Einpassen in die sich aus dieser Struktur ergebenden Kompartimente fest im Gerüst verankert werden. Dabei kommt es in der Mitte der

oberen Bildhälfte zu Überlagerungen einer über rechtwinklige Verstreungen gelegten Rundform mit zwei vertikalen Farbsetzungen durch eine Lamellenstruktur. In der unteren Bildhälfte scheinen mehrere Liniensetzungen, die zu geschlossenen Rundformen gestaltet sind, den perspektivisch formulierten Abschluß einer von rechts ins Bild geführten konischen Röhre zu bilden. Rechts und links dieser entlang einer Vertikalachse gegeneinander versetzten kreisförmigen Elemente durchdringen gestische Setzungen das orthogonale Gerüst, deren Strichbreite derjenigen des Liniengerüsts gleicht. In ähnlicher Weise sind unabhängig von der tektonischen Struktur des Bildfeldes angelegte freie gestische Setzungen mit einem nahezu vollständig leergemalten Pinsel ausgeführt. Sowohl einige Partien des Orthogonalgerüsts als auch Teile der Rundformen sind durch rote Farbsetzungen verstärkt, fortgeführt und optisch akzentuiert. Gestische Setzungen und ein Lineament tektonischer Natur treten zu einem linearen Geflecht zusammen, dessen tektonischer Charakter überwiegt.

Kögler bindet in diese Pinselzeichnung wesentliche Formulierungen des ab der Mitte der 50er Jahre entwickelten gestalterischen Repertoires ein. Ein tektonisches Gerüst nimmt die Qualitäten der Flächengefüge auf, die ab 1956 die Bildkompositionen bestimmen. Durch die Integration von Rundformen wird ein formaler Kontrast ausgebildet; durch deren perspektivische Konnotation werden zusätzliche räumliche Qualitäten im Bild erschlossen. Die Orthogonalität der Linienstruktur und die Lamellen treten ab 1959 vermehrt in der Verarbeitung real vorgefundener architektonischer Motive in Gemälden, Radierungen und Pinselzeichnungen auf, liegen in Form von bildplanen Gefügen von flächigen Elementen und Linienbündeln jedoch in anderer Ausgestaltung bereits Mitte der 50er Jahre vor. Die gestische Führung des Pinsels in einigen Partien stellt den tektonischen Formulierungen ein kontrastierendes System der malerischen Flächenerschließung durch ein Lineament mit dynamischem Charakter zur Seite, das ab 1959 in Köglers Bildfindungen zum Tragen kommt.

Anders als bei den beiden zuvor vorgestellten Pinselzeichnungen läßt sich in diesem Fall keine motivische Verwandtschaft zu einem gemalten Werk der Zeit aufzeigen. Die Einbindung disparater Formelemente spricht vielmehr dafür, daß die Arbeit nicht auf ein reales landschaftliches oder architektonisches Gesamtmotiv zurückgeht, sondern aus Formulierungen synthetisiert ist, die aus unterschiedlichen Kontexten stammen und die durch die Technik der Pinselzeichnung zu einem eigenständigen Bildganzen verschmolzen sind. Dabei kommen sowohl dynamisierende Gestaltungsstrategien zum Tragen, die sich im Aufbau der Pinselzeichnung in verschiedenen Ebenen unterschiedlich ausprägen, als auch eine durch die

tektonische Interpretation der Farbsetzungen erzeugte statische Qualität des Bildgerüsts, in das die gestischen Farbsetzungen eingetragen werden. Die Dichotomie von gegenständlich entlehnter Formulierung und einem Aufscheinen formaler flächiger und tektonischer Qualitäten allein im Duktus des gestisch geführten Pinsels tritt in dieser Arbeit pointierter zutage als in den beiden zuvor vorgestellten Pinselzeichnungen.

Im Herbst des Jahres 1963 stellten Klaus Arnold und Harry Kögler in einer gemeinsamen Ausstellung im Heidelberger Kunstverein Arbeiten der vorangegangenen Jahre vor.<sup>50</sup>

Aus dem Jahr 1964 ist nur eine einzige Arbeit nachweisbar; es handelt sich um ein Gemälde mit dem Titel „Nachmittag (Volterra)“, das in der Liste der Ausstellung in Unterkochen genannt wird.<sup>51</sup> Aus der Titelgebung des Werkes läßt sich schließen, daß Kögler sich auch in dieser Arbeit mit einem landschaftlichen oder architektonischen Motiv auseinandersetzt, das unter bestimmten atmosphärischen Bedingungen zum Anlaß einer bildlichen Umsetzung wird.

Die Tatsache, daß aus diesem Jahr nur ein einziges Werk nachweisbar ist, legt die Vermutung nahe, daß Kögler in dieser Phase nicht viele Arbeiten produzierte. Wie sich in der nun folgenden Analyse von Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre erschließen wird, befand sich Kögler in der Mitte dieses Jahrzehnts in einer künstlerischen Umbruchphase. In seinen Kompositionen treten gestisch freie Anteile gegenüber gegenstandsnahen Formulierungen zurück, die zudem einer Verfestigung des motivischen Vokabulars unterliegen. Kögler folgt darin einer Tendenz internationaler Kunstströmungen.

Aus dem Jahr 1965 lassen sich zwei Arbeiten Köglers nachweisen, eine davon lediglich mit Titel. Im Faltblatt zu der im Jahr 1973 stattfindenden Einzelausstellung der Galerie in der Girokasse Stuttgart wird ein Gemälde mit dem Titel „Sommerliches Fenster“ genannt.<sup>52</sup> Aus dieser Bezeichnung läßt sich bereits ein gegenüber den Arbeiten der vorangegangenen Jahre verändertes künstlerisches Interesse ablesen. Zwar wird auch hier eine bestimmte Jahreszeit genannt, die in der bildlichen Umsetzung als ein die optische Erscheinung des zugrundeliegenden Sujets beeinflussender Faktor Auswirkungen auf die Bildgestaltung hat,

---

<sup>50</sup> Vgl. AK, Heidelberg 1963. Ausschließlich in diesem begleitenden Katalog dokumentiert sind folgende Arbeiten: Nr.23, „Durban“, 1962, Tempera, o. Bildträger, 70 × 90 cm; Nr.25, „Der Hang von Greoliere“ 1962, Tempera, o. Bildträger, 60 × 90 cm; Nr.21, „Erdhaftes“, 1962, Öl und Tempera, o. Bildträger, 70 × 80 cm, sowie Nr.36-41, weitere, nicht betitelte Ätzzradierungen aus dem Jahr 1962, o. S.

<sup>51</sup> Vgl. Anhang IV, Nr.13, „Nachmittag (Volterra)“, Tempera, o. Bildträger, 70 × 90 cm.

<sup>52</sup> Vgl. Faltblatt zur Ausstellung in der Galerie in der Girokasse, AK, Stuttgart 1973, Nr.20, „Sommerliches Fenster“, Tempera, o. Bildträger, 90 × 70 cm, o. S.

jedoch ist im zweiten Teil des Titels ein architektonisches Detail genannt, das eine neue Kategorie von Sujet bezeichnet. Bezieht Kögler auch zuvor Fenster als Motiv in seine Arbeiten ein, so steht doch in keinem Fall das gegenständliche Konstrukt im Mittelpunkt seiner gestalterischen Ausdeutungen. Nun wird der Gegenstand selbst zum Bildanlaß einer gegenüber früheren Motivverarbeitungen veränderten Darstellungsabsicht.

Eine unbetiteltete Arbeit aus dem Jahr 1965 (Tempera auf Karton, 65,5 × 45,5 cm)<sup>53</sup> ist noch im Original nachweisbar. Die geriffelte Struktur eines hellgrau grundierten Kartons tritt durch den Einsatz von Frottage-Technik, die in blauer Farbe ausgeführt ist, gestalterisch wirksam in Erscheinung. Die im Zentrum plazierte Darstellung eines schematisierten Fensterladens und eines Simses ist mit dieser teils gegenläufigen, das gesamte Bildfeld füllenden Struktur optisch verflochten. Sie bindet das zentrale Motiv an die Fläche. Das in Blau und Grün gehaltene Fenstermotiv besteht aus einem Hochrechteck, dessen linke und rechte Seitenbegrenzung von jeweils einem hellblauen Vertikalbalken gebildet wird, der durch eine blaue Verschattung des Grundes zur Binnenfläche hin optisch auf dieser aufzuliegen scheint. Die obere Begrenzung des Rechteckes wird durch einen hellblauen Querbalken gebildet, mit dem ein schmaler hellblauer Streifen am unteren Rand des Rechteckes korrespondiert. Das auf diese Weise umgrenzte Binnenfeld der zentralen Bildform ist alternierend mit sechs hellgrünen und fünf mittelblauen schmalen Querbalken gleichen Formates ausgefüllt. Diese Lamellenstruktur verhält sich zu dem tektonischen Gerüst der die Rechteckform gestaltenden konstruktiven Details nicht orthogonal, sondern ist insgesamt nach links geneigt. Auch ragen die Lamellen jeweils in unregelmäßigen Fortsetzungen über die verschattete Begrenzung in die Farbformen hinein, welche die Vertikalbalken der Konstruktion darstellen. Die zentrale Rechteckform füllt zwei Drittel der Bildfläche. Sie wird im unteren Teil des Bildfeldes von einer komplexen querliegenden Formulierung begleitet, die seitlich geringfügig über die Abmessungen des Hochrechteckes hinaustritt und aus zwei hellblauen Horizontalbalken besteht. Innerhalb dieser als obere und untere Begrenzung eines weiteren Kompartimentes gestaltete Formulierung sind fünf in Mittelblau und fünf in Dunkelgrün gestaltete schmale Lamellen alternierend in diagonaler Ausrichtung eingefügt. Sowohl der untere Querbalken als auch die blauen Diagonallamellen sind nicht innerhalb exakter Konturen ausgeführt, sondern treten über die jeweiligen Formgrenzen hinaus und dringen in benachbarte Farbflächen ein. Auch sind einzelne

---

<sup>53</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.21.

Lamellen nicht vollständig mit Farbe ausgefüllt. Sowohl die Querbalken als auch die äußeren Lamellen sind als offene Formulierungen gestaltet; sie verlassen die durch den Verlauf der jeweiligen Form definierten Konturen und lösen sich zum Grund hin in einen freien, formal nicht mehr gebundenen Farbauftrag auf, der die Grundierung an einzelnen Stellen sichtbar werden läßt. Auf diese Weise wird eine optische Einbindung in die farbliche Gestaltung des Grundes erreicht. Mit Hilfe dieser Strategie wird somit ein gestalterisches Äquivalent zu den aus den materiellen Eigenschaften des Bildträgers entwickelten, blau in Erscheinung tretenden Strukturen erzeugt. Am äußeren rechten Bildrand findet sich ein nur partiell konturiertes und damit offen konzipiertes Feld, das zwei hellblaue Diagonallamellen und ein ebensolches hellgrünes Element erkennen läßt. In dieser Partie wird die Binnengestaltung des unteren, querliegenden Kompartimentes aufgenommen, jedoch in der Farbstellung, die sich im oberen, hochrechteckigen Kompartiment findet. Durch die Plazierung dieses Elementes nah am rechten Bildrand wird eine kompositorische Spannung zwischen beiden Bildfeldern erzeugt.

Diese Arbeit von 1965 unterscheidet sich in mehreren Aspekten von den Bildfindungen der vorangegangenen Jahre. Kögler nutzt das strukturierende Potential der motivisch vorgegebenen Elemente und deren konstruktionsbedingter Zusammenhänge, wobei die gestische Pinselführung und die damit verbundenen dynamischen Qualitäten in den Hintergrund rücken. Im Fokus des künstlerischen Interesses steht der stark am Gegenstand orientierte Konnex der Bildelemente aus einem konstruktiv-funktionalen Zusammenhang heraus. Diese gestalterische Strategie verbindet diese Arbeit mit denjenigen aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre. Hier wie dort sind Bildstrukturen analog zu den der Realität entlehnten Konstruktionszusammenhängen innerhalb funktionaler Objekte formuliert. Allerdings bildet Kögler in den Arbeiten der 50er Jahre kein Objekt in seiner Gesamtheit ab; vielmehr sind dort einzelne Formulierungen konstruktiven Zusammenhängen entlehnt und mit anderen Formulierungen ähnlicher Herkunft synthetisiert. Auch surreal anmutende Vertauschungen materieller Eigenschaften in der Wiedergabe einzelner Elemente, wie des scheinbar gerissenen Papierfragmentes, sind als Teilaspekte in sorgfältig komponierte Konstruktionen eingefügt. Es entstehen aus disparaten Elementen erzeugte Gefüge und Geschiebe unter der Vorgabe tektonischer Gestaltungsschwerpunkte.

In der Arbeit von 1965 überträgt Kögler ein komplexes intaktes Motiv in seiner Gesamtheit in eine bildliche Formulierung. Die reale Vorgabe weist verschiedene Eigenschaften auf, die sie für eine derartige künstlerische Umdeutung geeignet erscheinen lassen. Kögler nimmt in

mehreren Aspekten Bezug auf das zugrundeliegende reale Motiv, das als Fensterladen mit hölzerner Lamellenkonstruktion und zugehöriges Leibungsprofil oder Gesims erschlossen werden kann. Über die dadurch innerhalb eines einzigen Motivzusammenhanges gebotene Vielfalt formaler Details hinaus, wie unterschiedliche Rechteckformen und verschiedenartige Ausrichtungen der Elemente innerhalb des kompositorischen Zusammenhanges, weist die reale Vorgabe Zweidimensionalität als eine weitere Eigenschaft auf, welche die bildliche Umsetzung als intaktes Objekt mit komplexer Binnenstruktur wesentlich begünstigt. Die Position der Elemente im Konstruktionszusammenhang ist auf eine flächige Gestaltung bezogen, dieser als wesentlichem Kriterium gar untergeordnet. Die von Kögler in den Arbeiten der 50er Jahre in einer Strategie der formalen Synthese vorgenommene Einbindung disparater Elemente in ein Gefüge, innerhalb dessen vielfältige gestalterische Beziehungen zwischen den Elementen durch Schattenwurf, Überlagerung und andere Gestaltungsmodi erzeugt werden, ist hier durch das Zusammenfügen von Einzelementen gleicher Natur in einem Objektzusammenhang gegeben, der diese Gestaltungsstrategien in Realität bereits enthält. Das hier als reale Vorgabe gewählte Motiv weist somit bereits wesentliche gestalterische Gesichtspunkte auf, die Kögler in früher entstandenen Arbeiten in Form einer bildnerischen Synthese zusammenführt.

Die Gestaltung der Bildelemente in der Arbeit von 1965 weicht jedoch im Detail von vergleichbaren Formulierungen der 50er Jahre ab. Kögler entwickelt bereits in den zuvor analysierten Arbeiten der 60er Jahre eine Strategie, mit der er, jenseits der Bezugnahme auf Gegenständliches, gestische Formulierungen an den Malgrund zurückbindet und gleichzeitig über die auf reale Verhältnisse bezogene konnotative Wahrnehmung räumliche Schichten in einer stets als Bildraum gedeuteten Bildfläche erzeugt. Insbesondere in den Pinselzeichnungen von 1963 tritt diese in gestalterischer Ökonomie formulierte Strategie zutage.

Auch in der Arbeit von 1965 bedient sich der Künstler einer solchen Vorgehensweise, indem er zum einen formal nicht eingebundene farbige Partien über den dinghaften Formenkomplex legt und zum anderen die farbigen Kompartimente als partiell offene Farbformen gestaltet, die durch die Lösung von einem Formkontur in teilweise gestischem Farbauftrag in die umliegenden Bildbereiche ausgreifen können, um sich mit diesen zu einem räumlich erscheinenden Geflecht zu verweben. Diese Verschränkung der unterschiedlichen Bildbereiche vollzieht sich somit auf einer Ebene, die jenseits tektonisch-funktionaler Zusammenhänge angesiedelt ist.

Ein weiterer, in den Arbeiten der 50er Jahre nicht vorhandener Gestaltungsaspekt tritt hinzu. Die Struktur des Bildträgers wird als ein von der dinghaften tektonischen Formulierung unabhängiges Struktursystem in die bildliche Erscheinung eingebunden. Auf diese Weise tritt ein durch das verwendete Material vorgegebener struktureller Zusammenhang als kompositorisch wirksame Gestaltung mit den gemalten Partien in einen spannungsvollen Dialog. Realität wird so auf mehreren Ebenen bildlich rezipiert und unter bestimmten Gesichtspunkten bildnerisch nutzbar gemacht.

Die reale motivische Vorgabe erfährt dabei keineswegs eine ausschließlich an mimetischen Aspekten orientierte Umsetzung im Bild. Vielmehr wählt Kögler tektonische Aspekte des mimetisch Vorgegebenen für eine bildliche Umsetzung aus, läßt jedoch andere außer acht. So fügen sich die Lamellen des hochrechteckigen Hauptmotivs nicht in den bildlich vorgegebenen Konstruktionszusammenhang ein, sondern treten als eigenständige Farbformen über diese unter dinghaften Aspekten zwingenden Vorgaben hinaus. Kögler spielt mit unterschiedlichen Deutungssystemen der bildlichen Formulierung. Offene Gestaltung der Farbformen und Negation der im mimetischen Sinne obligaten räumlichen Anordnungen in einigen Teilen des analog gestalteten bildlichen Konstruktionszusammenhanges verweisen auf eine bildliche Autonomie aller Teile der Gestaltung, die nur in einigen Aspekten mimetischen Funktionsvorgaben unterworfen ist. Selbst die Farbgebung kann Teil dieser eigenständigen Bildwirklichkeit sein, da die Farbstellung in Grün- und Blautönen sich nicht zwingend mit dem realen Seheindruck verbinden muß. Dennoch korrespondiert die Farbgebung in ihrer Ausprägung als Lokalfarbigkeit mit der Konturierung der Einzelformen innerhalb des Objektkörpers; auch in dieser Hinsicht finden Eigenschaften der mimetischen Vorgabe Eingang in die Arbeit.

Eine Fotografie aus dem Nachlaß des Künstlers verweist auf das Interesse Köglers an Fensterladenmotiven (Abb.64). Die Farbaufnahme ist nicht datiert und trägt keine weitere Beschriftung. Sie zeigt die Eingangssituation eines Hauses. Die Tür selbst ist mit zwei hölzernen Türflügeln verschlossen, die aus Vertikalbalken und Querstreben gezimmert sind. Im oberen Teil der Türflügel ist jeweils ein hölzerner Fensterladen befestigt, der aus Rahmen und eingesetzten Horizontallamellen besteht. Zur Stabilisierung dient jeweils ein über die Hälfte des Ladens geführter Diagonalbalken. Oberhalb des ebenfalls aus Holz bestehenden Türrahmens befindet sich ein Oberlicht, das mit fünf hölzernen Balustern verziert ist. Links und rechts der Tür befindet sich jeweils eine Fensteröffnung, die von einem hölzernen Laden



verschlossen ist. Die beiden Läden bestehen aus Vertikallatten mit Querstreben im oberen, mittleren und unteren Bereich, die im Fall des linken Ladens mit weiteren, schmalen Latten verstärkt sind. Tür und seitliche Fensterläden sind mit Eisenstangen verriegelt. Diese sind im Türrahmen in horizontaler, in den Fenstern in gegenläufig diagonaler Anordnung angebracht. Auch die Fensterrahmen bestehen aus Holz. Ein langer Holzbalken ist über das rechte Fenster und das Oberlicht der Tür bis zur Hälfte des linken Fensters geführt und vor den Laden gelegt. Die Architektur ist im Verfall begriffen; Balken sind beschädigt, die Tür hängt lose in den Angeln. Auch das umgebende Mauerwerk zeigt Spuren des Zerfalls.

Für eine Lokalisierung dieser Situation bieten sich keine Anhaltspunkte, da die architektonischen Details keine spezifische stilistische Einordnung erlauben. Wahrscheinlich nahm Kögler die Situation während einer Auslandsreise auf. Auch eine Datierung der Aufnahme ist nicht mehr zu leisten. Es ist immerhin möglich, daß Kögler die Situation bereits vor Mitte der 60er Jahre fotografisch festhielt. Allerdings zeigt ein Vergleich mit der bereits erwähnten Fotografie einer italienischen Hausfassade, daß sich in der hier vorgestellten Aufnahme das Interesse des Künstlers auf andere Gestaltungen richtet als in der zuvor festgehaltenen Situation. Diese zeigt eine Wandgliederung mit Tür und Fenstern, wobei die Vor- und Rücksprünge der Fassade durch den steilen Einfall des Lichtes in Form von rhythmischen Akzenten hervortreten. Die nun vorgestellte Aufnahme zeigt ebenfalls eine architektonische Situation; jedoch ist diese in einem engeren Ausschnitt erfaßt. Tür und Fenster füllen das Bild, wobei sie in Frontalansicht bei hellem Sonnenlicht fotografiert sind. Beide Aufnahmen erfahren in den Werken, in deren Kontext sie im Rahmen dieser Arbeit vorgestellt werden, eine künstlerische Umsetzung, in welcher die in den Fotografien dokumentierten, gestalterische Kriterien jeweils in ihren spezifischen Ausprägungen berücksichtigt sind.

Der Vergleich des hier vorgestellten, fotografierten Motivs mit der Arbeit von 1965 als einer der ersten, in denen sich Kögler mit dem hölzernen Tür- oder Fensterladenmotiv in der beschriebenen Weise auseinandersetzt, ergibt eine Übereinstimmung der gestalterischen Absichten. Die Erfassung des Fensterladenmotivs als bildfüllendes Element zeigt sich im Gemälde wie in der Fotografie. Auch die Präsentation des gemalten Motivs vor einem hellen Bildgrund hat eine Entsprechung in der Aufnahme. Die Gegenüberstellung von Hochrechteck und Querelement im Gemälde spiegelt die vergleichbare Konstellation von Tür und Oberlicht in der Fotografie. Auch für die Binnenstrukturierung der bildlichen Kompartimente lassen sich vergleichbare Konstruktionen in der Aufnahme aufzeigen. Die konstruktionsbedingte flache

Schichtung von rahmenden bzw. verstärkenden Balken und planer Flächenfüllung durch nebeneinanderliegende Latten ist ebenso in der Fotografie zu finden wie diagonale Streben, die als Teil der Ladenkonstruktion oder als nachträglich angebrachte Sicherungselemente in das architektonische Ensemble eingefügt sind. Der Farbgebung der Elemente im Bild liegt kein Pendant in der Fotografie zugrunde, jedoch hebt jene den konstruktiven Aspekt in gestalterischer Weise hervor und nimmt damit Bezug auf die im realen Sujet vorgegebene Struktur. Auch die versehrte Oberfläche der Holzkonstruktion hat eine malerische Entsprechung in der mit Frottagen versehenen Bildoberfläche und der durch Übertritte von Farbe über die Formkonturen und gestischen Farbauftrag partiell offen gestalteten Partien im Bild. Bei aller Übereinstimmung zwischen Fotografie und Gemälde ist hier jedoch keine detailgetreue Umsetzung der in der Aufnahme festgehaltenen Konstruktion angestrebt. Sowohl die querliegenden Lamellen als auch die diagonale Ausrichtung einer Lamellenstruktur in einem konstruktiven Horizontalelement finden sich nicht in der Aufnahme. Kögler nimmt wohl Bezug auf eine der in der Fotografie festgehaltenen Situation vergleichbare Vorgabe, wobei ein Anteil freier kompositorischer Gestaltung jenseits der Wiedergabe einer realen Situation in Rechnung zu stellen ist. Dieser findet sich auch in den auf ein reales Motiv Bezug nehmenden Arbeiten, die zwischen 1959 und 1963 entstanden.

Der Künstler setzt sich in den folgenden Jahren in zahlreichen Bildschöpfungen sowohl mit dem Motiv des frontal erfaßten Tür- oder Fensterladens als auch mit der Binnengliederung der aus konstruktivem Kontext entlehnten Struktur in Form von Diagonal- und Horizontallamellen auseinander. Dabei spielt die in unterschiedlichen Neigungswinkeln ausgeführte diagonale Anbringung von Lamellenstrukturen in Gestalt farbiger Verzierungen von Vertikal- oder Horizontalbalken eine wesentliche Rolle. Der enge Bezug zu gegenständlichen Formulierungen dieser Art wird auch in zeitgenössischen Kunstkritiken erkannt.<sup>54</sup> Auch diese Gestaltungen bergen einen Bezug zu real vorhandenen Sujets. So findet sich in verschiedenen europäischen Gegenden beispielsweise die Bemalung hölzerner Läden und Pfosten mit einem aus Diagonalstreifen bestehenden Bandmuster in Signalfarben. Kögler scheint diese Formdetails

---

<sup>54</sup> Ohff nennt in der Besprechung einer Einzelausstellung des Künstlers, die im ersten Quartal des Jahres 1975 in der Berliner Galerie Schüler zu sehen war, als Motive der Arbeiten „diverse Gegenstände,...gestreift bemalte Bretter, Fensterläden...“, Vgl. Ohff 1975, S.52. Zwar bezieht sich der Autor hier auf Arbeiten der 70er Jahre, die dort verwendeten Motive sind jedoch aus den Motiven abgeleitet, die auch den Arbeiten der 60er Jahre zugrunde liegen, wie noch ausgeführt werden soll. Insofern kann Ohffs Aussage auch für das Werk der 60er Jahre gelten.

innerhalb unterschiedlicher architektonischer Situationen auf mehreren Reisen studiert zu haben, darauf lassen die Titel einzelner Arbeiten schließen.

Im Jahr 1966 entstand die Arbeit „Rote Pforte“ (Tempera, Bildträger unbekannt, 90 × 70 cm, Abb.65). Sie ist lediglich in Schwarz-Weiß-Aufnahmen überliefert, die dominante Farbstellung von Rot und in der Diagonalbebänderung sichtbarem Weiß läßt sich jedoch aus dem Titel und, im Fall der weißen Farbe, aus dem Helligkeitswert der betreffenden Partien der Fotografie ablesen. Das im Hochformat konzipierte Bildfeld wird nahezu vollständig von einem Hochrechteck ausgefüllt, dessen Konturen sich nicht in ein exakt bemessenes orthogonales System einfügen. Vielmehr zeigen sich Versehrungen der Rechteckform in Form von scheinbar ausgebrochenen Ecken und gebrochenen Streben in der rechten unteren Ecke sowie am oberen Rand der zentralen Bildform. Das Rechteck ist in eine gestalterisch aufgelöste Mittelfläche und zwei entlang der beiden Seiten vertikal verlaufende Bänder gegliedert, die ein Muster aus Diagonalstreifen aufweisen. Die in unterschiedlichen Neigungswinkeln verlaufenden Streifen sind alternierend in Weiß und einem anderen Farbwert ausgeführt, der dunkler ist als die rote Farbgebung der Mittelpartie. Während einige der dunklen Streifen in das mittlere Bildfeld eindringen bzw. über dieses in die Umgebung der zentralen Form hinaustreten, scheinen die weißen Streifen partiell mit einer unter der Bemalung des mittleren Feldes aufgetragenen hellen Grundierung zu verschmelzen, die in der rechten Bildhälfte nahe des Randes unter der Deckschicht aufscheint. In der betreffenden Partie sind die in anderen Bereichen durch Binnenkonturen gegeneinander abgegrenzten bildlichen Kompartimente durch eine Übermalung mit gestischen Farbsetzungen aus der kompakten farbigen Flächenform gelöst. Die gestischen Setzungen greifen über die Abgrenzungen der Einzelelemente hinweg und binden diese kompositorisch in die Farbgebung des mittleren Bildfeldes ein. Gleichzeitig löst sich in ihnen die kompakte, deckende Farbschicht in Einzelsetzungen auf und die helle Grundierung tritt zutage. Das Mittelfeld ist durch zwei sich im Zentrum kreuzende Linienführungen in vier annähernd gleich große hochformatige Rechtecke geteilt, deren Farbgebung sich aus unterschiedlichen Valeurs einer Farbe zusammensetzen scheint. Entlang der Trennungslinien, insbesondere der Vertikallinie, zeigen sich Verschattungen, die eine räumliche Anordnung der Kompartimente andeuten. Die gestreiften Seitenelemente sind davon nicht betroffen.

Kögler variiert in dieser Arbeit das Thema der Arbeit aus dem Jahr 1965. Ist dort ein flaches Gefüge der Bildelemente allein aus der als motivische Vorlage genutzten Holzkonstruktion

abgeleitet, so unterzieht der Künstler in der Arbeit von 1966 ein ähnliches Motiv weiteren Abstraktionsschritten. Das zentrale Bildfeld ist wohl von einer Bretterkonstruktion inspiriert, die als Fensterladen oder Tür eine Öffnung abdeckt. Kögler überführt das plan konstruierte Vorbild im Gemälde in ein Gefüge von kompakten Flächenformen, die räumlich gestaffelt zu sein scheinen. Durch die Unterteilung schafft Kögler auch innerhalb des zentralen Bildfeldes eine orthogonale Struktur, die sich in der Konstellation von gestreiften Seitenbalken und zentralem Kompartiment spiegelt. Ausgehend von diesen kompositorischen Entsprechungen und Definitionen aller Bildelemente als plane Flächenelemente entfalten sich gegenläufige Gestaltungskonzepte in der Formulierung von konstruktionsgebundenen Details und in der Zuordnung des Farbauftrages zu den bildlichen Formelementen. Innerhalb der seitlichen Vertikalbalken erscheint dieser zwar in großen Bereichen an die konstruktiven Elemente gebunden, tritt jedoch zu beiden Seiten hin über die dadurch vorgegebenen Formkonturen hinaus. Gleiches vollzieht sich in Hinblick auf die farbliche Gestaltung des zentralen Flächenkompartimentes. Dort ist der homogene Auftrag einer als Lokalfarbe definierten Farbmaterie in eine durch gestischen Pinselduktus erreichte Auflösung des farblichen Kontinuums überführt. Den aus der Konstruktion abgeleiteten orthogonalen Strukturen und Zuordnungen von Lokalfarbigkeit zu den Bildelementen sind gestalterische Strategien entgegengesetzt, welche die aufgrund des erstgenannten Ordnungssystems voneinander unterschiedenen Formelemente in andere, malerisch definierte Zusammenhänge einbinden. Der konstruktiven Vorlage werden ausgewählte Dingeigenschaften entlehnt, die im Werk jedoch in eigenständige bildliche Kontexte jenseits mimetischer Vorgaben eingebunden werden. Hierin spiegelt sich ein künstlerisches Anliegen, das auch die Arbeiten seit 1958 bestimmt. Kögler strebt nach einer Gegenüberstellung von Flächenformen sowie tektonischer Bildorganisation und gestischen, formal ungebundenen Farbsetzungen, die der räumlichen Definitionen einzelner Bildelemente widersprechen. Auf diese Weise wird eine autonome Bildwirklichkeit erzeugt, die sich im Hinblick sowohl auf das Gesamtmotiv als auch auf einzelne Dingeigenschaften auf den real vorhandenen Gegenstand bezieht.

Nicht mehr ausschließlich italienische Motive dienen nun als Vorlagen. Im Katalog der 12. Jahresausstellung der Gesellschaft für Junge Kunst in Baden-Baden von 1968 wird eine Arbeit aus dem Jahr 1966 genannt, die mit dem Titel „Das Tor Preußens“ bezeichnet ist.<sup>55</sup> Kögler

---

<sup>55</sup> Vgl. „Das Tor Preußens“, Tempera, o. Bildträger und Maße, in: Gesellschaft für Junge Kunst, AK, Baden-Baden 1968, o. S., o. Abb.

wandte sich, auf der Suche nach geeigneten Vorlagen, offensichtlich heimischen Motiven zu; möglicherweise sammelte er in Berlin und Umgebung Seheindrücke von entsprechender Architektur. Denkbar wäre auch eine Bezugnahme auf die Architektur des Heimatortes Rodersdorf. Ob Kögler diesem Ort nach der Gründung der DDR, eventuell während der Zeit seiner Berliner Hochschultätigkeit, noch einmal einen Besuch abstattete, ist nicht bekannt.

Kögler wechselte zum Herbst 1966 von der Hochschule für bildende Künste Berlin als Professor an die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe.<sup>56</sup> Der Wechsel hatte private Gründe; eine Vermittlung des Künstlers nach Karlsruhe erfolgte durch den seit der gemeinsamen Zeit in der Villa Massimo mit Kögler befreundeten Maler und Rektor der Karlsruher Kunstakademie Klaus Arnold.<sup>57</sup> Die Rolle, die Klaus Arnold in der Rekrutierung von Kögler und zuvor von Hanckes spielte, wird von Rödiger-Diruf erwähnt.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Der Verfasserin ist der genaue Zeitpunkt des Amtsantrittes in Karlsruhe nicht bekannt, da von seiten der Karlsruher Akademie keine Einsicht in Köglers Personalakte gewährt wurde. Der Wechsel vollzog sich jedoch wohl zum Beginn des Wintersemesters. Aus einem der Verfasserin von Helen Kögler zur Ansicht vorgelegten Schreiben der Abteilung Kunstpädagogik der Berliner Kunsthochschule vom 18.11.1966 geht hervor, daß Kögler zu diesem Zeitpunkt bereits seine Tätigkeit an der Karlsruher Akademie aufgenommen hatte.

<sup>57</sup> Diese Information beruht auf einer mündlichen Auskunft von Helen Kögler.

<sup>58</sup> Vgl. Rödiger-Diruf, a. a. O., S.57.

### III.3. Exkurs: Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe in den 60er Jahren und das kulturelle Umfeld

Die Karlsruher Kunstakademie nahm zwei Jahre nach Kriegsende den Lehrbetrieb wieder auf. Ein starker expressionistischer Einfluß, der sich in den folgenden Jahren gegen die vor dem Krieg herrschenden und später wiederum von der Öffentlichkeit eingeforderten realistischen Tendenzen durchsetzte, war nicht nur der Berufung Erich Heckels auf eine Professur für Malerei geschuldet, sondern auch der Kulturpolitik der französischen Besatzer und einer sich innerhalb Deutschlands immer stärker behauptenden abstrakten Strömung.<sup>59</sup> In der zweiten Hälfte der 50er Jahre wurde eine neue Generation von Künstlern in das Lehramt berufen. HAP Grieshaber trat die Nachfolge Heckels im Jahr 1955 an. Nahezu gleichzeitig wurden die Maler Walter Herzger und Herbert Kitzel berufen.<sup>60</sup> Im Jahr 1959 kam neben anderen der Bildhauer Wilhelm Loth an die Akademie.<sup>61</sup> Grieshaber erwies sich als Anziehungspunkt, der aus allen Teilen der Bundesrepublik Studenten anzog.<sup>62</sup> Der Lehrer vermittelte ihnen auf unkonventionelle Weise einen Zugang zu figurativen Malerei, ohne sich auf ein festgefügtes Lehrkonzept zu stützen.<sup>63</sup> Grieshabers künstlerische Position basierte auf der Forderung von Francis Bacon und Willem de Kooning, die durch Informel und Tachismus etablierten ästhetischen Normen zu überwinden und expressive Figürlichkeit in den Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit zu stellen.<sup>64</sup> Eine Reihe von Grieshaber-Schülern, Walter Stöhrer, Horst Antes, Dieter Krieg und Heinz Schanz, erreichten, nicht zuletzt durch die Turbulenzen um den

---

<sup>59</sup> Vgl. Volker Rattemeyer, *Kunstakademien. Ihre Bedeutung für die Kunstentwicklung in der Bundesrepublik am Beispiel von Karlsruhe und Düsseldorf*, in: AK, Berlin 1985, S.646 ff., hier S.646. Zur Geschichte der Kunstakademie nach dem Zweiten Weltkrieg vgl. auch: Karl Ludwig Hofmann, *Vom Neubeginn zur produktiven Spannung. Die Badische (Staatliche) Akademie der bildenden Künste Karlsruhe in den Jahren 1947-1958*, in: AK, Künzelsau 2004, S.73 ff. und dort insbesondere die Zusammenstellung neuerer Literatur zu diesem Thema S.83 in der mit Sternchen markierten Fußnote. Der erwähnte expressionistische Einfluß reichte bis in das Werk HAP Grieshabers hinein, vgl. dazu Sigmar Holsten, *Zur Avantgarde in der südwestdeutschen Kunst der sechziger Jahre*, in: AK, Karlsruhe 1996, S.8 ff., hier S.13.

<sup>60</sup> Vgl. Rattemeyer, a. a. O., S.647.

<sup>61</sup> Vgl. Gert Reising, Wilfried Rößling, *ohne anfang ohne ende. Bilder zur deutschen Demokratie*, in: AK, Karlsruhe 1996, S.16 f., hier S.21.

<sup>62</sup> Vgl. Ellen Kipple, *Chronologie*, in: AK, Künzelsau 2004, S.249 ff., hier S.296. Zu Grieshaber und seinem Wirken an der Karlsruher Kunstakademie vgl. Brigitte Baumstark, *Anmerkungen zu Grieshaber und zur Neuen Figuration in Karlsruhe*, in: AK, Karlsruhe 2004, S.41 ff.

<sup>63</sup> Zu den Lehrmethoden Grieshabers umreißend Baumstark, a. a. O., S.47.

<sup>64</sup> Vgl. Rattemeyer, a. a. O., S.647.

1959 verliehenen „Kunstpreis der Jugend“, schnell überregionale Bekanntheit.<sup>65</sup> Die Professorenschaft, vor allem die genannten Vertreter, fanden Ende der 50er Jahre zu einer Position „körperhafter Abstraktion“<sup>66</sup>, aus der unter wechselseitiger Inspiration mit den sich eigenständig entwickelnden Schülern nach dem Jahr 1960 die Bewegung der „Neuen Figuration“ hervorging, deren erfolgreichster Vertreter Horst Antes wurde.<sup>67</sup> Gert Reising sieht diese Bewegung als Fortführung surrealistischer Tendenzen in der Tradition der Vorkriegs-Avantgarde. Farbflächen, Linien und erkennbarer Pinselduktus verbänden sich in entsprechenden Werken zu figurativen Chiffren, Offenheit der Formen und figürliche Bezugnahmen würden miteinander verschränkt.<sup>68</sup>

Diesen fortschrittlichen Tendenzen standen an der Akademie selbst und in der regionalen Presse sowie im Karlsruher Kulturleben verankerte konservative Auffassungen gegenüber. So kam es in der Konfrontation mit den an der Akademie entwickelten Ansätzen wiederholt zu Eklats, beispielsweise in der Aufnahme der Ausstellung mit Arbeiten der Akademieprofessoren im Badischen Kunstverein Karlsruhe im Jahr 1958 durch Öffentlichkeit und Presse.<sup>69</sup> Otto Gillen von den Badischen Neuesten Nachrichten, der auch eine Funktion in der kommunalen Kulturpolitik ausübte,<sup>70</sup> war wortführend in der Verunglimpfung der neuen Tendenzen.<sup>71</sup> Die fortschrittliche Haltung des Leiters der Kunsthalle, Kurt Martin, der bereits im Jahr 1948 mit einer Ausstellung zeitgenössischer amerikanischer Kunst Anschluß an die internationale Moderne gesucht hatte, fand in der Stadt keine Resonanz.<sup>72</sup> Er wechselte im Jahr 1957 nach

<sup>65</sup> Vgl. zum „Kunstpreis der Jugend“ Reising, Rößling, a. a. O., S.22 und ebenda, S.20 sowie Reising, a. a. O., S.57 ff., hier S.60 zu den genannten Grieshaberschülern.

<sup>66</sup> Zitiert nach Reising, Rößling, a. a. O., S.22.

<sup>67</sup> Zur Position von Antes vgl. Reising, a. a. O., S.66, ausführlicher Erika Rödiger-Diruf, Zum Spektrum der Malerei an der Karlsruher Kunstakademie in den 1960er bis 1980er Jahren, in: AK, Karlsruhe 2004, S.55 ff., hier S.63. Zur wechselseitigen Inspiration zwischen Lehrern und Schülern vgl. Baumstark, a. a. O., S.42. Vgl. ebenda, S.45 zu den Parallelen im künstlerischen Ansatz von Grieshaber und Loth, ebenso Kitzel.

<sup>68</sup> Vgl. Reising, a. a. O., S.66 f. Reising sieht auch das Informel wie den Tachismus als „abstrakte Weiterentwicklungen des Surrealismus“, die eine große Anziehungskraft im Westen ausüben und in die „Neue Figuration“ münden, vgl. ebenda, S.57 und S.67.

<sup>69</sup> Vgl. allgemein zum kulturellen Klima in Karlsruhe Alexander Mohr, Impuls Südwest?, in: AK, Karlsruhe 1996, S.31 ff., hier S.36. Die Diskussion um Gegenständlichkeit und Abstraktion flammt nach einem Höhepunkt in den Darmstädter Gesprächen, die zu Beginn der 50er Jahre stattfinden, in der Mitte des Jahrzehnts wieder auf. Die Begriffsbestimmung des Abstrakten ist jedoch sehr weit gefaßt, so werden neben Fritz Klemm auch Horst Antes und gar Klaus Arnold zu den Abstrakten gerechnet. Vgl. dazu Reising-Pohl, a. a. O., S.35 f.

<sup>70</sup> Vgl. Rößling, Provinzmoderne, in: Rößling 1986 (im folgenden zitiert als Rößling, Provinzmoderne), S.47 ff., hier S.55.

<sup>71</sup> Vgl. Rößling, Provinzmoderne, a. a. O., S.47 ff. und auch Reising-Pohl, a. a. O., S.31 und Kipple, a. a. O., S.294.

<sup>72</sup> Vgl. Rößling, Provinzmoderne, a. a. O., S.47 f.

München. Weder die Verantwortlichen der ortsansässigen Galerien noch der musealen Institutionen können als Befürworter fortschrittlicher Positionen gesehen werden.<sup>73</sup> Erst mit Klaus Gallwitz, der im Jahr 1959 die Leitung des Badischen Kunstvereins übernahm, veränderte sich diese Situation zugunsten der aktuellen Strömungen. Jedoch stellte keiner der Karlsruher Professoren in den folgenden Jahren, trotz mehrfachen Angebots von seiten des Kunstvereins, in dessen Räumlichkeiten aus.<sup>74</sup>

Eng ausgelegte Prüfungsbestimmungen an der Akademie veranlaßten Grieshaber im Jahr 1960, nach wiederholten Streitigkeiten mit der Institution, seine Professur niederzulegen.<sup>75</sup> Nach Grieshabers Weggang kehrte an der Akademie Ruhe ein.<sup>76</sup>

Im Laufe der 60er Jahre fand ein erneuter Wechsel der Lehrenden statt. Klaus Arnold, Heinrich Klumbies, Georg Meistermann, Peter Herkenrath, Albrecht von Hancke, Horst Antes und Georg Kintzel wurden bis einschließlich 1965 berufen.<sup>77</sup> Der Bezug zu Wirklichkeit, Figur und Gegenstand trat wieder in den Blick der Künstler.<sup>78</sup> Vor allem von der Berufung Meistermanns, dem ersten ausschließlich abstrakt arbeitenden Künstler in den Reihen der Professoren,<sup>79</sup> in die Grieshaber-Nachfolge erhoffte man sich einen innovativen Schub in Richtung der Abstraktion,<sup>80</sup> der jedoch erst mit jüngeren, nicht durch Lehrauftrag an die Akademie gebundenen Künstlern eintrat, zum Beispiel mit Lothar Quinte, der einen Weg vom Informel zu geometrischer Abstraktion beschritt.<sup>81</sup>

Die sich an anderen deutschen Kunstakademien manifestierende Tendenz zur Internationalisierung, zur Auseinandersetzung mit neuen Medien und mit der Pop Art amerikanischer und englischer Prägung fand an der Karlsruher Akademie keinen Nährboden, obwohl Rolf-Gunter Dienst im Jahr 1965 im Rahmen einer Vortragsreihe über diese

---

<sup>73</sup> Schärfer formuliert es Reising, a. a. O., S.66.

<sup>74</sup> Vgl. Reising, a. a. O., S.66.

<sup>75</sup> Vgl. Baumstark, a. a. O., S.52.

<sup>76</sup> Vgl. Reising, a. a. O., S.66.

<sup>77</sup> Zu diesen Künstlerpersönlichkeiten im Kontext der Karlsruher Akademie vgl. Rödiger-Diruf, a. a. O., S.55 ff.

<sup>78</sup> Vgl. Wilfried Rößling, Vorbilder, in: Rößling 1988, S.9 ff., hier S.20 f.

<sup>79</sup> Vgl. zu Meistermann und dessen Position innerhalb des Lehrkörpers an der Karlsruher Kunstakademie Rödiger-Diruf, a. a. O., S.55 f.

<sup>80</sup> Vgl. Reising, Rößling, a. a. O., S.25.

<sup>81</sup> Zur Aufnahme Meistermanns vgl. Reising, a. a. O., S.60, zu Quinte vgl. Holsten, a. a. O., S.12.



Kunstrichtung referierte.<sup>82</sup> Eine Orientierung an überregionalen Gruppierungen und Ereignissen fand nicht statt, bereits 1959 hatte man der documenta II kritisch gegenübergestanden,<sup>83</sup> die Biennale in Venedig stieß auf kein Interesse, auch französische Präsentationen aktueller deutscher Kunstströmungen fanden keinen Widerhall. Obwohl Karlsruhe neben Berlin und Düsseldorf als die bedeutendste deutsche Kunsthochschule galt, gab sich die Institution provinziell.<sup>84</sup>

Nach Mitte des Jahrzehnts schwächte sich der Einfluß der „Neuen Figuration“ an der Karlsruher Akademie ab.<sup>85</sup> Es kamen weitere Professoren zum Lehrkörper hinzu. Zu diesen zählte im Jahr 1966 neben Emil Schumacher auch Harry Kögler.<sup>86</sup> Sämtliche der in der zweiten Hälfte der 60er Jahre Berufenen konnten ein umfangreiches Werk von überregionaler, zum Teil sogar europäischer Bedeutung vorweisen. Nur in Ausnahmefällen unterlag es während des Karlsruher Aufenthaltes der betreffenden Künstler signifikanten Veränderungen. Die Positionen innerhalb der zum Lehramt berufenen Künstlerschaft waren zu diesem Zeitpunkt breit gefächert, doch dominierte weiterhin die klassische Gattung Malerei.<sup>87</sup> Die Berufung Horst Egon Kalinowskis an die Akademie Ende der 60er Jahre führte zu einer Diskussion um die Öffnung der Gattungsgrenzen, wobei dessen Objektkunst strukturell in die Gattung der Malerei eingebunden blieb.<sup>88</sup>

Im Wintersemester 1965/66, nach Wegfall des Bereiches angewandter Kunst, stellte sich die Struktur der Hochschule folgendermaßen dar: In der Abteilung für Kunsterzieherausbildung gab es drei Zeichenklassen und jeweils eine Klasse für Malerei und Werken; in der Abteilung für Malerei und Graphik existierten jeweils zwei Klassen für Malerei (eine davon in der

---

<sup>82</sup> Zu Pop Art vgl. auch den Exkurs an anderer Stelle. Zur mangelnden Beachtung von Pop Art in Karlsruhe vgl. Reising, a. a. O., S.58. Zum Vortrag von Rolf Gunter Dienst vgl. Kipple, a. a. O., S.300.

<sup>83</sup> Vgl. Reising-Pohl, a. a. O., S.36 und Anm.56 mit Verweis auf das in diesem Zusammenhang wichtige Baden-Badener Kunstgespräch 1959 mit dem Titel „Wird die moderne Kunst gemanagt?“.

<sup>84</sup> Vgl. zu diesem Panorama des Kunstgeschehens Reising, a. a. O., S.66. Zum selben Ergebnis kommen er und Rößling in: dies., a. a. O., S.22, verweisen jedoch auf eine Orientierung der Akademiekünstler auf Ereignisse und Strömungen außerhalb Karlsruhes hin, beispielsweise auf die Gruppe „Spur“ in München, den „jungen westen“ und auch die documenta II. Insgesamt zeigt sich hier eine positivere Beurteilung der Anbindung der Einzelpersönlichkeiten, als dies bei Reising der Fall ist.

<sup>85</sup> Vgl. Baumstark, a. a. O., S.51.

<sup>86</sup> Zu einer kurzen Charakterisierung von Köglers und Schumachers Position vgl. Rödiger-Diruf, a. a. O., S.66 f.

<sup>87</sup> Vgl. Marlene Angermeyer-Deubner, Lehrer und Schüler an der Karlsruher Akademie. Haben Lehrer heute noch Schüler?, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg, Bd.31, 1994, S.121 ff., hier S.123.

<sup>88</sup> Vgl. dazu Andreas Franzke, Rückschau auf eine erste Konzentration, in: AK, Künzelsau 2004, S.139 ff., hier S.140.

Außenstelle Freiburg) und jeweils eine für Vorbereitung und Zeichnen, für freie und monumentale Malerei, für freie Graphik und in der Abteilung für Bildhauerei zwei Bildhauerklassen. Im Jahr 1966 wurde eine neue Professur für „Kunst am Bau“ eingerichtet und mit Walter Förderer besetzt.<sup>89</sup>

Kögler wurde auf eine der Professuren für freie Malerei berufen, die er bis zum Sommersemester 1987 innehatte. Vom 1.8.1971 bis zum 8.12.1976 war Kögler Rektor der Akademie.<sup>90</sup> Rödiger-Diruf bezeichnet sein Rektorat als prägend für die Hochschule, ohne dies näher auszuführen.<sup>91</sup> Künstlerisch nahm er bei seinem Amtsantritt eine Position der „Verfestigung der Form“ ein, die sich bei ihm und anderen Künstlern bereits in Berlin herausgebildet hatte.<sup>92</sup> Nach den Erfolgen, die Köglers Schaffen in der Nachfolge des Tachismus erzielt hatte<sup>93</sup> und die zur Aufnahme in die Kasseler Kunstvereinsausstellung in Zusammenhang mit der documenta im Jahr 1959 geführt sowie den Stipendien in Italien und Beteiligungen an internationalen Kunstausstellungen in der ersten Hälfte der 60er Jahre Vorschub geleistet hatten, wechselte der Künstler auf der Höhe seines Ruhmes von Berlin nach Karlsruhe. Die Frage Reising nach dem Anlaß des Wechsels<sup>94</sup> ist mit dem erwähnten privaten Hintergrund beantwortet. Aufgrund der Vorgeschichte der Karlsruher Akademie kann Köglers künstlerische Haltung als Parallelposition zu einer Verfestigung der Form innerhalb figurativer Strömungen gesehen werden. Die Vorteile einer Professur in Karlsruhe werden von Reising mit den akademischen Freiheiten einer kleinen Institution benannt sowie mit einer vorbildlichen staatlichen Kunstförderung in Süddeutschland.<sup>95</sup>

Rödiger-Diruf stellt einen Ausschnitt aus Köglers Schaffen vor, der zeitlich nach dessen Amtsantritt anzusiedeln ist.<sup>96</sup> Sie zitiert zu diesem Zweck aus dem Aufsatz von Hirsch im AK, Rastatt 1999, der sich auf das Werk der 70er und 80er Jahre konzentriert.<sup>97</sup> Hirsch weist auf die gattungsübergreifende Arbeitsweise Köglers hin, der Malerei und Zeichnung mit Collage

---

<sup>89</sup> Vgl. Kipple, a. a. O., S.299 f.

<sup>90</sup> Vgl. N. N., Lehrende der Akademie seit 1854, a. a. O., S.327.

<sup>91</sup> Vgl. Rödiger-Diruf, a. a. O., S.67.

<sup>92</sup> Vgl. Reising, a. a. O., S.66.

<sup>93</sup> Vgl. dazu GPF, a. a. O., o. S.

<sup>94</sup> Vgl. Reising, a. a. O., S.61.

<sup>95</sup> Vgl. ebenda, S.66.

<sup>96</sup> Vgl. Rödiger-Diruf, a. a. O., S.66 f.

<sup>97</sup> Vgl. ebenda, S.67, hier und im folgenden Hirsch 1999, S.39.

verbunden habe. Die Wirklichkeit als Ausgangspunkt sei, so konstatiert der Autor, in unterschiedlichen Facetten einem analytischen und zugleich synästhetischen Erfassen unterzogen worden. Realität habe auch kunsthistorisch vermittelt in die Bilder einfließen können.

Dies wird sich durch die Analyse der Arbeiten aus dem genannten Zeitraum bestätigen. Sowohl die Klammerungen in Form von gemalten Heftklammern als auch die Anspielung auf gegenständliche Motive unter bestimmten Aspekten, beispielsweise auf das Oval als Spiegel, und die sich daraus ergebenden bildlichen Ausdeutungsmöglichkeiten, die Wirklichkeit im Bild ambivalent und in Brechung aufscheinen lassen, haben Vorläufer im französischen Kubismus, wie innerhalb eines Exkurses im Rahmen der vorliegenden Arbeit bereits dargelegt werden konnte. Auch Hirsch verweist auf den Kubismus als möglichen Bezugspunkt gestalterischer wie motivischer Bezugnahmen.<sup>98</sup>

Die Zuordnung von Fläche und Raum gehörte zum Kernbestand der künstlerischen Auseinandersetzung, so Hirsch. Als Einzelphänomene, die motivisch wie gestalterisch im Werk der 70er und 80er Jahre zum Tragen kommen, benennt er das Motiv des Schattens sowie symmetrische Spiegelungen einzelner Bildelemente. Hirsch verweist auf den Trompe-l'oeil-Effekt, der sich allerdings im früher entstandenen Werk manifestiere.<sup>99</sup> Rödiger-Diruf nimmt diese gestalterische Strategie jedoch auch und vor allem im Werk der späten 70er Jahre wahr, dies wird am Beispiel der Arbeit „Relieftafel mit gelochter Schiene“ von 1978 ausgeführt.<sup>100</sup> Wie sich aus der Analyse der Arbeiten nicht nur des dort untersuchten Zeitraumes herausstellen wird, wählte Kögler die gegenständlichen Motivvorgaben aufgrund bestimmter Eigenschaften aus. Im Werk der 70er und 80er Jahre sind dies vor allem flächenhafte Eigenschaften, deren gegenständliche Träger mit ungegenständlichen Flächenformen zusammengestellt wurden. Die Einbindung des Schattenmotivs beurteilt Rödiger-Diruf als Anzeichen einer lediglich schwach ausgeprägten Plastizität. Wie sich im Verlauf der Werkanalyse jedoch herausstellen wird, behandelte Kögler den Schatten als Flächenform mit ambivalent interpretierbaren Eigenschaften, die aus dessen natürlicher Erscheinung als immaterielles, jedoch farbveränderndes Phänomen resultieren. Dreidimensionalität sei, so Rödiger-Diruf, nicht in bezug auf mimetische Vorgaben intendiert. Die Werkanalyse wird ergeben, daß

---

<sup>98</sup> Vgl. Hirsch 1999, S.40.

<sup>99</sup> Vgl. ebenda, S.39.

<sup>100</sup> Vgl. hier und im folgenden Rödiger-Diruf, a. a. O., S.67.

Dreidimensionalität, wie auch Körperhaftigkeit, als dem Mimetischen entlehnte Dingeigenschaften partiell eingesetzt wurden, jedoch in der Kombination mit Flächenhaftigkeit stets eine eigenständige Bildwirklichkeit erzeugten, in der Mimesis als ein Referenzpunkt der Wahrnehmung fungiert. Treffend benennt Rödiger-Diruf die Anmutung von Köglers Arbeiten als „spezifische, sehr persönliche Form von Stilleben“.<sup>101</sup>

Köglers Werk wies Mitte der 60er Jahre jedoch noch eine stärkere Anbindung an gegenständliche Vorgaben auf als dies in den nachfolgenden Jahrzehnten der Fall war. Wie sich am Beispiel der Bildmotive Tür und Fensterladen zeigt, lag Köglers gestalterisches Interesse auf der Kombination eines gestisch geprägten Farbauftrages mit den konstruktiven Gebilden entlehnten, tektonisch organisierten Zusammenstellungen von Flächenformen, die stets aus dem frontal erfaßten Bildmotiv abgeleitet sind. Der in großen Partien gestisch formulierte Farbauftrag fungiert dabei als Mittler zwischen den mimetischen Vorgaben entlehnten Konstruktionen und der Auffassung von Farbe als abstraktem, nicht zwingend formgebundenem Gestaltungsmittel. Diese vom Pinselduktus bestimmte Behandlung der Farbe wich ab den 70er Jahren einer homogenen Farbgebung, die an die formalen Definitionen der Bildelemente gebunden blieb bzw. im Akt des Überschreitens der Formgrenzen als eigene gestalterische Strategie thematisiert wurde. Insofern trifft die Beobachtung Reising's eher zu, der Köglers Werk aus der Mitte der 60er Jahre in einem Prozeß begriffen sieht, der aus der vom Informel inspirierten gestischen Malerei heraus hin zu festeren Strukturen führe; gemeint ist wohl die Betonung des sich gegenständlich manifestierenden Tektonischen.<sup>102</sup> Diese Tendenz der Weiterverfolgung des Surrealen habe an der Karlsruher Akademie, so Reising, der „Automatisierung zur energievollen Farbfeldmalerei“ gegenübergestanden. Die erste Bemerkung bezieht sich wahrscheinlich auf die Vertreter der „Neuen Figuration“.

---

<sup>101</sup> Zitiert nach ebenda, S.67.

<sup>102</sup> Vgl. hier und im folgenden Reising, a. a. O., S.66.

### III.4. Arbeiten 1967-1969

Kögler trat im Jahr 1966 dem Künstlerbund Baden-Württemberg bei, die Mitgliedschaft erlosch mit dem Tod des Künstlers. Er nahm an den Jahresausstellungen des Bundes teil; insbesondere in den 80er Jahren mit großer Regelmäßigkeit.<sup>103</sup> Im Katalog der 26. Jahresausstellung 1980 wird Kögler als geschäftsführendes Mitglied genannt.<sup>104</sup>

Eine Arbeit von 1967 (Tempera auf Leinwand, 90 × 70 cm, Abb.66) ist in einer Schwarz-Weiß-Abbildung überliefert und dort mit dem Titel „Pforte“ versehen<sup>105</sup>. Im Jubiläumskatalog der Karlsruher Kunstakademie von 1979 ist die Arbeit unter dem Titel „Beschattete Tür“ aufgeführt;<sup>106</sup> allerdings liegt sie nicht einem später vorzustellenden, zu Beginn der 70er Jahre überarbeiteten Werk (Tempera auf Leinwand, 90 × 70 cm, o. Abb.) dieses Titels zugrunde.

In Bildmaßen und Gestaltung lehnt sich das Werk eng an die bereits analysierte Arbeit des Jahres 1966 an. Das Bildfeld ist von einem hochrechteckigen Kompartiment mit dunkler Farbgebung nahezu vollständig ausgefüllt. Dieses ist durch ein orthogonales System von gemalten Stegen mehrfach unterteilt; die Stege scheinen, durch Verschattung kenntlich gemacht, auf der Grundfläche aufzuliegen. Sie unterteilen das Feld in zwei Register zu jeweils drei Fächern. Die Felder des unteren Registers nehmen etwa zwei Drittel der Höhe ein, diejenigen des oberen Registers etwa ein Drittel. Die oberen Register sind nicht durch plastische Streben, sondern durch Lineamente unterteilt, die auf den Boden des Faches aufgemalt zu sein scheinen. Lediglich im oberen Teil des mittleren Elementes ist, in farbllichem Kontrast zur Umgebung, eine nicht als eigenständig konturierte Form ausgebildete Partie mit einem scheinbar aus dem Grund heraustretenden Leistenmotiv versehen. Den oberen und unteren Abschluß des Kompartimentes bilden zwei schmale Kompartimente, die durch plastische Leisten vom zentralen Element abgetrennt sind. Sie sind mit diagonalen, farblich zwischen einem dunklen Farbton und Weiß alternierenden Streifen versehen. Eine ebensolche Gestaltung findet sich in den mittleren schmalen, vertikal angeordneten Kompartimenten beider Bildregister. Dort sind drei durch Verschattung als halbrunde Stäbe modellierte Diagonalstreifenbänder nebeneinander plazierte, wobei keiner der Stäbe als intaktes Element formuliert ist.

<sup>103</sup> Vgl. N. N., Gruppenausstellungen, in: AK, Ettlingen 2006, S.161 ff.

<sup>104</sup> Vgl. Künstlerbund Baden-Württemberg, AK, Mannheim 1980, o. S.

<sup>105</sup> Vgl. AK, Saarbrücken 1972, „Pforte“, 1967, Tempera, o. Bildträger, 90 × 70 cm, Abb. o. S.

<sup>106</sup> Vgl. AK, Karlsruhe 1979, Nr.116, „Beschattete Tür“, Tempera auf Leinwand, 90 × 70 cm, Abb. o. S.

Vielmehr sind die drei Stabformen in unterschiedlichen Höhen durch unregelmäßige Konturen abgeschlossen; darunter scheint die Farbgebung des Bildgrundes zum Vorschein zu kommen. Diagonalstreifen finden sich auch in den beiden seitlichen Fächern des unteren Registers. Die Anordnung der Streifen ist gegenüber derjenigen der gebündelten Stäbe versetzt; auch tritt im rechten unteren Kompartiment ein heller Farbton über die linear ausgebildeten Konturen der Streifen hinaus. Eine solche Gestaltung findet sich auch im unteren Bereich des mittleren Registers. Dort ist ein farbiger Pinselstrich über mehrere Kompartimentbegrenzungen hinweggeführt. Die Farbgebung der Streifen in den unteren seitlichen Fächern scheint, nach den Abstufungen der Grauwerte in der Schwarz-Weiß-Aufnahme zu schließen, als Wechsel zwischen der Grundfarbe des Kompartimentes und Weiß gestaltet zu sein. Diese Farbgebung tritt in den Streifen des Stabbündels zu dem dunkleren Farbton hinzu. In beiden hochrechteckigen Seitenkompartimenten befinden sich die Streifen nicht nur auf den durch Stege begrenzten Flächen, sondern sind über diese hinweggeführt. Anders als in den schmalen Stabformen sind in den Seitenkompartimenten einzelne Streifen entlang der Konturen verschattet, wodurch der Eindruck einer räumlichen Staffelung erweckt wird. In mehreren Bereichen sind die durch die orthogonale Struktur definierten Felder nicht vollständig mit Farbe ausgefüllt. Dadurch stellt sich die Anmutung einer Versehrtheit der bildlichen Dingformen ein.

Auch hier erzeugt Kögler ein an Aspekten der Konstruktion und der Oberflächenerscheinung realer Dingformen orientiertes bildliches Gefüge von Flächenelementen, dem eine kompositorische Strukturierung der Bildfläche durch partiell aus der Bindung an die Dingform gelöste Farbstreifen entgegengestellt ist. Zwei in Teilen voneinander unabhängig formulierte Ordnungsstrukturen werden miteinander verschmolzen, wobei sich durch dieses Vorgehen eine ambivalente Wahrnehmung ergibt. Vermeintlich mimetische Aspekte können auch als Gestaltungsstrategien gelesen werden, die unabhängig von der gegenständlichen Vorgabe als autonome bildnerische Mittel eingesetzt werden. So lassen sich einzelne Aspekte der Bezugnahme auf Mimetisches auch in rein bildnerischem Sinn deuten. Die Versehrtheit der Dingformen kann außerhalb einer abbildhaften Wiedergabe als Auflösung konstruktiv vorgegebener Kontexte gedeutet werden, die den Übertritt der Gestaltung in eine freie bildliche Formulierung jenseits des mimetischen Bezuges ermöglicht. Diese Interpretation findet eine Entsprechung im Heraustreten der Streifen über das konstruktive Kompartiment, dem sie zugeordnet sind. Auch die scheinbar räumliche Staffelung der Streifen innerhalb der Seitenkompartimente widerspricht der konstruktiven Verortung und der Definition dieser Strukturen

innerhalb eines mimetischen Bezugsrahmens. Diese Strategien der Ablösung bildlicher Strukturen aus der ursprünglichen mimetischen Zuordnung scheinen an die Stelle der gestischen Setzungen zu treten, die in der Arbeit aus dem vorangegangenen Jahr denselben Zweck erfüllen. Die als gestalterische Strategie zusätzlich zur Formulierung der Bildelemente eingesetzte spezifische Weise des Farbauftrages, die in „Rote Pforte“ bereits nachgewiesen werden konnte, wird nun mit den der realen Motivvorlage entnommenen Darstellungsqualitäten verschmolzen, indem diese deren gestalterische Aufgaben übernehmen.

Im Jahr 1967 nahm Kögler an der „XVIII. Mostra internazionale d’Arte Premio del Fiorino“ in Florenz teil.<sup>107</sup> Diese Ausstellung fand von Mitte Juni bis Mitte Juli des Jahres im Palazzo Strozzi statt. Kögler präsentierte zwei Arbeiten, darunter „Rote Pforte“.<sup>108</sup> Die Ausstellungsteilnahme ist ein Beleg für die Bedeutung, die Kögler seinen Italienaufenthalten von 1959 und 1960 beimaß. Hans Martin von Erffa, Stellvertretender Direktor des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, erwähnt in seinem Vorwort zu den Arbeiten der deutschen Teilnehmer der 1966 präsentierten Ausstellung „XVII. Mostra internazionale d’Arte del Fiorino“, daß diese zum ersten Mal unter deutscher Beteiligung stattfände.<sup>109</sup> Die Ausstellung der Arbeiten deutscher Künstler wurde in diesem Jahr vom Kunsthistorischen Institut Florenz kuratiert. Bedingung für eine Teilnahme sei der „enge Bezug“ (intimo rapporto) der Künstler zu Florenz, der sich über die Arbeit in der Stadt über einen längeren Zeitraum hinweg einstelle oder die sich im Rückblick erschließende „Periode der Ausbildung“ (periodo formativo), die der betreffende Künstler in Florenz durchlaufen habe. Die beiden Deutschen Akademien Villa Romana und Villa Massimo werden in diesem Zusammenhang als Stätten künstlerischer Auseinandersetzung der deutschen Künstler mit Italien ausdrücklich erwähnt; jedoch setzte die Ausschreibung keinen Aufenthalt in einer der Akademien als Teilnahmebedingung voraus.

Die Einsendung der Arbeit „Rote Pforte“ im Jahr darauf weist möglicherweise auch auf eine Kontinuität innerhalb des motivischen Repertoires hin, das sich Kögler während seiner

---

<sup>107</sup> Vgl. XVIII. Mostra internazionale d’Arte Premio del Fiorino, AK, Florenz 1967. Im AK, Ettlingen 2006 ist für das Jahr 1967 irrtümlich eine Teilnahme Köglers an der XVII. Mostra internazionale d’Arte Premio del Fiorino angegeben, die jedoch bereits 1966 stattfand, vgl. AK, Ettlingen 2006, S.162.

<sup>108</sup> Vgl. AK, Florenz 1967, a. a. O., Nr.12, „La finestra“, 1965, o. Technik, Bildträger und Maße, und Nr.13, „Il portone“, 1966, o. Technik, Bildträger und Maße, S.145 und Nr.13, Abb. o. S.

<sup>109</sup> Vgl. hier und im folgenden Hans Martin von Erffa, Germania, in: XVII Mostra internazionale d’Arte Premio del Fiorino, AK, Florenz 1966, S.104 f, zitiert nach S.104.

italienischen Stipendiaufenthalte erarbeitet hatte. Sind es in den Arbeiten, die zwischen 1959 und 1963 entstanden, häufig Lamellen- und Fensterladenmotive, die der Künstler in bildnerische Strukturen jenseits mimetischer Bezüge umdeutet, so finden sich in der Arbeiten von 1966 flächige Türelemente und gestreifte Balken, die ebenfalls als Gestaltungselemente außerhalb einer abbildhaften Einbindung genutzt werden. Kögler behält das gestalterische Interesse, das er in Italien und in den auf die italienischen Reisen folgenden Jahren anhand der genannten Bildmotive erprobt hatte, auch in der Mitte der 60er Jahre bei. Allerdings treten die in der ersten Hälfte der 60er Jahre zunehmend zur bildlichen Formulierung genutzten gestischen Ansätze um die Mitte des Jahrzehnts zurück und geben einer körperhaft verfestigten, dinghaft formulierten Gegenständlichkeit Raum. Die gestalterischen Funktionen der zuvor gestisch aufgetragenen Farbe werden nun von überwiegend tektonisch charakterisierten Elementen übernommen, wie sich aus dem Einsatz der über die Kompartimente hinausgreifende Formulierung der Streifen erschließen läßt.

In den Arbeiten aus der ersten Hälfte des Jahrzehnts tritt ein wesentlicher Aspekt der Dynamisierung des formalen Gefüges in Gestalt diagonal angeordneter Bildstrukturen zutage. Dieser Gestaltungsmodus tritt in den betreffenden Arbeiten zu dem gestischen Charakter der Farbsetzungen hinzu. Beide Aspekte finden sich in der Formulierung der Diagonalstreifen verschmolzen, indem in diesen sowohl die markante Ausrichtung mehrerer Bildelemente in der Diagonalen umgesetzt als auch in Form von partiell offenen Gestaltungen die Einbindung in bildliche Kontexte jenseits der Zuordnung zu Konstruktionselementen ermöglicht wird. Diese gestalterische Absicht scheint den Versehrungen und Übertritten der Streifenelemente zugrunde zu liegen.

Schon in „Rote Pforte“ ist die Anordnung der gestreiften Balken innerhalb der Konstruktion nicht zwingend aus dem realen Motiv abgeleitet. Dieser Eindruck verstärkt sich in bezug auf die Arbeit von 1967. Es scheint, als habe Kögler auch in diesem Punkt die vorgefundenen Konstruktionselemente als gestalterische Module frei eingesetzt, ohne eine Übereinstimmung mit dem realen Objekt erreichen zu wollen.

Vollends trifft diese Beobachtung auf eine weitere Arbeit aus dem Jahr 1967 mit dem Titel „Streifen im Kasten“ (Tempera und Bleistift auf Papier, 45 × 29 cm, Abb.67, 68) zu. In das Zentrum der hochformatigen Bildkomposition ist ein hochrechteckiges Feld plaziert, das ein Binnenmuster aus breiten Diagonalstreifen in Hellrot und hellem Ocker aufweist. Dieses



Element präsentiert sich als ein von zwei Vertikalleisten gerahmtes, kastenförmig eingetieftes und trapezförmig ausgestelltes Kompartiment, dessen breiter oberer, querliegender Abschluß auf der Ebene der durch Verschattung räumlich nach vorne tretenden Leisten zu liegen scheint. Die untere Schmalseite des auf diese Weise nach drei Seiten abgeschlossenen Bildelementes wird von zwei ebenfalls hochrechteckigen, grauen Elementen annähernd gleicher Breite überlagert, die eine unregelmäßige obere Begrenzung in der Art von gerissenem Papier aufweisen. Beide Elemente sind durch Verschattung entlang einer mittig verlaufenden Vertikallinie in eine vorgeblich räumliche Anordnung gebracht. Rechts und links des Zentralmotivs finden sich jeweils zwei bis drei schmale Vertikalbänder variierender Breite mit unterschiedlich gestalteten Diagonalstreifenmustern. Die Bänder in der rechten Bildpartie zeigen Streifen in Schwarz und unterschiedlichen Nuancen von Rot, die über beide Bänder in gleichem Winkel und in gleicher Breite verlaufen, wobei die Muster beider Bandelemente geringfügig gegeneinander versetzt sind. Die linke Bildpartie zeigt ein Gefüge aus drei in unterschiedlicher Höhe mit Reißkanten abschließenden Diagonalstreifenbändern in divergierenden Farbstellungen. Am linken Bildrand ist ein sowohl an der unteren als auch an der inneren Längsseite unregelmäßig begrenztes Band zu sehen, dessen in einem hellen Braun gehaltene diagonale Streifen als sich jeweils schuppenförmig überlagernde Lamellen ausgebildet sind. Dieses Element ist mit zwei benachbarten, schwarz-weiß gestreiften Bändern kompositorisch verschränkt, indem die ebenfalls unregelmäßig gestalteten Konturen dieser Elemente mit denjenigen des Lamellenbandes korrespondieren. Das links plazierte Schwarz-Weiß-Streifenband ist nur als Stumpf ausgebildet. Nach unten hin lösen sich beide genannten Bänder in Einzelsetzungen von Schwarz auf, die einen diagonalen oberen Abschluß aufweisen. Oberhalb des in Schwarz-Weiß gehaltenen Bandes tritt ein rechteckiges graues Kompartiment zutage, das von allen umliegenden Formulierungen überlagert wird. Dieser Eindruck wird einerseits durch partielle Verschattung und andererseits durch das optische Zurücktreten des Farbwertes erreicht.

Das aus dem gegenständlichen Motiv entlehnte formale Vokabular ist hier in ein raumhaltiges Gefüge unterschiedlich definierter Bildelemente überführt. Dabei setzt Kögler das bildliche Vokabular in partieller Bezugnahme auf dingliche Eigenschaften der Einzelemente innerhalb des Ursprungskontextes ein. So wird die aus der Objektkonstruktion entlehnte Verortung einzelner Elemente wie der Streifen als Dekor eines konstruktiven Bestandteils des ehemals komplexen funktionalen Zusammenhanges oder der kastenförmigen Eintiefung bildlich

thematisiert. Hinzu treten jedoch weitere, unabhängig von ihrer ursprünglichen Funktion und Position eingefügte Elemente, wie die als eigenständige bildnerische Elemente interpretierten Streifenbänder des als Gegenstandsrest beibehaltenen Trägerelementes, die unterschiedliche Strukturen ausbilden und räumlich definiert sind. Das Trägerelement kann als rundplastischer Stab oder, im Fall der Lamellen, als flaches Relief in Erscheinung treten. Auf diese Weise wird der zuvor noch gewährte, ursprünglich materiell bedingte Zusammenhalt der Diagonalstreifen als Dekor auf einem flachen hölzernen Konstrukt durch die Strategien der partiellen Verräumlichung der als eigenständige Gestaltungsmodule interpretierten Blockstreifen aufgelöst. Weitere, in älteren Arbeiten bereits erprobte Gestaltungen treten hinzu. Sie dienen zur Öffnung der solcherart als autonome Bildelemente definierten Formulierungen, indem sie deren geschlossene Konturen aufbrechen und gleichzeitig durch die aperspektivische, nur über die optische Verflechtung der Farbflächen erreichte Verschränkung der partiell dreidimensional, partiell aber auch flächig lesbaren Elemente der räumlichen Anordnung ein zweites, gegenläufiges System der kompositorischen Verbindung der Bildelemente untereinander entgegenstellen.

Zu einem Vergleich mit „Streifen im Kasten“ bietet sich, aufgrund der verwandten Komposition, „Gefüge II“ aus dem Jahr 1957 (Abb.39) an. Als charakteristische Gestaltungsmerkmale wurden dort unterschiedlich gestaltete hochrechteckige Elemente benannt, die durch Überlagerungsmotive und Ineinanderblenden unterschiedlich strukturierter Partien ein sowohl räumlich angeordnetes Gefüge als auch eine nach nicht-perspektivischen Kompositionsstrategien erzeugte Verschränkung ausbilden. Im Vergleich mit „Streifen im Kasten“ zeigt sich, daß in beiden Fällen sowohl ähnliche Strategien zur bildlichen Verschränkung unterschiedlich formulierter Einzelemente zur Anwendung kommen als auch eine verwandte Anordnung der Elemente innerhalb der Gesamtkomposition. Darüber hinaus lassen sich sogar vergleichbare Detailformulierungen an jeweils identischen Positionen innerhalb der Kompositionen aufzeigen.

Die Arbeit von 1957 weist innerhalb des Formengefüges eine Gliederung in bandartig gestaltete schmale Felder auf, die ein zentrales Motiv aus zwei in einem Überlagerungsmotiv miteinander verschränkten, größer dimensionierten und einseitig diagonal begrenzten Elementen in der Bildmitte flankieren. Die zentrale Motivkonstellation zeigt die beiden Elemente mit jeweils einer durch Verschattung partiell dreidimensional gestalteten Rahmenleiste. Diese Detailformulierung findet sich auch in der Arbeit von 1967. Zwar handelt es sich bei dem

zentralen Motiv nicht um eine räumliche Konstellation zweier diagonal konturierter Elemente, jedoch weist das trapezförmige Hauptelement zwei seitliche Leisten auf, die einen Wechsel der Raumebene von dem scheinbar zuvorderst plazierten Rahmenelement zum tieferliegenden, gestreiften Flächenkompartiment kennzeichnen. In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, die Schwarz-Weiß-Abbildung (Abb.68) von „Streifen im Kasten“ mit der Farbabbildung (Abb.67) zu vergleichen, die den aktuellen Zustand des Bildes wiedergibt. In der älteren Fotografie sind gestalterische Details abgebildet, die das Werk in seinem heutigen Zustand nicht mehr enthält. So wurde nicht nur die Partie in der rechten unteren Ecke nachträglich verändert, indem sie dem ehemals darunterliegenden Diagonalstreifenband farblich anverwandelt wurde. Auch das über dem trapezförmig eingetieften Kastenmotiv liegende Querelement wurde in seiner Gestaltung vereinfacht. Ursprünglich verlief mittig eine diagonale Teilungslinie, die nach rechts hin verschattet war, die linke Partie der Form daher in Überlagerung des rechten Formteiles zeigte. Die nachträglich vorgenommenen Veränderungen haben eine Beruhigung der Komposition in optischer Hinsicht zum Ziel. Gleichzeitig wird durch die Veränderungen die räumliche Verortung einiger Einzelelemente geklärt, indem ambivalent lesbare Elemente eliminiert wurden. Allerdings werden durch diese Maßnahme auch formale Bezugnahmen innerhalb der Komposition ausgelöscht. So nahm das helle, rundplastisch formulierte Element in der rechten unteren Bildpartie die verwandte Formulierung der linken Bildpartie auf. Gleiches gilt für das Diagonalmotiv im Querelement; es nahm sowohl Bezug auf die in anderem Winkel ausgeführte Diagonalteilung der entsprechenden Partie unterhalb des zentralen Kompartimentes als auch auf die in demselben Winkel angelegte diagonale Streifengliederung des linksseitig flankierenden Bandes.

Auch nach Abänderung dieser formalen Details lassen sich in der Gestaltung des zentralen Kompartimentes Gestaltungsmodi aufzeigen, die denjenigen gleichen, die in „Gefüge II“ zum Tragen kommen. So ist in beiden Arbeiten die Zusammenstellung verschiedenfarbiger Elemente unter Einsatz diagonalen Formbegrenzungen vorgenommen. In der älteren Arbeit sind diese Elemente durch das Leistenmotiv partiell dreidimensional charakterisiert; die Arbeit von 1967 zeigt indes eine Rahmensituation, die diesen Aspekt thematisiert. Dagegen sind hier die diagonal angeordneten Streifen nicht in einen mit perspektivischen Mitteln gestalteten räumlichen Zusammenhang gebracht. In der ursprünglichen Fassung wurde dieses räumliche Potential jedoch in dem unmittelbar benachbarten Bildelement oberhalb der kastenförmigen Eintiefung bildlich umgesetzt.

In der Arbeit von 1957 finden sich formale Gestaltungen, die aus disparaten Zusammenhängen stammen. Neben der surreal wirkenden Formulierung einer plastisch modellierten, wie gerissen erscheinenden Formbegrenzung finden sich Leistenmotive sowie ein Halblochelement, die anderen technischen Zusammenhängen entlehnt sind. Die Linienstruktur des schmalen braunen Elementes in der rechten Bildhälfte stellt eine Variante der ebenfalls in den Arbeiten der frühen 50er Jahre auftretenden Linienbündel dar. Die Komposition ist aus Motiven unterschiedlicher Herkunft synthetisiert, die zu verschiedenen Zeitpunkten Aufnahme in Köglers Repertoire fanden.

In der Arbeit von 1967 deutet der Künstler dagegen einen komplexen funktionalen Zusammenhang unter Einsatz von wenigen vervielfältigten Einzelementen einer hölzernen Tür- oder Fensterladenkonstruktion aus. Darin liegt eine Reduktion des motivischen Vokabulars, die sich in den Arbeiten der folgenden Jahre fortsetzt. Allerdings geschieht die Ausdeutung der gegebenen Einzelmotive in Anwendung derselben Strategien zur Formulierung eigenständiger bildlicher Elemente, die auch in „Gefüge II“ zum Tragen kommen. Darüber hinaus zeigen beide in einem großen zeitlichen Abstand entstandenen Arbeiten Varianten eines einzigen Kompositionsschemas. Hierin erschließt sich ein wesentlicher Zug von Köglers bildnerischem Denken. In beiden Arbeiten ist eine Grundstruktur aus unterschiedlich dimensionierten Vertikalelementen gegeben, mit deren Hilfe Haupt- und Seitenpartien gestaltet sind. Der Verlauf der Vertikalelemente wird durch Überlagerung oder anderweitige Verschränkung mit kleineren Formelementen rhythmisiert, die im kompositorischen Sinne durch Abbruch- oder Abrißkanten offen gestaltet sind. Zu dieser auf orthogonalen Prinzipien beruhenden Gliederung tritt eine Diagonalstruktur, die wie das orthogonale Gerüst an die motivische Formulierung der Einzelemente gebunden ist. Sind es in der Arbeit von 1957 die diagonal verlaufenden Leisten der beiden Zentralelemente, die diese kompositorisch kontrastierende Gestaltung vorgeben, so leitet Kögler in der ein Jahrzehnt später entstandenen Arbeit dieselben Kompositionsstrukturen aus dem Motiv der verzierten Tür- oder Ladenkonstruktion ab. Diese bietet mehrere Möglichkeiten räumlicher Interpretation. Das Trägerelement oder die Streifen selbst werden in unterschiedlichen Strategien räumlicher Formulierung ausgedeutet.

Die offene Gestaltung der bildlichen Elemente, die eine kompositorische Verschränkung in ambivalent zu lesenden Strategien möglich macht, mag gleichfalls aus den im Motiv vorgegebenen Strukturen neue gestalterische Impulse erhalten haben, beispielsweise aus der

Versehrtheit einzelner Partien. Das gestalterische Potential dieser aus der Realität abgeleiteten Dingerscheinung wird von Kögler nun in anderer Weise als in den 50er Jahren genutzt.

Eine weitere Arbeit aus dem Jahr 1967 (Öl auf Leinwand, 97 × 71 cm) ist mit „Tor zum Sommer“ betitelt und wurde in der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Baden-Baden gezeigt<sup>110</sup>. Der hier diskutierte, erste Zustand des später überarbeiteten Werkes ist lediglich in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme überliefert. Dem hochformatigen Bildträger ist eine geringer dimensionierte, nach unten offene Rahmenkonstruktion aus dunklen Balken eingeschrieben. Diese sind aus jeweils unterschiedlich gestalteten Teilstücken zusammengesetzt; der obere Querbalken trägt ein Diagonalstreifenmuster. Die Konstruktion ist nicht exakt orthogonal ausgerichtet, die Teilstücke sind minimal gegeneinander abgewinkelt. Die Binnenfläche ist in mehreren übereinanderliegenden Registern gestaltet. Farblich homogene Flächenkompartimente wechseln mit alternierenden Blockstreifen ab; in der oberen Bildhälfte findet sich ein Streifen mit nebeneinander plazierten, plastisch formulierten Diagonallamellen sowie ein in gleicher Weise gestalteter Querbalken mit homogenem Farbauftrag. Die Partien außerhalb des Rahmenelementes sind mit Diagonalstreifen versehen. Diese sind jedoch nicht parallel ausgerichtet; vielmehr sind sie in unterschiedlichen Winkeln gegeneinandergestellt. Auch scheinen sie sich im Auftreffen auf den Rahmen zu brechen und einen anderen Verlauf zu nehmen. Entlang der oberen Bildkante ist, abgetrennt durch eine helle Vertikallinie, ein weiterer schmaler Streifen mit diagonalem Streifenmuster eingefügt; die Streifen sind in einem flacheren Winkel angeordnet als diejenigen innerhalb des unteren Bildfeldes. Die Rahmenkonstruktion scheint auf dem gestreiften Grund plastisch aufzuliegen; in der Aufnahme sind an den Außenkanten des Rahmens partielle Verschattungen zu sehen.

Behandelt Kögler das aus einem konstruktiven Kontext entlehnte formale Vokabular in den Arbeiten der zweiten Hälfte der 60er Jahre vorwiegend nach bildlichen tektonischen und kompositorischen Gesetzmäßigkeiten, so läßt doch die Anordnung der Einzelelemente die ursprüngliche Position und Funktion des jeweiligen Flächen- oder Schmuckelementes in dessen gegenständlichem Kontext noch erahnen oder präsentiert das Vokabular zumindest teilweise in den konstruktiv qualifizierten Verankerungen des Ursprungskontextes. In „Tor zum Sommer“ geht der Künstler über diese Art der Gestaltung hinaus. Das ursprünglich wohl gemalten

---

<sup>110</sup> Vgl. „Tor zum Sommer“, 1967, o. Technik, Bildträger und Maße, in: Künstlerbund Baden-Württemberg, AK, Baden-Baden 1967, Abb. S.48.

Verzierungen entlehnte Diagonalstreifenmuster wird jetzt nicht mehr nur in Form einer flankierenden, formal kontrastierenden Gestaltung den farblich ruhiger gestalteten Flächenkompartimenten gegenübergestellt, sondern als Flächengestaltung selbst eingesetzt und so aus der vormals gegenständlich qualifizierten formalen Definition herausgelöst. Dabei unterliegen die Streifen einer Modifizierung der diagonalen Ausrichtung, indem sie sowohl in der Breite als auch der Anordnung zueinander innerhalb eines vorgegebenen rechteckigen Kompartimentes variieren. Die zuvor diesen Gestaltungselementen mit dynamischem Potential in einem formalen Kontrast gegenübergestellten homogenen Flächenkompartimente sind in dieser Arbeit in ein Gefüge aus Streifenkompartimenten verwandelt. Diese bilden keine bildplanen Flächen aus, sondern sind in räumlich vor- und zurücktretende Partien aufgeteilt, die jeweils durch den Verlauf der Streifen bezeichnet werden, indem diese entweder durch die Farbwirkung im Verhältnis zu den jeweils benachbarten Streifen oder durch eine plastische Modellierung als raumhaltige Körper definiert werden. Die Rahmenkonstruktion ist nicht als hermetisch abgeriegeltes Kompartiment gestaltet; sie ist möglicherweise in eine farbliche, sicher aber in die kompositorische Bezugnahme sämtlicher Bildelemente aufeinander eingebunden, die sich in der Korrespondenz der Binnenstruktur des Rahmens mit dem Streifenmuster des Bildgrundes manifestiert, indem sich in den jeweiligen Bildpartien formal ähnliche Elemente finden. Der Rahmen selbst ist aus Elementen zusammengesetzt, die als dunkle Streifen gelesen werden können. Neben einer abweichenden Farbgebung unterscheiden sie sich von den Diagonalstreifen nur durch die vertikale Anordnung im Bild, nicht aber in ihrer Definition als Bildelement mit sowohl flächigem als auch räumlichem Potential, das eine formale Übereinstimmung mit den Modulen des Streifenmusters aufweist. Die Gestaltung des oberen Querbalkens läßt sich in diesem Sinne als formale Assimilierung an die Streifengliederung des Grundes lesen, die durch die Plazierung in horizontaler Lage möglich wird. Gleiches vollzieht sich in dem weiter unten plazierten Kompartiment mit Diagonalstreifen. Auch in diesem Fall ist über die Gestaltung eine formale Korrespondenz mit der außerhalb der Rahmenstruktur liegenden Gliederung des Grundes erreicht. In beiden Fällen erfolgt die Bezugnahme durch eine farbliche oder plastische Modifikation der diagonalen Struktur, die als Folie unter der Rahmenkonstruktion zu liegen scheint. Auch die Blockstreifen im unteren Teil der Binnenfläche nehmen Bezug auf die außerhalb liegende Streifengliederung, indem sie die Breite der Streifen, die Abstände der Anbringung und möglicherweise auch die Farbgebung aus der Gliederung des Grundes übernehmen.

In der Zusammenschau aller Bildelemente ergibt sich eine Bildrichtung, die von links oben nach rechts unten verläuft. Sie erfährt durch die Binnengestaltung innerhalb des Rahmens sowohl eine optische Stabilisierung als auch eine Brechung, wobei innerhalb des annähernd orthogonal gestalteten Gerüsts parallel gelagerte Horizontalelemente überwiegen. Eine derartige Bildkomposition findet sich bereits in den Ende der 50er Jahre entstandenen Arbeiten, etwa in „Landschaftliches“ von 1958, und wird in den Arbeiten zu Beginn der 60er Jahre weitergeführt. Im Unterschied zu diesen Arbeiten stellt sich hier jedoch nicht der Eindruck einer durch die Diagonalausrichtung der Streifen verursachten perspektivischen Gestaltung ein. Räumliche Qualitäten entfalten sich vielmehr in allen Bildpartien gleichermaßen, wobei die Streifen jeweils im Verhältnis zu benachbarten Formulierungen auf unterschiedliche Weise räumlich gestaltet sind. Dieser Aspekt ist als isolierte Dingeigenschaft aus dem realen Motiv entlehnt. Bereits in der Arbeit „Pforte“ von 1967 übernimmt Kögler die kastenförmige Konstruktion der Bildgestalt aus dem im Titel angedeuteten realen Motiv. Die räumlich definierte, gebaute Konstruktion wird der flächenhaften Streifengliederung kontrastierend gegenübergestellt. Sind hier die Diagonalstreifen noch in ihrer ursprünglichen Funktion als gemalte Zierelemente aufgeführt, auch wenn sie bereits über die räumlich definierten Kompartimente hinweggeführt sind und auf diese Weise als ambivalente Bildstrukturen wahrgenommen werden, so vollzieht sich deren vollständige Umdeutung in freie, nicht mehr funktional eingebundene Bildstrukturen erst in „Tor zum Sommer“. Der Titel der Arbeit verweist auf die gegenständliche Konnotation, die der Arbeit zugrunde liegt. Auch in diesem Fall ist eine architektonische Vorgabe Ausgangspunkt der bildlichen Konstruktion. Kögler deutet erneut die im gegenständlichen Sujet vorgegebenen dinghaften Eigenschaften als isolierte Qualitäten aus und bringt sie unter diesem Aspekt in neue bildliche Zusammenhänge ein. Die Raumhaltigkeit des Ursprungsmotivs findet auf zweierlei Weise Eingang in die Arbeit. Zum einen eignet der Rahmenstruktur selbst räumliches Potential, das sich jedoch innerhalb der Komposition erst anhand der Verortung des Rahmens auf einer Bildebene manifestiert, die vor dem Streifengrund zu liegen scheint. Zum anderen wird der räumliche Aspekt an die Gestaltung der Streifen delegiert. In der Verschmelzung des Streifenmotivs mit den räumlichen Aspekten der im Motiv vorgegebenen Trägerkonstruktion liegt eine Zusammenführung und Verdichtung von Dingaspekten, die als Charakteristika einer eigenständigen Bildwirklichkeit in Erscheinung treten.

Zu einem späteren Zeitpunkt übermalt Kögler die Arbeit „Tor zum Sommer“, indem er sie um 180° dreht und am oberen und unteren Bildrand eine helle Grundierung über die Rahmenleiste mit Diagonalstreifen und einen Teil der Bildfläche legt (o. Abb.). Die Dimensionen und die räumliche Anordnung der Flächenelemente werden weitgehend beibehalten, sogar durch Verschattung der betreffenden Partien betont, und um einen mittig aufgelegten plastisch Querbalken ergänzt. Die grüne Farbgebung der unteren Raumschichten nimmt möglicherweise Bezug auf die Farbgebung der ersten Fassung. Das Zentrum des Bildfeldes wird jedoch einer markanten Umgestaltung unterworfen. Die in mehrere schmale, unterschiedlich gestaltete Querbalken aufgeteilte untere Partie wird in ein querrechteckiges, durch zwei Diagonalen viergeteiltes blaues Feld umformuliert, dem in der oberen Bildpartie ein ebenso ausgestaltetes Quadrat gegenübergestellt wird. Dieses überdeckt die zuvor mit Blockstreifen gefüllte Partie.

Das diagonal geteilte Rechteck tritt im Vokabular der Bildfindungen der 50er Jahre als Wimpel mehrfach in Erscheinung. Nun zeigt sich durch die unterschiedliche farbliche Gestaltung der Kompartimente jedoch eine Betonung plastischer Qualitäten, die eine Deutung als Diamantquadermotiv nahelegen.

In die Übermalung einer weiteren, bereits erwähnten Komposition, „Beschattete Tür“, geht eine verwandte Zusammenstellung von Diamantquadermotiven ein. Das Jahr der Übermalung dieser Arbeit ist auf der Rückseite des Werkes mit 1970 angegeben. Aufgrund der Verwandtschaft des in beiden Überarbeitungen zutage tretenden motivischen Vokabulars kann auch die Übermalung der hier vorgestellten Arbeit in das Jahr 1970 datiert werden.

Aus dem Jahr 1968 sind keine Arbeiten nachweisbar.<sup>111</sup> Allerdings findet sich im Nachlaß des Künstlers ein Konglomerat alter Farbfotografien, die mehrere anderweitig nicht mehr nachweisbare Arbeiten zeigen. Im folgenden soll anhand von Motiv- und Stilkritik dargelegt werden, daß es sich hierbei um Arbeiten handelt, die zwischen 1967 und 1969 entstanden. Die geringe Zahl der noch im Original vorhandenen oder in Ausstellungskatalogen nachweisbaren Arbeiten aus diesem Zeitraum erfährt so eine bedeutende Ergänzung. Dieser Umstand überwiegt die Schwierigkeiten, die sich aus der Analyse von Werken ergibt, die nur in kleinformatigen Aufnahmen überliefert sind. Bedingt durch die Überlieferungssituation können für die Arbeiten keine Angaben zu Technik, Bildträger und Maßen gemacht werden.

---

<sup>111</sup> Eine Arbeit, die in das Jahr 1968 datiert ist, befindet sich in Privatbesitz und war der Verfasserin nicht zugänglich.



Eine der Fotografien (Abb.69) zeigt am Fuß einer Staffelei eine kleinformatige, gerahmte Arbeit, die auf hellem Grund im unteren Teil der Komposition eine Kastenkonstruktion präsentiert. Sie besteht aus einem hochrechteckigen hellblauen Feld und allseitig umgebenden, durch Verschattung der Binnenfläche als plastische Elemente charakterisierten Rahmenleisten. Oberhalb, unterhalb und links dieses tektonischen Elementes stehen weitere rechteckige Flächenelemente in konstruktivem Zusammenhang mit der Rahmenkonstruktion. Sie scheinen auf bildlichen Ebenen verortet zu sein, die denjenigen der Binnenfläche bzw. der aufliegenden Rahmenleisten entsprechen. In der Mitte oberhalb der zentralen Konstruktion ist eine zwischen zwei Flächenpartien eingetieft erscheinende rechteckige Fläche zu erkennen. Die hellblaue Farbgebung, die der Kastenkonstruktion als bildliche Dingeigenschaft zugeordnet ist, erstreckt sich bis in diese konstruktiven Seitenelemente hinein, wird dort jedoch mit dem Weiß des Bildgrundes und dem Schwarz benachbarter Bildelemente verschränkt. Dies erfolgt durch die Überlagerung der Komposition durch Diagonalstreifen, die in einem starken formalen Kontrast zu der konstruktiv-gegenständlichen Gestaltung stehen. Allerdings nimmt diese gegenläufige Gestaltungsstrategie partiell Bezug auf die nach anderen bildgestalterischen Paradigmen formulierte Rahmenkonstruktion, indem der Verlauf der Streifen beim Auftreffen auf den Rahmen unterbrochen und jenseits der Struktur in einem Farbwechsel weitergeführt wird. Diese kompositorische Verschränkung vollzieht sich nicht an sämtlichen Schnittlinien, wiederholt sich aber in dem Gefüge oberhalb der Kastenkonstruktion, wobei hier einige Partien zusätzlich transparent gestaltet sind. Darin liegt ein Wechsel der materiellen Beschaffenheit, die mit der Formulierung der Streifen als kompakte Farbflächen kontrastiert. Kögler erhebt die Transparenz als Ambivalenzen schaffende Dingeigenschaft im Werk der 80er Jahre zum gestalterischen Thema einer Reihe von Arbeiten. Hier tritt sie zum ersten Mal in dieser Funktion auf. Innerhalb der Kastenkonstruktion sind die partiell über die Rahmenleisten hinweggeführten Diagonalstreifen in Hellbraun gestaltet, außerhalb verschränken sich das Weiß des Grundes, das Hellblau des Kastens und Schwarz. Letzteres ist im Wechsel mit einem hellen Grün als Struktur eines am oberen Bildrand querliegenden Streifenbandes aufgeführt, auch findet es sich in einem entlang des linken Bildrandes vertikal verlaufenden, schmalen schwarz-grünen Diagonalstreifenband. Über die Zusammenstellung gleichartiger Streifenstrukturen innerhalb linearer Konturen werden diese Partien als Streifenbänder wahrgenommen, eigenständige Bildelemente, die durch die Anordnung der Streifen räumlich wie formal in ambivalente Lesarten überführt werden. Von diesen Partien aus wird das Schwarz in die benachbarten Bereiche

hinein in Form einer verlängerten Streifenbahn weitergeführt. In der rechten unteren Ecke wird es noch einmal aufgenommen, indem es, wiederum in Gestalt eines Streifens, von der Kastenkonstruktion überlagert zu werden scheint. Diese Überlagerungssituationen verorten auf der einen Seite Kasten und Streifen auf unterschiedlichen Raumebenen. Auf der anderen Seite werden diese Zuordnungen gleichzeitig optisch durch eine Fortführung der Streifenelemente über die Bildfläche hinweg aufgehoben.

Kögler führt in dieser Arbeit die Verwendung der Diagonalstreifen als eigenständige bildliche Elemente weiter, die sich in demselben Grad der Loslösung aus dem ursprünglichen gegenständlichen Kontext in „Tor zum Sommer“ findet. Ist in „Streifen im Kasten“ das diagonale Streifenmuster noch an die Bänder und Kastenkonstruktion gebunden, so ist in der im selben Jahr entstandenen Arbeit „Tor zum Sommer“ die Streifenzier aus der konstruktiven Bindung herausgelöst. In dieser Arbeit tritt jedoch die ausführliche Schilderung des Kastens zugunsten eines Rahmenmotivs zurück, das ursprünglich inhärente räumliche Qualitäten an die Formulierung der Streifen abgibt. Allerdings behandelt Kögler die Streifen hier als bildfüllende Flächenstrukturen; dies verbindet die Arbeit von der gestalterischen Strategie her mit dem in der Fotografie überlieferten Werk. In „Streifen im Kasten“ entwickelt der Künstler den räumlichen Aufbau der Komposition aus der Eintiefung des Kastens und dem Auflagern der Streifenbänder heraus, auch stellt der Kasten das zentrale Motiv der Komposition dar. Diese Ausformulierung eines Bildgerüsts in vergleichbarem Vokabular und verwandten gestalterischen Ansätzen, ausgehend von einem ähnlichen motivischen Ausgangspunkt, findet sich auch in der fotografisch belegten Arbeit. Da beide zum Vergleich herangezogenen Arbeiten aus dem Jahr 1967 stammen, läßt sich die Entstehung der in der Aufnahme überlieferte Arbeit in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu diesen Arbeiten ansetzen.

Neben dem Motiv des in der Mitte des Bildfeldes plazierten eingetieften Kastens findet sich in den Arbeiten um das Jahr 1967 auch das Motiv zweier Flügel, die symmetrisch zu beiden Seiten einer in kompositorischer Hinsicht als eigenständiges Element gestalteten Mittelsäule angeordnet sind. Dieses Motiv scheint demselben konstruktiven Kontext entnommen zu sein wie das Kastenelement. Es findet sich in Gestalt eines zweiteiligen Fensterladens mit Lamellen bereits in den Arbeiten, die während des Romaufenthaltes und in den darauffolgenden Jahren entstanden. Ist in diesen und anderen motivisch verwandten Arbeiten die aus der realen Konstruktion abgeleitete Struktur aus gegenständigen, sich schuppenartig überlagernden Lamellen in einen größeren, architektonischen Gefügen entlehnten bildlichen Zusammenhang

eingefügt, so präsentiert Kögler nun derartige funktionale Zusammenhänge als isolierte Gebilde bildfüllend und in frontaler Ansicht vor einfarbigem Grund.

In einer weiteren Farbaufnahme (Abb.70) ist eine nicht datierte Arbeit überliefert, die neben der Anwendung vergleichbarer gestalterischer Strategien weitere Charakteristika aufweist, die eine Datierung in die Zeitspanne zwischen 1967 und 1969 wahrscheinlich machen. Die Arbeit zeigt auf hellem Grund ein hellbraun getöntes Bildfeld, das geringfügig kleiner dimensioniert ist als der Bildträger. Dem Feld eingeschrieben sind zwei unterschiedlich gestaltete Ladenkonstruktionen. Diese sind in zwei Registern übereinander plaziert, zwischen den Kompartimenten bleibt ein schmaler Vertikalstreifen des helltonigen Grundes sichtbar. Solches gilt auch für die Anordnung eines Diagonalstreifenelementes, das oberhalb der Mitte des oberen Kompartimentes plaziert ist. Die schwarzen und hellgrünen Streifen des Elementes sind durch wechselnde Partien von Verschattung in ein räumliches Gefüge überführt.

Das obere der beiden Kompartimente zeigt eine annähernd symmetrisch aufgebaute Konstruktion aus zwei hochrechteckigen Flächenformen, die mit horizontalen Blockstreifen und jeweils einem außen ansetzenden verschatteten und somit plastisch aufliegend erscheinenden Vertikalbalken versehen sind. Während die Streifen in der linken Partie des Doppelmotivs alternierend in Hellgrün und Hellblau gestaltet sind und sich auf dem benachbarten Balken als blaue Streifen auf blauem Grund farblich wenig voneinander abgehoben fortsetzen, wechselt die Farbgebung in der rechten Partie zu Hellgrün und einem Rosaton. Während die Blockstreifen der Binnenfläche mit denjenigen der linken Partie annähernd korrespondieren, weicht die Gestaltung des äußeren Vertikalbalkens von derjenigen des linken Gegenstückes ab. Ansetzend an den Endpunkten der Horizontalstreifen sind schmaler gestaltete, nach außen hin ansteigende Diagonalstreifen über das konstruktive Element hinweggeführt. Beide Hälften des Kompartimentes sind zur Mitte hin mit schmalen, durch Verschattung plastisch herausgehobenen Vertikalleisten versehen, die jedoch einen schmalen Spalt zwischen den flächigen Partien der symmetrischen Konstruktion offen lassen. Dort tritt, durch eine Verschattung auf der linken Seite als überlagerte Partie kenntlich gemacht, ein schmales Vertikalband mit Diagonalstreifen in Dunkelblau und Hellgrün in Erscheinung.

Im unteren Register variiert die Aufteilung und Anordnung der demselben konstruktiven Kontext entnommenen Einzelelemente. Zwei hochrechteckige Felder sind mit farblich voneinander geringfügig unterschiedenen grünen Diagonalstreifen versehen, wobei der

Neigungswinkel der parallel verlaufenden Streifen jeweils unterschiedlich bemessen ist. Auch vollziehen Streifen und Grund im oberen Drittel des Feldes einen Farbwechsel, indem eine transparente blaue, versehrte Farbform den Streifengrund zu überlagern scheint. Beide großen Felder überlagern zur Bildmitte hin partiell zwei Vertikalbänder, die mit breiten diagonalen Blockstreifen in Schwarz und Hellgrün versehen sind. Diese Streifen korrespondieren nicht mit der Anordnung ihrer Pendants in den großformatigeren Flächenpartien, allerdings setzt sich der Verlauf der Streifen des linken Bandes im rechten Band fort, so daß diese in zwei unterschiedlichen Konstruktionszusammenhängen verorteten Partien optisch verschränkt werden. In der Mitte zwischen den Vertikalbändern mit Diagonalstreifen scheint ein hellgrüner Grund auf, der im oberen Teil als schmales Band in unterster Bildebene zu liegen scheint und sich in seinem Verlauf zum unteren Bildrand hin konisch verbreitert, wobei die untere Ecke des linken Vertikalbandes angeschnitten wird. Dieses Element geht möglicherweise auf das Tubenmotiv in den Arbeiten aus der Mitte der 50er Jahre zurück. Jetzt ist im oberen Teil der hier ausschließlich flächenhaft formulierten Partie ein schmales Band parallel zum linken gestreiften Vertikalband geführt, das eine Gestaltung in gegenläufig ansteigenden Diagonalstreifen in Weiß und Mittelblau aufweist. Es wird im unteren Teil ebenfalls vom Konturverlauf der grünen Grundfläche beschnitten und nach innen hin von einer breiten schwarzen Konturlinie begleitet.

Von dieser Arbeit existiert im Nachlaß des Künstlers eine Schwarz-Weiß-Aufnahme, die einen anderen Zustand des Bildes dokumentiert (Abb.71). Er weicht in einem Detail von dem Zustand ab, der in der Abb.114 festgehalten ist. Der dort als breiter dunkler Kontur gestaltete Streifen ist in der Schwarz-Weiß-Fotografie ebenfalls mit Diagonalstreifen versehen, die im Vergleich zum benachbarten Element wiederum in umgekehrter Richtung aufsteigen. Dabei ist der obere Streifen in Schwarz, der untere jedoch wohl in Blau gestaltet, so daß sich für dieses kleine Element eine dreifarbige Streifengliederung ergibt. Welche Aufnahme den früheren, welche den späteren Zustand überliefert, ist ohne den Vergleich mit dem Original nicht zu bestimmen. Allerdings stellt die erste hier vorgestellte Version eine kompositorisch ruhigere Bildlösung vor, die das Augenmerk auf das Hauptmotiv lenkt, nicht so sehr auf die gestalterischen Details, in denen sich formale Kontraste auf engem Raum konzentriert gegenüber stehen. In diesen allerdings wird eine Verdichtung der innerbildlichen Bezugnahmen durch eine zusätzliche farbliche Verschränkung beider Register miteinander erreicht.

Die Arbeit belegt eine kontinuierliche Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Motiv des Fensterladens, das sich unter anderen gestalterischen Zielsetzungen bereits zu Beginn der 60er Jahre als fruchtbar erwies. Über die Ableitung des Bildmotivs hinaus lassen sich einige gestalterische Parallelen zwischen der aus dem Jahr 1965 nachweisbaren Arbeit und der hier vorgestellten aufzeigen. So ist nicht nur die Farbgebung beider Werke verwandt, der Künstler erweitert auch den in der älteren Arbeit gezeigten Ausschnitt aus einer Fensterladenkonstruktion in der jüngeren bzw. nimmt eine Vervielfältigung von ähnlichen Konstruktionselementen vor, die wiederum einem realen Sujet entsprechen könnte, wie aus der Fotografie einer hölzernen Tür- und Fensterkonstruktion ersichtlich wird. Die Konstellation von horizontal gestreiftem Flächenelement und durch Verschattung als aufliegend gekennzeichnetem Vertikalbalken findet sich in beiden Werken. Kögler stellt dieses Element in der jüngeren Arbeit jedoch in einen größeren kompositorischen Zusammenhang, indem er es durch Auslassen eines Seitenbalkens zu einem achsengespiegelten Pendant hin öffnet. Im unteren Kompartiment kehrt sich die Abfolge der konstruktiven Elemente um. Dennoch tritt auch der zweite Balken in Erscheinung; er könnte die formale Vorlage für das schmale Streifenband darstellen, das in der Mitte zwischen beiden Fensterflügeln auf der untersten Raumbene zu liegen scheint und diese optisch miteinander verbindet.

Auch das in der Arbeit von 1965 im unteren Bereich plazierte querliegende Element mit Diagonalstreifengliederung findet sich in der jüngeren Arbeit wieder. Es ist an den oberen Bildrand gerückt, jedoch seines aufliegenden Balkenmotivs beraubt. Allerdings ist es in einer ebenso offenen Weise gestaltet wie die entsprechende Partie in der Arbeit von 1965, wobei es nicht in ein formal definiertes Kompartiment eingeschrieben ist, sondern lediglich aus der Addition der in der jüngeren Arbeit räumlich gestalteten Streifenelemente besteht. Diese Partie wird durch den Farbwechsel im oberen Drittel des unteren Kompartimentes noch einmal aufgenommen. Dadurch ergeben sich innerhalb des größeren, konstruktionsbedingten Zusammenhanges zwei breite, bandartig gestaltete und horizontal gelagerte Partien mit Diagonalstreifen. Durch dieses Vorgehen wird eine vermehrte Verschränkung der Kompositionselemente erreicht.

In der jüngeren Arbeit ist Räumlichkeit nicht nur in Gestalt der partiell als Raumgefüge ausformulierten Streifengliederung thematisiert. Neben der Schichtung der verschiedenen Flächenelemente durch partielle Überlagerung entfaltet sich ein weiterer Aspekt räumlicher Wahrnehmung in der Platzierung und der Konstellation der gestreiften Partien. So evoziert das

am oberen Bildrand liegende Streifenband in der Zusammenschau mit dem darunter befindlichen Konstruktionselement eine perspektivische Darstellung eines dreidimensionalen Objektes, das in Frontal- und Seitenansicht wiedergegeben ist. Gleiches stellt sich im Vergleich mit realen Verhältnissen in bezug auf die Streifengliederung am rechten Vertikalbalken im oberen Register ein, wobei in einer ähnlichen Gestaltung in der linken Partie die bildparallele Darstellung beibehalten ist. Auch die im unteren Register die Flächenpartien füllende Streifengliederung löst keine tiefenräumliche Wahrnehmung aus. So wird die Interpretation der Komposition als dreidimensionale Gestaltung als Wahrnehmung enthüllt, die lediglich auf einen Teil der Bildelemente zutrifft. Bereits in Bildfindungen aus der ersten Hälfte der 60er Jahre ließ sich ein ähnliches Kompositionsschema nachweisen. Auch in diesem Fall stellen sich partiell räumliche Konnotationen ein, die als bildliche Umsetzung eines Aspektes landschaftlicher Tiefenerstreckung gelesen werden können.

Die hier besprochene Arbeit zeigt im Vergleich mit der Arbeit von 1965 einen freieren Umgang mit den als isolierte Gestaltungselemente eingesetzten Streifenmotiven, vergleichbar der Gestaltung in „Tor zum Sommer“ von 1967. Auch scheint die Arbeit in motivischer Hinsicht den komplexeren Ensembles von Fensterladenkonstruktionen aus diesem Jahr verwandt, so auch der „Tafel“ (Tempera, Bildträger unbekannt, 70 × 50 cm, Abb.72), die einem ähnlichen kompositorischen Schema folgt wie die „Pforte“ vom 1967. In der „Tafel“ variiert die Zusammenstellung von mehrfach unterteiltem Kastenelement und diesem eingeschriebenen Diagonalstreifendekor durch die Konzentration dreier horizontal angeordneter Register im oberen Bereich des Bildfeldes und die Anbringung eines durch Leisten begrenzten, diagonal gestreiften Vertikalkompartimentes. Im unteren Bereich der Komposition ergibt sich somit ein zu beiden Seiten des gestreiften Mittelelementes symmetrisch gestaltetes Motiv zweier undekorierter, kastenförmiger Kompartimente, das auch als Doppelflügelmotiv mit Mittelstrebe gelesen werden kann.

Tritt in dieser Arbeit der Streifendekor des mittleren Vertikalelementes optisch gegenüber den Seitenkompartimenten hervor, so scheint Kögler das Motiv in Arbeiten, die in demselben Zeitraum entstanden, zu variieren, wobei die Seitenkompartimente als auf dem Bildgrund aufliegende Fensterladenkonstruktionen gestaltet werden. Die vertikale Mittelpartie mit Diagonalstreifen wird dann, wie im Fall der in Abb.70 überlieferten Arbeit, einer darunterliegenden Bildebene zugeordnet, aber auch in den nun plastisch aufliegenden seitlichen Vertikalbalken noch einmal aufgenommen. Es handelt sich hierbei um Elemente, die bereits in

der Arbeit von 1965 in dieser bildlichen Funktion auftreten. Eine aus beiden Bildmotiven abgeleitete Variante stellen die in der fotografisch belegten Arbeit im unteren Kompartiment aufgeführten, gestreiften Vertikalbalken am inneren Rand der Lamellenkompartimente dar.

Auch die in der in Abb.70 überlieferten Arbeit vorgenommene Platzierung des langgestreckten Streifenelementes oberhalb des zweifachen Doppelflügelmotivs hat Vorläufer in der Arbeit von 1965 und der „Tafel“. In der älteren Arbeit findet sich ein als Gesims plastisch ausformuliertes, gestreiftes Vertikalelement unterhalb des einfach dargestellten Fensterladenmotivs. In der „Tafel“ findet sich ein als Streifenkompartiment gestaltetes und verdreifachtes Element dieser Art im oberen Bereich der Kastenkonstruktion. Beide Aspekte, sowohl der Umgang mit dem von seiner ursprünglichen Funktion abgelösten Streifenmotiv als auch die Anordnung der Bildelemente innerhalb der Komposition, erhärten in Kombination mit einer zumindest im oberen Bildregister durch plastisch aufgesetzte Leisten stark ausgeprägten Kastenstruktur eine Datierung der in Abb.70 überlieferten Arbeit in das Jahr 1967 oder in eines der beiden folgenden Jahre.

Ausgehend von der zeitlichen Einordnung dieser Arbeit, läßt sich auch ein weiteres Werk in denselben Zeitraum datieren. Es kann ausschließlich in der in Abb.73 wiedergegebenen Fotografie nachgewiesen werden und zeigt auf einem hellgrün grundierten Malgrund ein mit grauer Farbe eingetragenes Bildfeld. In dieses sind zwei hochrechteckige Kompartimente platziert, die einander in der Art von zwei Fensterflügeln gegenüberstehen. Beide Flügel sind zur Bildmitte hin mit unterschiedlich breiten, in Schwarz und Weiß gestalteten Diagonalstreifenbändern versehen. Der Neigungswinkel der Streifen weicht in beiden Flügeln voneinander ab. Die Außenbereiche der Flügel sind jeweils mit unterschiedlich dimensionierten Horizontalbändern in Weiß, Grün und Orange versehen. Die vergleichbar gestaltete Partie in der linken Bildhälfte scheint sich in farbige Einzelsetzungen aufzulösen. Die Elemente bewahren keinen linearen Kontur, sondern sind in eine Vielzahl kleiner, zumeist diagonal angeordneter Streifen zerlegt. Die entsprechende Gestaltung in der rechten Bildhälfte entfaltet sich innerhalb der Konturen, die ein orthogonales Rahmensystem ausbildenden, wobei auch hier eine Vielzahl von diagonal ausgerichteten Farbsetzungen die Flächenformen überlagern. Das Flügelmotiv dieser Bildpartie wird zusätzlich von schmalen Balkenstücken gerahmt, die, aneinandergestückt, die langrechteckigen Farbelemente zu überlagern scheinen; dies wird durch Verschattung kenntlich gemacht. An die schwarz-weiß gestreiften Bänder ist zur Bildmitte hin jeweils ein weiteres Band angefügt, dessen Diagonalstreifen in entgegengesetzter

Ausrichtung verlaufen. Diese korrespondieren in der Farbgebung mit den Partien jenseits der schwarz-weißen Diagonalstreifenbänder, nicht aber mit den Dimensionen der dort vorgegebenen Kompartimente. Am unteren Rand beider Flügel motive verläuft jeweils ein breiter grüner Farbstreifen.

Kögler bindet in die Arbeit den gestischen Pinselduktus ein, den er in der ersten Hälfte der 60er Jahre entwickelt hatte, in der Mitte des Jahrzehnts jedoch zugunsten einer Homogenisierung der farbigen Partien und einer damit einhergehenden Verfestigung der Formen aufgab. In „Rote Pforte“ von 1966 finden sich jedoch gestisch ausgeführte Farbsetzungen, welche die flächigen Kompartimente homogener Farbigkeit mit den seitlich angebrachten vertikalen Diagonalstreifenbändern optisch verschränken. In der hier besprochenen Arbeit stellen die gestischen Setzungen, die nur die vertikal angeordneten Diagonalstreifenbänder aussparen, einen gestalterischen Kontrast zu den blockhaft verfestigten farbigen Kompartimenten dar, die Vertikal- und Diagonalstreifen ausbilden. Das eigentliche Bildfeld wird auf diese Weise optisch mit den Farbkompartimenten verflochten. Erscheint die Entfaltung eines derartigen gestalterischen Kontrastes im Kontext der Arbeiten aus dem Jahr 1967 und den beiden darauffolgenden Jahren zunächst ungewöhnlich, so deutet doch die Verwendung der aus den Arbeiten dieses Zeitraumes bekannten motivischen Details auf eine Entstehung innerhalb dieses Zeitraumes hin.

Unter diesem Aspekt stellt die in Abb.70 dokumentierte Arbeit ein geeignetes Vergleichsbeispiel dar. Die Gestaltung des unteren Bildregisters ist nun variiert. Die Platzierung der Diagonalstreifenbänder, deren Kombination mit gestreiften Flächenelementen und auch die Gestaltung der beiden zur Bildmitte hin an die Diagonalstreifenbänder angefügten schmalen Vertikalbänder ist in beiden Arbeiten vergleichbar. Der Doppelflügel als Bestandteil einer komplexeren Komposition ist jetzt als bildfüllendes Sujet ausgearbeitet. Die Streifengliederung der Flügelflächen, die in der in Abb.70 überlieferten Arbeit lamellenförmig gestaltet ist und sich auf diese Weise formal der Gestaltung der Diagonalstreifen annähert, ist nun in formalem Kontrast zu der schwarz-weißen Streifengliederung ausgearbeitet, indem die horizontal verlaufenden breiten Farbbänder keinen Bezug auf die schmalere, diagonal verlaufenden Streifen nehmen. Allerdings vermitteln die gestischen Farbsetzungen zwischen beiden Formengruppen, wobei einige Formulierungen eine vertikale, andere eine diagonale Ausrichtung aufweisen. Durch eine formal ähnliche Gestaltung verschmelzen die farblich



einheitlichen gestischen Formulierungen somit zwei in anderen Partien als formale Kontraste ausgearbeitete Gestaltungsweisen zu einer kompositorischen Einheit.

Die Kastenform als Vorgabe der bildlichen Konstruktion findet ebenfalls Eingang in die in Abb.73 überlieferte Arbeit. Allerdings ist diese Kastenstruktur Versehrungen unterworfen. Die Öffnung der kompakten Flächen der anderweitig intakt formulierten und in einen konstruktiven Kontext eingebundenen Einzelkompartimente bereitet die Verschränkung mit dem Grund sowie mit dem gestisch ausgeführten Lineament vor. Wie bereits mehrfach aufgezeigt, geht auch hier eine als materieller Dingaspekt realen Verhältnissen entlehnte Gestaltung des Nicht-Intakten mit der Entfaltung bildlicher Gestaltungsmöglichkeiten einher, die auf formalen Kontrasten beruht. Im Zuge dieser Strategie wird der durch die starre hölzerne Konstruktion vorgegebene bildliche Konstruktionszusammenhang in Einzelemente aufgelöst, die daraufhin Versehrungen unterworfen werden. Neben den Versehrungen einiger Kompartimente finden sich Fragmentierungen der dem zugrundeliegenden Motiv entlehnten, durch wenige Stege unterteilten Kastenform, die in anderen Arbeiten den kompositorischen wie konstruktiven Rahmen für weitere Binnengestaltungen stellt. Nun sind in das Flügelmotiv mehrere lang- und hochrechteckige graue Kompartimente eingefügt, die durch die Beifügung plastisch formulierter Leisten als kleine Kastenformen kenntlich gemacht sind. Die im Bereich der Außenkanten des rechten Ladenflügels plazierte Formen nehmen im konstruktiven Gefüge den Platz ein, den in den gegenstandsnah gestalteten Kastenformulierungen, beispielsweise in „Pforte“, Teilkompartimente der eigentlichen Kastenstruktur einnehmen. In der in Abb.73 überlieferten Arbeit sind diese Teilkompartimente aus dem tektonischen Zusammenhang gelöst und mit ausschließlich flächenhaft gestalteten Farbkompartimenten zusammengestellt. Durch die Versehrung des konstruktiven Gerüsts und das Herauslösen von Einzelementen aus dem tektonischen Zusammenhang erreicht Kögler eine Entfaltung innerbildlicher Bezugnahmen der einzelnen Elemente auf andere Elemente oder Bildpartien größerer Dimensionierung jenseits der Einbindung in Konstruktionszusammenhänge, die der Realität entlehnt sind. Diese Art der Gestaltung führt Kögler in den Arbeiten des Jahres 1969 fort, indem Fragmente aus ehemals intakten Konstruktionszusammenhängen in gestalterischer Hinsicht Anknüpfungspunkte für bildliche Verschränkungen einzelner Bereiche jenseits einer Einbindung in konstruktive Strukturen bieten, die realen Verhältnissen entlehnt sind. Die ehemals als Zier der hölzernen Laden- und Türkonstruktionen in die bildliche Umdeutung einbezogenen Diagonalstreifen

stellen in diesen Arbeiten einen wesentlichen Ausgangspunkt zur Entwicklung bildlicher Module dar, die ambivalent, in flächiger oder räumlicher Ausdeutung, gestaltet sind.

Aufgrund der Fragmentierung des konstruktiven Gerüsts und der Einbindung gestischer Farbsetzungen ist die Entstehung der hier besprochenen Arbeit später anzusetzen als diejenige der „Pforte“ und verwandter Werke, wie auch der in Abb.70 dokumentierten Arbeit. Da aus diesem Zeitraum jedoch keine anderen, mit Datierung versehenen Werke nachgewiesen werden können, muß eine exakte zeitliche Einordnung offen bleiben.

Eine andere Arbeit mit dem Titel „Tor“ (Öl auf Leinwand, 100 × 80cm, Abb.74), die in das Jahr 1967 datiert ist, liegt ausschließlich in Schwarz-Weiß-Abbildung vor. Sie soll an anderer Stelle ausführlich analysiert werden. Sie zeigt ebenfalls eine motivische Nähe zu der Arbeit „Pforte“, weist jedoch die einem realen hölzernen Fensterladen- oder Türmotiv entlehnte Konstruktion ohne Einbindung in gegenläufige gestalterische Strategien auf. Wie in der zuvor analysierten Arbeit jedoch ist das Motiv bildfüllend und frontal erfaßt. Das Zusammenspiel von gestalterischer Nähe und formaler Differenz im Vergleich mit dem Gemälde „Pforte“ verweist auf die Beschäftigung des Künstlers mit den verwandten, mit kastenförmigen Kompartimenten oder hölzernen Lamellen versehenen Konstruktionen von Tür und Fenster innerhalb eines engen zeitlichen Rahmens, der sich durch die chronologischen Fixpunkte eingrenzen läßt, die sich in Zusammenhang mit „Pforte“, „Tor“ und einer weiteren, unbetitelten Arbeit ergeben. „Tor“ wurde im Jahr 1967 auf der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Karlsruhe gezeigt, die vom 23.9. bis zum 29.10. zu sehen war.<sup>112</sup> Zu diesem Zeitpunkt war das Gemälde fertiggestellt.

„Pforte“ dagegen ist in das Jahr 1967 datiert, jedoch nicht mit einer Monatsbezeichnung versehen. Im Werk des Künstlers existiert jedoch eine auf den 24.10.67 datierte, lediglich in einem Foto aus dem Nachlaß des Künstlers überlieferte Arbeit (Technik und Maße unbekannt, Abb.75), die in engem gestalterischen und motivischen Zusammenhang mit der Arbeit „Pforte“ steht. Sie zeigt eine Aufteilung einer bildfüllenden Kastenkonstruktion in mehrere horizontal angeordnete Kompartimente unterschiedlicher Höhe, die jeweils durch plastisch gestaltete Leisten begrenzt werden. Zwei schmale Kastenelemente am oberen und unteren Rand der Konstruktion sind mit vertikal verlaufenden Diagonalstreifenbändern versehen. Knapp unterhalb der Bildmitte wird dieses Motiv dreifach wiederholt, flankiert von zwei größeren, mit

---

<sup>112</sup> Vgl. AK, Karlsruhe 1967, a. a. O., Nr.198, „Tor“, Öl, o. Bildträger, 100 × 80, Abb. S.49.

homogener dunkler Farbgebung versehenen Kastenformen. Die Gestaltung der Diagonalstreifen an den Außenkanten des oberen und unteren Kastenkompartimentes weicht von derjenigen der Streifen im mittleren Kompartiment ab, wobei dort die dunkle Farbgebung der benachbarten Kastenelemente in den Bereich der Diagonalstreifen einzudringen scheint. Beide Elemente werden auf diese Weise über die Kompartimentbegrenzung hinweg miteinander kompositorisch verbunden. Die in „Pforte“ zu einer zentralen Dreiergruppe zusammengestellten vertikalen Diagonalstreifenbänder sind hier in horizontalem Verlauf aufgeführt. In beiden Arbeiten sind die Streifen durch die Einbindung der Farbgebung der benachbarten Kastenelemente mit diesen optisch verschränkt. Die großformatigen Kompartimente weisen gegenüber den mit Streifendekor versehenen entsprechenden Partien in „Pforte“ keine Binnengliederung auf, das untere Kompartiment zeigt jedoch eine Fragmentierung der kastenfüllenden Flächenform in zwei homogene Farbflächen, die in einem Überlagerungsmotiv miteinander verschränkt sind.

Aufgrund der formalen und gestalterischen Verwandtschaft dieser in den Oktober des Jahres 1967 datierten Arbeit mit „Pforte“ kann ein unmittelbarer zeitlicher Zusammenhang für die Entstehung der beiden Arbeiten angenommen werden. Auch „Tafel“ variiert die in beiden Arbeiten zu findenden Motive und Motivgruppen in enger formaler und gestalterischer Verwandtschaft. Somit ließe sich Köglers Auseinandersetzung mit dem Motiv der kastenförmig unterteilten Konstruktion und den in die mit plastischen Leisten versehenen Kompartimente eingepaßten Diagonalstreifen auf die zweite Hälfte des Jahres 1967 datieren. „Rote Pforte“ von 1966, die ebenfalls eine verwandte Gestaltung und motivische Ähnlichkeit aufweist, zeigt den frühesten Zeitpunkt der Auseinandersetzung des Malers mit den genannten bildlichen Bausteinen an, die von 1966 bis gegen Ende des Jahres 1967 reicht.

Im folgenden soll die Arbeit „Tor“ einer eingehenden Analyse unterzogen werden, da sie ein der in Abb.73 überlieferten Arbeit verwandtes motivisches Vokabular aufweist, das jedoch gestalterisch eher mit der in zeitlicher Nähe entstehenden Arbeit „Pforte“ in Zusammenhang steht. Die hypothetische Datierung der in Abb.73 überlieferten Arbeit auf einen späteren Zeitpunkt kann durch die dadurch mögliche zeitliche Einordnung der Ansatzpunkte gestalterischer Verschränkung von Streifendekor und Flächenkompartiment erhärtet werden. Eine weitere Beschäftigung des Künstlers mit den genannten motivischen Elementen und den daraus erschlossenen gestalterischen Möglichkeiten über das Jahr 1967 hinaus wird damit

wahrscheinlich. Dies ist von Bedeutung, da aus dem Jahr 1968 bisher keine Arbeiten nachweisbar sind.

Das hochformatige Gemälde zeigt zwei annähernd symmetrisch angeordnete Fensterladenflügel auf hellem Bildgrund. Beide Flügel sind an beiden langen Seiten mit Leisten versehen, die, durch Verschattung kenntlich gemacht, auf den Flächenkompartimenten aufzuliegen scheinen. Die zur Bildmitte hin plazierten Leisten scheinen jeweils auf der Hälfte gebrochen und die Fragmente gegeneinander versetzt zu sein. An den rechten Flügel ist zusätzlich ein breiter Vertikalbalken angefügt. Das unmittelbar anschließende Leistenmotiv besteht hier aus partiell mit dem Balken verschmolzenen, farblich angeglichenen Fragmenten. An den Außenkanten der Flügel setzt jeweils ein diagonal gestreiftes Vertikalband an, das auf der Ebene des Binnenkompartimentes der kastenförmigen Konstruktion verortet zu sein scheint; es wird von der Leiste bzw. dem breiteren Balken überlagert. Die Streifen sind wechselweise in Weiß und einer dunklen Farbe gestaltet. In der rechten Bildhälfte ist das Diagonalstreifenband verdoppelt, das äußere Band wird von dem inneren, gleich gestalteten überlagert. Der Verlauf der Streifen ist in beiden Bändern der rechten Bildhälfte synchronisiert. Die beiden hochrechteckigen Kastenelemente schließen in der Bildmitte nicht unmittelbar aneinander an, sie überlagern eine homogen gestaltete Farbfläche im Hintergrund, die eine schwach ausgeprägte Mittellinie aufweist. Das farblich homogen gestaltete Element korrespondiert in Form und Farbgebung mit dem Vertikalbalken an der Außenkante des rechten Flügels. Ein oberhalb des konstruktiven Gefüges horizontal plaziertes Diagonalstreifenband, dessen Farbgebung mit derjenigen der dem rechten Flügel angegliederten Diagonalstreifenbänder korrespondiert, schließt das zentrale Bildfeld zum oberen Bildrand hin ab. Die hochrechteckigen Binnenflächen der beiden Flügel sind mit diagonalen Streifen ausgefüllt; diese scheinen, durch Verschattung kenntlich gemacht, einander in Gestalt von Lamellen schuppenförmig zu überlagern. Diese sind in beiden Flügeln in gleichem Neigungswinkel ausgerichtet; allerdings verlaufen die Streifen versetzt über die Kompartimentbegrenzungen hinweg. Die Farbgebung der Streifen alterniert zwischen zwei dunklen Farbwerten. Im linken Kompartiment tritt an Teilstücken von zwei Streifenelementen eine helle, möglicherweise weiße Farbe hinzu, welche die Farbgebung des benachbarten äußeren Vertikalstreifenbandes aufnimmt. In der oberen Partie der Kastenkompartimente liegt jeweils ein Kompartiment von vier Blockstreifen auf der eben genannten Binnenstruktur auf. Diese sind in zwei helleren Farbwerten gestaltet, sie überlagern die kastenfüllende

Streifengliederung und bilden gegen diese hin eine Verschattung aus, welche die Überlagerungssituation zusätzlich in einer gestalterischen Strategie kenntlich macht, die sich am Mimetischen orientiert. Die überlagernden Blockstreifen weisen ebenfalls einen diagonalen Neigungswinkel auf, der jedoch flacher angelegt ist als derjenige der darunterliegenden Streifenstruktur. Damit nimmt dieses Element eine Mittlerfunktion zwischen beiden Streifengliederungen ein. Im linken Kompartiment fügen sich die vollständig ausgebildeten Blockstreifen in die dem funktionalen Erscheinungsbild entsprechende Konzeption ein, indem sie unter die aufliegenden Leisten eingepaßt sind. Im rechten Kompartiment stellt sich die tektonische Einbindung weniger eindeutig dar. Die aufliegenden Streifen sind am rechten Rand mit dem zusätzlich eingefügten Vertikalbalken verschmolzen. Links scheinen sie die begrenzende Leiste zu überlagern, indem sie im Auftreffen auf diese umknicken und diagonal angeschnittene Enden ausbilden, die wiederum unter Ausbildung von Verschattungen auf den Streifen aufliegen, so daß eine hellere Rückseite zutage zu treten scheint.

Die bildliche Grundstruktur beruht auf der unter konstruktiven Gesichtspunkten erfolgten Zusammenfügung aller Bildelemente. Diese gestalterische Vorgabe visualisiert eine Dingeigenschaft, die als bildliche Gestaltungsstrategie isoliert von anderen materiellen oder konstruktionsbedingten Dingeigenschaften Eingang in die bildliche Umsetzung findet. Kögler bedient sich auch hier einer in der Realität vorgegebenen Konstruktionsweise, um die formalen Elemente der Komposition miteinander in einen verbindlichen Zusammenhang zu bringen. Verbindlichkeit bedeutet in diesem Sinne, daß die Konstellationen der Elemente nicht beliebig gewählt sind, sondern einem übergeordneten, der Realität entlehnten Ordnungsprinzip folgen.

Die Gliederung der Kompartimente und ihre Gestaltung weist Parallelen zur Konzeption der Arbeit „Pforte“ auf. In motivischen Details lehnt sich die Arbeit auch an die hypothetisch ebenfalls in das Jahr 1967 zu datierende Arbeit an, die in Abb.114 überliefert ist, beispielsweise in den auf den Flügeln aufliegenden Vertikalbalken mit Horizontal- oder Diagonalstreifen sowie in dem diagonal gestreiften schmalen Vertikalband, das den Bereich zwischen den nicht paßgenau aneinander anschließenden Flügeln ausfüllt bzw. den Flügeln unterlegt zu sein scheint. Auch das oberhalb des Flügelmotivs querliegende Diagonalstreifenband findet dort eine Entsprechung.

Eine Variation eines in „Pforte“ aufgeführten Motivs liegt in der Binnengestaltung der seitlichen Kompartimente der Arbeit „Tor“ vor. Die in starkem Neigungswinkel lamellenartig

übereinandergestaffelten Diagonalstreifen stellen eine Variante der Gestaltung der kastenförmigen Kompartimente dar, die sich in „Pforte“ jedoch motivisch aus dem Dekor einer Türkonstruktion ableiten, während innerhalb der Ladenkonstruktion die Lamellen als real vorgegebene Bestandteile der hölzernen Struktur gelesen werden können. Der Neigungswinkel läßt allerdings auf eine motivische Verwandtschaft mit dem Streifendekor schließen. Die durch partielle Verschattung der Diagonalstreifen angedeutete räumliche Schichtung dieser Elemente ist in „Tor“ als eine das jeweilige Kompartiment füllende Struktur formuliert. Die Austauschbarkeit beider Motive im Hinblick auf deren Detailgestaltung und die gestalterischen Modi verweisen wiederum auf den Interessensfokus des Künstlers, der sich nicht auf die reale Funktion des zugrundeliegenden Sujets richtet, sondern auf dessen tektonisch-konstruktives Potential zur Gestaltung bildlicher Wirklichkeit unter Einbindung isolierter Realitätsaspekte.

Auch in der Platzierung der diagonal gestreiften Vertikalbänder zeigen sich Verwandtschaften zwischen beiden Arbeiten. Tritt im zentralen Bereich der kastenförmigen Konstruktion in „Pforte“ ein verdreifachtes fragmentiertes Vertikalstreifenmotiv auf, das sich auch in der eng verwandten unbetitelten Arbeit vom 24.10.67 findet, so sind in „Tor“ die drei Bänder vereinzelt im Zentrum sowie an den Außenseiten der Konstruktion platziert. Das in „Pforte“ im Zentrum bereits mit der homogenen Farbgebung des Grundes verbundene Streifenband wird in „Tor“ als einfarbiges Element in eine scheinbar tieferliegende Bildebene zurückgesetzt und bildet eine Folie, die von beiden Ladenflügeln überlagert wird. Die Anordnung der gestreiften Vertikalbänder an den Außenkanten der Konstruktion findet sich ebenfalls in „Pforte“ thematisiert; die äußeren Vertikalleisten werden dort vom Streifendekor der kastenförmigen Kompartimente überlagert.

Die beiden Blockstreifenelemente im oberen Teil der Arbeit „Tor“, die in Verwandtschaft zu der in der in Abb.70 überlieferten Arbeit eine horizontale Stellung von hölzernen Lamellen innerhalb einer Fensterladenkonstruktion zur Vorgabe haben, werden an der Stelle platziert, an der sich in „Pforte“ kastenförmige, in homogener Farbgebung gestaltete Kompartimente befinden. Auch in diesem gestalterischen Umgang mit Binnenstrukturen zeigt sich die Austauschbarkeit der zugrundeliegenden realen Sujets. Interessant erscheint allein das konstruktive Potential der jeweiligen Konstruktion. So kann es zu Übertragungen von Strukturen aus einem Motiv in das andere, verwandte, kommen.

Die Fragmentierung einzelner Konstruktionselemente findet sich in beiden hier zum Vergleich herangezogenen Arbeiten. In beiden Fällen werden auf diese Weise Diagonalstreifen und plastische Leisten kompositorisch aufgebrochen, um die optische und im Motiv selbst verankerte Verschränkung der Gestaltung benachbarter Partien miteinander zu ermöglichen. Wie bereits erwähnt, könnte als Auslöser auch dieser gestalterischen Strategie die Beschaffenheit der realen Motivvorlage zugrunde liegen, die möglicherweise Witterungsspuren zeigt. Im Fall der umgeknickten Blockstreifen in der Arbeit „Tor“ nimmt Kögler die Strategie der gegensätzlichen Ausdeutung unterschiedlicher Partien eines einzigen Elementes auf, die sich bereits im Werk der 50er Jahre findet. Dort können als Farbkompimente formulierte Elemente in den Randzonen partiell die Erscheinung eines angesengten Papiers annehmen. Diese Formulierungen finden sich in dem ein Jahrzehnt später entstandenen Werk wieder und dienen auch hier demselben Zweck, der die Überführung des betreffenden Elementes in eine ambivalente Wahrnehmung zwischen gegenständlicher Anbindung und freier bildlicher Formulierung zum Ziel hat.

Sowohl die in Abb.73 dokumentierte Arbeit als auch „Tor“ weisen motivische Parallelen zu dem unteren Kompartiment der in Abb.70 überlieferten Arbeit auf. Diese Parallelen im Motiv und in dem Modus der Anordnung der Elemente innerhalb der Gesamtkomposition läßt indes nicht die Schlußfolgerung zu, Kögler habe beide genannten Arbeiten aus dem in Abb.70 dokumentierten Werk abgeleitet oder „Tor“ als Ausgangspunkt der beiden in zeitlicher Distanz voneinander entstandenen Arbeiten genutzt. Der Künstler greift, wie bekannt, auch in zeitlichen Abständen bereits erarbeitete Motive und Gestaltungsmodi in neuen Bildschöpfungen auf.

In den Kontext der Arbeiten „Pforte“ und „Tor“ sowie der in den Oktober des Jahres 1967 datierten Arbeit fügen sich die bisher vorgestellten, durch Fotografien aus dem Nachlaß des Künstlers dokumentierten Arbeiten ein; sie zeigen Varianten und Weiterführungen der Gestaltungen, die in den Arbeiten mit gesicherter Datierung vorliegen. Zu einem späteren Zeitpunkt auftretende Motive, wie das farblich geteilte Oval, sind in den hier erörterten, fotografisch überlieferten Arbeiten dagegen noch nicht zu finden. Auch dies erhärtet eine Datierung dieser Arbeiten in die Jahre 1967 und 1968.

Sowohl das eingetiefte Kastenmotiv in der Ausprägung als Tür oder Fensterladen als auch das auf unterschiedliche Weise nutzbare gestalterische Potential der Diagonalstreifen beschäftigen den Künstler noch im Jahr 1969. Dies zeigt eine in dieses Jahr datierte Arbeit mit dem Titel

„Sparsbachertür“ (Tempera und Kunstharz auf Leinwand, 100 × 80 cm). Das Werk, das neben einer ohne Abbildung überlieferten Arbeit mit dem Titel „Erinnerung an Preußen“ (Tempera, Kunstharz auf Leinwand, 100 × 80 cm) im Jahr 1969 auf der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Hannover gezeigt wurde,<sup>113</sup> weist eine bildfüllende Konstruktion aus mehreren kastenförmigen Elementen auf, die in drei Registern übereinander angeordnet und durch plastische Begrenzungsleisten oder Verschattungsmotive von den benachbarten Kompartimenten abgeteilt sind. Das mittlere Register wird von zwei hochrechteckigen Kompartimenten gebildet, die oben durch ein nur in der linken Partie vollständig ausgeführtes Leistenmotiv begrenzt sind, unten jedoch auf den beiden kleiner dimensionierten Kompartimenten des unteren Registers in einem durch Verschattung kenntlich gemachten Überlagerungsmotiv aufliegen. Beide mittleren Kompartimente bestehen aus jeweils zwei Flächen homogener dunkler Farbgebung, die sich überlagern, wobei in der linken Bildhälfte die zuoberst plazierte Fläche links der Bildmitte als schmales Band erscheint, während die beiden in der rechten Bildhälfte angeordneten Flächenformen nahezu gleich groß sind. Diese rhythmisierte Anordnung von hochrechteckigen, durch Überlagerungen miteinander verschränkten Flächenelementen findet sich bereits in „Tor“. Kögler bindet die Gestaltung in die Arbeit von 1969 ohne weitere Detailstruktur mimetischen Ursprunges ein.

In der Bildmitte ist ein verschatteter Vertikalstreifen in das Flächengefüge eingepaßt, der auf allen anderen Flächenkompartimenten aufzuliegen scheint. Er zeichnet sich durch eine Binnenstruktur in einem Farbwert aus, der dunkler als die Farbgebung der Flächenkompartimente ausfällt. Diese Binnenstruktur besteht aus einer hochrechteckigen Flächenform, über der ein zweifach diagonal geteiltes Quadrat mit alternierender Farbgebung der Teilflächen in dem dunkleren Ton der Flächenkompartimente plazierte ist. Diese Binnenstruktur ist gegenüber den Dimensionen der Trägerfläche nach innen gerückt, so daß an allen Seiten ein schmaler Streifen des Grundfarbtons sichtbar bleibt. Diese Gestaltung stellt ein Äquivalent zu den plastischen Streifenmotiven dar, ist jedoch flächig ausgeprägt. Oberhalb des mittleren Registers verlaufen zwei breite horizontale Diagonalstreifenbänder. Sie treffen in der Mittelachse des Bildes aufeinander. Die Farbgebung der Streifen wechselt zwischen Schwarz und einem helleren Farbton. Die Neigungswinkel der Diagonalstreifen sind in den beiden

---

<sup>113</sup> Vgl. Deutscher Künstlerbund, AK, Hannover 1969, Nr.218, „Sparsbachertür“, 1969, Tempera und Kunstharz auf Leinwand, 100 × 80 cm, und Nr.219, „Erinnerung an Preußen“, 1969, Tempera und Kunstharz auf Leinwand, 100 × 80 cm, o. S.



Flächenelementen nicht identisch; durch die Formkonturen sind jeweils die Streifen beider Elemente angeschnitten, so daß der Verlauf in der Bildmitte gestört erscheint. Das untere Register wird von zwei querliegenden, in jeweils unterschiedlichen dunklen Farbtönen gehaltenen Flächenelementen eingenommen, die in der Bildmitte von einem durch seitliche Leistenmotive begrenzten, vertikal ausgerichteten Kompartiment mit Diagonalstreifengliederung überlagert werden. Dieses Element stellt sich als Teilstück eines vertikalen Diagonalstreifenbandes dar, das motivisch die vertikalen Streifenelemente im oberen Teil des Gemäldes aufnimmt und auf diese Weise die Register optisch miteinander verschränkt. Das Element setzt die vertikale Bildachse im unteren Register fort, allerdings nach links versetzt. Dadurch ergibt sich eine Irritation im symmetrischen orthogonalen Aufbau der Komposition, die in perspektivischer Lesart auch als räumliche Staffelung der jeweiligen Bildregister gesehen werden kann.

Kögler ruft in dieser Arbeit auf mehreren Ebenen unterschiedliche, aus realen Konstruktionszusammenhängen isolierte gestalterische und formale Elemente auf. Der Titel verweist auf einen Ort im Elsaß, der zum Ausflugsziel im Rahmen von Köglers zahlreichen Besuchen in dieser Gegend nach seinem Wechsel nach Karlsruhe geworden sein mag. Möglicherweise fanden sich dort reale architektonische Situationen, die eine entsprechende Detailgestaltung aufwiesen. Die möglicherweise ursprünglich als Dekoration auf den tektonischen Elementen zu findenden Diagonalstreifen sowie das einfarbige Band und das zweifach diagonal geteilte Quadrat werden in der bildlichen Umsetzung eingetieften Kompartimenten eingepaßt oder als formale Binnenstruktur von Flächenelementen eingesetzt, jedoch nicht in einer dem Ursprungskontext entsprechenden Zusammenstellung. Auch die sich überlagernden Flächenelemente erscheinen als formal reduziertes Extrakt realer tektonisch aufgebauter Konstruktionen von Tür- oder Fensterläden. Gleiches gilt für die plastisch formulierten Leistenmotive. Der Künstler synthetisiert aus unterschiedlichen Elementen real vorhandener, untereinander verwandter Konstruktionen diejenigen Aspekte, die einerseits die Erzeugung eines tektonischen Flächengefüges und andererseits die Einbindung von formalen Kontrasten in ein solches Gefüge ermöglichen, die diesem jedoch strukturell untergeordnet sind. Das Aufrufen von konstruktionsbedingten Detailformulierungen, wie dies zum Beispiel in bezug auf die Leistenmotive der Fall ist, stellt eine Einbindung weiterer mimetischer Aspekte in die Bildgestaltung dar. Diese sind jedoch ebenfalls aus dem ursprünglichen funktionalen Kontext gelöst und stellen bildliche Elemente dar, deren mimetischer Gehalt im Bild ambivalent ausgedeutet werden kann, indem die mimetische Lesart als Deutungsparameter in

Verbindung mit den Bildelementen herangezogen wird oder, im Gegenteil, die Komposition als eine rein flächenhafte Zusammenstellung von formal kontrastierenden Bildelementen ohne perspektivische Dimensionen gesehen wird. Beide Lesarten erfahren in Teilaspekten der bildlichen Gestaltung Bestätigung. So legt das mehrfach auftretende Verschattungsmotiv eine an der Wirklichkeit orientierte perspektivische Deutung nahe, während die erwähnte Verschiebung des Mittelelementes im unteren Register gegen die in der Mittelachse stehende Formulierung im benachbarten Register unter Bezugnahme auf Perspektivgesetze nicht stimmig gedeutet werden kann. In der Synthese dieser mit vielfach interpretierbarem Potential ausgestatteten divergierenden gestalterischen und formalen Aspekte zeigen die in bildliche Formulierungen überführten Extrakte realer Dingeigenschaften gegenüber älteren Arbeiten eine formale Reduktion.

In stärkerem Maß tritt diese Strategie in einer unbetitelten Arbeit (Tempera auf Karton, 86 × 66 cm, Abb.76) zutage, die ebenfalls in das Jahr 1969 datiert ist. Sie zeigt einen mit weißer Farbe bedeckten Bildgrund, der durch eine im unteren Bilddrittel horizontal verlaufende, nach unten verschattete Trennungslinie als flaches Gefüge zweier weißer Flächen definiert ist. In der oberen Partie ist auf den weißen Grund ein vertikal verlaufendes Diagonalstreifenband aufgelegt. Es wird auf beiden Seiten flankiert von jeweils einer ebenfalls mit Diagonalstreifen versehenen breiten Leiste; die Leisten scheinen auf dem Mittelteil aufzuliegen, dies deutet die zu beiden Seiten der Leistenmotive angebrachte Verschattung an. Der dunkle Schattenwurf außerhalb der Vertikalelemente ist unregelmäßig ausgeführt und mit dem weißen Farbauftrag des Grundes vermalt. Die Formulierung der Diagonalstreifen in allen drei bandartigen Elementen ist miteinander verschränkt. Zeigt das mittlere Element einen sich nicht wiederholenden Wechsel von schwarzen, grauen und roten Streifen, so sind die Leisten in Schwarz und Weiß gestreift; lediglich in der unteren Partie der linken Leiste ist ein roter Streifen eingefügt, der gegen sein Pendant im mittleren Kompartiment geringfügig versetzt ist. Eine weitere Verschiebung findet sich in dem auf einen weißen Streifen folgenden schwarzen Diagonalstreifen, der neben ein entsprechendes Element im mittleren Feld plaziert ist. Im oberen Bereich der Leiste setzt jedoch ein schwarzer Streifen an, der in einer benachbarten Flächenform fortgeführt wird. Oberhalb des zentralen, dreiteiligen Elementes wird ein schmalere Vertikalbalken bis an den oberen Bildrand herangeführt. Er scheint den Kontur der zentralen, dreiteiligen Form zu überlagern. Dessen farbliche Gestaltung setzt sich aus mehreren lediglich auf einer Seite linear konturierten Farbsetzungen in Schwarz und Grau zusammen, die

als Fortsetzungen der Diagonalstreifen der darunter befindlichen Leisten gelesen werden können. Ihnen eignet jedoch, im Gegensatz zu den Streifen der zentralen Motivkonstellation, der Charakter offen gestalteter Farbformen mit gestisch-dynamischem Potential. Deren rechte Leiste weist ein Streifenmuster auf, dessen schwarze Elemente mit den schwarzen Streifen des mittleren Feldes korrespondieren. Es entsteht der Eindruck einer Fortführung eines Teils der Diagonalstreifen vom mittleren Feld über die Breite der rechten Leiste hinweg. Außerhalb des zentralen, dreiteiligen Elementes scheint sich die Verlängerung der Streifen über die Kompartimentbegrenzungen hinaus fortzusetzen. In dieser Weise kann eine diagonal verlaufende, als diffuse Verschattung charakterisierte Partie in der rechten oberen Ecke interpretiert werden.

Legt man zur Bildinterpretation an realen Verhältnissen orientierte Parameter an, so steht die Anordnung der Diagonalstreifen im Gegensatz zu dem durch Verschattungen und Überlagerungsmotive gekennzeichneten tektonischen Gefüge der Formelemente. Ambivalenzen in der Wahrnehmung dieser nur partiell mimetischen Verhältnissen entlehnten Bildordnung stellen sich ein. Verstärkt wird die perzeptive Zweideutigkeit durch den formalen Gegensatz, der sich aus den rechtwinklig formulierten Formelementen und den durch linear verlaufende Konturen gegeneinander abgegrenzten Diagonalstreifen auf der einen und dem diffusen Farbauftrag im Bereich des Bildgrundes auf der anderen Seite ergibt. Zu diesem Formkontrast zählt auch der in malerische Setzungen aufgelöste untere Abschluß des dreiteiligen Motivs in der oberen Bildpartie, in dem die Auflösung der formalen Kontingenz im oben anschließenden, eingezogenen vertikalen Teilstück aufgegriffen wird.

Zeigt sich in der in Abb.73 dokumentierten Arbeit innerhalb eines orthogonalen tektonischen Systems eine Gegeneinanderstellung von rechtwinklig formulierten Flächenelementen und gestisch ausgeführten Farbsetzungen, die nicht an ein Formelement gebunden sind, so erzeugt Kögler diesen formalen Kontrast auch in der Arbeit von 1969, die auf ein reduziertes motivisches Vokabular zurückgreift. Dennoch bieten sich auch in dieser verknüpften Gestaltung unterschiedliche Paare von Parametern zur Deutung der einzelnen Bildpartien an. Im unteren Drittel des Bildes ist auf den weißen Grund ein ebenfalls dreiteiliges Vertikalband aufgelegt. Der Mittelteil ist durch vier gegeneinander versetzte Stränge mit diagonal verlaufenden Streifen gestaltet, deren Farbgebung zwischen Schwarz und einem hellen Braun alterniert. Die beiden äußeren Elemente rahmen diese Partie in Form von weißen, durch Verschattung gegen den Grund abgesetzten Leistenmotiven. Die Stränge, die das

Binnenkompartiment füllen, sind durch zwei miteinander optisch verschränkte Strategien in ein räumliches Gefüge von rautenförmigen Modulen aufgelöst, die aus der Vereinzelung und der durch Verschattung der benachbarten Elemente kenntlich gemachten Verräumlichung der einzelnen Diagonalstreifen hervorgehen. Durch das Versetzen der Stränge gegeneinander und die einseitige Verschattung entsteht der Effekt einer Drehung der Module in den Raum hinein. Dem wirkt jedoch eine weitere gestalterische Strategie entgegen, wobei die schwarzen Streifen, die keine Verschattung erkennen lassen, mit den entsprechenden, jedoch versetzten Streifen des benachbarten Strangs verschmelzen. Hierin gleichen sie der Gestaltung der schwarzen Streifen im dreiteiligen Formengefüge der oberen Bildpartie. Zudem sind diese hier wie dort über die rahmenden Leisten hinweggeführt. In einer Steigerung der in der oberen Bildpartie durch die Anordnung der Diagonalstreifen erzeugten Ambivalenz in der Verortung dieser Elemente im Formengefüge tritt im formalen Pendant in der unteren Bildpartie die Verräumlichung der einzelnen Streifenmodule hinzu.

Sowohl motivisch als auch gestalterisch ist diese Arbeit durch die 1967 im Umkreis der „Pforte“ entstandenen Arbeiten vorbereitet. Findet sich dort bereits innerhalb einer Kastenkonstruktion das Motiv einer dreiteiligen Mittelstrebe, das Diagonalstreifen aufweist, sowie seitliche Kompartimente, deren Streifen schuppenförmig aufeinander aufzuliegen scheinen und über die rahmenden Leisten hinweggeführt sind, so läßt sich auch ein anderes Kompositionsschema zum Vergleich heranziehen, das Kögler ebenfalls im Jahr 1967 wieder aufgreift.

Die Arbeit „Streifen im Kasten“ weist ein eingetieftes, hochrechteckiges Kastenmotiv mit diagonalen Streifen auf, das von schmalen Leisten sowie mehreren unterschiedlich dimensionierten Diagonalstreifenbändern flankiert wird. Der untere Abschluß dieser Kastenform wird von dem unregelmäßigen, wie gerissen erscheinenden oberen Rand der überlagernden, zweigeteilten grauen Form gebildet. Diese motivischen wie formalen Details finden sich auch in der zwei Jahre später entstandenen Arbeit wieder. Allerdings treten dort andere gestalterische Absichten zutage. Die Elemente sind miteinander verschmolzen, indem die flankierenden Streifenbänder formal wie gestalterisch an die eingetieft Kastenform gebunden werden. Dies geschieht durch die unmittelbare Anlagerung der Diagonalstreifenbänder an das eingetieft Hochrechteck; sie nehmen nun den Platz der Leisten ein und sind entsprechend plastisch formuliert. Dadurch eröffnet sich die Möglichkeit, die Streifen beider Elemente zu synchronisieren und eine Verschmelzung auf optischem Wege zu erreichen, die gleichzeitig ambivalente Deutungen zuläßt. Die Streifen sind jetzt nicht mehr nur als Dekor

ausgedeutet, das an ein bestimmtes formales Element mit Dingcharakter gebunden ist, sondern als eigenständige Elemente formuliert, die formal gleichwertig neben der Kastenstruktur bestehen. So eröffnet sich die Möglichkeit, die Streifen in einen gestalterischen und inhaltlichen Gegensatz zu dem Ordnungssystem des tektonisch-konstruktiven Gefüges zu bringen. Ebenso stellt sich eine Tendenz zur Vereinheitlichung des motivischen Vokabulars ein; die unterschiedlichen Formelemente werden einander angeglichen. Im Rahmen dieser übergeordneten künstlerischen Absicht, die sich im Werk der folgenden Jahre weiter ausprägt, eröffnen sich dennoch vielfältige Möglichkeiten, das gestalterische Potential der Einzelformulierungen auszudeuten. Dies zeigen etwa die kontrastierenden Gestaltungen der Streifen im oberen und im unteren Bildbereich, die Räumlichkeit evozieren bzw. negieren.

In der Assimilierung der Bildelemente aneinander manifestiert sich ebenfalls eine Reduktion des motivischen Vokabulars. Große Flächen homogener Farbgebung stehen im Wechsel mit räumlichen Gefügen konstruktiver Natur, die durch Streifenelemente formal untergliedert werden. Auch diese Tendenz ist in mehreren Arbeiten des Jahres 1969 zu finden. So zeigt sich in „Sparsbachertür“ dieselbe Tendenz zu einem reduzierten und in der Oberflächenstruktur vereinheitlichten motivischen Vokabular, das in ein Gefüge räumlicher Flächenschichtungen eingebunden ist. Auch findet sich dort in dem Vertikalbalken, der zwischen mehrere übereinandergeschobene, homogen gestaltete Farbflächen eingestellt ist, ein der hier analysierten Arbeit verwandtes Motiv. Dies zeigt sich auch im Hinblick auf die Gestaltung einer bestimmten Bildpartie. So ist im unteren Bereich der Arbeit „Sparsbachertür“ ein entsprechendes Überlagerungsmotiv zweier homogener Farbflächen mit der Verschiebung der kompositorischen Mittelachse verbunden, die in dieser Partie von einem kastenförmig eingetieften Element mit Diagonalstreifengliederung gebildet wird. Dasselbe Motiv, im Vokabular leicht abgewandelt, findet sich in der unbetitelten Arbeit von 1969.

In das Jahr 1969 fällt auch die Erarbeitung eines neuen Bildmotivs, das zu Beginn der 70er, in besonderem Maß jedoch in den 80er Jahren zu Köglers Kernrepertoire gehört. Es handelt sich um das liegende oder stehende Oval, das durch eine asymmetrisch verlaufende Trennlinie farblich geteilt ist.

Das Oval als kompositorische Grundstruktur steht im Zentrum der Arbeit „Straßburger Fenster“ (Maße unbekannt, Bildträger Matratzenstoff, Abb.77). Sie zeigt auf einem dunkelgrünen Grund, der mit schwarzen Diagonalstreifen versehen ist, eine annähernd quadratische Tafel, auf

der seitlich jeweils ein hellgrau und schwarz gestreiftes, plastisch gestaltetes Diagonalstreifenband als flankierendes Leistenmotiv aufliegt. Ein stehendes Oval ist in das Mittelfeld eingepaßt; es wird von zwei sich in der Bildmitte kreuzenden, unterschiedlich breiten Diagonalstreifenbändern mit alternierend grauen, blauen und grünen diagonalen Elementen überlagert, die über die Leisten hinweg bis an die Ränder des Mittelfeldes geführt sind. Anstelle einer Fortsetzung des in der vertikalen Bildachse liegenden Bandes ist das Teilstück oberhalb des Ovals als doppeltes, jeweils aus einem schwarzen und einem grünen Streifen bestehendes Diagonalstreifenelement ausgebildet, wobei der schwarze Streifen zum oberen Bildrand hin in die Vertikale abgewinkelt erscheint. Mit dem grünen Streifen korrespondiert eine verwandte Formulierung in der unteren Partie des Diagonalstreifenbandes. Das diagonal ausgerichtete Teilstück kann auch als in die Oberfläche eingebundene Farbgebung des Bildgrundes gelesen werden. Die sich kreuzenden Bänder teilen das Oval in vier gleich dimensionierte Felder, wobei die beiden links plazierten in Blau, das obere rechte in Grün und das untere rechte in Weiß gestaltet sind. Die durch die Teilung der Tafel definierten Felder, auf denen das Oval aufliegt, entsprechen in ihrer Farbgebung derjenigen der Ovalesegmente. Die Farbgebung dieser Flächen ist in Form von Diagonalstreifen, die farblich kaum voneinander abweichen, ausdifferenziert, wobei der Neigungswinkel der Streifen in den unteren Feldern von demjenigen der oberen Felder abweicht. Über die beiden oberen Felder und das untere rechte Pendant sind schwarze Diagonalstreifen hinweggeführt, die eine Fortsetzung der Gestaltungselemente des Bildgrundes darstellen. Allerdings sind sie durch schmale Absätze in der Farbe des jeweiligen Feldes von diesen getrennt, so daß der Verlauf unterbrochen erscheint. Im unteren rechten Feld ist die Ausrichtung des schwarzen Diagonalstreifens gegenüber der Plazierung der entsprechenden Elemente in den oberen Feldern gespiegelt, so daß innerhalb des durch Rahmenleisten und Verschattung vom Bildgrund abgehobenen Mittelfeldes in der Zusammenschau der Diagonalstreifen der rechten Bildpartie eine Rautenform und damit eine in bezug auf die Grundform über Eck gestellte Orthogonalform angedeutet ist, die jedoch nur unvollständig ausgebildet erscheint.

In der Verteilung der Farben innerhalb der Komposition ergeben sich Korrespondenzen und Gegensätze zu den beschriebenen Formenkonstellationen. So überwiegen in der unteren linken Leiste und dem oberen rechten Bildfeld in den dort unterschiedlich verteilten Diagonalstreifen die Farben des jeweiligen Feldes, während eine markante hellgraue Winkelform, im Bereich des Auftreffens des mittig horizontal verlaufenden Bandes auf die linke Außenleiste plaziert,

einen Farbwechsel der Diagonalstreifen innerhalb der linken Rahmenleiste initiiert, der sich in der Gestaltung der gesamten rechten Rahmenleiste spiegelt. Das durch das Bildzentrum vertikal verlaufende Band zeigt, abgesehen von der erwähnten Angleichung der Farbgebung des oberen und unteren Abschlusses an den Grund, eine weitere formale Angleichung der Streifenelemente an die Dimensionen des Ovals, indem jene, in Blau und Schwarz gestaltet, in der oberen und unteren Partie zu beiden Seiten eines schmalen grauen Elementes höher als sämtliche anderen Streifenelemente gestaltet sind. Innerhalb der Diagonalstreifenbänder sind einige Elemente durch Verschattung in ein räumliches Verhältnis zu jeweils benachbarten Formen gesetzt. Eine entsprechende Gestaltung findet sich im Überlagerungsmotiv des Ovals auf dem Mittelfeld sowie in einer ebensolchen Gestaltung des Mittelfeldes in Verhältnis zum Bildgrund. Im Zentrum der Komposition, im Bereich der Kreuzung der beiden Diagonalstreifenbänder, scheinen sich die Streifenmodule aus dem formalen Verband zu lösen, indem sie Verschränkungen der Binnenkonturen und in einem Fall eine Verschiebung gegenüber dem benachbarten Streifenelement aufweisen.

Die Bildfelder sind in vielfältiger Hinsicht kompositorisch miteinander verschränkt, dies äußert sich nicht nur in farblich und formal verwandten Gestaltungen, sondern auch in der Gegenüberstellung kurvilinearere und rechtwinkliger Formen. Dazu stehen Strategien in Kontrast, welche die Bildelemente im Hinblick auf eine Gegenüberstellung flächiger und räumlicher Qualitäten ausdeuten. Eine Tendenz zur Auflösung des nach tektonischen, überwiegend orthogonalen Aspekten konstruierten Formverbundes liegt im Herauslösen einzelner Module aus deren Einbindung in übergeordnete Strukturen. Im Gegeneinanderstellen dieser Gestaltungsprinzipien wird eine bildliche Spannung erzeugt, die sich über den kognitiven Vergleich mit den an realen Verhältnissen orientierten Wahrnehmungsmustern einstellt. Die Vorgabe von Ordnungsstrukturen wird durch die abweichende Gestaltung eines kleinen Teils der Bildelemente gestört. Durch die Verwendung diagonal verlaufender Module und deren partiell versetzte Anordnung tritt der Aspekt eines dynamischen Geschiebes hinzu, der als visuelles Pendant zu der Synthese von Einzelformen zu einer komplex organisierten Bildgestalt gelesen werden kann. Der Eindruck einer verdichteten Komposition, die aus Einzelementen disparater Ursprungskontexte zusammengesetzt ist, verstärkt sich im Vergleich mit anderen Arbeiten, die sowohl das Oval als auch Diagonalstreifenbänder aufweisen, jedoch unter Zuhilfenahme eines weniger reduzierten motivischen Vokabulars erstellt sind.

Die Entstehung von zwei undatierten Arbeiten, die in älteren Farbfotografien aus dem Nachlaß des Künstlers überliefert sind, ist in zeitlicher Nähe zu „Straßburger Fenster“ anzusetzen.

Eine Arbeit, die in Abb.78 und Abb.79 überliefert ist, präsentiert sich als großformatige Komposition im Hochformat. Auf hellem Grund ist ein zentrales, mittelgraues Feld durch teils gezeichnete, teils als schmale grüne Bänder gestaltete Rahmenleisten ausgewiesen. Die Gestaltung des Binnenfeldes erfolgt durch Bänder oder Balken unterschiedlicher Binnenstruktur, die in einem orthogonalen System angeordnet sind. Entlang des linken Bildrandes verläuft ein vertikales Diagonalstreifenband mit alternierend schwarzen und grünen Streifen. Ein Pendant, das entlang des rechten Mittelfeldrandes verläuft, ist nur in einem im unteren Bilddrittel platzierten Teilstück gegeben; es weist schwarze und graue Streifen auf. Im unteren Drittel der Komposition finden sich zwei in einem Abstand angeordnete Querstreben. Das untere Querelement ist zwischen die beiden Vertikalbalken eingepaßt und besteht aus einer horizontal in zwei Langrechtecke geteilten Farbform, welche die Farben Schwarz und Blau aufweist. Die Farbgebung der darüber befindlichen Querstrebe besteht aus unregelmäßig gesetzten schwarzen Strichen auf grauem Grund. Über die Mitte dieses Elementes ist ein einzelner schwarzer Diagonalstreifen gelegt. Dessen Position korrespondiert mit derjenigen eines der Diagonalstreifen des linken Vertikalbalkens und ist gegenüber einem darunter platzierten Streifen des rechten Vertikalbalkenteilstückes leicht versetzt. Die obere Querstrebe ist über die vertikalen Rahmenleisten hinweg bis an deren äußeren Kontur geführt. Die Vervielfachung der Streben innerhalb des Binnenfeldes wird durch einen links der gedachten Mittelachse platzierten Vertikalbalken vervollständigt. In der oberen Partie nimmt dieser die hellgraue Farbgebung mit schwarzen Liniensetzungen der Querstrebe auf; die untere Partie ist in Blau gestaltet. Oberhalb der Bildmitte ist dort in hellgrauer Umrißzeichnung ein stehendes Oval wiedergegeben, das asymmetrisch in eine obere, hellgraue Partie mit schwarzen Farbsetzungen und eine untere, transparent erscheinende geteilt ist, durch die hindurch die Farbgebung des Grundes bzw. des Vertikalelementes sichtbar bleibt. Die Trennungslinie nimmt den Neigungswinkel der Diagonalstreifen der umgebenden Balkenelemente auf. Auf diese Weise werden zwei formal kontrastierende Formen, Diagonalstreifen und Oval, miteinander verschmolzen. Weitere Diagonalstreifen finden sich vereinzelt im oberen Querbalken und, in direkter Nachbarschaft und farblich zurückhaltend gestaltet, in der rechten Partie des mittelgrauen Bildfeldgrundes. Diese Elemente vermitteln zwischen den Diagonalstreifen der beiden äußeren Vertikalstreben, indem sie deren Farbgebung übernehmen; der Diagonalstreifen



innerhalb des Ovals wird in kompositorischer Hinsicht von dem in gleicher Farbgebung gestalteten Streifen aufgenommen, der zwischen den beiden Querstreben auf mittelgrauem Grund aufliegt. So werden über die Bildpartien hinweg kompositorische Verbindungen in Gestalt von Form- und Farbwiederholungen der diagonalen Flächenformen geschaffen, die ein Gegengewicht zu den orthogonal ausgerichteten Balkenelementen bilden. Das rechts oben gelegene, durch den zentralen Balken und die obere der beiden Querstreben begrenzte Feld ist in einem flächendeckenden Farbauftrag in einem helleren Grau als die Balken gestaltet, weist jedoch, ebenso wie diese, unregelmäßig auf dem Bildgrund verteilte Strichsetzungen auf. Das Feld tritt optisch gegenüber den umgebenden Feldern zurück; es mutet als Versehrung des tektonisch gegliederten Mittelfeldes an, die durch die Abwandlung der dort auftretenden Farbgebung in den Querstreben formal an die tektonische Gestaltung angebunden wird.

Eine frontal erfaßte, das Bildfeld füllende Tafel, die seitlich von Diagonalstreifenbalken begrenzt wird, tritt als Bildmotiv bereits in „Rote Pforte“ auf und wird in den Arbeiten des folgenden Jahres durch unterschiedliche Binnengestaltungen des Mittelfeldes sowie die Verräumlichung einzelner Partien durch Verschattungen und Überlagerungsmotive variiert. Als motivische Variante findet sich in Arbeiten aus dem Jahr 1967 auch das Herauslösen einzelner Streifenelemente aus dem vorgegebenen konstruktiven Kontext. In der unbetitelten Arbeit von 1969 (Abb.76) sind die Streifen über mehrere Elemente des konstruktiven Gefüges hinweggeführt und somit als eigenständige gestalterische Formulierungen in einen formalen Gegensatz zu diesem überführt, wobei sich Ambivalenzen in der Deutung der beiden gegenläufigen Ordnungsstrukturen einstellen. In dieser Arbeit findet sich auch im Bereich des Bildgrundes eine Strukturierung der ansonsten innerhalb der Formelemente homogenen Farbigkeit durch diffuses Vermalen andersfarbiger Partien mit der Grundfarbe und durch Auflösung einzelner Formsetzungen im Malerischen. Ähnliche Ansätze finden sich in dem in Abb.73 überlieferten Werk, wobei hier gestisch ausgeführte und ohne formale Bindung angeordnete Strichsetzungen den rechtwinklig konturierten Formelementen gegenübergestellt sind. Auch zeigt sich in dieser Arbeit die Tendenz zur Auflösung des tektonischen Gefüges von räumlich oder flächenhaft gestalteten Bildelementen in vereinzelte, nicht miteinander verbundene Kompartimente. Das stehende Oval allerdings tritt in keiner Arbeit auf, deren Datierung früher als 1969 angesetzt werden kann; es findet sich zum ersten Mal nachweisbar in „Straßburger Fenster“. Jetzt erscheint das Oval dagegen als ein in die bekannte Orthogonalstruktur integriertes Element, über dessen Gestalt in Verbindung mit jener ein

Formalkontrast erzeugt wird. Es wird nicht als isoliertes Hauptmotiv mit kontrastierenden gestalterischen Strategien verwoben, sondern ist in einen größeren Motivkontext eingebettet und wird den rechtwinkligen Elementen durch die Kombination mit dem Diagonalstreifen angeglichen. Kögler führt in der Arbeit ein differenziertes motivisches und gestalterisches Vokabular auf, das er bereits in zeitlich weiter zurückliegenden Arbeiten erarbeitet hatte und das nun um das Ovalmotiv erweitert wird.

Allerdings läßt sich eine zeitliche Abfolge der Entstehung dieses Werkes und der Arbeit „Straßburger Fenster“ nicht näher bestimmen. Zum einen verweist der Titel der letztgenannten Arbeit auf die Entlehnung des Ovals aus den barocken Ovalfenstern, die sich in der Architektur der elsässischen Stadt häufig finden. Somit liegt es nahe, in der Erstverwendung des neuen Motivs eine prominente Formulierung mit den in zumindest rudimentär diesen gegenständlichen Bezug ausdeutenden motivischen wie gestalterischen Strategien zu wählen. Beide Strategien sind in „Straßburger Fenster“ in knapper Ausgestaltung aufgeführt. Die in Abb.78 und Abb.79 überlieferte Arbeit zeigt das aus älteren Arbeiten bekannte, beherrschende orthogonale Bildmotiv, in welches das neue Motiv zwar an zentraler Stelle, formal jedoch zurückgenommen integriert ist. Ein solch beiläufiges Aufführen des Ovals widerspricht den bisher diskutierten Strategien bildlicher Aneignung eines neuen Motivs. Dieses Vorgehen spricht eher für die Verwendung eines bereits in anderen Arbeiten in enger Bezugnahme auf den Ursprungskontext ausgedeuteten Motivs. Andererseits stellt das „Straßburger Fenster“ eine gestalterisch verdichtete bildliche Umsetzung des Motivs dar, die eine Erprobung des Ovalmotivs in anderen, eventuell nicht mehr vorhandenen Arbeiten voraussetzen scheint. Auch die Entstehung der in Abb.78 und Abb.79 dokumentierten Arbeit kann jedoch innerhalb des Jahres 1969 angesiedelt werden, wobei die gesicherte Datierung des „Straßburger Fensters“ einen Fixpunkt darstellt. Die Thematik dieser Arbeit scheint aufgrund der gestalterischen Fragmentierung der aus disparaten Zusammenhängen entlehnten Motive und eine damit einhergehende Verflechtung der zerlegten Elemente miteinander eine Addierung des neuen Ovalmotivs zu dem Doppelflügelmotiv mit Diagonalstreifenbändern voraussetzen. Die weniger stark ausgeprägte Verknüpfung dieser unterschiedlichen Elementgruppen in der in Abb.78 und Abb.79 zu sehenden Arbeit läßt den Schluß zu, daß diese wohl zeitlich früher entstand, wenn auch innerhalb des Jahres 1969.

Eine weitere Arbeit gehört ebenfalls in den Kontext der Gruppe von Arbeiten mit Oval und tektonischer Konstruktion. Es handelt sich um das in Abb.69 wiedergegebene Werk, das auf

der Staffelei plaziert ist. Das Bild im Querformat zeigt vor einem homogenen hellgrauen Grund unregelmäßig begrenzte langrechteckige Fragmente von Diagonalstreifenbändern, die in drei Registern übereinander plaziert sind. Die Binnenstruktur dieser Elemente besteht neben schmalen schwarz-weißen Diagonalstreifen in unterschiedlichen Neigungswinkeln auch aus breiten Blockstreifen in Hellblau- und Grüntönen. Deren beruhigte Form- und Farbgebung prägt hauptsächlich die obere Lage der Streifenfragmente. Die Bandfragmente sind in einem räumlichen Gefüge miteinander verschränkt, wobei sie sich überlagern. Dies ist durch Verschattung der überlagerten Partien kenntlich gemacht. In einzelnen Partien tritt die Farbgebung über die Formbegrenzungen hinaus und dringt in benachbarte Streifenelemente ein. Darüber ist in zentraler Position ein liegendes, asymmetrisch geteiltes Oval plaziert, dessen Teilelemente in homogen aufgetragenem Schwarz bzw. Weiß gestaltet sind. Die untere Partie des Ovals wird von den liegenden Streifenelementen überlagert. Farbgebung und Binnenstruktur des Ovals nehmen Bezug auf die Gestaltung der Bandfragmente, wobei die kurvilineare Form jedoch einen starken formalen Gegensatz zu diesen ausbildet. Die Polarisierung gegensätzlicher formaler Gestaltungen innerhalb des Bildes resultiert aus der Gegenüberstellung von zwei geometrischen Grundformen, die aus unterschiedlichen realen Kontexten entlehnt sind. Die kompositorische Verflechtung der formalen Gegensätze, die sich in der zuvor besprochenen Arbeit findet, tritt hier zugunsten der Gegeneinanderstellung der Bildvokabeln zurück. In beiden Arbeiten ist das Oval durch die Binnenteilung in kompositorischer Hinsicht in das Bildganze eingebunden. Während in der in Abb.78 und Abb.79 dokumentierten Arbeit der Formkontrast durch die an die Umgebung angegliche Farbgebung der Binnenkompartimente des Ovals gemildert ist, treten in der in Abb.69 überlieferten Arbeit dessen Kurvatur und Farbgebung optisch gleichwertig neben die Gestaltung der Streifenelemente. In Verbindung mit der auf diese Weise vermittelten Intaktheit des Ovals prägt sich der formale Kontrast zwischen den Bildelementen verstärkt aus.

In dem in Abb.78 und Abb.79 dokumentierten Werk wird das neue Motiv in den bereits mehrfach und über Jahre hinweg erprobten Motivkomplex der frontal erfaßten Konstruktion von Fenster- oder Türflügel und Diagonalstreifenbändern eingebunden, die ihrerseits bereits eine Verschmelzung mit tektonischen Teilen der Konstruktion vollzogen haben. Die in Abb.69 überlieferte Arbeit präsentiert die einzelnen Bestandteile dieser die Komposition zuvor beherrschenden Konstruktion als zusammengeschobene Fragmente, die in einem neuen, jenseits des Ursprungskontextes angesiedelten tektonischen Zusammenhang neue Beziehungen

zueinander ausprägen, indem sie sich wiederum zu einem nach tektonisch-räumlichen Prinzipien gestalteten Gefüge konfigurieren. Dieses Abrücken vom mimetischen Ursprungskontext verortet das Werk jenseits der in Abb.78 und Abb.79 dokumentierten Arbeit und der Arbeit „Straßburger Fenster“, in die sowohl der formale Kontrast zwischen rechteckigen Elementen und Oval als auch die flächige, bildfüllende Rechteckkonstruktion des Fensterladenmotivs Eingang findet.

Die drei hier miteinander verglichenen Arbeiten weisen Ähnlichkeiten im motivischen Vokabular sowie in der Auswahl der Farben auf: Blau und Grün für Balkenelemente, im Fall des „Straßburger Fensters“ auch als Farbe, die in das Oval übergreift, sowie Schwarz und Weiß als ursprüngliche Lokalfarben der Streifenelemente. Die unterschiedliche Ausdeutung von Intaktheit oder Auflösung des Fensterladenmotivs und die Lesbarkeit des Ovals als formal entgegengesetzte Formulierung oder dessen Auflösung durch eine Einbindung in das tektonische Konstrukt sind die künstlerischen Aufgaben, denen sich Kögler anhand dieser Motive stellt.

Die in Abb.69 dokumentierte Arbeit zeigt in der Gestaltung der querliegenden Bandfragmente eine Verwandtschaft zu dem unbetitelten Werk von 1969 (Abb.76), dessen zentrales Motiv aus einem von Diagonalstreifenbändern flankierten, kastenförmig eingetieften Mittelfeld besteht. Liegt dort der gestalterische Akzent auf der Verbindung der unterschiedlichen konstruktiven Elemente durch die über die Kompartimente hinweggeführten Diagonalstreifen, so werden jetzt, jedoch lediglich unter dem Aspekt der Zuordnung der Binnenstrukturen zu den Formelementen, gestalterische Strategien der Vorläuferkomposition „Streifen im Kasten“ von 1967 aufgenommen. In beiden Arbeiten bilden unregelmäßig begrenzte und damit kompositorisch geöffnete Bruchstücke von Diagonalstreifenbändern unter gelegentlichem Ausgreifen der formgebundenen Farbgebung in ein Nachbarkompartiment flache räumliche Gefüge aus. Die in der unbetitelten Komposition von 1969 aufgegriffene Anordnung von Bandfragmenten in übereinander- bzw. nebeneinanderliegenden Registern findet ebenfalls Eingang in die in Abb.69 dokumentierte Arbeit. Auch dieser Aspekt der Wiederaufnahme einer bereits erprobten Kompositionsstruktur unterstützt die hier vorgeschlagene Datierung dieser Arbeit in den unmittelbaren Kontext der Arbeit „Straßburger Fenster“.

In den aus dem Umkreis dieser Arbeit vorgestellten Werken treten die schon in den 50er Jahren aus realen Dingeigenschaften extrahierten isolierten Teilaspekte der Überlagerung, der

Verschattung und der gewisse materielle Eigenschaften, wie eine papierene Konsistenz, aufrufenden formalen Gestaltung der Elemente auf. Dieser Bezugnahme auf Aspekte der gegenständlichen Erscheinung wird in den Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre die Gestaltung einzelner Elemente als abstrakte Farbformen entgegengestellt. Sowohl die Streifen in der unbetitelten Arbeit von 1969 als auch das Oval in der in Abb.69 überlieferten Arbeit und im „Straßburger Fenster“ sind in einem homogenen Farbauftrag gestaltet, der von der zugrundeliegenden Idee der Lokalfarbe abstrahiert zu sein scheint. Die Farbe in Gestalt eines homogenen Farbauftrages tritt in Verbindung mit einer linear begrenzten Form auf. In dieser Art der Gestaltung scheint eine Tendenz zur Glättung der farblichen wie der formalen Erscheinung auf, die in den Arbeiten der 70er Jahre als wesentliches Charakteristikum in Erscheinung tritt. In den Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre wird dieser Gestaltungsmodus dem freien, durch gestische Farbsetzungen aufgelockerten Farbauftrag entgegengestellt, welcher der Form lediglich zugeordnet ist, ohne ihr unterworfen zu sein und der in Annäherung an informelle Gestaltungsmodi bereits Ende der 50er Jahre entwickelt wurde.

Anhand einer Gruppe von Arbeiten, die im Verlauf der 60er Jahre mehrfach überarbeitet wurde, soll dieser Wechsel in der farblichen wie formalen Erscheinung der Bildelemente aufgezeigt werden.

Die bereits erwähnte „Beschattete Tür“ weist auf der Rückseite neben dem Bildtitel die Datierung „66-70“ auf, die den Zeitraum benennt, innerhalb dessen Kögler das Werk umgestaltete. Die Komposition ist in ein oberes und ein unteres Register gegliedert. Diese sind in jeweils zwei symmetrisch angeordnete hochrechteckige Kompartimente unterteilt, die jeweils zu beiden Seiten eines schmalen Vertikalelementes plaziert sind. Auf grünem Grund, der das gesamte Bildfeld bedeckt, sind die Kompartimente in der unteren Bildhälfte mit alternierenden hell- und mittelblauen Diagonalstreifen versehen, die zum Teil versehrt zu sein scheinen und dadurch mit dem Bildgrund verschränkt sind. Die langen Seiten des zentralen Vertikalelementes sind mit dunkelgrünen Leisten versehen, die von der Diagonalstreifengliederung partiell überlagert werden. Die Binnenstruktur des Elementes besteht aus gegenläufigen, in flacherem Neigungswinkel angebrachten Diagonalstreifen, deren Farbfolge derjenigen der Flächenformen gleicht. Die Aufteilung der unteren Bildpartie ist in die Gestaltung der oberen Bildhälfte übernommen. Jedoch erscheinen die Elemente hier körperhaft und in unterschiedlichen Grüntönen farblich geglättet, wodurch sie in starkem formalen

Kontrast zu der Gestaltung der unteren Bildpartie stehen. Die seitlich der Mittelstrebe angeordneten Flächenformen werden von zwei zweifach diagonal geteilten Hochrechtecken gebildet, die das Motiv des Wimpels in den Arbeiten der 50er Jahre aufrufen. Eine dort auftretende Verräumlichung der als isolierte Dreiecke interpretierten Flächenformen wird nun durch die Verschattung der Konturen der Binnenelemente im rechten Kompartiment erreicht, während das linke lediglich als bildplanes Gefüge von flächigen Dreiecken gestaltet ist. Die Gestaltung der Mittelstrebe ist aus der Teilung eines Rechteckes in zwei trapezförmige Seitenteile und zwei Dreiecke als obere und untere Abschlüsse entwickelt. Formal ist sie der Gestaltung der Mittelstrebe in „Sparsbachertür“ von 1969 verwandt. Sie kann nicht ausschließlich als flächiges, sondern auch als räumlich definiertes Formengefüge gelesen werden, da durch die Verteilung der Grüntöne eine Verschattung bzw. Beleuchtung eines dreidimensionalen Gebildes wiedergegeben zu sein scheint. Dadurch tritt eine atmosphärische Bedingung, das Licht, als farbkonstituierende Qualität zu der gegenständlichen Formulierung hinzu. Diese wird so als veränderliche Erscheinung definiert. Auch jetzt führt Kögler zuvor aus gegenständlichen Kontexten isolierte mimetische Eigenschaften in der Gestaltung einzelner Bildpartien zusammen, um unterschiedliche Grade an Abbildhaftigkeit zu erzielen. Die Illusionierung von Körpern im virtuellen Bildraum wird erst durch die Verbindung von mehreren Aspekten erreicht, die der realen Erscheinung entlehnt sind. Durch Auswahl und Zusammenstellung dieser Aspekte variiert Kögler die optische Erscheinung verwandter bildlicher Elemente, wie diejenigen der beiden Kompartimente des oberen Bildregisters in „Beschattete Tür“.

Sämtliche Einzelemente der Komposition weisen einen geringen Neigungswinkel auf, wodurch das zugrundeliegende orthogonale Bildgerüst in eine Gliederung auf Grundlage des Trapezes überführt wird. Diese Gestaltung findet sich bereits in Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre. Möglicherweise tritt nun zu einem sich hierin äußernden dynamischen Aspekt auch derjenige einer Assimilation der kompositorischen Anordnung an das beherrschende Motiv der Diagonalstreifen hinzu.

Die Komposition der Arbeit ist wiederum aus der Tür- oder Fensterladenkonstruktion abgeleitet. Während „Rote Pforte“ eine Konstruktion aus vier in einem Überlagerungsmotiv miteinander verschränkten Flächen und zwei aufliegenden Balkenelementen mit Diagonalstreifenmotiv zeigt, finden sich in mehreren Arbeiten des Jahres 1967 ein Mittelbalken und kastenförmig eingetiefte Seitenelemente, die durch eine Leistenstruktur miteinander

verbunden sein können. Die stets auftretenden Diagonalstreifen treten nun partiell über das ihnen zugeordnete Kompartiment hinaus. Sie bilden Binnenstrukturen flächenhafter Bildelemente aus und werden als selbständige Gestaltungselemente zur Zusammenführung konstruktiv voneinander geschiedener Bildelemente jenseits der mimetischen Konstruktionsvorgabe genutzt. In diesem Sinne treten sie jetzt auch in der unteren Hälfte der Komposition auf.

In der oberen Bildhälfte dagegen finden sich körperhaft formulierte Elemente, die durch die in diesem Kontext neue mimetische Qualität des Lichteinfalles definiert zu sein scheinen. Während die Unterteilung der oberen Bildhälfte in Einzelelemente in tektonisch bedingter Anordnung plausibel erscheint, tritt der tektonisch-konstruktive Aspekt der Gesamtkonstruktion in der Gestaltung der unteren Bildhälfte lediglich als Rhythmisierung der Fläche in Erscheinung. In der Ausdeutung eines Motivs gelangen zwei unterschiedliche gestalterische Strategien zur Anwendung. Tritt der gegenständliche Bezug in der Gestaltung der unteren Bildhälfte zugunsten eines rhythmisierten Flächengefüges zurück, so ist in der oberen Bildhälfte eine Betonung der Bestandteile einer tektonischen Konstruktion unter mimetischen Gesichtspunkten zu beobachten. In der formalen Ausstattung dieses Bereiches erschließt sich gegenüber den Strategien, die in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts zum Tragen kommen, ein Wechsel in der gestalterischen Absicht. Nicht mehr die Auflösung der mimetischen Aspekte durch die Verselbständigung und Umdeutung formaler Einzelbestandteile des gegenständlichen Motivs steht im Vordergrund, sondern eine Konkretisierung der dem Motiv entlehnten tektonischen Gliederung sowie deren formaler Bestandteile in Form einer verfestigten Gegenständlichkeit. Auch diese durch die Art der Darstellung bestätigte Dinghaftigkeit erfährt jedoch eine Brechung in der unterschiedlichen Ausgestaltung der drei Elemente, die jeweils als volumenhaltige stereometrische Körper oder als räumliches Gefüge von Flächen wahrgenommen werden können. Diese Interpretation setzt allerdings voraus, daß Kögler die Arbeit in dem vorliegenden Zustand als vollendet betrachtete und die Abweichungen in der Gestaltung nicht einem noch unvollendeten Arbeitsprozeß geschuldet sind.

In jedem Fall kann anhand dieses Paradigmenwechsels in der formalen Gestaltung innerhalb der Arbeit eine zeitliche Einordnung der Entstehung der unterschiedlichen Bildpartien vorgenommen werden. Die Gestaltung des unteren Bildbereiches fügt sich in diejenige der Arbeiten aus den Jahren 1966/67 ein. So zeigt sich etwa in „Pforte“ von 1967 die

charakteristische Verselbständigung der Diagonalstreifen als abstrahiertes Gestaltungsmittel in Verbindung mit dem symmetrisch formulierten Türmotiv mit Seitenkompartimenten und vervielfachter Mittelstrebe. Auch die Verschränkung der Balken und Streifen mit dem Bildgrund durch den spezifischen, die Elemente auf umliegende Bereiche hin öffnenden Farbauftrag zeigt sich hier, findet sich jedoch zuvor bereits in „Rote Pforte“ aus dem vorangegangenen Jahr. In Übereinstimmung mit der Bezeichnung auf der Rückseite von „Beschattete Tür“ ergibt die stilistische Einordnung der unteren Partie des Gemäldes demzufolge eine Datierung in das Jahr 1966.

Diese Annahme wird durch den Befund auf einer Fotografie aus dem Nachlaß des Künstlers unterstützt (Abb.80). Zu sehen ist eine in zwei übereinanderliegende Register gegliederte Komposition, die in Teilen verwandt mit derjenigen der in den Abb.70 und Abb.71 überlieferten Arbeit ist. Beide Register weisen jeweils einen vertikalen Mittelbalken und jeweils zwei symmetrisch angeordnete seitliche Kompartimente auf. Diejenigen des oberen Bildfeldes zeigen eine Diagonalstreifengliederung, während die Mittelstrebe partiell mit gegenläufig angeordneten Diagonalstreifen versehen ist. Diese Partie geht unverändert in die Gestaltung des unteren Registers des überarbeiteten Zustandes einer bereits erwähnten Arbeit (o. Abb.) ein, der somit als älterer, jedoch nicht erster Zustand des in Abb.80 nachgewiesenen Werkes gelten kann. Kögler wendet die ältere, bereits teilweise übermalte Komposition um 180°, wie dies auch im Rahmen der Überarbeitung von „Tor zum Sommer“ geschah. Er übermalt die zuvor unten befindliche Partie, indem er deren Aufteilung in einen schmalen mittleren Balken und zwei seitliche Kompartimente übernimmt, deren Binnengestaltung in Form von Blockstreifen bzw. Diagonalstreifen im Bereich des mittleren Balkens jedoch aufgibt. In der Gestaltung dieses im übermalten Zustand als obere Bildpartie eingesetzten Bildfeldes greift Kögler auf gegenständliche Formulierungen mit einem hohen Grad an Abbildhaftigkeit zurück. Dieses Vorgehen setzt von Seiten des Künstlers einen veränderten Umgang mit den tektonischen Grundstrukturen voraus, die in den Arbeiten der zweiten Hälfte der 60er Jahre zerlegt und durch Synthese sowie die Übernahme von Resten konstruktiver Gefüge wiederum in neue Zusammenhänge überführt werden. Demgegenüber rückt nun die formale Einheit intakter Bildmotive in den Blick des Künstlers. In diesem Zusammenhang gewinnt die bereits in den 50er Jahren als Wimpelmotiv ausgedeutete Formulierung erneute Bedeutung. Sie wird nun verdoppelt und tritt an die Stelle der Vertikalstreifen, welche die Binnenflächen der oberen Bildpartie füllen.



In einer Arbeit aus dem Jahr 1969 (Tempera, Bildträger unbekannt, 85 × 70 cm, Abb.83), die an anderer Stelle besprochen werden soll, sind die durch zwei sich kreuzende Diagonalen geteilten Hochrechtecke symmetrisch zu seiten einer Mittelstrebe plaziert. Die dreieckigen Binnenelemente dieser Formulierung werden durch Verschattung der Konturen als innerhalb eines räumlichen Gefüges angeordnet interpretiert. In einem Vergleich der beiden Arbeiten im Hinblick auf den Einsatz dieser im Kontext der Arbeiten vom Ende der 60er Jahre neuartigen Formulierung zeigt sich eine enge Verwandtschaft der gestalterischen Modi und der formalen Auffassung des motivischen Details. Der zweite Teil der von Kögler auf „Beschattete Tür“ vermerkten Datierung bezieht sich demnach auf die Gestaltung der oberen Bildhälfte; deren zeitliche Einordnung in das Jahr 1970 wird durch diese Beobachtungen gestützt.

Das in den 50er Jahren als Wimpelmotiv interpretierte, zweifach diagonal geteilte Rechteck wird in Arbeiten vom Ende der 60er Jahre durch eine formal ähnliche Formulierung überblendet, die möglicherweise aus einer Variante der Türkonstruktion abgeleitet ist. Die Türblätter hölzerner Türen können mit Elementen dekoriert sein, die in einem flachen Relief aufgelegt sind und die Gestalt von Diamantquadrern aufweisen. Kögler könnte die formale Struktur, die in die Arbeiten ab Ende der 60er Jahre eingeht, einem solchen realen Motiv entlehnt haben. Die Überarbeitung einer älteren Arbeit, in der das Türmotiv in anderer Interpretation bereits verarbeitet ist, durch Hinzufügung dieser neuen Bildvokabel, die einem verwandten Ursprungskontext entnommen ist, erscheint naheliegend. In dieser Anverwandlung eines neuen Motivs manifestiert sich ein neuer gestalterischer Ansatz, der in mehreren ab 1969 entstandenen Arbeiten zutage tritt. Die neue Formfindung zeichnet sich durch eine Verfestigung des Erscheinungsbildes in der Glättung der Oberfläche, eine geschlossene Körperhaftigkeit und eine symmetrische Anordnung der einzelnen und in ihrer Struktur klar definierten Elemente, die tektonischen Gesichtspunkten folgt, aus. Diese Gestaltungstendenzen finden sich auch in den aus anderen motivischen Kontexten entnommenen Formfindungen aus dem Jahr 1969, wie anhand der Arbeiten aus dem Umkreis des Werkes „Straßburger Fenster“ aufgezeigt werden konnte.

Die letzte Phase der Bearbeitung von „Beschattete Tür“ scheint den Titel des Werkes zu bestimmen. Die dort genannte Verschattung bezieht sich wohl auf die in dunklen Grünschattierungen gestalteten Partien der drei Formelemente im oberen Bildfeld und bestätigt die Vermutung, daß Kögler die Nuancierung der Farbe als mimetischen Aspekt in die Gestaltung einbringt.

Eine weitere Arbeit führt den Wandel der gestalterischen Intention in einem Zeitraum zwischen Mitte der 60er Jahre und nach 1970 vor Augen. Das hochformatige, unbetitelte Werk (Tempera auf Leinwand, 108 × 82 cm), das im AK, Ettlingen 2006 in den Zeitraum zwischen 1966 und 1988 datiert ist,<sup>114</sup> zeigt einen mittelgrauen Grund, der in den linken unteren Ecke einen durch Vermalung der Farbwerte eingearbeiteten schwarzen Fleck aufweist und in den am oberen Rand eine hell abgesetzte Leiste eingefügt ist. Rechts ist ein Gefüge aus zwei sich überlagernden hochrechteckigen Elementen mit Binnenstrukturen plaziert, links dagegen zwei sich ebenfalls überlagernde, auf der linken Seite mit wellenförmigen Konturen ausgestattete schwarze Blattformen mit geschwungener, hell abgesetzter Mittelader. Wie in der rechten Bildhälfte, so überlagern sich auch hier beide Formen nahezu vollständig. Das Resultat kann als eine Grundform in Begleitung einer Formwiederholung gelesen werden. Diese Gestaltung erlaubt auch eine räumliche Interpretation, wobei die Vervielfältigungen der Form als in den virtuellen Bildraum hinein gestaffelt gedeutet werden können.

Die rechte Partie des wellenförmig konturierten Elementes überschneidet die Begrenzung des scheinbar vorne plazierten hochrechteckigen Elementes und vollzieht dabei partiell einen Farbwechsel zu Dunkelgrün. Sie ist zugleich in die Gestalt eines Hochrechteckes eingeschrieben, das dem Formengefüge der rechten Bildhälfte zugeordnet ist. Dieses hinterfängt ein Doppelmotiv, das aus zwei übereinandergestellten schmalen Hochrechtecken besteht. Diese scheinen aus der hinterfangenden Fläche in den vorderen Bildgrund gerückt zu sein. Dies deutet sich durch die gegenüber den benachbarten Formkonturen nach unten versetzten Begrenzungslinien der beiden Elemente an. Allerdings schließt der untere Rand des unteren Hochrechteckes mit der Begrenzung des scheinbar dahinter befindlichen bündig ab. Für die Zone der Anbindung der rechten an die linke Bildpartie scheint keine endgültig befriedigende Lösung gefunden worden zu sein; eine in Bleistift ausgeführte Vorzeichnung der die organische Form nach rechts hin abschließenden Konturlinie ist auf dunkelgrünem Grund noch sichtbar. Im oberen Bereich des Übergangs der rechteckigen in die organische Form allerdings ist eine bogenförmige Linie, die rechts einen stiel förmigen Fortsatz auszubilden scheint, durch Verschattung vom grünen Grund abgehoben. Damit verleiht Kögler der organischen Form im Bereich der Überlagerung beider Formelemente Transparenz. Die zum

---

<sup>114</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.120. Die Datierung des Bildes konnte von der Verfasserin nicht überprüft werden. Aus der Bildlegende geht nicht hervor, ob die Datierung auf dem Bild selbst vermerkt ist oder vom Herausgeber des Kataloges vorgenommen wurde. Mit Sicherheit aber geht der ebenfalls in der Legende zu findende Zusatz „Z.o.“ (Zustand offen) auf den Herausgeber zurück.

Doppelmotiv zusammengestellten Hochrechtecke weisen voneinander abweichende Binnengliederungen auf. Beide Elemente sind zweifach diagonal geteilt. In dieser Gestaltung nimmt Kögler das Wimpelmotiv der 50er Jahre ebenso auf wie das Diamantquadermotiv. Drei der vier durch die Diagonalteilung entstandenen Dreiecke im oberen Element sind mit schwarzer Farbe übermalt. In dem an die untere Schmalseite grenzenden Dreieck ist ein Rest der ursprünglichen, blauen Malschicht zu sehen, da die schwarze Übermalung den Kontur nicht vollständig ausfüllt. Gleiches gilt für das gegenüberliegende Dreieck. Das an den linken Kontur angrenzende Teilelement weist eine hellgrüne Farbgebung auf. Das darunter platzierte Hochrechteck zeigte in der ursprünglichen Fassung dieselbe Verteilung der Farben. Das oben befindliche Dreieck weist noch die blaue Farbgebung auf, die seitlich angeordneten sind in hellem Grün gestaltet. In einer Phase der Überarbeitung wurde die untere Hälfte der Form einheitlich schwarz übermalt.

Die unvollendet erscheinenden Partien in der Zone des Übergangs zwischen rechter und linker Bildpartie und in der Binnengestaltung des doppelten Rechteckmotivs lassen, wie im AK, Ettlingen 2006 postuliert, den Schluß zu, daß die Arbeit an dem Gemälde nicht zum Abschluß kam. Im Nachlaß des Künstlers finden sich zwei Fotografien, die belegen, daß die Komposition über einen längeren Zeitraum hinweg bereits zuvor mehreren Veränderungen unterworfen war.

In Abb.81 ist auf der rechten Seite, an einem Schrank lehnd, eine hochformatige Arbeit zu sehen, die einen ersten faßbaren Zustand der hier diskutierten Arbeit dokumentiert. Auf hellgrauem Grund ist ein zentrales Bildfeld zu sehen, das links von zwei vertikalen Balken mit schwarz-weiß-blauem bzw. blau-grünem Diagonalstreifenmuster begrenzt ist, wobei der Neigungswinkel der Streifen innerhalb der Formelemente variiert. Die Gestaltung des Bildfeldes wird rechts durch einen ebenso gestalteten Vertikalbalken abgeschlossen. Auch oberhalb des Mittelfeldes verläuft eine mit Streifen versehene schmale Leiste, deren Gestaltung diejenige des Vertikalbalkens aufzunehmen scheint. Beide zuletzt genannten Elemente sind mit einer hellen, halbtransparenten Farbschicht übermalt, welche die Intensität der Buntfarben zurücktreten läßt. Die rechte Partie des zentralen Bildfeldes wird von zwei übereinander platzierten Hochrechtecken eingenommen, die durch zweifache Diagonalteilung in jeweils vier Dreiecke unterteilt sind. Die seitlich angeordneten Dreiecke sind jeweils in Hellgrün, die oben befindlichen in Hellblau und das sichtbare der unten platzierten in einem dunkleren Blauton gestaltet. Entlang der linken Seite des Doppelmotivs verläuft ein grüner Balken, der zwischen den geteilten Rechtecken und den gestreiften Vertikalbalken vermittelt. Diese asymmetrische

Gestaltung des zentralen Feldes ruft Gestaltungsprinzipien in Erinnerung, die bereits in der Arbeit „Tor“ von 1967 zur Anwendung gelangen. Allerdings sind dort die hochrechteckigen Kompartimente, die das Zentrum der Komposition einnehmen, als Türflügel oder Fensterläden ausgebildet. Auch die Flankierung des mittleren Feldes durch zwei Vertikalbalken mit Diagonalstreifenmotiv findet sich in dieser älteren Arbeit, tritt jedoch bereits im Jahr 1966 in der Arbeit „Rote Pforte“ zum ersten Mal nachweislich in Erscheinung. Da das Doppelmotiv des zweifach diagonal geteilten Hochrechteckes nach dem Auftreten in Arbeiten der 50er Jahre in Verbindung mit einer gesicherten Datierung erst wieder im Jahr 1969 auftritt, kann angenommen werden, daß es sich bei dem in Abb.128 dokumentierten Zustand um die überarbeitete Fassung einer aus dem Jahr 1966 oder den folgenden Jahren stammenden Arbeit handelt.

Eine weitere Aufnahme aus dem Nachlaß (Abb.82) kann anhand der Kleidung, die Kögler trägt, wohl einer Serie von Fotografien zugeordnet werden, die ihn in derselben Bekleidung zeigt. Auf einer anderen Aufnahme aus dieser Serie ist die Arbeit „Blatteilung“ aus dem Jahr 1970 zu sehen. Die Fotografien entstanden demnach frühestens zu diesem Zeitpunkt. Damit läßt sich auch ein weiterer Zustand des hier vorgestellten Gemäldes zeitlich in oder vor das Jahr 1970 datieren. Er ist in der in Abb.82 an der Wand im Hintergrund hängenden Arbeit dokumentiert. Auf einem nun in Mittelgrau gehaltenen Grund ist das Doppelmotiv des diagonal geteilten Hochrechteckes und des links anschließenden grünen Vertikalbalkens zu sehen. Die dem besprochenen früheren Zustand angehörenden Balken mit Diagonalstreifengliederung sind grau übermalt, ebenso die schmale Horizontalleiste oberhalb des zentralen Motivs. Am rechten Bildrand zeichnet sich eine durch diesen angeschnittene schwarze Form mit wellenförmigem Kontur ab. In Verbindung mit einer gesicherten Datierung findet sich diese Formulierung zuerst im Jahr 1970, in der erwähnten „Blatteilung“. In der linken Bildpartie befindet sich, nach unten versetzt, ein formales Pendant, das eine ebensolche, jedoch weiße Form nahezu vollständig überlagert, wobei diese Gestaltung auch als einseitig verbreiteter, farblich kontrastierender Rand des schwarzen Elementes gelesen werden kann. Diese Formulierung überlagert wiederum ein organisch geformtes, nach rechts versetztes Element, das in Grau gestaltet ist und mit dem grünen Vertikalbalken in einem Überlagerungsmotiv verbunden ist. Diese Form tritt als Wiederholung des am rechten Bildrand plazierten Blattmotivs in Erscheinung und vollzieht in der Überlagerung des Balkens einen Farbwechsel hin zu Grün bzw. ist in diesem Bereich transparent gestaltet.

Diese Fassung wird zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal überarbeitet. Das Resultat ist das heutige Erscheinungsbild des Werkes. Kögler legt dazu hinter dem doppelten Hochrechteck, ausgehend von dem grünen Vertikalbalken, der das Doppelmotiv linkerhand flankiert, eine zweite Rechteckform an. Diese scheint sich hinter dem Doppelmotiv fortzusetzen; sie endet in einem breiten schwarzen Rand. Die organische schwarze Form am rechten Bildrand wird dagegen eliminiert. In der linken Bildhälfte übernimmt Kögler die Idee des organisch geformten Gebildes mit weißem Rand und der versetzten, partiell von diesem überlagerten organischen Formulierung, die eine kompositorische Verbindung mit dem grünen Vertikalbalken eingeht, indem beide organischen Formen zu einer Formulierung mit einem durch diese Zusammenführung in die Mitte gerückten weißen Streifen verschmolzen werden. Die hinterfangende Form wird dabei nach unten versetzt und die Konturen der synthetisierten Formulierung werden verändert, so daß sich ein stielähnlicher Ansatz ausbildet. Die in der Verdoppelung gegebenen, zweifach diagonal geteilten Hochrechtecke werden in der beschriebenen Weise partiell übermalt.

Der Zeitpunkt, zu dem diese Veränderungen vorgenommen wurden, ist im Jahr 1988 anzusiedeln, falls die im AK, Ettlingen 2006 angegebene Datierung vom Künstler eigenhändig auf der Rückseite des Bildes vermerkt wurde. In diesem Zusammenhang erscheint es lohnend, die Motive, die in den Bildern um 1988 auftreten, mit dem motivischen Vokabular der hier analysierten Arbeit zu vergleichen.

Kögler setzte sich zwischen 1984 und 1986 in einer Reihe von Arbeiten mit langgestreckten organischen Formelementen auseinander, die sich durch wellenförmige Konturen und eine hell abgesetzte Mittelachse sowie gelegentlich durch die Anfügung stielartiger Fortsätze an den Außenkanten auszeichnen, zum Beispiel in „Die schwarzen Blätter“ von 1985 (Tempera und Bleistift, Bildträger unbekannt, 53 × 64 cm)<sup>115</sup>. Im Werk der 80er Jahre läßt sich die Herkunft der Form aus dem vegetabilen Bereich über die Titel einiger Arbeiten erschließen. Wie auch in der eben genannten Arbeit, so wird diese Formfindung im Titel häufig als „Blatt“ bezeichnet. Köglers Auseinandersetzung mit derartigen organischen Formulierungen begann im Jahr 1969, wie anhand einer im folgenden noch vorzustellenden Arbeit nachgewiesen werden soll. In Zusammenhang mit der hier vorgestellten Arbeit wurde bereits auf die Ähnlichkeit zweier organischer Elemente, die sich in der in Abb.82 dokumentierten Fassung finden, mit dem

---

<sup>115</sup> Vgl. AK, Berlin 1987, Abb. S.4.

Hauptmotiv der Arbeit „Blatteilung“ aus dem Jahr 1970 hingewiesen. Die Beibehaltung und Ausgestaltung des in der linken Bildhälfte plazierten, organisch geformten Elementes in der nach 1970 entstandenen heutigen Fassung deutet darauf hin, daß dieses Motiv für Kögler auch nach diesem Zeitpunkt aktuell blieb.

Das Motiv des zweifach geteilten Rechteckes tritt nach den 70er Jahren, in deren Verlauf es in mehrere Arbeiten Eingang findet, erst wieder in einer Arbeit aus dem Jahr 1997 in Erscheinung. In das Jahr 1984 fällt Köglers Auseinandersetzung mit der Vervielfältigung des Dreieckes, indem er dreieckige Elemente kettenförmig aneinanderreihet; eine Zusammenstellung von Dreiecken als Binnengliederung eines Rechteckes findet sich im nachweisbaren Werk der 80er Jahre jedoch nicht.

Die unbetitelte Arbeit aus dem Jahr 1997 (Maße und Technik unbekannt, o. Abb.) zeigt auf einem durch locker gesetzte hellgraue Pinselstriche strukturierten dunkelgrauen Grund ein Hochrechteck, das auf allen Seiten von Leisten gerahmt wird, die durch eine variierende farbliche Gestaltung wie von einem seitlich einfallenden Licht beleuchtet zu sein scheinen. Das Binnenmotiv besteht aus einem im oberen Bereich des Bildfeldes mit einem schwarzen Horizontalbalken versehenen Quadrat, das zweifach diagonal geteilt ist. So entstehen vier gleich große Dreiecke, deren Spitzen im Mittelpunkt des Quadrates zusammenlaufen. Die beiden äußeren Dreiecke sind blau, die oben und unten befindlichen jeweils hellgrau ausgemalt. Unterhalb dieses Quadrates schließt sich ein mittig horizontal geteiltes Quadrat an, dessen aus einer zweifachen Diagonaleilung hervorgehende, nun zum Teil gehälftete Dreiecksfelder eine umgekehrte Farbgebung aufweisen, wobei das linke nur partiell mit hellgrauer Farbe ausgefüllt ist. Das rechte Dreieck ist schwarz übermalt. Ober- und unterhalb dieses beschnittenen Doppelmotivs, außerhalb der rahmenden Leisten, finden sich schwarze Horizontalbalken, deren Dimensionen denjenigen des innerhalb des gerahmten Mittelfeldes angesiedelten Balkens gleichen.

Die Verwendung dieses Motivs stellt im Kontext des Werkes der 90er Jahre keinen Einzelfall dar. Möglicherweise steht auch das in ein Rechteck oder Quadrat eingeschriebene Rautenmotiv, das in einer Reihe von Arbeiten aus dem Jahr 1994 auftritt, mit der Formfindung als deren Variante in Verbindung. Allerdings findet sich lediglich in der Arbeit von 1997 eine Zusammenstellung des doppelten Rechteckes mit zweifacher Diagonaleilung, die eine

Hälfte der unten platzierten Form beinhaltet, mit dem rahmenden Leistenmotiv und dem hinterfangenden schwarzen Rechteck.

In dieser Arbeit finden sich darüber hinaus einige Detailgestaltungen, die auf die unbetitelt Arbeit von 1966/1988 Bezug zu nehmen scheinen. So ist im letzten Zustand der älteren Arbeit das Doppelmotiv des zweifach diagonal geteilten Hochrechteckes von einer rechteckigen grünen Farbfläche hinterfangen, die in der Zusammenschau beider Formulierungen als eine das Doppelmotiv unterteilende und rechtsseitig rahmende Leiste gelesen werden kann. Diese Formulierung findet sich in Abwandlung auch in der Arbeit von 1997, wobei die beiden unterteilten Quadrate kompositorisch zu einer Einheit verschmolzen sind. Auch die Platzierung des Doppelmotivs vor einem Rechteck, die ein Herausrücken dieses Motivs aus einer hinteren Bildebene suggeriert, findet sich in beiden Arbeiten. Darüber hinaus weisen die Binnengestaltungen der älteren wie der jüngeren Arbeit einige Übereinstimmungen auf. So ist in beiden Fällen das oben platzierte rechteckige Element vollständig ausgeführt, während das unten platzierte durch eine horizontale Abtrennung halbiert erscheint. Auch das Motiv der partiellen Übermalung findet sich in beiden Arbeiten, allerdings liegen die hiervon betroffenen Partien in unterschiedlichen Bildbereichen.

Es ist wahrscheinlich, daß die Arbeit von 1997 erst nach der letzten Umarbeitung des mehrfach überarbeiteten älteren Werkes entstand. Dafür spricht die allmählich gewachsene Gesamtstruktur der älteren Arbeit, aus der Einzelmotive wie die Leisten, die das Doppelmotiv umgeben, als Resultate eines Prozesses der erprobenden Zusammenstellung unterschiedlicher Bildelemente in die jüngere Arbeit übernommen wurden. In der Arbeit von 1997 liegen diese Formulierungen bereits als geschlossene Motivfindungen vor. Das Jahr 1997 kann demnach als Terminus ante quem der letzten Fassung des älteren Bildes gelten. Dies stimmt überein mit der im AK, Ettlingen 2006 genannten Jahreszahl 1988 als Zeitpunkt der letzten Überarbeitung. Zwischen diesem und dem Werk von 1997 kann ein größerer zeitlicher Abstand liegen, dies entspräche der Arbeitsweise des Künstlers.

Kögler greift zur Verschränkung der nun geglätteten, als geschlossene Farbformen gestalteten Bildelemente in der Arbeit von 1966/1988 Gestaltungsstrategien auf, die bereits Anfang der 50er Jahre zur Einbindung der aus disparaten Kontexten entlehnten Elemente in ein kompositorisches Bildganzes dienten und sich in den über mehrere Elemente hinweggeführten Linien manifestieren. Diese bilden Wechselwirkungen mit dem zumeist flächenhaft

formulierten motivischen Vokabular aus, indem sie in der Überschneidung dahinter platzierter Formen Farbwechsellern unterworfen sind. Jetzt wird dieser gestalterische Ansatz in der Formulierung eines Elementes mit Flächenausdehnung realisiert. Es betrifft die in Abb.129 dokumentierte organische graue Formfindung, die den grünen Vertikalbalken überschneidet. Zwar ist die Qualität der Aufnahme unbefriedigend und der Größenausschnitt, der das Werk zeigt, sehr klein, doch läßt sich ein Farbwechsel an der Stelle der Überlagerung beider Formen erkennen. Diese gestalterische Idee ist in die heutige Fassung der Arbeit übernommen, wobei der farbliche Kontrast zwischen den beiden Parteien des organisch geformten Elementes noch verstärkt ist. Auch setzt sich die Form über die Begrenzung des das doppelte Rechteckmotiv flankierenden Vertikalbalkens hinweg lediglich im Bereich des oberen Konturs fort; allerdings sind Spuren einer seitlichen Begrenzung noch im Bild sichtbar. Kögler übermalte sie zu einem späteren Zeitpunkt und betonte damit die optische Verschmelzung beider Bildpartien. Damit wird jedoch auch eine Ambivalenz erzeugt; die Verschmelzung der Bereiche löst die formale Eigenständigkeit der Elemente partiell auf. Für dieses gestalterische Vorgehen finden sich Parallelen im Werk der 80er Jahre, zumeist in den Arbeiten, deren bildliches Repertoire organisch formulierte Blattelemente beinhaltet. Im Kontext der nachweisbaren Arbeiten vom Ende der 60er Jahre und Anfang der 70er Jahre findet sich dieser gestalterische Ansatz in weiteren Arbeiten, die ebenfalls in einen Zeitraum um 1969/1970 zu datieren sind. Sie sollen an anderer Stelle vorgestellt werden. Auch dieser Befund fügt sich in die diskutierte Abfolge der Überarbeitungsphasen des besprochenen Werkes ein. Um 1970, das zeigen die beiden in Abb.81 und Abb.82 dokumentierten Fassungen des zuvor besprochenen Werkes, integriert Kögler einige neue motivische Formulierungen in seine Arbeit. Es handelt sich in diesem Fall um das zweifach diagonal geteilte Hochrechteck und organisch geformte Bildelemente.

Eine bereits erwähnte, datierte Arbeit aus dem Jahr 1969 (Abb.83) zeigt das diagonal geteilte Hochrechteck in einem Kontext, der sich, wie die Komposition des ursprünglichen Zustandes der zuvor analysierten Arbeit, auf das konstruktive Gefüge einer Tür- oder Fensterladenkonstruktion bezieht. Sie trägt den Titel „Stab“. Auf weißem Bildfeld ist ein mit reicher Binnengliederung versehenes, in Hellgrau und Schwarz gestaltetes Hochrechteck platziert. Es füllt annähernd das gesamte Bildformat, die Grundfarbe bleibt entlang der Kanten der Binnengestaltung lediglich als schmaler Streifen sichtbar. Das Bildfeld wird von zwei symmetrisch angeordneten Hochrechtecken eingenommen, die jeweils eine zweifache Diagonale aufweisen. Die sich in der Mitte der Formen kreuzenden Geraden sind zur



rechten Seite hin jeweils durch den Auftrag schwarzer Farbe verschattet, so daß der Eindruck eines räumlichen Gefüges aus unterschiedlich dimensionierten Dreiecke entsteht. Der Bereich oberhalb der Rechtecke wird von lamellenförmigen Elementen ausgefüllt, deren Neigungswinkel innerhalb der beiden Bildhälften differiert. Die Lamellen weisen jeweils entlang der rechten Konturlinie Verschattungen auf, so daß sich auch hier der Eindruck einer räumlichen Anordnung der Einzelelemente ergibt. Unterhalb der Hochrechtecke befindet sich ein farblich homogen gestalteter Horizontalstreifen. Dessen oberer Abschluß weist ebenfalls eine Verschattung auf. Die räumlich gestalteten Hochrechtecke scheinen auf dem räumlichen Flächengefüge der Lamellen ebenso aufzuliegen wie auf der als homogene Fläche gestalteten unteren Bildpartie. Über dieses tektonische Gefüge von disparaten Einzelformen ist ein weißes Hochrechteck gelegt, dessen Umrisse unregelmäßig gerissen bzw. im oberen Teil symmetrisch abgetreppert erscheinen. Im Zentrum dieses Bildelementes befindet sich ein vertikal angeordnetes Stabmotiv, dessen untere Partie dunkelrot, die obere schwarz gestaltet ist. Der Mittelteil wird aus vier Windungen gebildet, deren Gestalt an ein gedrehtes Tau erinnert. Diese durch Verschattung und gerundete Konturen plastisch formulierten Windungen sind in Rot abgesetzt.

Zu den bereits bekannten Einzelmotiven treten in dieser Arbeit neue Formfindungen hinzu. Die in unterschiedlichen Neigungswinkeln angeordneten Lamellen finden sich, aus dem Motiv des Fensterladens entlehnt, zuerst in Arbeiten vom Ende der 50er Jahre, bevor Kögler sich ihnen in den 60er Jahren intensiv widmet. Das Motiv der hochrechteckigen Form mit gerissenen Konturen geht auf die Verwendung collagierter Fragmente in Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre zurück.

Sämtliche gemalten Dingformen der untersten Bildebene sind auf derselben Ebene bildlicher Realität angesiedelt, ihre farbliche Erscheinung ist vereinheitlicht. Durch das vorgebliche Collagieren eines scheinbar ausgerissenen Papierfragmentes auf den gemalten Bildpartien wird das Spannungsfeld zwischen Realität und Schein erweitert. Nicht nur der Realität entlehnte und in unterschiedlichen mimetischen Teilaspekten ausgedeutete Formfindungen fließen in die Gestaltung ein. Vielmehr wird deren innerhalb des Bildes vereinheitlichter Darstellungsmodus durch das vorgebliche Collagieren eines aus anderem Material bestehenden Elementes gebrochen. Dieses Vorgehen geht über die Verwendung entsprechend gestalteter Elemente in Arbeiten aus den 50er Jahren hinaus. Dort sind die scheinbar collagierten Elemente kompositorisch stärker mit einer Fülle von Einzelformen verwoben, die disparaten Kontexten entlehnt und mit differenzierten Oberflächengestaltungen versehen sind. In „Stab“ von 1969

wird die vorgeblich collagierte Partie nicht mit dem Gefüge von optisch vereinheitlichten Bildelementen verschränkt, sie scheint vielmehr auf der Oberfläche des Bildes aufzuliegen und steht so dem gemalten Formenensemble gegenüber. Darüber hinaus steht der unregelmäßige Umriß der aufgelegten Form in formalem Gegensatz zu den geschlossenen, geglätteten und durch gleichmäßige Gestaltung gekennzeichneten übrigen Formelementen. Dieser Kontrast wird allerdings durch die Farbgebung gemildert, die als charakteristisches Merkmal die homogene Gestaltung der anderen Bildelemente aufnimmt. Die in das scheinbar collagierte Element eingeschriebene Formfindung stellt eine Neuerung im motivischen Repertoire der Arbeiten vom Ende der 60er Jahre dar. Vertikalbalken mit Diagonalstreifendekor treten in Zusammenhang mit den bildlichen Transformationen von Tür- und Fensterladenkonstruktionen in den Arbeiten der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts häufig auf, die Kombination dieses Elementes mit diagonal verlaufenden, plastisch aufgelegten Windungen findet sich dort nicht. Plastisch gestaltete Streifen könnten auch anderen Motivkontexten entlehnt sein, wie im folgenden noch zu erörtern sein wird. Allerdings spricht im Hinblick auf „Stab“ sowohl die Herkunft der anderen Motive als auch deren kompositorische Anordnung für die Zerlegung lediglich eines konstruktiven Zusammenhanges in eigenständige, additiv zusammengestellte Einzelformen.

Vergleicht man die kompositorische Anordnung der Bildelemente mit derjenigen anderer Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre, so zeigt sich eine Verwandtschaft zu Arbeiten, in denen sich Kögler mit dem konstruktiv bedingten Gefüge von Türen auseinandersetzt. Wiederum sei in diesem Zusammenhang die Arbeit „Pforte“ von 1967 (Abb.66) genannt. Deren kastenförmige, durch Leisten voneinander abgeteilten Kompartimente und der Diagonalstreifendekor, der sich sowohl als Flächenstruktur in den seitlichen Kompartimenten als auch als Binnenstruktur der verdreifachten Mittelstrebe und der Vertikalbalken findet, weisen in Anordnung und Gestalt Ähnlichkeit mit den Elementen auf, die sich in „Stab“ finden. So nehmen die beiden symmetrisch angeordneten Hochrechtecke den Platz ein, der in der Arbeit von 1967 von den seitlich angeordneten, kastenförmig eingetieften Kompartimenten besetzt wird. Allerdings weisen sie eine Binnengestaltung auf, die sich im motivischen Vokabular des aus der Türkonstruktion abgeleiteten Formenrepertoires nicht finden. Doch wurde bereits auf die Aufnahme des aus verwandtem Kontext abgeleiteten Diamantquadermotivs in Bildfindungen hingewiesen, deren Bildgliederung und Einzelelemente sich aus dem Tür- oder Fensterladenmotiv ableiten. Aus der zugrundeliegenden

realen Gestalt des Elementes ist wohl auch das räumliche Potential abgeleitet, das in der bildlichen Umformung ausgedeutet wird, indem die Binnendreiecke räumlich miteinander verschränkt werden. Dieser Verwendung geht eine Zerlegung des komplexen raumhaltigen Elementes in Einzelformen voraus. In einer anschließenden Synthese werden diese zu einem Gebilde zusammengesetzt, dessen isolierte Einzelbestandteile jeweils einen räumlichen Aspekt in die Gestaltung einbringen.

Die jetzt in der oberen Partie plazierte Lamellenstrukturen finden sich in der Arbeit von 1967 als Diagonalstreifen innerhalb der Kompartimente. Die Position des homogen gestalteten Streifens am unteren Bildrand korrespondiert mit derjenigen der als eingetieftes Kastenmotiv interpretierten Querstrebe in der Arbeit von 1967. Die in der jüngeren Arbeit prominente Platzierung des scheinbar collagierten Fragmentes im Zentrum der Komposition gibt die Lage der Mittelstrebe in der älteren Arbeit exakt wieder. Sogar die Verdreifachung des Motivs scheint sich in der Komposition von 1969 zu spiegeln, wobei die neben dem Stabelement liegenden weißen Flächen mit dem farbigen Motiv im Zentrum in einem formalen Gleichgewicht stehen.

Die plastische Formulierung des Stabmotivs und die Ausprägung von diagonal verlaufenden Windungen kann mit dem Motiv eines gedrehten Taus in Verbindung gebracht werden. Am Ende der 60er und zu Beginn der 70er Jahre finden zunehmend organisch gestaltete Formfindungen, wie Blätter, Eingang in Köglers Bildschöpfungen. Der Künstler könnte, in Überblendung bereits erarbeiteter Motive mit neuen formalen Entdeckungen, die den Diagonalstreifen ähnelnden, diagonal verlaufenden Lamellen mit der Struktur eines zusammengedrehten Taus gleichgesetzt haben, das als Motiv allgegenwärtig ist. Es ergäbe sich dann auch ein inhaltlicher Zusammenhang mit dem Motiv des zweifach diagonal geteilten Hochrechteckes, das im Werk der 50er Jahre als eine aus dem nautischen Bereich entlehnte Formfindung auftritt. Das Motiv des Taus findet sich allerdings in dieser frühen Schaffensperiode nicht. Auch andere reale Dingformen kommen als zugrundeliegende Motive in Frage. So wäre etwa die gedrehte Säule in Cosmatenwerk zu nennen, die Kögler während seines Italienaufenthaltes in situ gesehen haben könnte. Allerdings findet dieses Motiv in die um 1960 in Italien entstandenen Arbeiten keinen Eingang. Kögler konnte die diagonal verlaufenden Windungen auch aus einem um einen Stab gewickelten Band ableiten. Dieses Motiv entsprach möglicherweise seinem Interesse an bewegten, flexible Gestalt annehmenden Formulierungen, das sich in der Aufnahme organischer Formen in das Vokabular der ab 1969

entstandenen Arbeiten zeigt. Diese mögliche Ableitung des Motivs erhärtet sich durch dessen Ausdeutung in zwei weiteren Arbeiten desselben Jahres. Sie sollen später vorgestellt werden.

Zuvor jedoch soll jedoch noch einmal betont werden, daß sich nun eine Veränderung der gestalterischen Strategie manifestiert, mit der Kögler ein konstruktives Ensemble von Formen, die hölzerne Tür- oder Ladenkonstruktion, ausdeutet. Diese wird nun nicht mehr als eine bildbeherrschende Formulierung behandelt, die durch Leisten in einzelne Kompartimente unterteilt und durch gestalterisch verselbständigte Diagonalstreifen in eine formal kontrastierende Bildgestalt ausdifferenziert wird. Vielmehr wird die sich aus der Konstruktion zwingend ergebende Anordnung der einzelnen Elemente in ein aus mehreren Schichten aufgebautes Gefüge von Flächenformen überführt. Diese werden nicht innerhalb eines Konstruktionsgerüsts miteinander verbunden, sondern erscheinen nebeneinander aufgereiht. Auch werden die unterschiedlichen Raumschichten nicht kompositorisch miteinander verschränkt. Lediglich durch Überlagerung wird ein kompositorischer Zusammenhalt der Einzelformen erreicht. Werden in den Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre die Einzelelemente gestalterisch wie kompositorisch zumeist in bezug auf das konstruktiven Gesamtgefüge formuliert, so geschieht hier das Gegenteil. Zwar wird die Anordnung der Elemente innerhalb der Gesamtkomposition aus der real vorgegebenen Konstruktion abgeleitet, doch geschieht dies wohl nur mittelbar und wird über die bereits erarbeiteten Bildkompositionen vermittelt. Ein erneuter direkter Rückgriff auf den ursprünglichen mimetischen Kontext und eine damit einhergehende Bestätigung konstruktiver Zusammenhänge läßt sich aus der kompositorischen Gestaltung nicht ablesen. Vielmehr scheint sich Köglers gestalterisches Interesse in bezug auf die Konzeption der Bildgestalt verlagert zu haben. In sich geschlossene, als eigenständige, intakte Einzelformen konzipierte Bildelemente treten im Bild zusammen, ohne einer Abfolge der Anordnung zu unterliegen, die aus einer übergeordneten Konstruktion abgeleitet ist. Dieser Auflösung einer übergeordneten Bildstruktur entspricht die formale Gestaltung der Einzelelemente. Deren Erscheinung wird geglättet, Unterschiede in der Struktur des Farbauftrages werden eliminiert. Glättung und Vereinheitlichung sowie Symmetrie der farblich homogen gestalteten Elemente stehen der Unregelmäßigkeit und abweichenden materiellen Beschaffenheit der vorgeblich collagierten Partie gegenüber.

Die Tendenzen der formalen Vereinheitlichung und geglätteten optischen Erscheinung der Bildelemente treten in den Arbeiten des nachfolgenden Jahrzehnts vermehrt in Erscheinung. Kögler erarbeitet diese Veränderungen in einem kontinuierlichen Prozeß, wobei er in gleichem

Maß die formalen und gestalterischen sowie die auf kognitiver Ebene angesiedelten Bezugnahmen der Bildelemente innerhalb der jeweiligen Komposition dem Potential entsprechend verändert, das die neue Konzeption bereitstellt. So konnte anhand der Arbeit „Stab“ von 1969 aufgezeigt werden, daß sich der formale Kontrast im Gegensatz von vorgeblich collagiertem Bildelement und vereinheitlichter Gestaltung der übrigen Bildelemente manifestiert. Diese Dichotomie entsteht jedoch erst aus den veränderten gestalterischen Strategien, die sich in dieser und anderen Arbeiten aus dem Jahr 1969 manifestieren. Neben einer Veränderung dieser Gestaltungsmodi im Zuge der eigenen künstlerischen Entwicklung spiegeln sich hier jedoch auch Einflüsse der zu diesem Zeitpunkt aktuellen Pop Art. Dies soll in einem Exkurs an anderer Stelle untersucht werden.

Im Kontext von „Stab“ entstanden weitere Arbeiten, in die dort entwickelte Motive und Gestaltungsmodi eingingen und mit neuen Motiven kombiniert wurden.

Ein nicht datiertes Werk (Tempera, Bildträger und Maße unbekannt, Abb.84) zeigt eine graue Grundierung der Bildfläche, die lediglich in Gestalt eines schmalen Streifens links und rechts eines hochformatigen olivgrünen Feldes zu sehen ist. In dessen Zentrum ist ein vertikales Stabmotiv plaziert, dessen oberer Teil grau, der untere und die drei oberhalb der Mitte ansetzenden Windungen rot gestaltet sind. Die einzelnen Partien des Motivs zeichnen sich, wie die anderen farbigen Bereiche, durch einen homogenen Farbauftrag aus. Auf die Verschattungen, die sich in „Stab“ jeweils in der unteren Partie der Windungen finden, ist hier zugunsten eines gleichmäßigen Farbauftrages verzichtet. Allerdings fügt Kögler zur Abgrenzung der einzelnen Strukturen gegeneinander ein schwarzes Lineament ein. Daraus ergibt sich der Eindruck einer mit Hilfe von Schablonen erzeugten Gestaltung. Das untere Teilstück des Stabes schließt in diagonalem Kontur ab; die Diagonale wird in der Gestaltung der oberen und unteren Querstreben der schmalen schwarzen Leiste aufgenommen, die das Motiv allseitig umgibt. Die Leisten können auch als knapp bemessene hochrechteckige Farbform gelesen werden, auf die das Stabmotiv aufgelegt ist. Dieses wird hinterfangen von einem stehenden Oval, dessen Umriß in der rechten oberen Partie asymmetrisch nach rechts ausgeweitet ist. Die geometrische Form scheint sich aus einer Vielzahl von Wellenbändern zusammensetzen, die teilweise innerhalb der Konturen des Ovals enden, teilweise jedoch auch darüber hinaustreten und sich über das gesamte Bildfeld erstrecken, wobei sie von den verschatteten seitlichen Begrenzungslinien des olivgrünen Bildfeldes abgeschnitten werden. Innerhalb der Ovalform sind die Bänder voneinander durch olivgrüne Linien abgesetzt. Die

Bildmitte wird durch Horizontallinie geteilt, die lediglich durch die an ihr endenden oder durch sie abgeschnittenen Wellenbandmotive in Erscheinung tritt. Im rechten oberen Bereich der Komposition ist ein Kompartiment, das durch den Verlauf zweier Wellenbänder begrenzt ist, in einem dunklen Gelb gestaltet. Es hebt sich damit von der Grundfarbe des Bildfeldes ab.

Das Stabmotiv ist nun nicht als isolierte Formfindung in eine weitere Bildschöpfung übernommen; Kögler behält auch das Motiv des Auflagerns der Form auf einem farblich differierenden hochrechteckigen Feld bei, das den statischen Charakter der Stabform hervorhebt. Da diese Formulierung in der Arbeit „Stab“ plausibel aus dem scheinbar aufgelegten weißen Element abgeleitet ist, das als Träger des Stabmotivs dient, liegt es nahe, die nun in verknappter Form vorliegende Formulierung zeitlich später anzusetzen.

Kögler kombiniert hier das Motiv des mit plastischen Windungen versehenen Vertikalstabes mit einem Motiv, das im Kontext der Arbeiten vom Ende der 60er Jahre eine Neuerung darstellt. Das Wellenband stellt möglicherweise eine Weiterentwicklung des vielfach erprobten Diagonalstreifenmotivs dar. Die neue Formfindung kann sich auch aus den Windungen des Stabes ableiten, die möglicherweise wiederum eine Verschmelzung des Diagonalstreifenmotivs mit dem Mittelbalken der als Motive der Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre nun vielfach benannten Fenster- und Türkonstruktionen darstellen. Denkbar wäre auch die Deutung der Wellenbänder als dynamisierte Variante der Fensterladenlamellen. Die Wellenbänder werden nun nicht in einer tiefenräumlichen Anordnung präsentiert; auch in die formale Gestaltung der Einzelformen selbst ist keine Volumen oder Perspektive illusionierende Formulierung einbezogen. Die Wellenbänder sind ausschließlich als Flächenformen konzipiert. Gleiches gilt für das Stabmotiv und die Windungen, denen jede plastische Ausformulierung fehlt. Dennoch eignet dem Wellenbandmotiv ein Aspekt der Bewegung, der durch die freie, abrupte Endung einiger Formen im Bildfeld unterstrichen wird. Es entsteht der Eindruck von im Wind flatternden Bändern. In der organischen Formgebung des Wellenbandmotivs wird ein gestalterisches Potential erschlossen, das in der Zusammenstellung mit dem statischen, weitgehend orthogonaler Formulierung unterworfenen Stabmotiv einen formalen Kontrast ausbildet. Als vermittelndes Motiv erschließt sich die dreifache Windung, die, im Gegensatz zu den Wellenbändern, in das statische Motiv des Stabes eingebunden ist.

Das Oval, das sich in der Zusammenstellung von Wellenbändern zu einer formal eigenständig definierten geometrischen Formulierung zu verdichten im Begriff scheint, ist in älteren

Arbeiten als asymmetrisch geteiltes oder gevierteltes Oval aufgeführt und in seiner kurvilinearen Erscheinung in einen formalen Kontrast zu rechtwinklig formulierten Motiven eingebunden. Jetzt nimmt das Oval nicht den eigenständigen Charakter einer geschlossenen geometrischen Figur an. Durch die Plazierung in der Bildmitte hinter dem Stabmotiv wird jedoch der Gegensatz zwischen rechtwinkligen und kurvilinearen Formen in diesem Bereich verstärkt.

Kögler bindet Oval und Stabmotiv in eine weitere Arbeit ein, die in das Jahr 1969 datiert ist. Diese Arbeit variiert die zuvor analysierte Bildfindung nur geringfügig. Somit kann deren Entstehung in unmittelbarer zeitlicher Nähe angenommen werden. Wahrscheinlich erprobte Kögler hier eine bildliche Komposition, die er im Anschluß in eine Druckgraphik umsetzte. Es handelt sich um eine Komposition (Siebdruck auf Papier, 51,2 × 40,3 cm, Abb.85, 86), die in Kombination unterschiedlicher Motive und in variierenden Farbzusammenstellungen existiert.

Die unter Abb.85 aufgeführte Fassung erschien 1969 als Jahresgabe der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe in einer Auflagenhöhe von 89 Stück.<sup>116</sup> Sie zeigt ein stehendes, in zwei Grautönen gestaltetes Oval, in dessen Zentrum sich ein hochrechteckiges schwarzes Feld mit dem Motiv des Vertikalstabes befindet, der als grüne Farbform gestaltet ist. Als horizontales Äquivalent zu der vertikalen Form fungiert auch in der Druckgraphik die im Zentrum des Bildfeldes verlaufende Horizontallinie, die in diesem Fall das Oval in zwei Bereiche minimal voneinander differierender Grautöne teilt. Eine Vielzahl von schwarzen Wellenbändern umspielt das zentrale Motiv. Einzelne Formengruppen scheinen aus dem undatierten Gemälde übernommen zu sein, so findet sich zum Beispiel im rechten oberen Bildbereich eine durch einen Farbwechsel von Schwarz nach Mittelgrau gekennzeichnete Wellenbandform. Sie geht unmittelbar auf die Partie in der gemalten Arbeit zurück, in die der sich in Gelb abhebende Zwischenraum zwischen zwei schwarzen Wellenbändern integriert ist. Kögler deutet auf diese Weise in der gedruckten Arbeit diese im Gemälde dem Hintergrund zugeordnete Form um. Das macht im Druck die Verwendung einer fünften Farbe, eines dunklen Grauwertes, notwendig. In einer kompositorischen Balance tritt dieser Grauwert in der unteren Bildpartie mehrfach als schmaler Saum weiterer Bildelemente in Erscheinung. Auf einer dritten

---

<sup>116</sup> Ein Exemplar dieser Variante befindet sich in der Kunsthalle Karlsruhe (Inv. Nr.1969-64), der Eintrag im Inventar weist diese Variante als Weihnachtsgabe der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe im Jahr 1969 aus. Diese Aufgabenstellung, die eine gewisse Auflagenstärke erforderte, erklärt, warum Kögler einen Siebdruck erarbeitete. Im Werk der 60er Jahre findet sich kein weiterer Siebdruck.

Raumebene scheint eine große dreiflügelige, organisch geformte schwarze Formfindung zu liegen, die das Stabmotiv und einen Teil der grün abgesetzten Wellenbänder hinterfängt. Diese Formulierung ist wohl einer mehrteiligen Blattform entlehnt und ersetzt das im Gemälde an dieser Stelle plazierte Oval. Durch diese Umarbeitung der Komposition wird die Öffnung der Anordnung der Bildelemente, die durch die ausgreifenden Wellenbänder bereits angedeutet ist, stärker als in der gemalten Fassung akzentuiert. Die organisch geformten Wellenbänder und das ebenso formulierte mehrteilige Blatt bilden ein formales Gegengewicht zu dem statischen Charakter des exakt in der Bildmitte plazierten Stabmotivs. Das Oval, das als geometrisches Element aus dem Gefüge der Formen innerhalb der Komposition verschwindet, tritt in der ovalen Definition des Bildfeldes als übergeordnetes Gliederungselement in Erscheinung.

Eine andere Variante des Siebdruckes zeigt die genannten Motive auf einem ovalen mittelbraunen Bildfeld (Abb.86). Im Nachlaß des Künstlers findet sich eine weitere Fassung dieser Version mit grauer Grundfarbe. Der Stab ist nun rot. Kögler verwendet in dieser Version nur drei Druckfarben, wodurch das Motiv des Farbwechsels innerhalb eines der Wellenbänder nicht zur Ausführung gelangt. Das Bildfeld weist daher zwar eine Trennungslinie auf, diese jedoch fungiert nicht als Teilung zwischen zwei unterschiedlich getönten Farbfeldern. In den Konturlinien der Wellenbänder, die vor dem mehrteiligen Blattmotiv liegen, wird der Farbton des Bildfeldes aufgegriffen. Dadurch werden die Blätter der mehrteiligen organischen Formfindung optisch stärker aufgelöst als dies in der zuvor analysierten Variante der Fall ist.

In beiden Versionen sind die Bildelemente ausschließlich als Flächenformen gebildet; lediglich in der fünffarbigen Variante können die mittelgrauen Säume einiger Formen als Schatten gedeutet werden, die ein räumliches Gefüge anzeigen. Diese Lesart ist jedoch bereits innerhalb des Bildes in eine Ambivalenz überführt, da der Farbwechsel des Wellenbandes nicht den Charakter einer Teilverschattung aufweist. Die technischen Möglichkeiten des Siebdruckes korrespondieren auf diese Weise mit dem gestalterischen Konzept, das Kögler der Formulierung seiner Motive ab 1969 zugrunde legt.

In der Zusammenstellung des Formenvokabulars zeigt sich ein vermehrtes Interesse des Künstlers an organischen, der belebten Natur oder bewegten Motiven entnommenen Formulierungen. So stellt das mehrteilige Blattmotiv ebenso wie das Wellenband eine Neuerung im motivischen Repertoire dar; beide Motive bringen über die wellenförmigen Konturen ein neues gestalterisches Potential in die Gestaltung ein, das Kögler zur Erzeugung



formaler Kontraste nutzt. Auch die neuen Motive werden einer glättenden, formal vereinheitlichten Formulierung unterworfen, die sich ebenfalls in bezug auf das seit der Mitte der 60er Jahre erarbeitete Vokabular zeigt.

## IV. WERKANALYSE 70ER JAHRE

### IV.1. Arbeiten 1970-1972

Die Tendenz einer formalen Vereinheitlichung des Bildvokabulars setzt sich in den Arbeiten aus dem Jahr 1970 fort. In die Bildkompositionen gehen kompositorische sowie formale Formulierungen der vorangegangenen Jahre ein.

Dies zeigt sich in einer Arbeit mit dem mutmaßlichen Titel „Blattspiegel“ (Tempera auf Karton, 42 × 56 cm, Abb.87).<sup>1</sup> Auf einem querformatigen hellbraunen Karton ist ein kleiner dimensioniertes hellgraues Bildfeld angelegt. In dessen Zentrum ist ein Motiv mit symmetrischer Binnengliederung und wellenförmigen Konturen plaziert. Es besteht aus zwei nebeneinander angeordneten, hochformatigen hellgrauen Flächenelementen, die nach innen hin einen gemeinsamen Kontur in Form einer Wellenlinie ausbilden. Das rechte Flächenelement ist entlang dieser Linie verschattet. In Zusammenschau mit der in unmittelbarer Nachbarschaft bogenförmig ausgestellten Konturlinie stellt sich der Eindruck einer sich aufwölbenden Buchseite ein. Die Außenkonturen des Doppелеlementes werden von jeweils einer plastisch gestalteten Leiste gebildet. Das Motiv wird von einem weiteren, ebenso gestalteten hinterfangen, wobei dieses nach oben versetzt erscheint und eine farbige Binnenstruktur aus einem diagonal gestreiften Mittelteil in Blau und Schwarz sowie zwei an den Außenseiten befindlichen orangefarbenen Vertikalbalken aufweist. Diese werden, durch Verschattung kenntlich gemacht, vom Binnenfeld überlagert und ersetzen die plastischen Leisten des überlagernden Elementes. Dem zuoberst plazierten Doppелеlement ist ein rechteckiges Bildfeld eingeschrieben, das mit alternierenden Diagonalstreifen in Mittelgrau und Schwarz versehen ist. Die Seiten dieses Flächenelementes sind, wie diejenigen der hinterfangenden Formen mit wellenförmigem Kontur, aus der Vertikalen nach rechts geneigt. Der Rand des Feldes ist allseitig verschattet, wodurch ein plastisches Aufwölben dieser Bildpartie suggeriert wird. In

---

<sup>1</sup> Unter diesem Titel ist eine Arbeit mit den genannten Maßen aus diesem Jahr ohne Abbildung in der Liste der Kunstaussstellung im Eisenwerk Wöhr von 1973 genannt, vgl. Anhang IV, Nr.18. Auch auf der Einladung der Berliner Galerie Schüler zu einer Einzelausstellung des Künstlers im Jahr 1975 wird die Arbeit unter diesem Titel aufgeführt. Auf einer Abbildung, die in Zusammenhang mit einer posthumen Ausstellung von ausgewählten Arbeiten des Künstlers 2006 in der Rheumaklinik Baden-Baden gedruckt wurde, ist diese Arbeit mit „Komposition mit Oval“ betitelt, wobei die Verfasserin der Arbeit nicht überprüfen konnte, ob dieser Titel vom Künstler selbst auf der Rückseite der Arbeit vermerkt ist.

das Zentrum dieses Elementes ist ein querovales Bildfeld plaziert, das einen partiell plastisch formulierten hellgrauen Kontur und ein plastisch modelliertes rotbraunes Rahmenelement aufweist. Die Binnengestaltung des Ovals besteht aus einem blauen und einem rotbraunen Feld. Beide Bereiche sind durch einen plastisch ausgebildeten wellenförmigen Vertikalsteg voneinander geschieden, in dessen Verlauf sich mehrere Farbwechsel zeigen. Diese nehmen Bezug auf die Gestaltung der benachbarten Partien. Im Zentrum des Ovals befindet sich ein wiederum symmetrisch gestaltetes Motiv, dessen gemeinsamer Binnenkontur von dem Steg gebildet wird. Es besteht aus einer weißen und einer schwarzen Blattform, deren wellenförmige Außenkonturen jeweils eine Einziehung aufweisen, wobei sich das rechte, weiße Element, durch Verschattung gekennzeichnet, plastisch aufzuwölben scheint. In diesem Motiv wird die Formgebung der beiden äußeren, einander überlagernden symmetrischen Flächenmotive aufgenommen, durch die Einziehung zu beiden Seiten jedoch gesteigert und als Formfindung gestaltet, die aus der organischen, belebten Natur entlehnt ist.

Die Komposition zeichnet sich durch die vielfache Überlagerung formal ähnlicher Bildelemente aus, deren Binnengestaltung jeweils in Kontrast zu benachbarten Partien steht. Dabei scheinen die Bildelemente in einer räumlichen Staffelung angeordnet zu sein. Aus der Verbindung der partiell plastischen Gestaltungen der Leistenelemente und der sich scheinbar nach vorne wölbenden Flächen mit der räumlich definierten Verschiebung der Motive gegeneinander ergibt sich die Anmutung einer tiefenräumlichen Erstreckung der Gesamtkomposition, wobei die Bildfläche als Bildraum ausgedeutet wird. Diesen Strategien ist die farblich homogene Gestaltung der einzelnen Teilflächen der Bildelemente entgegengestellt, die dadurch als Flächenformen ohne tiefenräumliche Erstreckung interpretiert werden. Diese gegensätzlichen Gestaltungen erzeugen eine Ambivalenz in der optischen Wahrnehmung und der inhaltlichen Deutung der kompositorischen Bestandteile.

Durch formale Ähnlichkeiten und wiederkehrende Konstellationen im Hinblick auf Form- und Farbgebung der Bildelemente sind auf zwei gestalterischen Ebenen kompositorische Bezüge hergestellt. Kögler nutzt möglicherweise auch inhaltliche Ambivalenzen, indem er das rahmende Doppelmotiv in dem an die Form eines Spiegels erinnernden liegenden Oval noch einmal wiederholt. Die Deutung des Ovals als Spiegel liegt nicht fern, Kögler integrierte in die bereits erwähnte Arbeit „Toilettisch einer Afrikanerin“ von 1987 ein stehendes Oval mit der entsprechenden Funktion. Sollte sich die Bezeichnung „Blattspiegel“ der hier vorgestellten Arbeit zuordnen lassen, so könnte damit eine weitere Deutungsebene verbunden sein. Wenn

die beiden gegeneinander versetzten Bildelemente als künstlerische Umsetzungen des Motivs eines aufgeschlagenen Buches gelesen werden, kann „Blattspiegel“ sowohl für den mit Blattformen versehenen Spiegel als auch die aufgeschlagene Seite stehen, die, auf reale Verhältnisse bezogen, tatsächlich eine Darstellung trägt. In einigen Bereichen ist jedoch weder die Seitenteilung noch die einseitige plastische Aufwölbung der Flächenpartien ausgebildet. Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich wird eine in bezug auf die Realität konzipierte Lesart in Ambivalenz überführt. Die dialektische Spannung wird im Bild durch die Bezugnahme auf Reales als Tertium comparationis erzeugt, jedoch nicht aufgelöst. In dieser Vorgehensweise zeigt sich eine Strategie der Bildgestaltung, die eine Deutung der Einzelemente und des Bildganzen über die kognitiv zu erschließenden Eigenschaften dargestellter, im Bildtitel genannter Objekte einfordert. Diese Strategie tritt in den 80er Jahren als wesentlicher Bestandteil von Köglers Bildfindungen verstärkt in Erscheinung.

Kögler nimmt in dieser Arbeit unmittelbar Bezug auf ein weiteres Werk (Technik unbekannt, auf Karton, auf Holz, Maße unbekannt, Abb.88), das möglicherweise früher entstand. Es ist lediglich in einer Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Nachlaß des Künstlers überliefert. Die Aufnahme zeigt ein querformatiges Gemälde, dessen oberer und unterer Abschluß von jeweils einem farblich homogen gestalteten Horizontalbalken gebildet werden. Die Seiten werden durch ebensolche Balkenelemente begrenzt, die verschattet sind und somit von den Vertikalbalken sowie der Binnengestaltung des Bildfeldes überlagert zu werden scheinen. Dieses wird allseitig von plastisch formulierten Leisten gerahmt. Die Binnengestaltung besteht aus einem mit Diagonalstreifen versehenen Balkenelement, das den oberen Abschluß bildet, sowie zwei ebenfalls diagonal gestreiften, seitlich angeordneten Vertikalbalken. Während die Diagonalstreifen des horizontalen Elementes jeweils plastisch gestaltet sind und einander zu überlagern scheinen, alterniert die Farbgebung der Diagonalstreifen der seitlichen Vertikalbalken zwischen Schwarz, einem hellen und einem dunklen Farbton. Der Neigungswinkel der Diagonalstreifen ist in beiden seitlichen Balkenelementen unterschiedlich definiert. Die Streifen sind hier als Flächenformen ausgebildet und nicht räumlich gestaffelt. Die Vertikalbalken sind gegen den Horizontalbalken verschattet und werden von diesem scheinbar überlagert. Im Grenzbereich tritt Farbe über das den Diagonalstreifen formal zugewiesene Vertikalkompartiment hinaus und dringt in den Bereich des oberen Horizontalbalkens ein. Die Gestaltung steht im Widerspruch zu dem Motiv der räumlichen Staffelung der tektonischen Elemente. Diese rahmen ein querechteckiges Feld, das mit

schwarzen und weißen Diagonalstreifen versehen ist. Die Partie ist gegen die seitlichen Diagonalstreifenbalken hin verschattet, sie scheint auf diesen aufzuliegen bzw. sich auf der Ebene des horizontalen Diagonalstreifenbalkens zu befinden. In das Zentrum des Feldes ist ein liegendes Oval plaziert, dessen Kontur als breiter farbiger Streifen ausgebildet ist. Die Binnenfläche des Ovals ist vertikal in zwei farblich unterschiedlich gestaltete Flächen geteilt, wobei die Teilungslinie diagonal verläuft und im unteren Bereich einen Bogen nach links beschreibt.

Kögler vervielfacht in dieser Arbeit ein Gerüst aus Rahmenleisten und -balken und verortet die Module in übergeordneten tektonischen Zusammenhängen, indem er sie ineinanderstellt. Die Einzelmotive sind Tür- und Fensterladenmotiven entlehnt. Sie sind als Balken-, Leisten- oder Flächenelemente gebildet und weisen Diagonalstreifen auf. Die Zusammenstellung dieser isolierten Formelemente jenseits eines in der Realität vorgegebenen Konstruktionszusammenhanges in einem eigenständigen Bildkontext geht bereits in Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre mit der Vertauschung von einzelnen Elementen und deren Eigenschaften oder deren Vervielfachung mit dem Ziel der Ausbildung einer Gliederung innerhalb der Komposition einher. Die Ableitung der Anordnung der einzelnen Elemente aus der konstruktiven Struktur vollzieht sich im Bild unter dem Aspekt der Erzeugung eines flachen räumlichen Gefüges. Diese Strategie zeigt sich in dem genannten Zeitraum auch in der Gestaltung von Details, wie der Diagonalstreifen, die einerseits in unterschiedlichen Neigungswinkeln ausgeprägt, andererseits jedoch dreidimensional gestaltet und in räumlichen Gefügen angeordnet sein können.

Als signifikant für die nähere zeitliche Einordnung der Arbeit kann das Motiv des asymmetrisch zweigeteilten Ovals in Kombination mit einem Feld gelten, das eine Diagonalstreifengliederung zeigt.

Das Ovalmotiv ist integraler Bestandteil einer bereits zuvor entwickelten Bildstruktur, die einem konstruktiven Kontext entlehnt ist. Wird im „Straßburger Fenster“ das Oval kompositorisch mit den Diagonalstreifenbalken verschränkt, so wird es hier in ein mit Diagonalstreifen versehenes Flächenkompartiment eingestellt. Gegenüber dem „Straßburger Fenster“ tritt hierin eine anders gewichtete gestalterische Absicht zutage. Zwar sind die einzelnen konstruktiven Elemente miteinander in einem räumlichen Gefüge verschränkt, doch erscheint die zentrale Motivgruppe als ein auf die Konstruktion aufgelegtes Element, das nicht

durch Überschneidungen durch andere Elemente in diese eingebunden wird. Eine Formulierung der Hauptmotive als intakte Elemente, die mit dem konstruktiven Gefüge eine nicht mehr ausschließlich konstruktiv bedingte Verbindung eingehen, steht im Vordergrund der gestalterischen Intention. Auch die Platzierung des Ovals vor den Diagonalstreifen stellt keine aus der zugrundeliegenden gegenständlichen Konstruktion ableitbare Zusammenstellung dar. Den Tendenzen der Auflösung des tektonischen Gefüges in gleichförmige, jenseits des konstruktiv bedingten Kontextes miteinander verschränkte Module, die sich zum Beispiel in einer Arbeit aus dem Jahr 1969 (Abb.76) zeigen, steht hier die formale, zu einer Intaktheit der Gesamtform führende Verfestigung der Formelemente gegenüber. Sie geht mit einer Isolation der Einzelemente als Folge von deren Herauslösung aus dem funktionalen Kontext des zugrundeliegenden Motivs einher.

Diese Tendenz setzt sich in der Arbeit „Blattspiegel“ fort. Kögler übernimmt die Motivgruppe des auf einem diagonal gestreiften Feld platzierten, farblich zweigeteilten Ovals, das um eine Binnenform erweitert wird. Sogar die Ausbuchtung im unteren Bereich der Teilungslinie wird aus der hier vorgestellten Arbeit in „Blattspiegel“ übernommen, jedoch in eine organische Formulierung eingebunden und aus ihr heraus motivisch begründet. Die Konstruktion aus den zu einem räumlichen Gefüge miteinander verschränkten, teilweise mit Diagonalstreifendekor versehenen Balken wird in „Blattspiegel“ durch das Doppelmotiv der gegeneinander versetzten symmetrischen Flächenformen mit wellenförmigen Konturen ersetzt. Auf diese Weise ergeben sich zwei scheinbar ineinandergestellte Rechteckelemente, die formal den aus Leisten und Balken bestehenden Rahmen der zuvor diskutierten Arbeit nicht unähnlich sind. Sie sind jedoch einem anderen Ursprungskontext entlehnt, der in den Arbeiten der 70er Jahre als Quelle einiger neuer Formfindungen erschlossen wird. Der Bereich organischer, der Pflanzenwelt entlehnter Formulierungen tritt zu den der Maschinenwelt und der Architektur sowie Konstruktionsgefügen entlehnten Motiven als Reservoir neuer Bildvokabeln hinzu. Deren gestalterisches Potential kann wiederum in Kontrastierung zu anderen, mit konstruktiven Aspekten versehenen Elementen in einen formalen Gegensatz überführt werden. Allerdings überwiegen in den Arbeiten vom Beginn der 70er Jahre zunächst die organischen Formulierungen, die sich nicht in übergeordnete, aus konstruktiven Zusammenhängen resultierende Bildstrukturen einfügen, sondern in additiver Weise zusammengeführt werden. Diese veränderte gestalterische Strategie deutet sich in der Arbeit „Blattspiegel“ bereits an. Vielfältige formale Bezüge binden die einzelnen Bildelemente zu einer straffen Komposition

zusammen. So stellt allein die Platzierung sämtlicher Elemente im Bildzentrum und die Betonung der übereinander platzierten Vertikallinien der stets symmetrisch gestalteten Formelemente ein dem orthogonalen Gerüst konstruktiven Charakters entlehntes Ordnungsprinzip dar. Auch die in formaler Hinsicht unter dem Aspekt der symmetrischen Gestaltung vollzogene Übernahme des doppelten Flügelmotivs in die im Bildzentrum platzierte organische Formulierung sowie die Verteilung der Farben unterstreichen die Regelmäßigkeit einer solchen kompositorischen Gestaltung. Die zuvor aus konstruktiven Kontexten entlehnten Zusammenhänge der einzelnen Bildelemente werden nun aus der organisch gewachsenen Form der Motive abgeleitet. In diesem Sinne stellen sie ein organisches Äquivalent zu den konstruktiven Gefügen älterer Bildfindungen dar. Die zuvor als Flächenkompartimente definierten Flügel der Tür- und Fensterladenkonstruktionen sind nun nicht mehr mit einem vom Balkendekor abgeleiteten Diagonalstreifenmuster versehen oder den Balkenelementen als monochrom gestaltete, konstruktiv definierte Flächenelemente gegenübergestellt. Ihre Flächenerstreckung leitet sich jetzt aus der organischen Form eines Pflanzenblattes ab oder weist, wenn das entsprechende Motiv in der Arbeit „Blattspiegel“ aus der Doppelseite eines aufgeschlagenen Buches abgeleitet sein sollte, Merkmale des Organischen auf, wie etwa wellenförmige Konturen. Entscheidende Ähnlichkeiten zwischen dem aus konstruktiven Kontexten abgeleiteten Motiv und den neu hinzutretenden organischen Formfindungen bestehen jedoch im symmetrischen Aufbau und in der konstruktiv oder organisch begründeten Verbindung zweier symmetrisch angeordneter Flächenelemente bzw. Flügel. In der Anordnung innerhalb der Bildkomposition übernehmen die organischen Motive auf diese Weise Eigenschaften der ehemals konstruktiven Kontexten entlehnten Elemente, welche die Organisation des Bildes nach tektonischen Prinzipien weiterhin ermöglichen.

Gleiches läßt sich anhand einer weiteren Arbeit aus dem Jahr 1970 (Tempera auf Karton, 63 × 75 cm, Abb.89, 90) aufzeigen. Diese trägt den Titel „Blatt-Teilung“ und zeigt auf querformatigem braunen Karton ein annähernd in gleichen Dimensionen angelegtes hellgraues Bildfeld, dessen Ränder allseitig verschattet sind und die Fläche als volumenhaltiges, auf dem Bildträger aufliegendes Element ausweisen. Dieses ist rechtwinklig begrenzt, einzig die linke Begrenzungslinie weist einen unregelmäßigen Verlauf auf. Diese Gestaltung ruft in Kombination mit der Verschattung die Randgestaltung der vorgeblich collagierten Elemente auf, die in den Arbeiten der 50er Jahre häufig auftreten. Das in jener Werkphase mit dem Einsatz dieser Gestaltung verbundene surreale Potential in Form von landschaftlicher

Ausdeutung wird in der hier vorgestellten Arbeit nicht aufgerufen, wohl aber die Illusionierung einer anderen Materialqualität als der tatsächlich vorhandenen erreicht. Auf dem Bildfeld sind zwei annähernd identische organische Formfindungen mit wellenförmigen Konturen nebeneinander plazierte. Diejenige in der linken Bildhälfte ist dunkelgrau gestaltet, sie mutet wie ein gehälftes Pflanzenblatt an. Der rechte Kontur verläuft vertikal, während der linke eine oberhalb der Formmitte ansetzende Einziehung aufweist. Der rechte Rand scheint verschattet zu sein; er hebt sich in der Aufnahme dunkel von der Binnenfläche der Form ab. Dieses Detail könnte sowohl ein Einrollen des Blattes suggerieren als auch den Verlauf der Mittelader andeuten. Zu beiden Seiten der unteren rechten Ecke erstreckt sich ein unregelmäßig geformtes schmales Teilstück, das als Wiederholung des Umrisses der großen Form gelesen werden kann. Diese Formulierung könnte auch als nahezu vollständig verdeckte Wiederholung der großen Form gelesen werden, ein Gestaltungsprinzip, das in der Arbeit „Blattspiegel“ bereits auftritt und wohl auch das Blattmotiv in dem mutmaßlich um 1970 erarbeiteten Zustand der bereits vorgestellten, in den Zeitraum 1966/1988 datierten Arbeit prägt (o. Abb.). Das in „Blatt-Teilung“ in der rechten Bildhälfte plazierte Motiv ist formal annähernd identisch mit demjenigen der linken Bildhälfte, erscheint jedoch nach oben versetzt und dadurch seitlich und oben beschnitten. Es ist als rote Farbform gestaltet und wird zur linken Seite von einer hinterfangenden roten Fläche zu einem Rechteck ergänzt, die in einer abweichenden Nuance des roten Farbtones gestaltet ist. Sowohl der linke Außenkontur dieser Fläche als auch der linke Rand der eingeschriebenen Form sind verschattet, so daß die Elemente jeweils auf dem Grund bzw. auf der Rechteckfläche aufzuliegen scheinen.

Das Motiv des geteilten Blattes verleiht der Arbeit den Titel. Die Teilung setzt als zugrundeliegendes Motiv eine durch symmetrische Spiegelung vervollständigte Form des nun als Resultat des Teilungsvorganges präsentierten Blattmotivs voraus. Das Teilelement, das in einem analytischen Prozeß zur Gewinnung formal identischer Module aus der Ursprungsformulierung herausgelöst wurde, ist verdoppelt. Beide Formen sind nebeneinander auf dem Bildträger angeordnet. Diese mathematisch erscheinende Regelmäßigkeit wird jedoch durch die den Formen zugeordneten Detailgestaltungen aufgebrochen. Die Hinterblendung der rechts angeordneten Figur durch eine zum Rechteck ergänzte Fläche findet in der Gestaltung der links plazierte Formulierung keine Entsprechung. Das Prinzip der räumlichen Schichtung gelangt jedoch auch hier zur Anwendung, indem der Blattform eine zweite Form zugeordnet wird, die durch Überlagerung durch das Hauptmotiv nahezu vollständig verdeckt zu sein



scheint. Auch die Lesart einer dreidimensionalen Gestaltung der betreffenden Formpartie entspräche dem Aspekt der Raumhaltigkeit.

Das Motiv des zum Rechteck ergänzten roten Elementes hat in formaler Hinsicht eine Entsprechung in der Gestaltung des hellgrauen Bildfeldes, dessen linker Kontur wellenförmig ausgebildet ist. Gleichzeitig stehen die Elemente dieser durch innerbildliche Wiederholung erzeugten kompositorischen sowie motivischen Bezüge einander in einem formalen Kontrast gegenüber. Rechtwinklige Formulierungen und organische Formfindungen sind zueinander in Bezug gesetzt. Darüber hinaus jedoch sind die rechtwinkligen Elemente mit charakteristischen Gestaltungen der organischen Formen ausgestattet, indem deren wellenförmige Konturen in jene integriert sind.

Wie in „Blattspiegel“ sind auch hier einander überlagernde Formulierungen in einen Wechsel von organischen und orthogonalen Gestaltungen sowie in kompositorische Symmetrien eingebunden, wobei, anders als in jener Arbeit, eine Assimilation der rechtwinkligen an die organischen Formulierungen vollzogen ist. Dienen die Verschattungen in „Blattspiegel“ dazu, plastische Leistenmotive auszubilden, so wird jetzt im Einrollen und Auflagern einzelner Elemente auf flächig gestalteten Partien eine Aufwölbung des gesamten Bildfeldes suggeriert.

Die Einbindung organischer Formulierungen in ein orthogonales Gerüst beschränkt sich in „Blatt-Teilung“ auf deren Anordnung über rechtwinkligen Elementen. Erst aus der Verdoppelung eines Motivs läßt sich eine regelhafte Bildstruktur entwickeln. Diese ist nicht aus einem als motivische Vorlage dienenden konstruktiven Gefüge abgeleitet. Die freie Zusammenstellung von orthogonal formulierten Flächenformen und organischen Formfindungen tritt als kompositorisches Prinzip in den Arbeiten aus dem Jahr 1970 zum ersten Mal auf. Dieser Kompositionsansatz behält über Jahrzehnte Gültigkeit; Kögler gestaltete sowohl im Jahr 1979 eine Arbeit mit dem Titel „Schatten einer Zeichnung“ (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, 56 × 42,5 cm, Abb.108) nach diesem Prinzip als auch eine Arbeit, die Mitte der 90er Jahre entstand und eine Kombination aus quadratische Flächenformen und organischen Formulierungen zeigt (Tempera und Bleistift auf Karton, 36 × 47 cm, Abb.149).

Im Jahr 1970 entstanden weitere Arbeiten, in denen das in der zweiten Hälfte der 60er Jahre erarbeitete konstruktive Vokabular mit organischen Formfindungen verschränkt ist, wobei beide einer wechselseitigen formalen Assimilation unterworfen werden.

Der Titel der im folgenden diskutierten Arbeit (Tempera auf Karton, 31 × 73 cm, Abb.91) nimmt auf einen Griechenlandaufenthalt des Künstlers im Jahr 1969 Bezug, über den nichts Näheres bekannt ist. „Taxidi“ ist in einem langgestreckten Format konzipiert. Es zeigt auf grün grundiertem Bildfeld eine Konstellation aus Einzelformen, die sich zu einem Querrechteck mit wellenförmigem Kontur fügen, wobei der Bildgrund als schmale Rahmenleiste allseitig sichtbar belassen ist. Die Binnengliederung wird von einem organisch formulierten Blattmotiv in heller Farbgebung auf dunkelgrünem Grund dominiert, das durch die Einschiebung zweier Motive mit vertikaler Ausrichtung geteilt ist. Die beiden jeweils in den Außenbereichen platzierten Hälften des Blattmotivs sind unterschiedlich gestaltet. Die rechte Hälfte weist einen wellenförmigen Außenkontur auf, der von einem durch Verschattung plastisch hervorgehobenen, hell abgesetzten Leistenmotiv gebildet wird. Die Binnenfläche des Blattmotivs ist zu den Seiten hin verschattet und tritt dadurch als eingetieftes Kompartiment in Erscheinung. In gleicher Weise ist die auf der linken Seite platzierte Blatthälfte gestaltet, ihre Umrißlinie wird jedoch von einer mittig ansetzenden Einziehung bestimmt. Das Bildzentrum wird von zwei sich überlagernden Vertikalbändern mit wellenförmigen Konturen eingenommen, die mit einem schwarz-weißen Diagonalstreifendekor versehen sind. Das rechts platzierte Bandmotiv verdeckt das links angeordnete nahezu vollständig; beide Bänder überlagern, durch Verschattung kenntlich gemacht, die jeweils darunter sichtbare Form. An das Doppelmotiv schließt sich rechts ein beiderseitig mit weißen Streifen konturiertes grünes Band an, das wiederum das rechte Diagonalstreifenband zu überlagern scheint. Die dunkelgrünen Außenflächen, auf denen die Blatthälften aufzuliegen scheinen, sind jeweils zu einem Rechteck ergänzt.

Kögler nutzt auch in dieser Arbeit den Vorgang der Teilung einer organischen Formulierung, um ein formales Gerüst zu erhalten, in das weitere Elemente eingefügt werden können. Die organische Form übernimmt dabei die Funktion, die in den Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre das konstruktive Gerüst der Tür- und Fensterladenkonstruktionen ausübt. Als rahmendes Element, das die Stelle der Balken einnimmt, dienen dabei die zum Rechteck ergänzten dunkelgrünen Außenflächen. Diese Ergänzung eines organisch gestalteten Elementes zu einer Formfindung, die orthogonalen Ordnungssystemen entlehnt ist, zeigt sich hier ebenso wie in „Blatt-Teilung“. Die Gestaltung stellt eine Schnittstelle zweier Gliederungssysteme dar. An organische Formulierungen assimiliert erscheint die Gestaltung von zuvor stets orthogonal formulierten Elementen. Dies zeigt sich am Motiv des Diagonalstreifenbalkens, der in ein mit

wellenförmigen Außenkanten versehenes Band umgedeutet wird. Das Merkmal der wellenförmigen Begrenzung ist aus dem Bereich organischer Formfindungen übernommen und auf ein konstruktives Element mit tektonischer Funktion übertragen. Dadurch verändert sich die Wahrnehmung dieser Formfindung, wobei ihr eine andere Stofflichkeit zu eignen scheint als diejenige einer aus konstruktivem Kontext entnommenen Formulierung. Mit der formalen Umgestaltung geht daher auch eine Umdeutung der materiellen Eigenschaften einher, die zuvor die Anordnung der einzelnen tektonischen Elemente innerhalb des konstruktiven Gefüges begründete. In einigen Aspekten entspricht jedoch die Position der Bildelemente, wie im Fall der rahmenden Balken, noch ihrer Anordnung in der ehemals einem gegenständlichen Kontext entlehnten Bildkonstruktion. Kögler übernimmt deren funktionale Aspekte in die Arbeit, indem die übergeordnete Bildstruktur weiterhin von diesen Gestaltungsprinzipien abgeleitet wird.

Zwei weitere undatierte, unbetitelte Arbeiten, deren Entstehung zu Beginn der 70er Jahre angesetzt werden kann, bestätigen diese Beobachtung.

Ein Werk (Tempera auf Leinwand, 108 × 110 cm, Abb.92)<sup>2</sup> zeigt auf braunem Bildgrund links eine rechteckige grüne Flächenform, die oben mit jeweils einem weißen, schwarzen und braunen Horizontalstreifen abschließt. Rechts schließt sich eine kleiner dimensionierte, hochrechteckige schwarze Flächenform an, deren oberer Abschluß aus jeweils einem weißen, braunen, schwarzen und ockerfarbenen Streifen besteht. Diese Flächenform ist gegen das linke Pendant nach oben versetzt und verschattet; es scheint von diesem überlagert zu werden. Unterhalb der beiden Flächenformen schließt sich ein brauner Horizontalstreifen an, in dessen Gestaltung die Abtreppung der Elemente nicht eingeht. Im Zentrum des Bildfeldes befindet sich ein symmetrisch konzipiertes Doppelflügelmotiv mit vertikaler Mittelstrebe und wellenförmigen Konturen. Das Motiv ist farblich und formal vertikal in zwei Hälften geteilt, die in der Bildmitte zusammentreffen, wobei sowohl die hellere linke und die in einem hellen Braunton gestaltete rechte Seite jeweils eine plastisch aufgelegte Mittelstrebe ausbilden. Zwischen diesen Vertikalstreben ist ein schwarzer Vertikalstreifen plaziert, der wiederum mit einem zweiten, weißen Doppelflügelmotiv verschränkt ist. Dieses scheint die Doppelform zu hinterfangen und wird von dieser nahezu vollständig verdeckt; es ist ober- und unterhalb des

---

<sup>2</sup> Diese Arbeit wurde in einer Ausstellung in der Galerie Schrade in Karlsruhe im Jahr 2000 unter der Bezeichnung „kö 076, o.T. 1968-72“ gezeigt.

zentralen Motivs sichtbar. Die schwarze Vertikalstrebe dient als Scharnierelement, das beide Gefüge miteinander verbindet.

Die beiden Flächenformen des zuoberst platzierten Doppelflügelmotivs weisen an den seitlichen Außenkanten plastisch gestaltete schmale Leisten auf. Über diese ist ein grünes Vertikalband gelegt, das von den zentralen Flächenformen jedoch überlagert zu werden scheint. Das Leistenmotiv der rechten Seite ist verdoppelt. Die Leisten sind durch einen schwarzen Kontur von den Flächenkompartimenten des dominierenden Doppelmotivs abgesetzt. Auf diese Flächenformen sind zwei symmetrisch gestaltete, organische braune Formfindungen aufgelegt, die ein Blattmotiv bilden. Das Teilelement auf der linken Seite scheint von einer geringfügig größer dimensionierten grünen Flächenform gleicher Gestaltung hinterfangen zu werden; diese bleibt als schmaler Kontur sichtbar. Während diese Partie durch eine in der Mitte ansetzende Einziehung geteilt ist, weist das Pendant auf der rechten Seite eine annähernd rechteckige Gestalt auf. Diesem ist eine Umrißzeichnung eingeschrieben, die eine halbrunde Einbuchtung in der oberen linken Partie aufweist. Auf die vervielfältigten und gegeneinander versetzten Mittelstreben ist das Element eines gedrehten Stabes aufgelegt. Es zeigt eine weiße Farbgebung, wird jedoch partiell von einer transparenten Farbform in Gestalt eines Parallelogramms überlagert. Diese besteht aus zwei braunen Diagonalstreifen, deren oberer den Vertikalstab in zwei schmale Partien zu spalten scheint. Die Farbform vermittelt zwischen dem Blattmotiv der linken Bildhälfte und dem nach oben versetzten Pendant auf der rechten Seite.

Kögler nutzt das Motiv der zu beiden Seiten einer Mittelstrebe oder Mittellinie symmetrisch angeordneten Doppelflügel als rahmende Formulierung mit tektonischen Eigenschaften. Ähnlich der gestalterischen Lösung, die sich in der Arbeit „Blattspiegel“ findet, wird das Motiv verdoppelt, wobei beide resultierenden Flächenformen in einem Überlagerungsmotiv miteinander verschränkt sind. Dadurch wird die dreidimensionale Konzeption des Gefüges betont. Die plastisch formulierte Randleiste findet sich hier ebenso wie die nun vervielfältigte Mittelstrebe.

Das Motiv des gedrehten Stabes findet sich zum ersten Mal in der Arbeit „Stab“ aus dem Jahr 1969. Ist in der dort verwendeten Variante der aus dem Tür- oder Fensterladenmotiv entlehnte statische Mittelbalken mit den Diagonalstreifen des Dekors zu einer Formulierung verschmolzen, die dynamische sowie organische Aspekte aufweist, so ist nun das konstruktive Stabelement als ausschließlich organische Formfindung konzipiert. Die Platzierung und die

regelmäßige Anordnung der Windungen in der Vertikalen sind jedoch auf konstruktive Aspekte zurückzuführen, die sich aus der Genese dieser Formfindung ergeben. Dieser mit einer Festigkeit des Materials assoziierte konstruktive Aspekt wird von der überlagernden, farblich abweichend gestalteten Partie betont, wobei der transparent gestaltete Bereich ein weiteres Motiv bereitstellt, das in älteren Arbeiten als eine Variante der einfachen Mittelstrebe auftritt. Die vervielfältigte Mittelstrebe einer Tür- oder Ladenkonstruktion findet sich bereits in „Pforte“ von 1967. Jetzt ist dieses Motiv nicht durch eine aus der Konstruktion abgeleitete Zusammenstellung mit anderen Bildelementen verbunden. Vielmehr ist es als isoliertes Einzelelement mit weiteren formal und funktional verwandten Elementen kombiniert, die jeweils eine räumliche oder plastische Ausgestaltung dieses vertikal ausgerichteten Motivs aufweisen. Dieser Aspekt wiederum eignet dem gedrehten Stab nicht, er ist ausschließlich als Flächenform konzipiert.

Anhand des Motivs läßt sich aufzeigen, daß Kögler zu dem bereits in älteren Bildschöpfungen genutzten gestalterischen Potential, das sich aus der Isolierung einzelner Dingeigenschaften aus dem mimetischen Kontext ergibt, neue Formulierungen hinzufügt, die gestalterisch in derselben Weise ausgedeutet werden. Allerdings ist die Zusammenstellung der Motive nicht mehr ausschließlich durch konstruktive Gliederungen begründet, sondern bezieht organisch gewachsene Formzusammenhänge ein. Darüber hinaus wird die formale Ähnlichkeit als Aspekt der Zusammenstellung betont. Die auf diese Weise zusammengestellten Motive können aus disparaten Ursprungskontexten entlehnt sein. Dies zeigt sich bereits in „Stab“.

Die Auswahl der Bildelemente verweist im Vergleich mit den für das Jahr 1970 gesicherten Arbeiten auf eine Entstehung der Arbeit in diesem Jahr.

Das aus dem Aspekt der formalen Ähnlichkeit einzelner Bildelemente abgeleitete Kompositionsprinzip findet sich in einer weiteren undatierten, unbetitelten Arbeit (Öl auf Leinwand, 90 × 70 cm, Abb.93)<sup>3</sup>, deren Entstehung im Jahr 1970 jedoch angenommen werden kann. Sie zeigt auf weißer Grundierung zwei zentral platzierte, übereinander angeordnete Formkomplexe. Oben befindet sich auf einem teils grau, teils grün gestalteten Querrechteck ein grünes Doppelflügelmotiv mit wellenförmigen Konturen sowie oben und unten angefügten Leisten, die sich durch abweichende Farbgebung oder Verschattung von der Hauptform

---

<sup>3</sup> Auch diese Arbeit war im Jahr 2000 in der Karlsruher Galerie Schrade zu sehen. Sie ist unter der Bezeichnung „kö 074, ca. 1970“ in der Liste der ausgestellten Arbeiten geführt.

abheben. Eine oben verlaufende Vertikalleiste wurde nachträglich weiß übermalt. Seitlich an das zentrale Motiv anschließende Vertikalbänder verschmelzen partiell mit dem überlagerten Querrechteck. Die untere Leiste reicht über die Breite des Doppelmotivs hinaus; sie vermittelt zu einer darunter angeordneten, ebenso breiten schwarzen Horizontalbalkenform mit ebenfalls wellenförmig ausgebildeten Konturen. Im Zentrum des Doppelflügelmotivs ist eine durch Verschattung plastisch definierte vertikale Mittelstrebe mit wellenförmigen Konturen platziert. Sie ist in dem grünen Farbton der Flächenelemente gehalten. Die zentrale Doppelflügelform wird von zwei weiteren Formelementen ähnlicher Konzeption hinterfangen, die, nach unten versetzt, in den Bildraum hinein gestaffelt zu sein scheinen und partiell über den seitlichen Kontur des Hauptmotivs hinaustreten. Sie sind durch eine hellgraue Leiste voneinander geschieden. Der übermalte Vertikalstreifen oberhalb des zentralen Motivs gehörte wohl ursprünglich zu einem der überlagerten Doppelflügel motive, das durch die Korrektur nicht mehr über die Dimensionen des zentralen Motivs hinausreicht. Beide Varianten finden sich in Arbeiten, deren Entstehung im Jahr 1970 gesichert ist. In der unteren Bildhälfte befindet sich ein schwarzes Querrechteck mit linear verlaufenden Außenkanten, in dessen rechte obere Partie ein grünes Vertikalstreifenfragment eingefügt ist. An entsprechender Stelle des Außenkonturs zeigt sich eine Abtreppe. In die Form ist, lediglich durch grüne Umrißlinien gekennzeichnet, ein Quadrat eingeschrieben. Das Rechteck erfuhr ebenfalls nachträglich eine Korrektur. Unter einer weißen Übermalung sind die Konturen eines nach unten versetzten, größer dimensionierten ebensolchen Formelementes zu sehen. Kögler eliminierte in beiden Formkomplexen demnach weitere Elemente, die eine virtuelle Staffellung des Gefüges in die Tiefe andeuteten bzw. fortsetzten.

Beide formalen Einheiten sind durch einen Streifen der weißen Grundierung voneinander isoliert. Dennoch sind auf mehreren Ebenen formale Bezugnahmen zu erschließen. So nimmt der grüne Streifen innerhalb der Fläche des unten platzierten Elementes die Farbgebung des oben angeordneten Formkomplexes auf. Das schwarze Balkenelement wiederum, das den als schmale Streifen sichtbaren Partien der überlagerten Doppelflügel motive einerseits als formales Äquivalent beigeordnet ist, nimmt andererseits durch die Farbgebung Bezug auf die farbliche Erscheinung des unten platzierten Formelementes. Die Blockhaftigkeit des unten platzierten Rechteckes stellt eine nach orthogonalen Prinzipien gestaltete Variante der mit wellenförmigen Konturen ausgestatteten, oberen Formulierung dar, die auch als eine Rechteckfigur mit mehrfach unterteilter Binnengliederung gelesen werden kann. Durch die organische Gestaltung,

die sich in der Wellenform der Konturen äußert, tritt der oben plazierte Formenkomplex so in einen formalen Kontrast zu der rechtwinklig formulierten Figur in der unteren Bildhälfte. Formale Entsprechungen und Kontraste stehen in einem Gleichgewicht und stellen auf mehreren gestalterischen Ebenen einen kompositorischen Bezug der Formen untereinander her. Diese Zusammenstellung von mehreren an orthogonalen Prinzipien orientierten Formulierungen mit Formfindungen, die wellenförmige Konturen oder andere Merkmale einer organisch formulierten Gestaltung aufweisen, findet sich nicht nur im Werk der 70er Jahre, sondern auch in späteren Werkphasen. So sind einige Arbeiten aus den 90er Jahren mit Formkontrasten in der in den 70er Jahren erarbeiteten motivischen Ausprägung ausgestattet.

Anhand der Arbeit „Geschichtete Tafeln“ aus dem Jahr 1971 (Tempera und Bleistift auf Karton, 60 × 45 cm, Abb.94) läßt sich die konzeptionelle Kontinuität belegen, mit der Kögler die Verschmelzungen von organischen mit konstruktiven Aspekten betreibt. Auf grauem Bildgrund ist ein rechtwinkliges rotes Flächenmotiv in Hochformat plaziert, das an drei Seiten von Leisten gerahmt wird. Diese sind durch Verschattung plastisch von der Flächenform abgehoben. Vor das Motiv ist ein Gefüge von drei unterschiedlich dimensionierten hochformatigen Elementen gelegt, die unterschiedliche Binnengliederungen aufweisen. Eine durch wellenförmige Konturen organisch definierte blaue Flächenform, die seitlich jeweils eine im Grauton des Bildgrundes gehaltene, plastisch aufgelegt erscheinende Leiste aufweist, überragt die obere und untere Begrenzung des orthogonalen Hauptmotivs. Die Formkonturen der Leistenelemente verschmelzen aufgrund der identischen Farbgebung mit dem Bildgrund. Dieses Element wird in der oberen Partie von einem weiteren Flächenelement gleicher Konzeption, jedoch geringerer Dimensionierung überlagert, das eine Binnengliederung in mehrere wellenförmig konzipierte, plastisch hervortretende Leisten und durch diese begrenzte Flächenkompartimente in Grau und Schwarz aufweist. Diese Partie des Bildes wurde zu einem späteren Zeitpunkt einer Veränderung unterworfen. Im Ausstellungskatalog der Saarbrücker Galerie St. Johann ist in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme der Zustand von 1971 abgebildet.<sup>4</sup> Er zeigt in der linken Partie dieses Elementes ein von der weißen Außenleiste und einer zentral verlaufenden Leiste gerahmtes schwarzes Flächenkompartiment. Der aktuelle Zustand weist ein in der Mitte dieser schwarzen Fläche vertikal verlaufendes, wellenförmiges graues Band auf, das von der unteren Begrenzung des eingeschriebenen roten Rechteckes überlagert bzw. abgeschnitten wird. Es

---

<sup>4</sup> Vgl. AK, Saarbrücken 1972, Nr. 33, Abb. o. S.

stellt ein kompositorisches Äquivalent zu der jenseits einer ebenfalls vertikal angeordneten, geschwungenen Mittelleiste verlaufenden, plastisch aufgelegten grauen Leiste dar, die den rechten Abschluß eines grauen Flächenkompartimentes darstellt. Das Hinzufügen der grauen Leiste durchbricht die konstruktive Logik der Zusammenstellung von Flächenkompartiment und gleichfarbiger Leiste. Allerdings erzeugt Kögler auf diese Weise sowohl eine Formwiederholung als auch eine Symmetrie der Binnengestaltung der unterschiedlichen Binnenkompartimente innerhalb des beschriebenen Formelementes. Zur rechten Seite hin ist diese Form zu einer gerade abschließenden weißen Flächenform mit plastisch aufgelegter Rahmenleiste ergänzt. In die Gestaltung der Flächenform sind nun Aspekte einer organischen Gestaltung in Form von wellenförmig begrenzten Partien eingebunden. Während diese Partie sich durch einen linearen Kontur vom Bildgrund abhebt, geht die linke Rahmenleiste aufgrund der in gleichem Ton gehaltenen Farbgebung ohne Formbegrenzung in den Bildgrund über. Die obere Partie des Formelementes wird von einer rechtwinkligen roten Farbform überlagert, deren wellenförmig verlaufende, plastisch abgesetzte Mittelleiste den Verlauf der durch die Formüberlagerung verdeckten Mittelleiste des darunter platzierten Elementes aufnimmt. Dieses Element ist dadurch mit der Eigenschaft einer partiellen Transparenz ausgestattet. Diese Gestaltung kann als eine Wiederaufnahme von gestalterischen Strategien gelten, die Kögler bereits in den Arbeiten der 50er Jahre entwickelt hatte. Nun sind isolierte Eigenschaften organischer und konstruktiv-tektonischer Herkunft in der zuoberst platzierten roten Rechteckform miteinander verschmolzen. In deren orthogonalen Prinzipien entsprechende Gestalt ist die Form der roten, als eingetieftes und von Leisten gerahmtes Flächenkompartiment ausgebildeten Grundform aufgenommen, die von den anderen Elementen überlagert wird. Das Element ist jedoch ausschließlich als Flächenform ausgebildet, der lediglich die plastische Gestaltung der Mittelleiste widerspricht. Über die formale und farbliche Wiederholung der zuunterst platzierten Form in einem Element, das in der obersten Ebene des Gefüges angesiedelt ist, wird ein kompositorischer Zusammenhalt hergestellt.

Eine weitere Verschmelzung der beiden gegensätzlichen Gestaltungsstrategien manifestiert sich in der Ausgestaltung der beiden in den mittleren Ebenen des Gefüges platzierten Elementen. Deren Charakter einer von plastischen Leisten gerahmten bzw. eingetieften Flächenform ist wiederum den bekannten Flächenkompartimenten konstruktiver Gefüge entlehnt. Auf diesen Ursprungskontext ist auch die Ausprägung der rechten Partie des grau-schwarz-weißen



Elementes als rechtwinklige Randbegrenzung zurückzuführen. In ähnlicher Weise zu rechtwinkligen Formulierungen ergänzt sind organische Formelemente in der Arbeit „Blatt-Teilung“. Allerdings stellt die Binnengliederung des entsprechenden Elementes in „Geschichtete Tafeln“ eine formale Verdichtung von schmalen Flächenelementen und Leistenmotiven dar, die sich in dieser Ausprägung in den an konstruktiven Vorlagen orientierten Werken der zweiten Hälfte der 60er Jahre nicht findet.

In der Wahrnehmung einer räumlichen Schichtung der durch Überlagerung verschränkten Formelemente stellen sich durch die in die Farbgebung des Bildgrundes übergehende farbliche Gestaltung der Leistenelemente Irritationen ein. Diese gestalterische Strategie scheint den Prinzipien einer den mimetischen Verhältnissen entlehnten räumlichen Anordnung zu widersprechen. Auch hierin kann jedoch ein Mittel zur Rückbindung der Komposition an die Ebene des Bildgrundes gesehen werden, was einer Komprimierung der räumlichen Erstreckung entspräche. Andererseits wird die formale Einheit des als tektonischer Rahmen des Gefüges konzipierten großen roten Rechteckes durch die Anbindung der Leisten des blauen und des versetzt dazu platzierten grau-schwarz-weißen Elementes an den Bildgrund gesprengt. Zwei in gleicher Weise kompositorisch wirksame Ordnungsprinzipien stehen sich in unvereinbarem Widerspruch gegenüber. Diese gestalterische Strategie gelangt in den Arbeiten der 80er Jahre häufig zur Anwendung, sie zählt zu Köglers gestalterischem Kernrepertoire dieser Werkphase.

Für das Jahr 1972 sind in der Liste der Einzelausstellung von Köglers Werken im Eisenwerk Wöhr einige Titel von Arbeiten dokumentiert, von denen nur „Beschattetes Täfelchen“ (Collage, 20 × 25 cm) und „Grüner Stab“ (Collage, 50 × 65cm) mit überlieferten Werken in Zusammenhang gebracht werden können.<sup>5</sup> Diese sollen im folgenden vorgestellt werden. Die in den Titeln dieser und der beiden weiteren Arbeiten aus dem Jahr 1972 genannten Formelemente verweisen darauf, daß Kögler sich weiterhin mit Formulierungen beschäftigt, die sowohl bereits zuvor erarbeiteten als auch neuen Kontexten entnommen sind. Auf den letztgenannten Sachverhalt weist die Bezeichnung „Wellenschatten“ hin. Kögler beschäftigte sich bereits in der ersten Hälfte der 60er Jahre mit der Verschattung von architektonischen Partien, die sich durch die farbliche Gestaltung von anderen Formelementen unterschieden. Die in das Jahr 1970 zu datierenden Partien von „Beschattete Tür“ verweisen auf das anhaltende

---

<sup>5</sup> Vgl. Anhang IV, Nr.20, „Beschattetes Täfelchen“, und Nr.2, „Grüner Stab“. Es handelt sich weiterhin um Nr.22, „Überschattete Stäbe“, 1972, Collage, 50 × 65 cm, sowie um Nr.31, „Wellenschatten auf zwei Tafeln“, 1972, Collage, 47 × 61 cm.

Interesse des Künstlers an diesem Phänomen, das sich nun in einer formal veränderten Konzeption der Formelemente manifestiert. Die Einbindung eines jenseits der eigentlichen Dinggestalt angesiedelten mimetischen Bezuges in die Bildgestaltung erhebt diesen Aspekt zum gestalterischen Instrumentarium, dessen Bedeutung sich auf kognitiver Ebene erschließt. Gleichzeitig nutzt Kögler die Verschattung einzelner Bildpartien oder Elemente als Anlaß, die Farbigkeit der betreffenden Formulierungen zu verändern und so auf ausschließlich formaler Ebene gestalterische Kontraste zu formulieren. Auch im Hinblick auf die Gestalt können die beschatteten Partien von anderen im Bild aufgeführten Elementen abweichen, indem, ausgehend von einem außerhalb des Bildes befindlichen Gegenstand, Schatten in die Bildkomposition einfällt. Die Bezeichnung „Wellenschatten“ im Titel einer der Arbeiten verweist wohl auf ein wellenförmig begrenztes Element, das als Schatten mit den im Titel ebenfalls genannten orthogonalen Flächenformen durch Überlagerung verschränkt ist.

Diese Strategie, in der auf mehreren Ebenen Aspekte von Wirklichkeit rezipiert werden, ermöglicht es dem Künstler, das erprobte formale und gestalterische Potential um weitere Formfindungen zu erweitern, die Aspekte des Konstruktiven ebenso wie des Organischen in sich vereinen. Entscheidend für die Einbindung solcher Formulierungen in die bekannten Gefüge ist deren Wahrnehmung als Schatten, die sich auf kognitive Ebene erschließt. Durch die immaterielle Qualität des Schattens, die sich in einer Transparenz der entsprechenden bildlichen Formulierungen manifestiert, ist eine Verschränkung mit bildlichen Gefügen gewährleistet, wobei der Schattenwurf in ähnlicher Weise wie konstruktiv vorgegebene Verbindungen zur Verknüpfung von Bildelementen genutzt wird.

Kögler bedient sich jedoch auch weiterhin bereits bekannter Techniken zur Bildgestaltung, beispielsweise der Collage. Die Wirkung der tatsächlich collagierten Elemente weicht von derjenigen vorgeblich collagierter, jedoch gemalter Partien nur geringfügig ab, da beide in derselben gestalterischen Absicht und in derselben Weise in die betreffenden Arbeiten integriert werden. Dies zeigt sich anhand des nun vorzustellenden Werkes.

Die in das Jahr 1972 datierte Arbeit mit dem Titel „Grüner Stab“ (Tempera auf collagiertem Papier, 50 × 65 cm, Abb.95) zeigt auf querformatigem Bildträger einen hellen Grund, der als schmaler Steifen zu seiten eines kleiner dimensionierten, collagierten rechteckigen schwarzen Papiers sichtbar bleibt. Dieses Papier weist an der linken, der oberen und der unteren Außenkante Rißspuren auf, während die rechte Seite beschnitten ist. Auf dieses Papier ist ein

kleineres, ebenfalls querrrechteckiges, hellbraunes Papier geklebt, dessen oberer Rand gerissen ist, während die drei anderen Seiten Schnittkanten aufweisen. Dieses durch die unterlegten Papiere mehrfach mit Rahmenleisten versehene Bildfeld trägt die Darstellung eines auf schwarzem Grund liegenden grünen Stabes mit drei zentral platzierten Windungen, die durch schwarze Konturlinien voneinander abgesetzt sind. Der schwarze Grund ist unterhalb der Form als breiter Streifen sichtbar, während er am oberen Rand der Form eine schmale Konturlinie ausbildet, die sich in Höhe der Windungen verbreitert. In diesem Bereich zeigt der helle Grund eine Partie diffus aufgetragener schwarzer Farbe.

Kögler verknüpft in dieser Komposition gegensätzliche gestalterische Strategien miteinander. Das Motiv des Stabes ist nun als isolierte Formulierung und in Abgrenzung gegen andersartig gestaltete Bildpartien als formal geglättetes, farblich homogen gestaltetes Formelement gegeben. Es ist als Flächenelement ohne plastische Modellierung gestaltet; allerdings können die verbreiterten schwarzen Konturen oberhalb der Windungen als verschattete Teilelemente des grünen Stabes gelesen werden. Diese Gestaltung weicht von den bisher aufgezeigten Gestaltungsmodi verschatteter Partien ab, die sich in einer zum jeweiligen Formenrand hin verdichteten Schraffur ausdrücken. Nun bedient sich Kögler einer schematisierten Art des Schattenwurfes, die sich vorwiegend in Comic-Strip-Zeichnungen findet und von dort Eingang in die Pop Art fand. Die Gestaltung dieses Elementes steht in formalem Gegensatz zu der Partie ungleichmäßig vertriebener schwarzer Farbe, die unmittelbar an den Stab anschließt. Ein weiterer Kontrast ergibt sich aus der optischen Wirkung, die dort von der Sichtbarkeit des Pinselstriches als wesentlichem Gestaltungselement bestimmt wird. Diese gemalte Partie stellt ein formales Äquivalent zu den Reißkanten der unterschiedlich dimensionierten collagierten Papiere dar. Diese sind innerhalb der Komposition an unterschiedlichen Positionen verortet, werden durch die Ähnlichkeit der Erscheinung jedoch miteinander verklammert. In ihrer farblichen Gestaltung nehmen sie jeweils Bezug zu gegenüber platzierten, linear begrenzten Konturen bzw. zu den als Rahmen fungierenden schmalen Partien. Diese Bezugnahme äußert sich in einer Zusammenstellung kontrastierender Gestaltungen. Dies wird beispielsweise in der Gegenüberstellung der oberen und der unteren Randgestaltung des collagierten hellbraunen Kartons ersichtlich. Beide Partien fungieren als Rahmung der gemalten Darstellung; sie sind als schmale Streifen ausgebildet. Die Gestaltung des unteren Randstreifens zeichnet sich durch Ebenmäßigkeit aus, die Konturlinie verläuft gerade. Dies entspricht dem Gestaltungsmodus des zentralen Bildmotivs. Die obere Randgestaltung dagegen wird durch die unregelmäßig

verlaufende Rißkante definiert, die sich nicht in ein auf Orthogonalität und konstruktives Zusammenspiel der tektonischen Bildelemente gegründetes Gestaltungsprinzip einfügt. Sie stellt ein Äquivalent zu der unregelmäßig begrenzten gemalten schwarzen Partie dar. In deren gestischem Farbauftrag manifestiert sich eine gestalterische Strategie, die derjenigen der zuvor beschriebenen Partien in einem formalen Kontrast gegenübersteht. Kögler greift wiederum bereits erprobte gestalterische Strategien auf und verbindet sie nach dem Prinzip des formalen Kontrastes mit neuen Vorgehensweisen.

Die kompositorische Einbindung formal gegensätzlicher Gestaltungen wiederholt sich in einer weniger am Gegenständlichen orientierten Zusammenstellung orthogonaler und nicht-orthogonaler Formulierungen in „Beschattetes Täfelchen“ (Tempera und Collage auf Karton, 20 × 25 cm, Abb.96). Die in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme überlieferte Arbeit zeigt auf hellem Bildgrund einen collagierten hellen Karton, dessen untere, diagonal verlaufende Begrenzung als Rißkante ausgebildet ist. Oberhalb ist ein querrrechteckiges, schmales schwarzes Papier collagiert, dessen obere und linke Seite gerissen sind, wobei die linke Begrenzung diagonal ansteigend verläuft. Über die große helle Collage ist wiederum ein schwarzes, jedoch allseitig geschnittene Begrenzungen aufweisendes Rechteck collagiert, in dessen Zentrum ein ebenfalls collagiertes helles Rechteck plaziert ist. Lediglich dessen obere Begrenzung ist als Rißkante gestaltet, die anderen Randbegrenzungen sind geschnitten. Die Form wird durch eine Diagonallinie geteilt, die nach unten hin verschattet ist und dadurch die Verschränkung der beiden durch die Teilung entstandenen Binnenelemente in Form eines Überlagerungsmotivs anzeigt. In die Gestaltung des unteren Abschlusses des hellen Kartons, der als Bildgrund dient und als Rahmenleiste an den Seiten des zentralen Motivs sichtbar bleibt, wird die formale Erscheinung der oberen Rißkante der bemalten, collagierten Partie übernommen. Die im zentralen Motiv als glatte Schnittkante gestaltete untere Formbegrenzung spiegelt sich in der durch einen collagierten schwarzen Streifen akzentuierten linearen oberen Begrenzung des hellen Kartons.

Kögler stellt hier in kleinem Bildformat Kontrastpaare zusammen, die jeweils in einem Aspekt Bezug auf die Gestaltung anderer Bildelemente nehmen. Dabei stellt sich die Art der Begrenzung der Formelemente als Gestaltungsaspekt heraus, anhand dessen sich die Entfaltung eines formalen Kontrastes vollzieht. Allerdings entwickelt sich die Bildkomposition innerhalb eines konstruktiven Gefüges, das durch die Zusammenstellung von tektonischen Formelementen erzeugt wird. Diese übergeordnete Bildstruktur wird durch die Ausprägung der

gegensätzlichen gestalterischen Ansätze dynamisiert. Dieser Bewegungsimpuls wird durch die geringen Asymmetrien in der Zusammenstellung der Formelemente verstärkt, beispielsweise in der Verschiebung des schwarzen Querrechteckes über die linke Begrenzung des collagierten hellen Kartons hinaus. Auf diese Weise stellt sich eine Spannung zwischen der Ebenmäßigkeit der Gestaltung der Elemente und ihrer asymmetrischen Anordnung innerhalb des nach orthogonalen Prinzipien gestalteten Gefüges ein. Einige Elemente weisen sowohl eine asymmetrische Anordnung innerhalb des bildlichen Gefüges als auch einen Aspekt gestalterischer Kontrastierung auf, wie etwa das collagierte schwarze Rechteck.

Gleiches gilt für die Ausprägung räumlicher Gestaltungskonzepte. In dem gemalten Überlagerungsmotiv der beiden Teilformen des zentralen Bildmotivs manifestiert sich ein räumliches Konzept, das auf den Prinzipien der perspektivischen Darstellung basiert. Eine reale räumliche Staffelung der Bildelemente tritt dagegen in Form der Schichtung der collagierten Partien zutage. Auf einer dritten Ebene der Gestaltung lassen sich die Formelemente als Farbformen lesen, die eine virtuelle, durch die optische Erscheinung erzeugte Farbräumlichkeit ausbilden.

Kögler erzielt über die Verflechtung unterschiedlicher, sich in verschiedenen Gegensatzpaaren entfaltender formaler Kontraste eine Vielfalt von gestalterischen Bezugnahmen der Elemente aufeinander, die als bildliches Ordnungsprinzip bezeichnet werden können.

In einer weiteren unbetitelten Arbeit (Tempera und Collage auf Karton, Maße unbekannt, Abb.97) sind ähnliche gestalterische Kontraste durch die Zusammenstellung von Elementen, die aus konstruktiven Motivvorlagen entlehnt sind, mit collagierten, durch unregelmäßige Reißkanten formal definierten Partien erreicht. Allerdings tritt nun noch ein weiteres Gegensatzpaar hinzu. Die Arbeit besteht aus einem an der rechten Seite rechtwinklig gestalteten hellen Karton, dessen linke Seite unregelmäßig gerissen ist. Die unversehrte Partie dieses Elementes ist als eingetiefte Kastenstruktur ausgebildet, die an drei Seiten mit einer plastisch gestalteten Leiste versehen ist. Diese ist rechts mit zwei gestanzten Lochungen versehen. Das Kartonfragment ist auf einen braunen Karton aufgeklebt, dessen oberer Teil ein identisches Format wie jenes aufweist, dessen unterer Teil jedoch über die untere Begrenzung des collagierten hellen Kartons hinausreicht und die Collage zu einem Rechteck ergänzt. Zwei hochformatige, unregelmäßig konturierte Kartons sind darüber collagiert, wobei sie versetzt platziert sind und unten über die Abmessungen der braunen Kartonstücke hinausreichen.

Wellenförmige Fortsätze ragen über die Grundfläche der Elemente hinaus. An der linken seitlichen Begrenzung des unteren Teiles scheint ein gerissenes Stück angefügt zu sein, das den linken äußeren Abschluß der Form bildet. Dieses Element ist an der rechten, gerade konturierten Seite mit einem braunen Streifen versehen. Eine identische Formulierung findet sich in der oberen linken Partie, dort folgt ein partiell mit einem hellgrauen Streifen verschränkter brauner Streifen dem wellenförmigen Zuschnitt des collagierten Kartons. Der graue Streifen weitet sich in einigen Partien zu einer Grundierung aus, auf die schwarze, durch blaue Konturlinien gegeneinander abgesetzte Wellenbänder aufgebracht sind. Der Verlauf der Wellenbänder variiert innerhalb der beiden collagierten Elemente. So werden drei im oberen Teil vertikal angeordnete Bänder durch die untere Kante des oberen Fragmentes vertikal beschnitten; im unteren Teil sind zwei Wellenbänder in horizontalem Verlauf angeordnet, wobei das obere von der linearen Begrenzung der Grundform beschnitten ist. Die untere Partie des zuunterst angesetzten Elementes ist monochrom schwarz gestaltet. Die Wellenmotive sind nicht gemalt, sondern gedruckt. Die Farbgebung dieser Elemente ergibt sich aus dem Übereinanderdrucken brauner und blauer Formen. Es liegt nahe, in diesen collagierten Elementen Fragmente eines Exemplars des Siebdrucks von 1969 (Abb.85, 86) zu sehen. Die druckgraphische Arbeit liegt in mehreren Varianten vor, es findet sich darunter jedoch keine mit blau abgesetzten Wellenbändern. Kögler scheint für die drei Jahre später entstandene Collage einen Druck zerschnitten, die Anordnung der Wellenbandmotive jedoch beibehalten zu haben. In derselben Konstellation finden sie sich in den 1969 entstandenen Varianten des Drucks.

Wie die Einbindung collagierter Partien geht auch das Einbeziehen von Doppellochungen auf entsprechende Formulierungen aus den 50er Jahren zurück. Allerdings sind im Unterschied zu diesen die hier aufgeführten Lochelemente realer Natur. Kögler stanzte sie aus dem Karton aus. Die Zusammenstellung von real vorhandenen und durch gemalte Verschattungen und Modellierungen illusionierten Formelementen tritt nach den 50er Jahren erst wieder zu Beginn der 70er Jahre auf. In den Arbeiten der folgenden Jahrzehnte nutzt Kögler diese Gestaltungsmöglichkeit gelegentlich, um eine bereits vorhandene Formenkonstellation in Form eines Aufdrucks auf dem collagierten Element in gemalte Bildgestaltungen einzubinden. Im Werk der 70er Jahre jedoch liegt der Schwerpunkt der gestalterischen Absicht, die sich mit der Verwendung collagierter Elemente verbindet, auf der Erzeugung eines Kontrastes zwischen ebenmäßig gestalteten gemalten Elementen und den nicht-orthogonalen Gestaltungen der

collagierten Partien. Gegen Ende des Jahrzehnts rückt die in den collagierten Elementen gegebene Binnenstruktur in den Blick, die der Künstler durch die Aufnahme in den Kontext weiterer, gemalter Elemente in eine bildstrukturierende Funktion überführt. Dabei spielen auch die räumlichen Aspekte der durch die collagierte Partie vorgegebenen Struktur eine Rolle.

Unterschiedliche Konzepte von Räumlichkeit finden sich in dem besprochenen Werk auch in der Zusammenstellung der verschiedenen Elemente. So wird durch die Bemalung des rechtwinklig gestalteten oberen Formelementes die Eintiefung eines Flächenkompartimentes suggeriert, die in der angesetzten, nicht mit einer räumlich interpretierbaren Binnenstruktur versehenen Partie in eine ausschließlich flächige Konzeption überführt wird. Zwei formal miteinander verschmolzene Teilelemente weisen auf diese Weise gegenläufige Aspekte von Raumhaltigkeit auf. Zwei gleichwertig behandelte gestalterische Prinzipien stehen sich in einer Formfindung gegenüber. Eine reale Überlagerungssituation ergibt sich dagegen aus dem gestaffelten Collagieren der zwei unteren Formelemente. Diese weisen Binnengestaltungen in Form von flächenhaft konzipierten Wellenbändern auf. Als ausgeschnittene Elemente allerdings entwickeln diese räumliche Qualitäten, indem sie sich in den Raum hinein fortsetzen, der sich hinter dem vorgeblich eingetieften Kastenelement erstreckt. Die Lochstanzungen in der als Rahmenleiste definierten Partie der oberen Rechteckform erschließen in unmittelbarem Kontrast zu der raumillusionierenden Bemalung dieses Elementes eine weitere, real vorhandene Raumebene.

Zu der Gegenüberstellung unterschiedlicher Konzepte von Raumhaltigkeit innerhalb ein und derselben formalen Einheit tritt der gestalterische Kontrast zwischen orthogonaler Konzeption der Bildelemente und nicht-regelhaft ausgebildeter gerissener Konturierung hinzu. Dieser wird um den Aspekt der organischen Formulierung der Wellenbänder erweitert, die in gestalterischem Gegensatz zu der rechtwinkligen Konzeption eines Teiles der Bildelemente steht. Die Anordnung der Wellenbänder jedoch nimmt Prinzipien tektonischer Bildgestaltung auf, indem sich hier Vertikale und Horizontale noch einmal motivisch eingebunden manifestieren.

Im Jahr 1972 entstanden weitere Arbeiten, in denen sich die zuvor geschilderten Kontraste in unterschiedlichen Motivzusammenstellungen entfalten. Dabei nimmt Kögler wiederum Motive auf, die den konstruktiven Zusammenhängen von Tür- und Ladenkonstruktionen entlehnt sind.

Eine unbetiteltete Arbeit (Tempera, Bleistift und Collage, 27,5 × 47,5 cm)<sup>6</sup> ist als hochformatige Komposition gestaltet. Auf hellem Karton ist ein hochformatiger hellbrauner Karton collagiert. Er ist an drei Seiten durch nicht im rechten Winkel aufeinandertreffende Schnittkanten begrenzt, während die untere, vierte Seite einen gerissenen Kontur aufweist. In das Zentrum dieses Elementes ist die Zeichnung eines orthogonal konzipierten hochrechteckigen Formelementes plaziert, an das oben und unten auskragende Rechtecke ohne Trennungslinie angefügt sind. Die Form scheint auf dem Grund aufzuliegen, sie ist allseitig gegen diesen verschattet. Die untere Hälfte des kompositen Elementes ist mit einem dunkelbraunen Farbauftrag versehen; lediglich die untere linke Ecke weist eine unregelmäßig begrenzte Zone weißen Farbauftrages auf. Die obere Hälfte des Elementes ist weiß gestaltet, die obere linke Ecke jedoch ausgespart. Im Übergang zur Gestaltung der unteren Hälfte sind zwei plastisch modellierte, seitlich über die Begrenzung des Rechteckes hinaustretende dunkelbraune Wulste angeordnet, die voneinander durch schmale weiße Streifen getrennt sind.

Dieses Element dient in kompositorischer Hinsicht als Rahmen für weitere, collagierte Formelemente. So sind in drei Ebenen hochrechteckige schmale Formen mit divergierenden Binnengestaltungen in unterschiedlichen, aus der Senkrechten abweichenden Neigungswinkeln übereinander collagiert. Zuunterst ist ein an der linken und der unteren Seite gerissener, an den anderen Seiten beschnittener schwarzer Karton collagiert. Dieser wird von einem Element aus hellgrauem Karton partiell überlagert, dessen rechte Seite mit Bleistift verschattet ist und einseitig plastisch modelliert zu sein scheint. In der Mitte der Form ist eine mit Bleistift gezeichnete, ebenfalls plastisch gestaltete Hohlkehle eingefügt. Deren äußere Begrenzung ist als halbrunde Einziehung gebildet. Über die untere Hälfte der Form ist ein helles Papier geklebt, dessen linke Seite gerissen, die rechte beschnitten ist. Dieses collagierte Element fügt sich in den Umriß des hochrechteckigen Elementes ein. Dieses wiederum wird von einer horizontal geteilten hochrechteckigen Form überlagert, deren Hälften gegeneinander versetzt sind. Beide Teile dieses Elementes zusammen weisen eine gegenständliche Ausarbeitung als Stabelement mit drei Windungen auf, das Kögler bereits im Jahr 1969 in sein Repertoire aufgenommen hatte. Die Farbgebungen beider Teilformen weichen voneinander ab. So zeigt das obere, kleinere Element einen weißen Stab auf braunem Grund, der als schmaler vertikaler Streifen an der rechten Seite des Motivs sichtbar bleibt. Die untere der beiden Windungen ist gehälftet. Beide

---

<sup>6</sup> Vgl. Harry Kögler, Einladung zu Ausstellung in der Galerie Schrade, Karlsruhe 2000, Abb. o. S.



sind durch braune Konturen gegeneinander abgesetzt, wobei diejenige im Übergang zur oberen Partie des Stabes nur im Ansatz ausgeführt ist. Die rechte Partie der Windungen ist durch einen unregelmäßig konturierten hellgrauen Farbauftrag verschattet. Linkerhand vollzieht der Kontur die Wölbung der Windungswulste mit. Das nach links versetzte untere Teilstück der Form ist mit einem korrespondierenden Teilmotiv versehen; es zeigt die untere Partie des Stabes mit zwei Windungen, wobei die obere die untere Hälfte der geteilten Windung des oberen Teilstückes darstellt. Ist die braune Grundierung der beiden rechtwinklig gestalteten, collagierten Formteile im oberen Element nur auf der rechten Seite sichtbar, so verschiebt sich der Ausschnitt in der Gestaltung des unteren Elementes. Hier tritt die dunkelbraune Grundierung zu beiden Seiten der Stabform zutage. Diese selbst ist in Dunkelgrün gestaltet. Treten die zuunterst collagierte schwarze Farbform sowie das mittlere collagierte Element über den oberen Kontur des Grundelementes hinaus, so spiegelt sich diese Anordnung in dem über den unteren Kontur hinaustretenden, unteren Teil des als Stab mit Windungen gestalteten Elementes.

Kögler deutet in dieser Bildgestaltung das nun schon bekannte Motiv der Tür- oder Fensterladenkonstruktion mit Hilfe neuer Binnenmotive aus. Die mit Auskragungen versehene hochrechteckige Grundform findet sich bereits 1969 in „Stab“, ist dort jedoch aus Einzelementen zusammengesetzt. Jetzt sind diese miteinander verschmolzen. Deren Binnengestaltung aus zwei farblich unterschiedlich gestalteten Hälften und einem Doppelwulst tritt als neues Motiv hinzu. Es erscheint, gespiegelt und in einfacher Ausführung, erneut in der Hohlkehle des zweiten collagierten Elementes. Diese Gestaltung findet sich in früheren Werkphasen nicht in Verbindung mit einem rundplastisch modellierten hochrechteckigen Motiv, tritt aber als Detailgestaltung in den Arbeiten der 50er Jahre in Zusammenhang mit plastisch formulierten Rundstäben auf.

In der farblichen Gestaltung der kompositen Flächenform wendet Kögler eine gestalterische Strategie an, die der formal geschlossenen Gestaltung der Farbflächen widerspricht. Die in den beiden Formhälften ausgesparten bzw. in der Farbe eines benachbarten Elementes gestalteten Partien stellen eine Versehrung der formalen Einheit dar, gleichzeitig jedoch auch eine Rückbindung an andere Bildelemente bzw. an den Bildgrund. Diese Gestaltungen sind nicht im Sinne einer wechselseitigen Bezugnahme an Elementpaare gebunden, sondern jeweils einseitig auf eine andere Partie des Bildes ausgerichtet. Hierin manifestiert sich eine dynamisierende Gestaltungsstrategie.

In der Zweiteilung der Stabform wird sowohl die Teilung der hochrechteckigen Grundform aufgenommen als auch diejenige des mittleren collagierten Elementes, die durch die Hohlkehle angedeutet ist. In der Vervielfältigung und der gestaffelten, in unterschiedlichen Neigungswinkeln ausgerichteten Anordnung der ursprünglich als Mittelstreben einer tektonischen Konstruktion fungierenden Hochrechtecke wird deren funktional begründete Statik in ein labiles Gleichgewicht überführt. Durch die Neigung der Formelemente wird die Diagonale in die Gestaltung eingebunden. Manifestiert sich diese in älteren Arbeiten in Detailgestaltungen größerer formaler Zusammenhänge, so geht sie nun in Form von eigenständigen Einzelmotiven in die Komposition ein.

Die Raumhaltigkeit der collagierten Partien wird in unterschiedlichen gestalterischen Strategien ausgedeutet. So ist das schwarze Element als Flächenform ausgebildet, die durch Farbwirkung und Überlagerung des kompositen Flächenelementes, ebenso wie sämtliche anderen collagierten Elemente, in eine räumliche Anordnung eingebunden ist. Das mittlere der Elemente ist plastisch gestaltet und mit einer Hohlkehle versehen. Auch das zuoberst plazierte Stabelement in der oberen Hälfte ist nicht ausschließlich als Flächenform konzipiert, sondern ebenfalls rundplastisch gestaltet. Die gemalte graue Verschattung ist jedoch in einem anderen gestalterischen Modus ausgeführt als dies in bezug auf die Modellierung des mittleren Elementes der Fall ist. Hier wird eine im Siebdruck übliche Aufteilung des plastisch zu definierenden Elementes in unterschiedliche, voneinander abgegrenzte Farbflächen vorgenommen. Dies verweist wiederum auf Köglers Auseinandersetzung mit gestalterischen Strategien der Pop Art, wie im Rahmen eines Exkurses näher erläutert werden soll.

## IV.2. Exkurs: Einflüsse der Pop Art im Werk von Kögler

Die Pop Art entwickelte sich in den 60er Jahren als Ausdruck eines umfassenden Lebensgefühls. Die Bezeichnung gilt als Sammelbegriff unterschiedlicher Phänomene und charakterisiert weniger einen spezifischen Stil.<sup>7</sup> Die Zentren der Pop Art waren New York und London.

Die Pop Art entstand auf der Grundlage der westlichen, konsumorientierten Gesellschaft. Sie bezog ihre Themen aus der Massen- und Medienkultur, lieferte übersteigernd-affirmierende Bilder, in denen das Triviale künstlerisch aufgewertet wurde, ebenso wie Arbeiten, die sich medialer Techniken bedienten, um diese Kultur kritisch zu beleuchten. In der Auseinandersetzung mit den Techniken, die in den Massenmedien zur Anwendung kamen, beispielsweise den im Comic-Strip angewandten Gestaltungsmodi, entwickelten die Pop Art-Künstler eine entpersönlichte Bildsprache, in welcher der individuelle Gestus zugunsten anonymisierter Herstellungsverfahren aufgegeben wurde.

In Deutschland orientierten sich die Künstler bis in die 60er Jahre hinein zunächst an französischen Tendenzen, zum Beispiel an den Nouveaux Réalistes, aber auch am Fluxus als einer weiteren, internationalen Kunstströmung.<sup>8</sup> Die Pop Art wurde in Deutschland mit einer Verzögerung von einigen Jahren wahrgenommen.<sup>9</sup> Reising merkt jedoch an, daß sie weder an der Berliner HfbK noch an der Kunstakademie Karlsruhe Beachtung gefunden habe.<sup>10</sup>

Auf dem deutschen Kunstmarkt setzte sich die Pop Art ab 1967 durch; bedeutende Sammler, wie Peter Ludwig und Karl Ströher, verlegten den Schwerpunkt ihrer Sammeltätigkeit auf Werke von Vertretern dieser Kunstrichtung.<sup>11</sup> Die Rezeption der Pop Art ging auch hierzulande mit der Entwicklung einer sämtliche Lebensbereiche umfassenden Pop Kultur einher, die als Ausdruck eines auf Jugend und Lebensgenuß ausgerichteten Lebensgefühls gesehen werden kann. Auf künstlerischem Gebiet ging ihr der Überdruß an der Abstraktion, insbesondere den

---

<sup>7</sup> Vgl. hier und im folgenden Tilman Osterwold, Pop Art – eine Bewegung der sechziger Jahre, in: Ders., Pop Art, Köln 1992, S.6 ff., hier S.6 f. und S.9.

<sup>8</sup> Vgl. Evelyn Weiss, Pop Art und Deutschland, in: Pop Art, AK, München (dt.) 1992, S.221 f, hier S.221.

<sup>9</sup> Vgl. Jochen Link, Pop Art in Deutschland. Die Rezeption der amerikanischen und englischen Pop Art durch deutsche Museen, Galerien, Sammler und ausgewählte Zeitungen in der Zeit von 1959 bis 1972, Univ. Diss., Stuttgart 2000, S.148 f.

<sup>10</sup> Vgl. Reising, a. a. O., S.58.

<sup>11</sup> Vgl. ebenda, S.153 und S.161ff. sowie S.198 ff.

Ausläufern des Informel, voraus.<sup>12</sup> Von Beginn an wurden Pop Art und Pop Kultur als amerikanische Phänomene wahrgenommen, auch wenn die britischen Wurzeln dieser Strömung bereits in der Mitte der 60er Jahre in Ausstellungen Beachtung fanden.<sup>13</sup>

War die Pop Art auf der documenta III in Kassel im Jahr 1964 nur spärlich vertreten, so widmete ihr die Zeitschrift „Das Kunstwerk“ im April desselben Jahres ein Sonderheft.<sup>14</sup> Ende des Jahres wurde in der Berliner Akademie der Künste eine Ausstellung mit dem Titel „Neue Realisten & Pop Art“ gezeigt, die unterschiedliche Tendenzen zeitgenössischer realistischer Kunst präsentierte; die Pop Art wurde im Konzept der Ausstellung als eine dieser Richtungen lanciert.<sup>15</sup> Das Jahr 1964 stellte somit einen Wendepunkt in der Wahrnehmung der Kunstrichtung in Deutschland dar. Ab 1965 waren Werke der Pop Art in führenden deutschen Galerien vertreten. Im folgenden Jahr wurde an verschiedenen Stationen in Deutschland die internationale Wanderausstellung „11 Pop Artists“ gezeigt, die aus einer in drei Mappen aufgeteilten Graphik-Edition von elf überwiegend amerikanischen Künstlern, darunter Tom Wesselman, Andy Warhol, James Rosenquist und Roy Lichtenstein, bestand.<sup>16</sup> Eine der teilnehmenden Galerien war die Galerie Niepel in Düsseldorf, in der Kögler bereits im Jahr 1960 eine Einzelausstellung gehabt hatte. Ein weiteres wichtiges Ereignis im Hinblick auf die Durchsetzung der Pop Art in Deutschland war die documenta IV im Jahr 1968, auf der eine große Anzahl von Werken der amerikanischen Pop Art gezeigt wurde.<sup>17</sup> In den folgenden Jahren waren Werke dieser Kunstrichtung in Deutschland häufig in Ausstellungen zu sehen; es wurden vorwiegend druckgraphische Arbeiten gezeigt.<sup>18</sup> Die wachsende Popularität der Pop Art ging mit einer zunehmenden Verbreitung des künstlerischen Mediums der Druckgraphik am Ende der 60er Jahre einher.

In den späten 60er Jahren rückten die englischen Pop Künstler erneut in den Brennpunkt des öffentlichen Interesses. So zeigte der Badische Kunstverein in Karlsruhe im Jahr 1969 eine Ausstellung mit dem Titel „Information“, in der sechs englische Pop Künstler mit

---

<sup>12</sup> Vgl. ebenda, S.35.

<sup>13</sup> Vgl. ebenda, S.69 und S.148.

<sup>14</sup> Vgl. ebenda, S.87 und S.75; das Sonderheft der Zeitschrift „Das Kunstwerk“, H.10, Jg.XVII, 1964, trägt den Titel „Pop“.

<sup>15</sup> Vgl. Reising, a. a. O., S.95.

<sup>16</sup> Vgl. ebenda, S.121 f.

<sup>17</sup> Vgl. ebenda, S.191 ff.

<sup>18</sup> Vgl. ebenda, S.224.

Originalwerken vorgestellt wurden.<sup>19</sup> Diese entlehnten sowohl Themen als auch Techniken unterschiedlichen Bereichen der zeitgenössischen Massenkultur. Ende der 60er Jahre war die Pop Art als Bestandteil der zeitgenössischen Kunstentwicklung etabliert; auf der documenta V hatten sich die Schwerpunkte bereits verlagert.<sup>20</sup>

In Köglers Werk zeigen sich um das Jahr 1969 erste stilistische Veränderungen, die auf eine Auseinandersetzung des Künstlers mit gestalterischen Strategien der Pop Art amerikanischer Prägung hinweisen. Die dort verarbeiteten, konsumkritischen oder politischen Inhalte rückten dabei jedoch nicht in den Blick des Künstlers.

In der Arbeit „Straßburger Fenster“ kündigt sich eine Glättung in der Erscheinung der Bildelemente an, die aus der Homogenisierung des Farbauftrages resultiert. Dieser enthält keine gestischen Elemente, sondern präsentiert die Farbe in unmodulierten kräftigen Tönen. In der im selben Jahr entstandenen Reihe von Siebdrucken setzt sich diese Tendenz fort.

In der im Rahmen der Werkanalyse vorgestellten Arbeit „Taxidi“ zeigt sich in kompositorischer Hinsicht eine Verwandtschaft zu „Kleines Tor“, dessen Entstehung wohl im Jahr 1958 anzusetzen ist. Wurden dort die einzelnen Flächenelemente innerhalb eines konstruktiv begründeten Zusammenhanges zueinander in Beziehung gesetzt und mit surreal anmutenden Randgestaltungen versehen, so brachte Kögler in der Arbeit von 1970 die in kräftigen Buntfarben homogen gestalteten Farbflächen zur Geltung und versah sie mit wellenförmigen Konturen. Franzke erwähnt die Verbindung zwischen der „straffen Ordnung früherer Flächenkompositionen“ und der Arbeit „Taxidi“,<sup>21</sup> dennoch treten im Vergleich der beiden Arbeiten die beiden soeben genannten, für die Pop Art charakteristischen Gestaltungsprinzipien als Strategien eines nach wie vor an der Erstellung von Flächengefügen orientierten künstlerischen Interesses in Erscheinung.

Im Jahr 1970 entstanden weitere Bildfindungen, in denen das Doppelflügelmotiv mit dem Motiv des gedrehten Stabes kombiniert ist. Kögler setzte dabei Farbe weiterhin in Gestalt homogener Flächen ein, die durch dunkle, geschlossene Konturen begrenzt sind. Nicht nur stilistisch steht diese Technik im Gegensatz zu den Gestaltungen der 60er Jahre, auch in formaler Hinsicht sind Veränderungen in der Handhabung des Motivs zu beobachten. So

---

<sup>19</sup> Es handelt sich um Richard Hamilton, Allen Jones, Ronald B. Kitaj, Eduardo Paolozzi, Peter Phillips und Joe Tilson, vgl. Link, a. a. O., S.228.

<sup>20</sup> Vgl. ebenda, S.236 und S.268.

<sup>21</sup> Vgl. Franzke 1972, o. S.

interpretierte Kögler nun etwa die Doppelflügel, die aus dem Motiv des Fensters entwickelt sind, als organische Formulierungen mit wellenförmigen Konturen. Die vertikale Mittelstrebe ist in einen Stab umgedeutet und als isoliertes Element behandelt, das nicht mit anderen Formelementen in konstruktiv bedingten Verschränkungsmechanismen verknüpft ist. Die zuvor als konstruktive Einheit behandelten Gefüge wurden in eine Zusammenstellung voneinander isolierter und aus disparaten Kontexten entlehnter Bildelemente überführt. Die auf den Gestaltungsprinzipien Légers fußende Ausdeutung des dynamischen Potentials dieser Formengruppen stand in der Folge im Vordergrund. Sie korrespondiert mit den in Bewegung versetzten Konturen der Einzelmotive.

Dynamisierende Tendenzen zeigen sich auch in der Arbeit aus dem Jahr 1972, die sich auf der Einladungskarte der Galerie Schrade aus dem Jahr 2000 findet. Hier wurde der vertikale Mittelbalken verdreifacht; die aus ihm hervorgegangenen Einzelemente sind in einer Weise hintereinander angeordnet, die möglicherweise ein Bewegungsmotiv andeutet. In einer den Gestaltungsmodi des Comic-Strip entlehnten Bildsprache scheint der Sturz des zentralen Bildelementes in mehreren Bewegungsphasen festgehalten zu sein. Die erwähnte Gestaltung der verschatteten Partie des zuvorderst plazierten Stabelementes trat hinzu; auch sie scheint ihren Ursprung im Comic-Strip zu haben.

Formale Ähnlichkeit wiederum zeigt sich in der Gestaltung dieser Partie mit den gerissenen Konturen, die einen Teil der collagierten Elemente auszeichnen. So ist die eine formale Intaktheit betonende geglättete Formulierung des Stabmotivs in Bezug gesetzt zu anderen, einen gegenteiligen gestalterischen Ausdruck vermittelnden Bildpartien. Kögler integrierte die Art der Gestaltung der verschatteten Partie auch in andere Arbeiten aus dem Jahr 1972, beispielsweise in die Arbeit „Grüner Stab“.

Sowohl die in Bewegung versetzten Konturen von Gegenständen als auch der als homogene, farbige Fläche ausgebildete Schatten körperhafter Objekte finden sich im Comic-Strip. Dieser erlangte im Rahmen der Pop Art-Rezeption in Deutschland durch die Arbeiten von Roy Lichtenstein Bekanntheit, die ab dem Ende der 60er Jahre vielfach in Ausstellungen zu sehen waren.<sup>22</sup> Lichtenstein nutzte die in der Erstellung von Comic-Strips verwandten Techniken des

---

<sup>22</sup> Vgl. Link, a. a. O., S.161.

Siebdrucks für die Entwicklung eines gestalterischen Modus.<sup>23</sup> Das grobkörnige Raster des Siebdrucks wurde vergrößert und als Strukturelement eingesetzt.<sup>24</sup> An einigen Stellen verdichtet es sich zu einem flächenhaften Farbauftrag. Derart gestaltete Bildpartien erzeugen in Kombination mit einer innerhalb von schwarzen Konturen ebenfalls flächig aufgetragenen Farbe die Anmutung von Dreidimensionalität. Schrage weist auf den gegenständlichen Bezug dieser Gestaltungsweise hin und konstatiert gleichzeitig den hohen Abstraktionsgrad eines solchen Verfahrens. Vorläufer können im Werk von Léger nachgewiesen werden.<sup>25</sup> In dessen Arbeiten finden sich auch die reinen Buntfarben, die bei Lichtenstein als Resultat einer Aneignung des Gestaltungsrepertoires in Erscheinung treten, das in Illustriertenanzeigen und Verpackungsmaterial zur Anwendung gelangt.<sup>26</sup> Auch in Köglers Werk der 70er Jahre manifestiert sich die Anwendung der geschilderten Gestaltungsstrategien in einer gesteigerten Buntfarbigkeit. Der zeitliche Zusammenhang mit der Durchsetzung der Pop Art in Deutschland führt zu der Annahme, daß die Entwicklung in Köglers Werk sich diesen aktuellen Anregungen verdankt. Dieser wählte dabei aus der Bandbreite gestalterischer Strategien, wie sie beispielsweise Lichtensteins Werk zur Verfügung stellt, lediglich die genannten aus. Bei Kögler finden sich weder das Heranrücken einzelner Bildelemente, die einer Vergrößerung unterworfen und teilweise vom Bildrand angeschnitten sind, noch die Vereinzelnung narrativ konzipierter Bildfolgen, die ebenfalls für die Aneignung der im Comic-Strip vorgegebenen Techniken bei Lichtenstein charakteristisch sind.<sup>27</sup>

Kögler nutzte in den Partien seiner Arbeiten, die in den aus der Pop Art entlehnten Techniken gestaltet sind, den Anschein des Unpersönlichen, maschinell Gefertigten und Genormten, das sich auch in der Auswahl der Bildmotive spiegelt, auf die diese Techniken angewendet werden. Kögler stellte derart gestaltete Partien jedoch andersartig konzipierten gegenüber, deren Charakteristikum eine manuelle Machart ist.

---

<sup>23</sup> Vgl. Diane Waldman, Comic-strips und Motive aus der Werbung, in: Roy Lichtenstein, AK, Ostfildern (dt.) 1994, S.45 ff. (im folgenden zitiert als Waldman 1994), hier S.57.

<sup>24</sup> Vgl. hier und im folgenden Dieter Schrage, Pop Art und ihre Dingwelt, in: Macht der Dinge. Nouveau Réalisme, Pop Art, Hyperrealismus, AK, Klagenfurt 2001, S.38 ff., hier S.45.

<sup>25</sup> Vgl. Néret, a. a. O., S.162, der in den Pop Künstlern in dieser Hinsicht die „Kinder Légers“ sieht. Vgl. auch Légers theoretische Überlegungen, in welchen die Farbe und die Gestaltung der Bildelemente als Essenz des Objektes miteinander in Verbindung gebracht werden: Fernand Léger, Ein neuer Realismus: Die reine Farbe und das Objekt, in: Léger 1971, S.94 ff.

<sup>26</sup> Vgl. Waldman 1994, S.59.

<sup>27</sup> Vgl. ebenda, S.76 f. und S.87.

Auch die Vereinzelung der Bildgegenstände, die in Köglers Werk ab dem Ende der 60er Jahre zu beobachten ist, mag auf dessen Auseinandersetzung mit Lichtenstein zurückgehen,<sup>28</sup> ist aber wahrscheinlich ebenso der Auseinandersetzung mit Kompositionsstrategien geschuldet, die sich in Légers Werk aus den 30er Jahren manifestieren.<sup>29</sup>

Unter dem Einfluß der amerikanischen Pop Art nutzten auch deutsche Künstler die Technik der Vergrößerung der Rasterpunkte in ihren Bildfindungen, wie Sigmar Polke. Dieser setzte jedoch die Gestaltungsprinzipien ebenfalls zur Umsetzung künstlerischer Intentionen ein, die von denjenigen Lichtensteins abweichen.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. ebenda, S.86 zu Lichtensteins Interesse an Einzelmotiven.

<sup>29</sup> Vgl. Conzen-Mears, a. a. O., S.12.

<sup>30</sup> Vgl. Marco Livingstone, Pop Art. A Continuing History, London, New York 1990, S.152 ff.



### IV.3. Arbeiten 1972-1979

Der Diversität der gestalterischen Modi sowie derjenigen der direkten und indirekten Bezugnahmen bildlicher Formulierungen auf andere Bildpartien, die in Köglers Arbeiten aus dem Jahr 1972 zu beobachten sind, stehen Rückgriffe auf bereits erprobte Motivzusammenhänge und Gestaltungsstrategien in gleichzeitig entstandenen Bildfindungen gegenüber.

Dies ergibt sich beispielsweise aus der Analyse einer unbetitelten Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, auf Holz aufgezogen, 90 × 70cm, Abb.98). Das Bildfeld ist in vier farblich unterschiedene hochformatige Felder unterteilt. In der Nachbarschaft des grün gestalteten, linken oberen Feldes ist eine mit gestischen blauen Farbsetzungen versehene Zone dunkleren Grüns angesiedelt. Die untere Bildhälfte ist in eine hellblaue und eine mittelblaue Zone aufgeteilt, deren Farbauftrag jeweils am unteren Rand in gestische Setzungen aufgelöst ist, so daß eine grüne Grundierung sichtbar wird. Das gesamte Bildfeld ist zu einer Darstellung eines Fensterladens ausgearbeitet, dessen tektonische Einzelelemente durch gezeichnete Konturen aus der nicht an die Einzelmotive gebundenen Farbgebung herausgehoben sind.

Mehrere konturierte Balkenelemente rahmen ein Mittelfeld, dessen obere Partie in verschattete, jeweils räumlich gestaffelte Lamellen gegliedert ist. Das Lineament setzt sich im unteren Bereich des Motivs fort; dort sind die in der Breite der Lamellen abgeteilten Balken jedoch nicht durch Verschattung plastisch modelliert. Über das Motiv ist ein in mehrere teils verschattete Teilstücke zerlegter Vertikalbalken gelegt. Die unterschiedlich dimensionierten Fragmente sind in verschiedenen Neigungswinkeln und Positionen gegeneinander versetzt platziert und weisen divergierende Binnengestaltungen auf. Die drei zuunterst angeordneten Elemente sind in Hell- und Mittelblau bzw. als zweifarbige Farbform gestaltet. Das letztgenannte Element ist diagonal ausgerichtet. Zuoberst platziert ist ein Balkenfragment, das mit alternierenden Diagonalstreifen in Hellblau und Hellgrau versehen ist. Einer der blauen Streifen überlagert das in gleichem Neigungswinkel gestaltete breitere Balkenelement.

Die Komposition dieser Arbeit weist in bezug auf Anordnung und Gestaltung der Einzelelemente Parallelen zu Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre auf. Auch die Gegenüberstellung von formgebundener Farbgebung und freiem Farbauftrag findet sich dort. Gleiches gilt für die Verselbständigung der Diagonalstreifen, die über die zugehörigen konstruktiven Elemente hinaustreten und kompositorische Beziehungen zu anderen Bildpartien

aufnehmen. Nun ist eine Rückbindung dieser Elemente in einen konstruktiv definierten Motivzusammenhang zu beobachten, indem die Diagonalstreifen des zuoberst platzierten Balkenelementes nicht aus ihrer motivisch begründeten formalen Einbindung gelöst sind, sondern mit einem weiteren, funktional anders gedeuteten Einzelement, dem Diagonalbalken, durch Überlagerung verbunden werden.

In der Zusammenschau dieser Arbeit mit dem zuvor besprochenen Werk lassen sich kompositorische Parallelen aufzeigen. Diese manifestieren sich vornehmlich in der Anordnung der balkenförmigen Einzelemente in der Diagonalen. Kögler verschmilzt in der zuvor besprochenen, hochformatigen Arbeit das flächige Grundmotiv mit einem in anderen Bildfindungen räumlich herausgerückten vertikalen Mittelbalken zu einer kompositen Form. In den collagierten balkenförmigen Einzelementen wird das der Flächenform anverwandelte Vertikalelement wiederholt, wobei die Intaktheit der Formelemente im Vordergrund steht. In der zum Vergleich herangezogenen Arbeit verzichtet Kögler dagegen auf formale Synthesen, die eine Verschmelzung und damit einhergehende Auflösung von Einzelementen zur Folge haben könnten. Ansätze dazu können allerdings in der partiellen Verschmelzung der unteren Partie eines der Vertikalbalken mit dem hellblauen Bildfeld gesehen werden, doch findet sich dieses gestalterische Detail in der Peripherie der Komposition und wird nicht zum Hauptthema der Arbeit erhoben.

In der Zusammenstellung der Einzelmotive lassen sich Unterschiede zwischen beiden Arbeiten feststellen. So liegt in der zuvor diskutierten, hochformatigen Arbeit der Schwerpunkt auf einer Diversifizierung des zentralen Balkenmotivs in unterschiedliche motivische und gestalterische Formulierungen, die jedoch nicht unmittelbar auf die Mittelstrebe des tektonischen Gefüges der Tür- oder Ladenkonstruktion Bezug nehmen. Die Einbindung der Balkenelemente in die zentrale, synthetisierte Form erfolgt über die Kenntnis der Ableitung dieser Elemente aus dem konstruktiven Kontext. In der zweiten Arbeit weisen sämtliche Elemente einen unmittelbaren Bezug zu dem Konstruktionsmotiv auf. Auch fehlen in dieser Arbeit gestalterische Modi der formalen Glättung. Kögler bedient sich auch hier bereits früher erarbeiteter Gestaltungsstrategien.

Allerdings ist die Anordnung der in unterschiedlichen Neigungswinkeln platzierten Balkenfragmente in dieser Arbeit eher mit den konstruktiven Gegebenheiten eines Ursprungsmotivs in Verbindung zu bringen als in der zuvor diskutierten Arbeit. Zwar stellt,

soweit sich aus der Analyse des Werkes der 60er Jahre schließen läßt, das in die Diagonale geneigte Balkenmotiv eine Ableitung aus der senkrechten Mittelstrebe einer Tür- oder Doppelladenkonstruktion dar, jedoch ist in diesem Kontext auch ein hölzerner Riegel denkbar, der zum Verschließen der Flügel quergestellt werden kann. In der Vorschau auf Arbeiten aus der Mitte der 70er Jahre sei angemerkt, daß Kögler das Motiv in Sinne eines im Drehgelenk beweglichen Querriegels in einer Reihe von Arbeiten ausdeutet. Jetzt scheint es sich bei dem diagonal platzierten Balkenelement jedoch um eine kompositorische Variante der Mittelstrebe zu handeln. Darauf deuten sowohl die Länge als auch die Vervielfachung dieses Motivs hin. Im Vergleich mit der zuvor analysierten, hochformatigen Arbeit, die auf der Einladungskarte der Galerie Schrade von 2000 abgebildet ist, bestätigt sich diese Vermutung. Dort sind die in gleicher gestalterischer Absicht in unterschiedlichen Neigungswinkeln angeordneten Balkenelemente durch entsprechende Detailgestaltung überwiegend als tektonische Stützelemente definiert.

In beiden Arbeiten wird dieselbe gestalterische Idee ausgedeutet, wobei unterschiedliche Gestaltungsmodi zur Anwendung gelangen. Nimmt man das Gesamtwerk in den Blick, so zeigt sich, daß Kögler gestalterische Ideen oftmals im Rahmen eines jeweils modifizierten motivischen Repertoires in Gruppen von Werken behandelt, die innerhalb eines engen Zeitraumes entstanden. Daher kann für die Entstehung der beiden Arbeiten ein enger zeitlicher Rahmen angenommen werden, auch wenn die in ihnen zutage tretenden gestalterischen Modi große Unterschiede aufweisen.

Eine unbetitelte Arbeit aus dem Jahr 1973 (Tempera, Bildträger unbekannt, 39 × 57 cm, Abb.99) belegt Köglers Beschäftigung mit dem Motiv des Fensterladens am Beginn der 70er Jahre. Sie zeigt eine Konstruktion, die aus horizontal verlaufenden Balkenelementen und einer verdoppelten vertikalen Mittelstrebe besteht. Die symmetrisch zu beiden Seiten des Vertikalbalkens angeordneten Flächenelemente sind als Fensterläden mit räumlich verschatteten Lamellen definiert. Die horizontal verlaufenden Balkenelemente zeigen breite Diagonalstreifen in Weiß und Rot, die über mehrere konstruktive Elemente hinweggeführt sind, während die beiden Mittelstreben schmale weiße und rote, bzw. weiße, rote und schwarze Diagonalstreifen aufweisen. Das linke Fensterladenmotiv ist braun gestaltet, ebenso ein Balken, der das Lamellenfeld auf der linken Seite rahmt, während der entsprechende Balken auf der rechten Seite eine blaue Farbgebung aufweist. Gleiches gilt für das rechte Lamellenfeld und beide zugehörigen Rahmenelemente.

Kögler konstruiert ein Gefüge aus Balken und mit Lamellen versehenen Fensterläden, ohne gestalterische Umdeutungen und Verschmelzungen der einzelnen Konstruktionselemente vorzunehmen. Vielmehr zeichnet sich die bildliche Gestaltung durch eine virtuelle Funktionstüchtigkeit und Folgerichtigkeit der konstruktiven Zusammenhänge aus.

Im Jahr 1974 entstanden zahlreiche Arbeiten, in denen sich Kögler mit dem konstruktiv bedingten Zusammenhang mehrerer funktionaler Einheiten auseinandersetzt, die aus dem Kontext des Fensterladenmotivs entlehnt sind. Zu der eigentlichen Ladenkonstruktion treten Scharniere und Drehgelenke hinzu, durch die verschiedenartige Flächenelemente miteinander verknüpft sein können. Auch können aus dem ursprünglichen Konstruktionskontext gelöste Balkenelemente als eigenständige Motivgruppen über flächenhaft gestaltete Laden-, Tafel- oder Kastenformen gelegt sein. Dies entspricht einem Bildaufbau, der sich bereits in der aus dem Jahr 1972 stammenden, hochformatigen Arbeit zeigt. Weitere Motive, die aus anderen gegenständlichen Ursprungskontexten entlehnt sind, treten hinzu und werden in unterschiedlichen Aspekten sowohl auf gestalterischer wie auch inhaltlicher Ebene mit den aus konstruktiven Kontexten entlehnten Motiven verbunden.

Letzteres zeigt die Analyse einer im Jahr 1974 entstandenen Arbeit mit dem Titel „Fensterladen mit blauem Schatten“ (Tempera und Bleistift, Bildträger unbekannt, 60 × 80 cm, Abb.100). Sie ist lediglich in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme überliefert. Vor ein rechteckiges, mit horizontal verlaufenden und räumlich gestaffelten Lamellen versehenes Element ist als linker und rechter Abschluß jeweils ein Vertikalbalken gelegt, der wiederum von einem im Zentrum platzierten verdoppelten und mit Diagonalstreifen versehenen Querbalken überlagert wird. In der rechten Partie ist dieses Überlagerungsmotiv als Zusammenstellung eines nicht fest mit dem Lamellenelement verbundenen verdoppelten Vertikalbalkens, der in einem geringen Neigungswinkel positioniert ist, mit dem durch eine Gelenkkonstruktion fixierten Querbalken ausgebildet. Diese konstruktiv bedingte Verbindung der beiden Elemente ist durch einen als Kreis dargestellten Nagel oder Zapfen in der Mitte der auflagernden Partie des Querbalkens angedeutet. Unterschiedliche konstruktive Elemente werden zum einen durch eine nicht aus dem zugrundeliegenden Objekt abgeleitete Zusammenstellung und zum anderen durch eine Verbindung betont konstruktiven Charakters miteinander verknüpft. Die miteinander verschränkten tektonischen Elemente sind farblich unterschiedlich behandelt. Die in der linken Bildhälfte angeordneten Formelemente sind farbig, diejenigen der rechten Bildhälfte dagegen in Form eines mit Bleistift ausgeführten Lineaments gestaltet. Die rechte Hälfte des mit

Lamellen versehenen Elementes und unterschiedliche Teile des Balkengerüsts überlagernd ist eine hochformatige rechtwinklige Farbform plaziert, die auf beiden Langseiten wellenförmige Konturen aufweist. Dieses Element ist in einem homogenen dunklen Farbauftrag gestaltet und wird von einer breiter dimensionierten und versetzt plazierten hellen Farbform hinterfangen. Dieses Verdoppelungsmotiv kann auch als an beide Seiten der dunklen Wellenform angefügter Randstreifen interpretiert werden.

Über den Titel des Werkes läßt sich der gegenständliche Bezug der Bildmotive erschließen. Das bekannte Motiv des Fensterladens wird variiert, wobei Kögler neue Ausdeutungen einzelner funktionaler Details vornimmt. Diese sind in ihrer Anordnung im Bild durch ältere Bildfindungen vorbereitet. So findet sich der aus dem tektonischen Kontext herausgelöste geneigte Balken bereits in der Arbeit aus dem Jahr 1972 im schmalen Hochformat. In Werken, die um die Mitte des Jahrzehnts entstanden, zeigt sich jedoch ein neuer Motivkomplex, der aus der Isolation einzelner durch Scharnier oder Gelenk verbundener tektonischer Elemente resultiert. Diese werden vor flächenhaft formulierte Rechteckelemente gestellt. Auch die bloße Überlagerung zweier ehemals konstruktiv eingebundener Elemente findet als Motiv Eingang in Köglers Bildfindungen der 70er Jahre. Diese Variante erwächst möglicherweise aus der hier zum ersten Mal in einer überlieferten Arbeit nachweisbaren Einbindung des Schattens in die bildlichen Gestaltungen. Die an beiden Langseiten wellenförmig begrenzte Formfindung, die den Fensterladen diagonal überlagert, ist durch den Titel der Arbeit als Schatten zu identifizieren. Hierin liegt eine Erweiterung des realen Kontextes, auf den sich die bildlichen Formulierungen beziehen. Kögler setzt sich nun nicht mehr ausschließlich mit dinghaften Gegenstandsformen auseinander, sondern bezieht ein atmosphärisch-immaterielles Phänomen ein. Die Auswirkungen dieses Vorgehens auf das gestalterische Potential der Formfindungen sowie auf die Interpretation des Bildganzen sollen später anhand einer weiteren Arbeit, dem „Fallfenster“, diskutiert werden.

In „Fensterladen mit blauem Schatten“ integriert Kögler den Schatten lediglich durch ein Überlagerungsmotiv in das konstruktive Gefüge des Fensterladens. Damit greift er in der bildlichen Formulierung des Motivs einen Aspekt der realen Erscheinung des Phänomens auf, denjenigen eines Schattenwurfes, der von einem materiell-dinghaft definierten Gebilde ausgeht. Die im Titel übermittelte Farbgebung des Schattens verweist möglicherweise auf dessen atmosphärische Erscheinung. Allerdings ist dieses Blau als kompakter Farbauftrag gestaltet.

Die Transparenz als Eigenschaft des Schattens erfährt in diesem Fall keine bildliche Umsetzung. Kögler isoliert lediglich eine Eigenschaft des Motivs, um sie in dessen bildhafte Formulierung zu übertragen. Der Aspekt der Transparenz wird dagegen durch eine entgegengesetzte Eigenschaft, die materielle Dichte, ersetzt. Hierin bedient sich Kögler einer synthetisch-kubistischen Gestaltungsstrategie, die im Rahmen des Exkurses zum Einfluß des französischen Kubismus bereits erwähnt wurde. Um die kontinuierliche Anwendung dieser Strategie in Arbeiten sämtlicher Schaffensphasen zu belegen, soll im folgenden auf ihr Auftreten innerhalb eines jeweils spezifischen Bildkontextes exemplarisch verwiesen werden.

Ein weiteres gestalterisches Detail resultiert möglicherweise ebenfalls aus der kognitiven Ausdeutung der Wesenheit des Schattens. Es handelt sich um die Farblosigkeit, die den Elementen der rechten Bildhälfte eignet. Da diese als Teilstücke der in der linken Bildhälfte platzierten, farbig gestalteten Konstruktionselemente konzipiert sind, kann ihnen zunächst auch eine identische materielle Beschaffenheit zugeschrieben werden. Diese wird durch die Reduktion ihrer optischen Erscheinung auf das Lineament partiell aufgehoben, indem die als Aspekt einer gegenständlichen Erscheinung stets aufgeführte Farbgebung eliminiert ist. Die Elemente sind als transparente Formen gestaltet, wobei sie die Farbgebung des Grundes übernehmen. Allerdings erstreckt sich diese Transparenz nur partiell auf eine Durchlässigkeit der Elemente in bezug auf Konturen anderer, überlagerter Elemente. Dieser Widerspruch wird in der Gestaltung der gezeichneten Partien deutlich, wie beispielsweise in der nicht-transparenten Überlagerung des Lamellenfeldes durch das zuunterst platzierte doppelte Vertikalbalkenmotiv. Dieses ist durch ein Verschattungsmotiv als in eine räumliche Überlagerungssituation eingebunden gekennzeichnet und wird von dem darüber platzierten, mit einem Gelenk oder einer konstruktiven Verbindung versehenen Balkenmotiv unter Ausbildung einer weiteren Verschattung überlagert. Die Konturlinien des überlagerten Elementes bleiben jedoch sichtbar. Einige der in den gezeichneten Partien umgesetzten Eigenschaften nehmen Bezug auf diejenigen des in unmittelbarer Nähe angesiedelten Schattens. In dessen Gestaltung sind dagegen diese Eigenschaften nicht integriert. Auch hierin liegt eine Anwendung synthetisch-kubistischer Gestaltungsstrategien, wobei Kögler diese gestalterischen Strategien auf andere Motive anwendet als die französischen Kubisten am Beginn des 20. Jahrhunderts.

Ein weiteres Detail im Zusammenhang mit der Gestaltung des Schattenmotivs rückt in den Blick, weil es einerseits eine Assimilation des immateriellen Phänomens an den konstruktiven Gestaltungsmodus und die materielle Natur dinghafter Erscheinungen darstellt, andererseits

jedoch die immaterielle Natur des Schattenphänomens bildlich betont. Es handelt sich um die Verdoppelung des wellenförmigen Konturs. Diese Formulierung ist gegen die gezeichnete Partie des Formengefüges verschattet; ihr eignet somit eine Körperhaftigkeit, die der Natur des Schattens widerspricht. Dieser Gestaltungsmodus eröffnet dem Künstler die Möglichkeit, das immaterielle Phänomen in ein einheitliches Deutungssystem zu integrieren, indem sämtliche Bildelemente mit konstruktiv-tektonischen Eigenschaften ausgestattet werden. Ein Zusammenfügen der unterschiedlichen Bildbausteine nach einem konstruktiven Prinzip wird dadurch möglich. Allerdings erwächst aus der asynchronen Anordnung der wellenförmigen Konturen der blauen und der weißen Formen ein gegenteiliger Effekt. Durch deren unmittelbare Nachbarschaft und spezifische Farbgebung stellt sich ein Flimmern ein, das dem physikalischen Phänomen flimmernder Schattengrenzen bei starkem Lichteinfall Rechnung zu tragen scheint. Die dynamische Qualität dieser Erscheinung tritt als sich stets wiederholender physiologischer Prozeß im Anschauen des Bildes zutage. Möglicherweise setzt sich Kögler in dieser Formulierung mit farbkinetischen Phänomenen auseinander, die sich einige Vertreter der Geometrischen Abstraktion und der Farbfeldmalerei zunutze machen, wie zum Beispiel Victor Vasarely und Günter Fruhtrunk. Der Einfluß entsprechender Strategien auf Köglers Werk soll an anderer Stelle im Rahmen eines Exkurses diskutiert werden. In anderen Arbeiten aus dem Jahr 1974 schwächt Kögler diesen optisch erzeugten Bewegungsimpuls durch eine weniger kontrastierende Farbgebung und die Einbindung der betreffenden Elemente in andere Formenkonstellationen ab.

Die Anverwandlung des Schattenmotivs an konstruktive bildliche Gestaltungsprinzipien lotet Kögler im Verlauf des Jahres 1974 in weiteren Arbeiten aus. Beide hierzu geeigneten Kompositionsstrategien, das Verbinden einzelner Bildelemente durch Gelenke sowie das nicht-konstruktiv bedingte Auflagern von Balkenelementen auf flächigen Laden- oder Tafелеlementen, sind in einer „Fallfenster“ betitelten Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, 48 × 62 cm, Abb.101) kombiniert. Sie zeigt auf heller Grundierung eine querformatige Komposition. Die rechte Bildhälfte wird von einem Gefüge aus Flächenformen eingenommen. Es besteht aus einem hellgrauen Hochrechteck, das von einer nach rechts versetzten, ebenfalls hochrechteckigen, jedoch mittelblau gestalteten Form überlagert wird. An deren oberer Schmalseite ist ein querliegendes Rechteckelement angefügt, in dessen Zentrum sich ein gezeichneter Kreis befindet. Dieses Element kragt über den oberen Kontur des hellgrauen Rechteckes hinaus. Die Formenkonstellation kann alternativ als Flächenelement gelesen

werden, das von grauen Balkenelementen allseitig begrenzt wird. Die rechte Partie wird von einem Gefüge aus horizontalen Balkenelementen überlagert, die in die linke Bildhälfte ausgreifen und dort sowohl durch ein Scharnier als auch ein Gelenk mit zwei Vertikalbalken verbunden sind. Das horizontale Formengefüge besteht aus mehreren durch Überlagerung miteinander verbundenen Balkenelementen, deren Konturen wellenförmig ausgebildet sind. Die Formelemente sind in unterschiedlichen Blautönen und divergierenden Maßen gestaltet. Ein Formelement ist partiell transparent definiert, es vollzieht in der Überlagerung eines anderen Elementes einen Farbwechsel; gleichzeitig ist es durch eine Verschattung als aufliegendes Motiv ausgewiesen. Das im Bildzentrum platzierte Motiv des Scharniers ist einem in zwei hellen Blautönen gestalteten Wellenbandelement eingeschrieben und hat die Gestalt einer mit einer rechtwinkligen Einziehung versehenen blauen Konturlinie. Das sich anschließende, in einem dunkleren Blauton gestaltete Balkenendstück ist mit einem halbrunden Abschluß versehen, in dessen Mitte ein mit Bleistift gezeichneter Kreis platziert ist. Dieses Element fungiert als Gelenk, das die horizontalen Formelemente mit dem in der linken Bildhälfte angesiedelten doppelten Vertikalbalkenelement verbindet. Es wird von einer wellenförmig konturierten, versetzt angeordneten mittelblauen Farbform hinterfangen und nahezu vollständig überlagert. Diese Gestaltung kann auch als Konturverdoppelung oder Schattenbildung des konstruktiven Elementes gedeutet werden. Die vertikalen Elemente in der linken Bildhälfte sind als zwei sich überlagernde, gegeneinander versetzte Balkenelemente mit halbrunden unteren Abschlüssen definiert. Der zuoberst platzierte Balken weist eine Diagonalstreifengliederung in Hellblau, Mittelblau und Weiß auf. Diese wird in der Gestaltung des unteren Balkens in alternierende mittelblaue und hellgraue Streifen umgewandelt.

Kögler bindet das aus den Arbeiten der zweiten Hälfte der 60er Jahre bekannte Motiv des bildfüllenden Rechteckes mit Binnengliederung, dem die Konstruktion eines Fensterladens oder einer Tür zugrunde liegt, nun in einen größeren kompositorischen Zusammenhang ein. Dabei sind die Elemente, die als Bestandteile eines konstruktiv bedingten Gefüges in Erscheinung treten, aus dem genannten Kontext entlehnt. Sie werden nun nicht mehr als auf ein Flächenelement aufgesetzte Balken oder aus diesem oder dem ursprünglich zugehörigen Streifendekor abgeleitete Bildstrukturen definiert, sondern als eigenständige, dem Flächenelement in kompositorischer Gleichwertigkeit gegenübergestellte Elemente eingesetzt. Dabei werden die formalen Gestaltungen einzelner Elemente einander unter Ausbildung formaler Kontraste gegenübergestellt. Die Wellenbänder, die als in Schwingung geratene konstruktive



Flächenelemente bereits in einigen Arbeiten aus dem Jahr 1969 auftreten, sind hier gestalterisch ambivalent eingesetzt. Sie können als Ableitungen aus der vervielfachten Mittelstrebe einer tektonischen Konstruktion gedeutet werden, die nun in anderer Anordnung im Bild erscheinen. Diese Lesart wird durch die Einbindung von konstruktiv-funktionalen Details in das Gefüge der Wellenbänder verstärkt. Scharnier und Gelenk, die beide Bildhälften in einem konstruktiven Modus verbinden, sind mit diesen Formelementen verschmolzen, stellen somit einen Aspekt ihrer Erscheinung dar, der eine gewisse materielle Beschaffenheit der Trägerelemente voraussetzt. Andererseits bildet eines der Elemente in der Überlagerung eines anderen eine partielle Transparenz aus, die diesen Dingeigenschaften widerspricht. Ähnlich geht Kögler bereits in Arbeiten aus den Jahren 1970 und 1971 vor, wobei sich Farbwechsel in der Überlagerung unterschiedlicher, konstruktiv definierter Formelemente innerhalb der betroffenen Elemente vollziehen. Nun sind die formalen Details, die diese Elemente als konstruktive Bestandteile eines größeren, tektonischen Gefüges definieren, nahezu vollständig eliminiert. Lediglich in der Zusammenschau mit älteren Bildfindungen erschließt sich die Herkunft des formalen Vokabulars.

Ähnliches ergibt sich aus der Betrachtung weiterer Bildmotive. Das Ladenmotiv, durch den Titel des Bildes als „Fallfenster“ identifiziert, weist keine Binnenstrukturierung der einzelnen Elemente auf, sondern ist als eine Überlagerung mehrerer Rechteckformen zu lesen. Lediglich der gezeichnete Kreis in der Mitte des oberen querliegenden Balkenelementes deutet einen funktionalen Aspekt an, der sich aus der Zusammenschau mit einem identisch gestalteten Detail in der Verbindung des Wellenbandgefüges mit den Vertikalbalkenmotiven in der linken Bildhälfte ergibt. Die Elemente sind auf diese Weise einer formalen Reduktion unterworfen, die ihre Verortung innerhalb eines konstruktiven Gefüges auf der übergeordneten Ebene einer Bildgliederung ebenfalls minimiert. Isolierte gegenständliche Aspekte, die eine solche Verortung ermöglichen, finden sich allerdings in der Staffelung der Wellenbandformen, die als Schattenbildung oder Verdoppelung einzelner Elemente gelesen werden kann und eine räumliche Interpretation des Gefüges zuläßt, sowie in der konstruktiven Gefügen entlehnten Verbindung der einzelnen Formelemente untereinander. Auch die Gestaltung der in der linken Bildhälfte angeordneten Vertikalbalken durch Diagonalstreifen betont den konstruktiven Charakter dieser Elemente. Andere Partien sind dagegen durch die formale Reduktion in bezug auf ihre Verortung ambivalent definiert. So ist das Gefüge der Wellenbänder oder -balken nicht auf konstruktive Weise mit dem Ladenmotiv verbunden. Die Wellenelemente überlagern das

Ladenmotiv, ohne eine aus der Konstruktion abgeleitete Verbindung auszubilden. Diese Strategie tritt bereits in der Arbeit von 1972, die auf der Einladungskarte der Galerie Schrade von 2000 abgebildet ist, auf.

Zum Phänomen der Schattenbildung können folgende Überlegungen aus der bildlichen Konzeption abgeleitet werden. Kögler setzt sich mit dem Motiv des Wellenschattens spätestens ab 1972 auseinander. Das Wellenmotiv wird nun nicht mehr ausschließlich in einem konstruktiv-funktionalen Aspekt ausgedeutet, sondern als bildliche Formulierung eines atmosphärischen Phänomens eingesetzt, das immaterieller Natur ist. Als solches ist es, inhaltlich gesehen, nicht mehr an eine ausschließlich konstruktiv formulierte Verankerung innerhalb der Bildstruktur gebunden. Dieser Gedankengang mag dazu beigetragen haben, daß Kögler das Wellenelement nicht nur formal, sondern auch inhaltlich erweitert und damit dessen Einsatz im Bild potenziert. Insofern wird auf inhaltlicher Ebene ein Aspekt der äußeren Realität in eine bildliche Formulierung integriert, die, aus anderem Kontext entlehnt, bereits Teil des motivischen Repertoires ist. Damit eröffnen sich neue gestalterische Möglichkeiten. Mit der Erweiterung des Inhaltlichen ist insofern eine gestalterische Erweiterung verbunden, als Schatten zwar von konstruktiven Elementen geworfen werden können und damit einen dinghaft-materiellen Aspekt verkörpern, jedoch selbst nicht an konstruktive Verknüpfungen gebunden sind, sondern konstruktiven oder andersartig gegliederten Komplexen hinzugefügt werden können. Der nicht-konstruktive Charakter der Verortung dementsprechend gestalteter Elemente stellt daher einen aus der realen Vorgabe abgeleiteten Aspekt der optischen Erscheinung dieses Phänomens dar. In dieser Weise führt der Künstler das Motiv des Schattens nun auf. Darauf verweisen zwei Aspekte der Gestaltung der betreffenden Elemente. Zum einen ist eines der Wellenbandmotive als partiell transparente Formulierung ausgebildet. Zum anderen ist eine Schattenbildung an diesem Element zwar in einem bereits bekannten Modus, dem der Verschattung des darunterliegenden Elementes, vorgenommen. Allerdings weist das eigentliche Gelenkstück einen verdoppelten Kontur auf, der entweder als überlagertes Formelement gleicher Dimensionierung gedeutet werden kann oder aber einen Schattenwurf darstellt. Ein in diesem Modus ausgeführter, körperhaft wirkender Schattenwurf findet sich bereits in Arbeiten aus dem Jahr 1972. Die stilistisch aus der Pop Art abgeleitete Formulierung ermöglicht es dem Künstler, inhaltliche Ambivalenzen in bezug auf die Beschaffenheit der dinghaften Formulierungen zu erzeugen. So unterstützt die Körperhaftigkeit des als Schatten zu deutenden Motivs das zentrale Gelenkelement in dessen konstruktivem Charakter, während

in einem anderen Teil der Komposition eine abweichende Gestaltung der Verschattung durch Abtönung der Lokalfarbe des hinterfangenden Elementes in einer zwingend dinghaft-materiellen Deutung der Gestaltung einer anderen Partie desselben Elementes gegenübersteht, die transparent formuliert ist.

Die Überlagerung des Ladenmotivs durch das Wellenbandgefüge dagegen kann aus der realen Erscheinung eines Schattenwurfes abgeleitet werden und stellt darin einen Bezug zu dem tatsächlichen Seheindruck dar, der sich im Anblick überschatteter Objekte bietet. Insofern bedarf auch die Anordnung der einzelnen Wellenelemente innerhalb des Gefüges keiner konstruktiv orientierten Begründung mehr, sie leitet sich aus der optischen Erscheinung des Phänomens ab.

Kögler nutzt die Ambivalenz in der Deutung bildlicher Formulierungen, die hier anhand des Wellenbandmotivs exemplarisch erörtert wurde, auch im folgenden Jahrzehnt als Ausgangspunkt gestalterischer Strategien.

Gleichfalls im Jahr 1974 entstand eine Arbeit mit dem Titel „Wehr“ (Tempera und Bleistift auf Papier, 85,5 × 66,5 cm, Abb.102). Auch in diesem Fall nutzt Kögler die unterschiedliche Materialbeschaffenheit der Bildgegenstände, die sich in bezug auf deren Erscheinung in der Realität erschließt, als Ausgangspunkt für ambivalente Deutungen. Die untere Hälfte eines mit hellgrauer Grundierung versehenen hochformatigen Bildfeldes zeigt ein konstruktives Gefüge aus einander überlagernden Flächenformen, die unterschiedliche Binnengliederungen aufweisen. Die durch Bleistiftkonturen gegeneinander abgegrenzten Flächenelemente erscheinen in räumlicher Staffelung. Die Binnengestaltung des zuvorderst platzierten rechteckigen Elementes, das eine Position am unteren Bildrand einnimmt, ist aus der Fensterladenkonstruktion abgeleitet. Die Hauptpartie besteht aus räumlich gestaffelten Horizontallamellen. Sie wird von drei Balkenelementen überlagert, von denen zwei als rahmende Vertikalbalken zu beiden Seiten des Lamellenelementes platziert sind, wobei der linke Balken nicht als Abschluß des Lamellenelementes dient, sondern in dieses Element hineingerückt erscheint. Den oberen Abschluß des Formelementes bildet ein Querbalken, der über die rechte Partie des Elementes gelegt ist und, angezeigt durch einen mittig platzierten, in Bleistift ausgeführten Kreis, mit dem rechten Außenbalken in Form eines Gelenkes verbunden zu sein scheint. Das linke Ende des Querbalkens überlagert einen schmal dimensionierten, über das zentrale Rechteck hinausragenden Diagonalbalken, dessen obere Partie wiederum

partiell von einer schwarzen Farbform überlagert wird. Beide Balken sind in diesem Fall nicht durch ein Gelenk miteinander verbunden; dennoch deutet deren Position eine konstruktiv bedingte Verbindung an. Die genannten Teilelemente des am vorderen Bildrand platzierten Rechteckelementes sind in einem grauen Farbauftrag gestaltet, in den gestische schwarze Setzungen eingearbeitet sind. Das zentrale Rechteck wird von drei weiteren rechteckigen Flächenformen hinterfangen, deren Oberkanten jeweils als übereinandergestaffelte schmale Balken sichtbar bleiben. Sie weisen jeweils eine Binnenstruktur aus alternierenden Diagonalstreifen in Hellblau und Weiß bzw. in grau abgetönten Nuancen dieser Farbtöne auf. Mit diesem Formengefüge ist eine Doppelform verschränkt, die eine abweichende formale Gestaltung aufweist. Dieses hochrechteckige Formelement ist aus der Vertikalen in die Diagonale geneigt. Die Konturen sind linear gestaltet, mit Ausnahme desjenigen der linken Seite, der wellenförmig gebildet ist. Beide Teilelemente sind gegeneinander versetzt angeordnet, wobei das obere in Schwarz, das untere in Braun gestaltet ist. Das Doppелеlement überlagert die gestaffelten Rechteckelemente, wird jedoch seinerseits von dem aus Querbalken und diagonal ansetzendem Balken gebildeten Gelenkmotiv überlagert, das formal und farblich dem Lamellenelement zugeordnet ist. Eine weitere Verschränkung der gegensätzlich formulierten Elemente findet sich in der partiellen Überlagerung des Diagonalbalkens durch eine Partie des Elementes mit wellenförmigem Kontur, die als rechtwinklige Teilform gebildet ist.

Kögler verschmilzt im Motiv des Wehres mehrere unterschiedlichen Kontexten entlehnte konstruktive Aspekte. Dem bekannten Lamellenfenster verwandelt er Aspekte einer Gelenkverbindung an, die sich auch in der Arbeit „Fallfenster“ finden, dort jedoch aus der Ladenkonstruktion herausgelöst sind. Die konstruktiv definierte Verknüpfung zweier konstruktiver Elemente findet sich dort jedoch in Form des aufgezeichneten Kreises ebenfalls im unmittelbaren Kontext des Fensters. Funktional betrachtet ist das Motiv des Wehres enger mit dem Fallfenster verwandt als mit dem Fensterladen. Möglicherweise setzt sich Kögler im Jahr 1974 mit Formulierungen auseinander, die mit dem Motiv des Fensterladens verwandt sind, jedoch weitere bildlich interpretierbare konstruktive Eigenschaften aufweisen, die beispielsweise das Gelenk bietet. Dieses Detail ist jedoch auch im Kontext des Fensterladens in Form eines Riegels zu finden; Kögler führt in den folgenden Jahren beide Motive auf diese Weise zusammen. Im Jahr 1974 beschäftigen ihn jedoch Motive, die nur partiell aus dem Kontext des Fensters entlehnt zu sein scheinen. So bietet das Motiv des Handwehres eine

Verknüpfung eines aus Einzelteilen konstruierten Flächenelementes mit einem im rechten Winkel angefügten Balken, der zum Heben der Stauvorrichtung benötigt wird. Diese Konstruktion findet sich in „Wehr“ in Form einer Zusammenstellung des Lamellenelementes mit dem einseitig wellenförmig ausgebildeten Element und dem Diagonalbalken. Das Motiv der Diagonalstrebe wird nun als motivischer Zusatz in die einem anderen Kontext entnommene Konstellation des zentralen Bildmotivs übernommen. Signifikant erscheint es, daß die Verknüpfung des Diagonalmotivs mit dem Querbalken nicht über ein Gelenk, sondern über die bloße Überlagerung des einen durch das andere Element geschieht. Während Kögler den konstruktiven Charakter der Verknüpfung des dem Lamellenelement zugeordneten Querbalkens mit dem Horizontalbalken durch den einen Nagel andeutenden gezeichneten Kreis hervorhebt, der sich in der Konstruktion des Fallfensters ebenfalls findet, verschränkt er die in der Bildmitte angeordneten Elemente in der Art einer losen Zusammenstellung, in der auf eine konstruktiv definierte Fixierung der Elemente verzichtet wird. Auch die Verdoppelung des einseitig wellenförmig gestalteten Elementes ist als Überlagerungsmotiv ausgebildet, nicht als konstruktiv bedingte Verbindung. Ein ähnliches gestalterisches Vorgehen ließ sich anhand der kompositorischen Verortung der Wellenbandformen in der Arbeit „Fallfenster“ beobachten. In den gedanklichen Kontext, welcher der Formulierung des Wellenbandmotivs als Schatten in „Fensterladen mit blauem Schatten“ zugrunde liegt, fügt sich auch die Formulierung des doppelten, einseitig wellenförmig gestalteten Elementes in „Wehr“ ein. Sowohl die Synthese eines aus dem motivischen Kontext heraus konstruktiv-funktional definierten Elementes mit einer Randgestaltung, die organischen Formulierungen entlehnt ist, als auch die Farbgebung hebt dieses Element aus dem Motivkontext des Wehres heraus. Die Farbgebung der anderen Bildelemente nimmt bereits bekannte, aus realen Motivvorlagen entlehnte Aspekte auf. Die materielle Definition bestätigt deren Ableitung aus einem konstruktiven Kontext. Die beiden Hybridformen dagegen sind als abstrakte Farbformen ohne Binnenstruktur definiert. Sie fordern damit eine Interpretation ein, die von der Deutung der anderen Bildelemente innerhalb der Bezugnahme auf Mimetisches abweicht. Zwar weisen sie Qualitäten auf, die eine Einbindung in ein tektonisches Gefüge formal ermöglichen. So ist die rechteckige Teilform konstruktiven Elementen entlehnt und zeigt eine Ähnlichkeit zu den ebenfalls in das konstruktive Gefüge eingebundenen Balkenelementen. Das Motiv der Überlagerung zweier gleicher Formulierungen setzt eine materielle Konsistenz der so präsentierten Elemente voraus. Auch die Abtreppung innerhalb der Form entspricht einem konstruktiven Gestaltungsmodus.

Die wellenförmige Ausprägung des linken Konturs jedoch und die monochrome Farbgebung sind anderen motivischen bzw. gestalterischen Kontexten entnommen. Die Farbgebung enthebt das Element eines Vergleiches mit Vorgaben konstruktiver Natur, da hier auf einen in sämtlichen anderen Bildelementen vorhandenen, zusätzlichen Aspekt der materiellen Beschaffenheit verzichtet wird. Im Vergleich mit „Fensterladen mit blauem Schatten“ erschließt sich ein stimmiger Deutungsansatz in der Erweiterung des mimetischen Bezugskontextes um das Phänomen des Schattens. Auf diese Weise lassen sich sowohl Form- als auch Farbgebung deuten. Kögler bezieht in Gestalt des Schattenwurfes eine organische Formulierung in den konstruktiven Kontext des bildlichen Gefüges ein, der keine im Bild selbst vorhandene dinghafte Formulierung entspricht. Der Schatten wird dagegen mit konstruktivem Potential ausgestattet und nach konstruktiv-tektonischen Strategien im Formengefüge verankert. Darin geht das gestalterische Vorgehen des Künstlers über dasjenige hinaus, das sich im Hinblick auf die kompositorische und gestalterische Einbindung des vergleichbaren Motivs in „Fensterladen mit blauem Schatten“ findet. Die materielle Andersartigkeit des atmosphärischen Phänomens wird durch einen von der Farbgebung der anderen Bildelemente abweichenden Farbauftrag hervorgehoben, gleichzeitig jedoch nicht in einer der transparenten Qualität des Schattens Rechnung tragenden Weise formuliert. Kögler gestaltet das Element als kompakte Farbform mit opaken Eigenschaften. Der Erweiterung des gestalterischen Potentials durch die Einbeziehung einzelner Aspekte einer wesensmäßig begründeten, andersgearteten Formulierung steht die Anverwandlung anderer Aspekte der Formgebung an konstruktive Bedingungen gegenüber. Die Ambivalenz, die aus dieser Auswahl und Verschiebung bestimmter Eigenschaften des Phänomens entsteht, ist als Strategie der Kontrastierung auf inhaltlicher Ebene angesiedelt.

Der heutige Zustand von „Wehr“ stellt eine überarbeitete Fassung dar. Im Nachlaß des Künstlers findet sich eine Schwarz-Weiß-Fotografie, die einen früheren Zustand dokumentiert (Abb.103). Der Zeitpunkt der Überarbeitung läßt sich nicht rekonstruieren. Allerdings lassen die obigen Ausführungen zur Genese der Bildmotive und die gestalterische Nähe zu der zuvor diskutierten Arbeit „Fensterladen mit blauem Schatten“ den Schluß zu, daß der erste Zustand des Werkes in den Kontext dieser Arbeit eingeordnet werden kann.

Die frühe Fassung weicht gegenüber der späteren in einem Detail ab. Sie zeigt in der oberen Bildhälfte das Motiv eines über Eck gestellten schwarzen Rechteckes mit hellen Rändern, die in diffusem Farbauftrag gestaltet sind. In den bisher analysierten Arbeiten findet sich kein

Formelement, das eine vergleichbare Gestaltung aufweist. Es wird in die Bildkomposition auf mehrfache Weise eingebunden. Zum einen nimmt die Formgebung das Motiv des mit Lamellen versehenen Holzkonstruktes auf. Auch in der Anordnung des rechteckigen Elementes spiegelt sich ein Aspekt des konstruktiven Gefüges, indem jenes den diagonalen Verlauf des schmalen Balkens aufnimmt und mit diesem durch Überlagerung verschränkt ist. Mit der partiell wellenförmig konturierten Doppelform ist es in Form einer transparenten Überlagerung verbunden, wobei deren Farbgebung sich im Bereich des Diagonalbalkens innerhalb der Konturen des Rechteckes fortsetzt, so daß es zu einer Umkehrung des dort vorgegebenen Überlagerungsmotivs kommt. Auf diese Weise ergibt sich die in der Endfassung beibehaltene geometrische Abtreppung, welche die partiell wellenförmig konturierte schwarze Farbform im Bereich des Balkens ausbildet. Die Überlagerung rührt demzufolge nicht ursprünglich von der mit organischen Gestaltungsaspekten versehenen Formulierung her, sondern von einem orthogonal gestalteten Motiv, das in der Ausbildung von unterschiedlichen Aspekten beider gegensätzlicher Formgestaltungen eine vermittelnde Position zwischen den Bildelementen einnimmt. Auch die Verschattung des hellen Balkens im Bereich der Überlagerung erklärt sich aus dem Vorhandensein eines mit dinghaften Qualitäten ausgestatteten Flächenmotivs.

Durch die Eliminierung dieses Elementes im Rahmen der späteren Überarbeitung verlagert sich zum einen der Schwerpunkt der Bildkomposition in die untere Bildhälfte. Zum anderen verliert die partiell wellenförmig gestaltete Farbform ihr kompositorisches Gegengewicht, das sich in der Farbgebung der über Eck gestellten Rechteckform manifestierte. Die oben ausgeführten Überlegungen zur Erweiterung des motivischen Repertoires um das Phänomen des Schattens erhalten um so mehr Gewicht, als die Übertragung der als inhaltliche Aspekte dem Schatten zugeschriebenen Gestaltungsmerkmale auf eine orthogonale Formfindung im Bild nach der Überarbeitung nicht mehr gegeben ist. Die der Rechteckform zugeordneten, auf materielle Substanz verweisenden Aspekte werden jedoch auch in der überarbeiteten Fassung beibehalten, stellen somit eine durch die Bildgenese verursachte Erweiterung der Definition der hier als Ursprungsmotiv postulierten Schattenform dar. Kögler beläßt sie, wobei er den Überresten der ursprünglichen Gestaltung die Aufgabe überträgt, die Komposition gestalterisch zu polarisieren und in eine Ambivalenz der kognitiven Wahrnehmung des Bildinhalts zu überführen. Die Zusammenschau dieser Arbeit mit „Fensterladen mit blauem Schatten“ unterstützt die hier aufgestellten Vermutungen hinsichtlich des Ursprungsmotivs und dessen Ausstattung mit materiell-gegenständlichen Aspekten. Ist dort der Schatten, angelehnt an die reale Erscheinung

dieses Phänomens, über das konstruktive Formengefüge gelegt, jedoch bereits als opake Farbform definiert, so verschränkt Kögler nun in einem weiteren gestalterischen Schritt die aus dieser Formulierung entlehnte einseitig wellenförmig ausgebildete Farbform mit dem konstruktiven Gefüge, indem er sie in der Gestaltung um weitere konstruktiv-tektonische Eigenschaften erweitert. Aus der Entstehung der Arbeit erklärt sich die Vielzahl der konstruktiven Aspekte.

In der Zusammenschau der im Jahr 1974 entstandenen Werke läßt sich eine Abfolge von gestalterischen Lösungen postulieren, die aufeinander aufbauen. Nimmt man eine solche lineare Entwicklung an, dann erscheint es wahrscheinlich, daß Kögler aus der möglicherweise bereits überarbeiteten Fassung von „Wehr“ die Verschmelzung des Schattenmotivs mit konstruktiven Aspekten für das in der Folge entstandene „Fallfenster“ übernimmt. Dort liegt in Form des mit dem Schattenmotiv synthetisierten Gelenkes eine Formfindung vor, der, unter inhaltlichen Aspekten betrachtet, ein hoher Grad an Abstraktion von gegenständlichen Vorgaben eignet. Dieser wurde wohl in mehreren Schritten vorbereitet.

Kögler nimmt das in „Wehr“ verarbeitete Bildmotiv in einer weiteren, nur schriftlich überlieferten Arbeit mit dem Titel „Wehr II“ auf, die aus dem Jahr 1977 stammt.

Aus dem Jahr 1975 ist lediglich eine unbetitelt Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, Abb.104) nachweisbar. Sie präsentiert mehrere der zuletzt erschlossenen gestalterischen wie motivischen Formulierungen in einem bildlichen Zusammenhang. Auf weißem Bildgrund ist ein geringfügig kleiner dimensioniertes hellgraues Bildfeld durch gezeichnete Konturen begrenzt. Es ist rechtwinklig gestaltet und weist gerundete Ecken auf. Diesem eingeschrieben und aus dem Bildzentrum an den oberen Rand gerückt erscheint die Umrißzeichnung eines Fensterladens. Die Binnenstruktur des Motivs besteht aus jeweils einem Vertikalbalken, der den äußeren, seitlichen Abschluß eines mit Lamellen versehenen Feldes bildet, sowie zwei Vertikalbalken, die als verdoppelte Mittelstrebe im Zentrum des Motivs plaziert sind. Diese teilen das Lamellenfeld in der Mitte, so daß als zugrundeliegendes Motiv auch ein Doppelfenster angenommen werden kann. Die obere Hälfte des Fenstermotivs ist in einem hellen Grauton als ein mit linearer Binnenstruktur versehenes Flächenelement gestaltet, während die untere Hälfte eine mittelblaue Farbgebung aufweist. In dieser Partie sind die Lamellen durch Verschattung als räumlich gestaffelte Elemente gekennzeichnet; die Konturlinien sind in einem hellen Grauton mit Temperafarbe aufgemalt. Über die Mitte des



Fensterladenmotivs ist ein an beiden Enden halbrund abschließender Querbalken mit Diagonalstreifengliederung gelegt, der seitlich über die Konturen des überlagerten Elementes hinaustritt. Innerhalb des Bildfeldes wird eine durch Lineament definierte Balkenform bis an die äußeren Konturen des hellgrauen Bildfeldes weitergeführt. Deren Abmessungen sind mit denjenigen des gestreiften Horizontalbalkens identisch. Zwei geringfügig kürzer konzipierte Balkenelemente sind auf die halbrunden Abschlüsse des mit Diagonalstreifen versehenen Querbalkens aufgesetzt und dort durch ein Gelenk fixiert, das durch jeweils einen zentral platzierten Kreis dargestellt wird. Diese Balken sind in unterschiedlichen Neigungswinkeln nach oben bzw. unten abgewinkelt und mit Diagonalstreifen versehen. Sie überlagern partiell sowohl den Querbalken als auch eine Partie des oberen bzw. unteren Ladenelementes. Die zur Mitte hin ausgerichteten Abschlüsse dieser Balken sind rechtwinklig formuliert, während die durch das Gelenk fixierten gerade abschließen. Während der Querbalken jedoch im Wechsel dunkelblau und graue Streifen zeigt, sind die Streifen der mit diesem über Gelenke verbundenen Balkenstücke in Hellblau und Hellgrau gestaltet. In der Überlagerung der farbigen Partien bilden die Balkenstücke Verschattungen aus, nicht jedoch in der Überlagerung der oberen Bildhälfte.

Kögler variiert in dieser Arbeit das Thema des Fensterladenmotivs auf mehreren Ebenen. Eine motivische Variante des in umfangreichen Werkreihen ausgeloteten Themas zeigt sich in der symmetrischen Zusammenstellung der in zwei farblich unterschiedlich behandelte Hälften unterteilten tektonischen Elemente. Die Mittelstrebe wurde bereits in älteren Bildfindungen aus der Vertikalen in die Diagonale verlagert und dabei um einen zentralen Punkt gedreht. Nun ist sie in die Horizontale gedreht, wobei das Gelenkmotiv, das eine konstruktive Verbindung der Elemente betont, nicht mehr aus dem im Zentrum der vervielfachten Mittelstreben zu denkenden Drehpunkt abgeleitet ist, sondern an die Enden der Querstrebe verlegt wird. Die Diagonalstreifengliederung sämtlicher im Gelenkmotiv miteinander verschränkten Elemente schließt diese Gestaltung zu einer formalen Einheit zusammen. Lediglich über die Gelenkmotive wird eine konstruktiv definierte Verbindung mit dem Ladenmotiv hergestellt.

Kögler bedient sich dabei einer strengen Formensprache, die sich in der Verwendung einheitlich gestalteter und nach einem festen Regelwerk mit Binnenstrukturen versehener Module äußert. Das Fensterladenmotiv ist in ein übergreifendes orthogonales Gerüst eingebunden, das am Rand des Bildfeldes verankert ist. Die Definition dieses Bildfeldes mit eingeschriebener Binnenstruktur ruft Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre in

Erinnerung, in denen Kögler das Motiv der Tafel mit anderen konstruktiven Elementen kombiniert oder diese selbst einer Verräumlichung unterzieht. Die Tafel findet, in verkleinerter Dimension, auch Eingang in die Arbeiten der 70er Jahre. Dort wird dieses konstruktive Element mit weiteren eingetieften Kastenformen zusammengestellt. Die Tafel zeichnet sich stets durch eine allseitige Rahmung der Mittelfläche durch eine Leiste aus. Als verwandtes Motiv kann nun die Formulierung des Bildfeldes gelesen werden, dessen Mittelfeld durch Binnengliederungen strukturiert wird. Die Gestaltung des zentralen Feldes wird in konstruktiver Weise durch die linear konturierte Balkenform im Bildfeld verortet. Gleichzeitig greift Kögler in dieser Formulierung auf das aus hervortretender Mittelstrebe und Fensterladenmotiv synthetisierte Motiv zurück, das sich aus der Arbeit „Stab“ von 1969 ableitet und in der Arbeit in schmalen Hochformat aus dem Jahr 1972 in Gestalt einer kompositen Form vorliegt. Kögler dreht nun die Binnenstruktur des Ladenmotivs bzw. verbindet das Motiv der Mittelstrebe und der daraus abgeleiteten Auskragung in horizontaler statt vertikaler Anordnung mit dem Lamellenfeld und der zugehörigen Rahmenkonstruktion.

In der Konstellation des Laden- und des Gelenkmotivs zeigen sich Ansätze einer gestalterischen Einbindung dieser Motive in einen größeren Zusammenhang. So liegen die beiden Gelenke nicht paßgenau auf den rahmenden Balken des Fensterladens auf, sondern scheinen an deren Außenkante fixiert zu sein; eine Position, die trotz der Charakterisierung der Einzelemente als konstruktive Bausteine eine Labilität des Formengefüges suggeriert. Bezieht man das durch die Gestaltung in Form eines Tafelmotivs für die formale Gestaltung des Sujets gleichsam aktivierte Bildfeld mit in die motivische Formulierung ein, so ergibt sich eine synthetisierte Formfindung, die aus Fensterladenmotiv und rahmendem Tafelmotiv besteht und als formale Einheit gelesen werden kann. Diese Deutung erscheint insofern plausibel, als die ältere Formulierung des Ladenmotivs mit auskragender Mittelstrebe mit dem Tafelmotiv, das ein zusätzliches Rahmenmotiv bietet, ineinandergeschoben werden kann. Es ergeben sich somit unterschiedliche Formeinheiten innerhalb der Komposition, die jeweils durch Scharnierelemente miteinander verknüpft und fixiert werden. Als solche können die linear gestalteten Vertikalbalkenelemente und die Gelenkelemente bezeichnet werden, die in der hier vorgeschlagenen Lesart der Konstellation der Bildelemente nicht nur Querbalkenmotive und Fensterladenmotiv, sondern darüber hinaus auch das Rechteck des Ladenmotivs mit dem rahmenden Tafelmotiv auf konstruktive Weise miteinander verknüpfen. Unter diesem Aspekt offenbart sich die Platzierung der Gelenkelemente als gestalterische Maßnahme, welche die

Teile der Komposition unter konstruktiven Bedingungen zusammenbindet. Anders als zuvor schweben die einzelnen Bildelemente nicht auf einem lediglich durch die Abmessungen des Bildträgers definierten Bildfeld, sondern erfahren eine konstruktiv begründete Verortung auf der Bildfläche. Kögler nimmt damit einen gestalterischen Ansatz auf, der sich durch die Ausdehnung des Fensterladen- oder Türmotivs bis an die Begrenzung des Bildträgers in früher entstandenen Arbeiten scheinbar zwangsläufig einstellt, der aber mit der Reduktion dieser Motive und Erweiterung der Komposition um andere Motive das Problem der Begründung einer Verortung dieser Elemente auf der Bildfläche aufwirft. Kögler nutzt die hier gefundene Lösung in den folgenden Jahren wiederholt, bedient sich jedoch auch des kompositorischen Spannungspotentials, das der Schwebезustand der nur durch punktuell konstruktiv definierte Verbindungen miteinander verknüpften, disparaten Elemente bietet. Bedenkt man jedoch, daß der Künstler großen Wert auf eine eigenhändige Rahmung seiner Arbeiten legte,<sup>31</sup> so wird deutlich, daß in der Ausstattung der Arbeiten mit Passepartout und Rahmen ebendieser Aspekt der in Relation zur Bildgestaltung gesetzten Begrenzung des Bildgrundes, der stets als aktiver Part des Bildes betrachtet wird, Teil der gestalterischen Strategie ist.

Das Motiv des Schattens und dessen konstruktive Anverwandlungen treten in der Arbeit nicht auf. Allerdings wird aus der Zusammenschau mit den Bildfindungen aus dem vorangegangenen Jahr ersichtlich, daß sich die Diagonale als wesentliches kompositorisches Gestaltungsmittel wechselweise in unterschiedlichen, mitunter austauschbaren Bildmotiven manifestieren kann. Mit dem Schattenmotiv kann sie eine inhaltliche und gestalterische Verbindung eingehen. Sie manifestiert sich auch in der Position der konstruktiv über eine Gelenkverbindung in das Formengefüge integrierten Balkenstücke.

In den Zeitraum 1976/1977 ist eine lediglich in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme überlieferte Arbeit (Collage und Bleistift, 70 × 85 cm)<sup>32</sup> datiert. Sie trägt den Titel „Jalousie mit farbigem Gelenk“. Auf einem hellgrundigen Bildträger ist ein querrrechteckiges Papier collagiert, das in der Aufnahme einen mittleren Grauwert aufweist. Es ist durch eine Binnenzeichnung als Fensterladenmotiv ausgestaltet. Wie zuvor, so werden auch hier in einer symmetrischen Formulierung zwei Lamellenelemente einander gegenübergestellt, die durch jeweils einen äußeren und einen inneren Vertikalbalken abgeschlossen sind, wobei die beiden innen

---

<sup>31</sup> Vgl. Heil 2006, S.46 und ebenda, Anm.18.

<sup>32</sup> Vgl. AK, Baden-Baden 1981, Abb. S.62.

plazierten Balken unmittelbar nebeneinander liegen. Über dieses Element ist ein mit dem Querbalken der zuvor analysierten Arbeit verwandtes Balkenmotiv gelegt. Zwei Balkenstücke sind mit diesem durch Gelenke verbunden. Allerdings ist in diesem Fall der an beiden Enden halbrund abschließende Balken nicht quer über das Ladenmotiv gelegt, sondern in einem steilen Neigungswinkel diagonal über das Zentrum des Fensterelementes plaziert, so daß sich die motivische Herkunft des Balkenelementes aus der Mittelstrebe einer Ladenkonstruktion anhand der Position dieses Elementes sinnfällig erschließt. Die Balkenelemente sind zu einer formalen Einheit verschmolzen. Zudem ist das mittlere Balkenstück nicht als gezeichnetes Element definiert, sondern in Gestalt eines unregelmäßig gerissenen schwarzen Papiers collagiert, wobei das Papier über die Linienbegrenzungen des Fenstermotivs hinaustritt. Die in Umrissen gezeichneten Gelenke sind außerhalb des Fenstermotivs plaziert. Die abgewinkelten Balkenstücke werden von der schwarzen Papierform partiell überlagert und bilden ihrerseits eine partielle Transparenz in der Überlagerung der Lamellen aus, wobei das Lineament der Lamellenelemente sichtbar bleibt, nicht jedoch die Verschattung, welche die räumliche Anordnung dieser Motive anzeigt. Beide Balkenstücke bilden jeweils an ihrer rechten Seite eine Verschattung gegen die entsprechenden Partien des Ladenmotivs aus. Das rechte Balkenstück weist, anders als das linke, einen geraden äußeren Abschluß auf. In der Plazierung dieses Elementes kommt es scheinbar zu Verschiebungen der Konturlinien bei der Überlagerung des darunter befindlichen Fensterladenelementes, so daß dieses eine mehrfach gebrochene Umrißlinie aufweist. Diese Gestaltung suggeriert eine räumliche Staffelung der entsprechenden Bildelemente.

Im Motiv der durch zwei Gelenke verbundenen Balken vereint Kögler unterschiedliche gestalterische Aspekte, die sich aus den Dingeigenschaften des konstruktiven Elementes ableiten. Sie werden als einander auf kognitiver Ebene widersprechende Formulierungen durch die formale und funktionale Einheit der Formfindung miteinander verbunden. Diese Strategie entfaltet sich anhand unterschiedlicher Partien des Elementes und in dessen Zusammenschau mit benachbarten Bildpartien. So bilden die durch die Gelenke mit dem Mittelbalken verbundenen Balkenstücke partielle oder vollständige Transparenzen aus, je nach Untergrund, der zum einen aus dem Lamellenelement besteht, zum anderen aus dem hellen Bildgrund. Der Mittelbalken dagegen fügt sich bereits auf formaler Ebene nicht in die gezeichnete Konstruktion ein, sondern ist aus dieser als eigenständige Formeinheit herausgelöst. Dennoch wird in der Plazierung der Collage der formale Zusammenhang des funktionalen Kontextes

betont. Dieses Element kann in der Zusammenschau mit den zuvor diskutierten Arbeiten als einem anderen Ursprungskontext entlehnte Formulierung erschlossen werden. Erprobt Kögler in den Arbeiten aus dem Jahr 1974, die das Motiv des Schattens in Erweiterung gestalterischer und inhaltlicher Ebenen in die Bildfindung einbeziehen, die Assimilierung dieser aus nicht-konstruktivem Kontext entlehnten Formfindung an Bildgestaltungen, die nach konstruktiven Prinzipien erstellt sind, so dient ihm die wesensmäßig andersgeartete Erscheinung des Schattens als Quelle einer sich gestalterisch wie inhaltlich in der bildlichen Umsetzung auswirkenden Spannung. In dieser Hinsicht nutzt Kögler die beiden Gestaltungsfelder der Farbgebung und der Umrißgestaltung der aus dem Schatten abgeleiteten Formfindung.

Beide Gestaltungsmerkmale erweisen sich in „Jalousie mit farbigem Gelenk“ ebenfalls als wesentliche Aspekte der formalen Gestaltung des Mittelbalkens. Kögler nutzt die Technik der Collage einzelner Partien in den 70er Jahren auf unterschiedliche Weise. Vereinheitlichende Gestaltungsstrategien, welche die formale Einheit konstruktiver Zusammenhänge wahren und solche, die diese in kontrastierende Formulierungen auflösen, halten sich hier die Waage. Nun jedoch ist die gestalterische Anbindung der collagierten Partie wieder über die Einbindung in eine formale und motivische Einheit erreicht. Allerdings erweist sich diese Einbindung als insofern unvollständig ausgeführt, als das Formelement nicht in die konstruktiv definierte Gelenkverbindung eingepaßt ist, sondern eher eine Assimilation eines Fremdkörpers an ein sich in anderen Partien durch präzise Konturen und transparente oder partiell transparente Eigenschaften auszeichnendes Konstruktionselement darstellt. Die in Umrißgestalt und Farbgebung in maximalem Kontrast zu diesen Elementen konstruktiver Natur gestaltete Formulierung des collagierten Elementes wird durch dessen Plazierung über den gezeichneten Partien des Gelenkmotivs noch gesteigert. Die Positionierung hat den Charakter einer Überlagerung durch ein eigenständiges Formelement, nicht jedoch denjenigen der formalen Ausgestaltung eines Teilmotivs. Kögler geht damit über die gestalterischen Ansätze, die sich in den zum Vergleich herangezogenen Arbeiten finden, hinaus. Möglicherweise rekurriert die Radikalität der Formulierung auf die Auseinandersetzung mit dem Schattenmotiv in den 1974 entstandenen Arbeiten. In der Arbeit „Fensterladen mit blauem Schatten“ wird das konstruktive Gebilde durch ein mit diesem in keiner anderen Weise verknüpften Schattenmotiv überlagert. Die aus der Ableitung dieses Motivs aus einem anderen gegenständlichen Kontext resultierende Gestaltung findet auf diese Weise ein Äquivalent in der Plazierung des Elementes. Es ist möglich, daß Kögler dieses in der Natur des zugrundeliegenden Schattenphänomens wurzelnde

Gestaltungspotential weiterhin auch für Formfindungen nutzt, die nicht ausschließlich aus dem Schattenmotiv abgeleitet sind. In der Zusammenschau anderer Elemente, wie etwa des Stabelementes, mit den aus der Auseinandersetzung mit dem Schattenmotiv neu gewonnenen gestalterischen Aspekten ergeben sich ähnliche Gestaltungen. So läßt sich auch die Formulierung der collagierten Partie in „Jalousie mit farbigem Gelenk“ erklären.

Gestützt wird diese Ableitung durch die Gestaltung einer weiteren Arbeit aus dem Jahr 1977 mit dem Titel „Gelenk mit schwarzem Schatten“ (Tempera, Bleistift und Collage, 64 × 48 cm, Abb.105). Der zuvorst plazierte, farbig gestaltete Balken eines Motivs, das aus drei über zwei Gelenke miteinander verbundenen Balken besteht, ist scheinbar über ein collagiertes schwarzes Papierfragment plaziert. Das Papier ist halbrund ausgeschnitten, um diesen Eindruck zu erzielen. Bezieht man den zweiten Teil des Titels nicht auf die obere, schwarze Partie des Balkens, sondern auf das collagierte Fragment, so erschließt sich in Analogie die Deutung des in derselben Weise gestalteten Elementes in „Jalousie mit farbigem Gelenk“. Kögler erweitert in der Bildfindung von 1976/1977 das ausschließlich aus konstruktivem Kontext abgeleitete Balkenmotiv, das in der zuvor vorgestellten Arbeit von 1975 (Abb.104) als dominierendes Bildmotiv eingesetzt ist, um einen gestalterischen wie kognitiven Aspekt, der sich bereits in älteren Werken findet.

Unter Anwendung gestalterischer Ansätze, die schon in Arbeit von 1975 ihren Niederschlag finden, plaziert Kögler auch in „Jalousie mit farbigem Gelenk“ die Gelenke außerhalb des Ladenmotivs. Auf diese Weise wird der Bildgrund als rahmende Partie in die Bildgestaltung miteinbezogen. Dieser wird jedoch nicht nur kompositorisch, sondern auch über die kognitive Wahrnehmung des Gelenkmotivs in die Bildgestaltung eingebunden, indem die Balkenelemente als konstruktive, mit materieller Substanz ausgestattete Dingformen gedeutet werden, die das Ladenmotiv an den Bildgrund zurückzubinden vermögen. Diesem Zusammenspiel einiger Dingaspekte des Balken-Gelenkmotivs eignet eine sich auf der kognitiven Ebene der Bildwahrnehmung erschließende Funktion, die dem Resultat der Wahrnehmung des collagierten Motivs in dessen formalem Kontext entgegengestellt ist. Auf diese Weise erzeugt Kögler innerhalb einer formalen Einheit mehrere Deutungsfelder, die sich in der Zusammenschau der Einzelemente überschneiden.

Ebenfalls im Jahr 1977 entstand eine Bildfindung mit dem Titel „Mehrteiliges Gelenk mit farbiger Tafel“ (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, 80 × 70 cm)<sup>33</sup>. Sind die zuvor besprochenen Arbeiten darauf angelegt, den Bildgrund als rahmendes Element in einem aus der Konstruktion des Formengefüges abgeleiteten Modus mit dessen motivischen Bestandteilen zu verbinden, so zeigt sich in dieser Arbeit ein gegenteiliger Ansatz. Auf weißem Bildgrund sind zwei nicht miteinander verbundene formale Gefüge plazierte, die das Bildfeld in zwei Hälften teilen. Die linke Hälfte wird von einer hochrechteckigen Form eingenommen, die aus schwarzem Papier besteht und collagiert ist. Sie weist an der oberen und linken Begrenzung einen gerissenen Kontur auf, während die untere und die rechte Begrenzung durch einen gerade geschnittenen und mit einer hellen Leiste versehenen Kontur definiert ist. Die Binnengestaltung der collagierten Form besteht aus einem kleiner dimensionierten Feld, dessen obere Partie eine Gliederung durch Diagonalstreifen in dunkelgrauer Farbgebung aufweist, die jeweils einseitig verschattet sind und dadurch räumlich gestaltet erscheinen. Der diagonale Verlauf des untersten Lamellenelementes stellt eine Teilungslinie innerhalb des Rechteckelementes dar, jenseits derer eine als diagonal beschnittenes Rechteck gestaltete, blaue Farbform den unteren Teil des Bildfeldes ausfüllt. Die rechte Bildhälfte weist einen annähernd vertikal ausgerichteten, hellgrauen Balken mit halbrund gebildeten Enden auf, der oben und unten mit einer kreisförmigen, als Lochung zu interpretierenden Kreiszeichnung versehen ist. Die obere Lochung ist zur rechten Seite hin verschattet, durch sie hindurch bleibt der helle Bildgrund sichtbar. Die untere Lochung nimmt die Farbgebung des Balkenmotivs auf, an dieser Stelle sind drei in partieller Überlagerung aufgefächerte, kürzere Balkenstücke mit dem Vertikalbalken verbunden. Die überlagernden Partien bilden gegen den Bildgrund sowie gegen die darunter plazierte Elemente Verschattungen aus. Dadurch ist dieses Formengefüge als plastisch auf dem Grund aufliegendes, mit materieller Substanz ausgestattetes Ensemble von Dingformen definiert.

Sowohl das Tafelmotiv, das aus einer Flächenform besteht, die eine partiell räumlich gestaltete Binnengestaltung rahmt, als auch das mehrere Balken miteinander verbindende Gelenkmotiv finden sich in früher entstandenen Bildfindungen. Das Gelenkmotiv ist nun aus dem Kontext des Fensterladens, dem es entstammt, vollständig herausgelöst. Es übernimmt jedoch aus den in anderen Bildfindungen bereitgestellten Varianten der Mittelstrebe, die möglicherweise aus

---

<sup>33</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.119.

der Zusammenschau dieses Motivs mit dem mit Hilfe eines Gelenkes in verschiedene Positionen zu drehenden Fensterriegel in jüngeren Arbeiten entwickelt sind, die Auffächerung der Balkenstücke. Kögler überträgt nicht beliebige Aspekte der Anordnung von Konstruktionselementen auf andere konstruktive Formengefüge. Vielmehr erfolgt dies anhand der Auswahl von Konstruktionen, die verwandte funktionale Aspekte aufweisen. Die Anordnung der Einzelemente innerhalb des Formengefüges ist demzufolge in ähnlicher Weise aus dem jeweiligen formalen Kontext heraus entwickelt.

Dem in Hinblick auf den Ursprungskontext wie auch auf die Platzierung auf der Bildfläche isolierten Formengefüge des Gelenkmotivs steht in der anderen Bildhälfte ein Motiv gegenüber, dessen Binnengestaltung ebenfalls aus dem Kontext des Fensterladenmotivs entlehnt ist. Auch die Rahmung der Binnenstruktur durch die hinterfangende Tafel nimmt einen motivischen Aspekt auf, der sich in der Formulierung des Ladenmotivs in Form von rahmenden Balken findet. Zuvor wird die Funktion dieses Rahmenmotivs auch von dem als Tafel behandelten und dadurch in die motivische Gestaltung einbezogenen Bildfeld selbst übernommen. Das Tafelmotiv weist hier seitliche Leisten auf, welche die Ausdeutung des Elementes als eine dem Ladenmotiv entlehnte Gestaltung betonen. Beide isoliert nebeneinandergestellten Formeinheiten sind somit auf denselben konstruktiven Ursprungskontext bezogen. Dennoch stehen sie unverbunden nebeneinander; die motivische Kongruenz vollzieht sich auf der Ebene der kognitiven Wahrnehmung. Ohne das Vorwissen um die motivische Verwandtschaft, die sich aus der Zusammenstellung dieser Elemente in älteren Arbeiten erschließt, tritt lediglich die konstruktive Natur beider Bildelemente in Erscheinung. Diese allerdings wird in der Formulierung des Tafelelementes um widersprechende Gestaltungsaspekte bereichert und auf gestalterischer Ebene in eine wiederum kognitiv zu erschließende Spannung überführt. Das geschieht durch die Gestaltung dieses Elementes als Collage mit partiell gerissenen Rändern. Eine Interpretation dieser Partie als Schatten trifft in diesem Fall nicht zu. Vielmehr ist die collagierte Partie nicht durch widersprechende Gestaltungsaspekte in ihrer bildlichen Funktion als Tafel, der eine Binnengestaltung eingeschrieben ist, beeinträchtigt. Diese Art der Umrißgestaltung steht jedoch im Gegensatz zu der Definition konstruktiver Formelemente. Durch sie wird ein gestalterischer Kontrast ausgebildet, der sich zuvor beispielsweise in Bildschöpfungen äußert, in denen wellenförmig konturierte Elemente rechtwinkligen Formen gegenübergestellt sind. Derselbe gestalterische Kontrast äußert sich nun in der Gegenüberstellung von Umrißgestaltung und Leistenmotiven. Jenseits einer kognitiv zu



erschließenden, motivischen Ableitung der beiden Bildelemente aus demselben Kontext werden diese auf kompositorischer Ebene aneinander angeglichen. So werden in der Anordnung der Einzelteile des mehrteiligen Gelenkes zwei wesentliche kompositorische Prinzipien aufgegriffen, die im Tafelmotiv vorgegeben sind. Die Senkrechte, an die sich der Vertikalbalken annähert, sowie die Diagonale, die in der Position eines der kürzeren Balkenstücke aufgenommen wird, finden sich dort als orthogonales Gestaltungsprinzip. Allerdings sind in das Gelenkmotiv diese gestalterischen Vorgaben in geringfügiger Abweichung von den exakt lotrechten und diagonalen Formulierungen im benachbarten Element übernommen. Dem diagonal ausgerichteten Balkenelement sind weitere, in anderen Winkeln angeordnete, formal identische Elemente beigeordnet; die Position des Vertikalbalkens ist der Senkrechten lediglich angenähert. Durch die vom orthogonalen Kompositionsprinzip minimal abweichende Gestaltung dieser Partie erzeugt Kögler eine bildliche Spannung.

Durch das Aufrufen gestalterischer und motivischer Zusammenhänge und Dissonanzen werden Deutungsgeflechte erzeugt, in deren Simultanwahrnehmung ein dynamischer Aspekt zutage tritt. In der Wahrnehmung eines Werkes wird ein sich stetig wiederholender Bewegungsimpuls erzeugt, der sich aus gedanklich formierenden wie formalen Aspekten des Werkes speist. Vor diesem Hintergrund gewinnt auch der Bildgrund eine Qualität als aktiver Part der Bildgestaltung, indem auf ihm die Positionen der in Wechselwirkung tretenden Elemente fixiert sind. Er fungiert als wesentlicher Bestandteil der auf Interaktion abzielenden Gestaltungsstrategie. Die Beziehung der Bildelemente ist trotz der sich in Anordnung und Deutung manifestierenden dynamischen Aspekte durch die Fixierung auf dem Bildgrund stabilisiert, so daß eine kompositorische Verbindung der Einzelmotive nicht notwendig erscheint.

Die Radikalität dieser Bildlösung liegt in der formalen Reduktion des sich bildlich Manifestierenden im Gegensatz zu dessen Wirkung. Im Jahr 1977 entstanden jedoch weitere, weniger auf eine Reduktion des formalen Vokabulars abzielende Arbeiten, deren Irritationsmoment in der asymmetrischen Gestaltung und darüber hinaus oftmals ambivalenten räumlichen Ausdeutung durchgängig orthogonaler Bildstrukturen liegt.

Eine Arbeit mit dem Titel „Geteilte Tafel“ (Tempera und Bleistift auf Karton, 73 × 63 cm, Abb.106) zeigt eine Variante der nun schon bekannten Problemstellung der Anbindung des rahmenden Tafelmotivs mit Binnengestaltung an den Bildgrund. Auf hellem Bildgrund ist ein

in zwei hellgrauen Tonwerten gestaltetes Bildfeld ausgewiesen. Es ist als nahezu ebenso breites wie hohes Rechteck mit gerundeten Ecken gebildet. Dieses Bildfeld wird durch die sich in zwei übereinander plazierte Register entfaltende Binnengestaltung als rahmendes Tafелеlement definiert. Im unteren Register ist ein doppeltes Fensterladenmotiv in einem dunkelgrauen Farbauftrag gestaltet, der durch schwarze gestische Setzungen malerisch aufgelöst erscheint. Beide Hälften des Motivs bestehen aus einem mit plastisch verschatteten, horizontal angeordneten Lamellen versehenen Feld, das beidseitig von einem Vertikalbalken gerahmt wird. Das obere, niedrigere Register ist durch eine nach rechts verschattete Linie mittig geteilt, so daß zwei quadratische Bildfelder entstehen. Das rechte Feld ist in hellbrauner Farbgebung gehalten, es ist durch drei horizontal verlaufende Linien in vier gleich dimensionierte Streifen unterteilt. Das linke Feld ist durch eine sich zum oberen und zum linken Bildrand hin fortsetzende Linie diagonal geteilt. Innerhalb des quadratischen Binnenfeldes ist die Linie als Bleistiftkontur ausgebildet, jenseits des Bildelementes ist sie mehreren Farbwechseln unterworfen. In der dreieckigen Partie, die durch den Verlauf der Linie zwischen dieser und der linken oberen Ecke des rahmenden Tafelmotivs entsteht, vollzieht sich ein Wechsel der Farbgebung des in sämtlichen anderen Partien mittelgrau gestalteten Tafелеlementes zu Hellgrau. Der obere und der linke Kontur des linken quadratischen Binnenfeldes sind lediglich als Bleistiftlinie auf hellgrauem Grund sichtbar. Unterhalb der diagonalen Teilungslinie ist das Element durch drei in Bleistift ausgeführte Binnenlinien wiederum in vier gleich dimensionierte Streifen unterteilt. Diese scheinen durch die Diagonallinie beschnitten zu werden. Beide Register sind in der Weise auf dem Tafелеlement plazierte, daß dessen Grundierung als schmaler Horizontalstreifen sichtbar bleibt. Diese als Flächenform definierte Erscheinung erfährt an zwei einander gegenüberliegenden Stellen in der Fortsetzung des zwischen den Registern sichtbaren schmalen Streifens allerdings eine Umwandlung in ein plastisches Röhrenelement. Diese formale Wandlung wird dadurch erreicht, daß der Streifen innerhalb des als Rahmenleiste umlaufenden Flächenelementes in gleicher Breite, jedoch in einer um einen Farbton dunkleren Grauabstufung fortgeführt wird. Die Vermalungen im Grenzbereich beider Elemente sind im Detail sichtbar. Außerhalb der als Zwischenbereich zwischen den Registern definierten Zone tritt in der linken Bildpartie zu der als Bleistiftkontur ausgeführten Diagonale eine weitere Bleistiftlinie hinzu, welche die in dem abweichenden Grauton gestaltete Partie als Streifenelement definiert. Dem Verlauf der Diagonale folgend ist das Streifenelement an dieser Stelle diagonal abgewinkelt, es verläuft in diesem Winkel bis zum Außenkontur des

Tafelelementes, wo es mit einem eingezogenen Halbkreis endet. Auf der rechten Seite verläuft der Streifen in gerader Fortsetzung des als Zwischenraum zwischen den Registern definierten Elementes bis an den äußeren Kontur des Tafelmotivs, um dort ebenfalls mit einem nach innen gewölbten Halbkreis abzuschließen. Auf beiden Seiten des Bildes setzt sich das Streifenelement jenseits des halbkreisförmigen Abschlusses über den hellen Bildgrund fort und wird durch die Blattbegrenzung beschnitten. In diesem Bereich nimmt der betreffende Streifen den Grafton der linken oberen Bildpartie an.

Kögler deutet in dieser Arbeit sowohl das Motiv des Fensterladens als auch das Tafelmotiv in widersprüchlicher Weise aus, indem sich partiell einstellende, räumliche Aspekte der Interpretation der Bildelemente als Flächenformen entgegengestellt werden. Die flächenhafte Deutung ergibt sich aus den der Binnengliederung zugrundeliegenden Kompositionsprinzipien. Diesen gemäß stellt Kögler mehrere in Verhältnismäßigkeiten aufeinander bezogene Flächenelemente ineinander. Dabei können einzelne Partien innerhalb der Gestaltung des unteren Registers durch Verschattung in einer Weise räumlich definiert sein, welche die Öffnung des plan zur Bildoberfläche angeordneten Fensterelementes auf scheinbar tieferliegende Bildebenen suggeriert. Die Binnengliederung des oberen Registers, welche die Streifengliederung der Binnenfelder des Fensterladenmotivs aufnimmt, läßt sich in zweierlei Weise lesen. In einer möglichen Lesart sind zwei quadratische Elemente nebeneinander plazierte, die eine verwandte, doch im Verlauf variierende Binnenstruktur aufweisen. Dabei wird das linke der beiden Elemente sowie darüber hinaus der Bildgrund von einer partiell transparenten Dreiecksform überlagert, der eine hellgraue Farbgebung zugeordnet ist. Das Dreieck als eine von einer Diagonalen begrenzte Form nimmt das über einen Vergleich mit dem motivischen Repertoire zu erschließendes Teilmotiv des Diagonalstreifens auf, das im Kontext mit dem Fensterladen auftritt. Aus diesem ist die Diagonale als formal reduziertes, vom Motiv selbst losgelöstes Gestaltungsmittel in die Komposition übernommen. Durch die Teiltransparenz der Dreiecksform bleiben die Außenkonturen des linken Quadrates sichtbar, nicht jedoch dessen Binnenstruktur. Zudem ist das linke Quadrat durch Überlagerung mit dem rechten Quadrat verbunden; diese Lesart geht von der Verschattung des linken Quadrates gegen das rechte Element aus. In der Gestaltung des oberen Registers wird somit die Binnenstruktur des Ladenmotivs aufgenommen, jedoch nicht mit einem durch Verschattung der Einzelelemente angedeuteten räumlichen Aspekt versehen. Dennoch wird in die Zusammenstellung der beiden quadratischen Elemente der Raumaspekt einbezogen, indem

diese in einem Überlagerungsmotiv miteinander verschränkt sind. Die Gestaltung des oberen Registers stellt daher das Resultat eines auf eine Zerlegung des Fensterladenmotivs in Teilelemente folgenden Synthetisierungsvorganges dar, der die Elemente in einer anderen, um die Balkenelemente reduzierten Zusammenstellung sowie einer veränderten gestalterische Gewichtung präsentiert. Sowohl der Aspekt der Binnengliederung als auch derjenige der partiellen Verräumlichung der Struktur in der veränderten Zusammenstellung der Teilelemente werden in dieser Deutungsvariante berücksichtigt.

In einer anderen Lesart wird die Gestaltung des oberen Registers als Faltmotiv gedeutet, indem ein ursprünglich querrrechteckiges Element, das mit horizontal verlaufenden Linien versehen ist, auf der Hälfte gefaltet und umgeschlagen ist. So liegt die Rückseite des nun transparent gedeuteten Elementes mit dem der Faltung entsprechenden Verlauf der Linien neben dessen unverändert beibehaltener rechter Seite. In formaler Ähnlichkeit zu der Gestaltung des unteren Registers zeigt das obere Register ein formal reduziertes Fensterladenmotiv, bezieht dessen räumliche Implikationen jedoch in Form einer Faltfigur in die Gestaltung ein. Das Resultat dieses Faltvorganges ist eine Formulierung, die den orthogonalen Prinzipien, die der Gestaltung beider Register zugrunde liegt, auch dahingehend genügt, als die gefaltete Partie die Binnenstruktur exakt im rechten Winkel zu dem ursprünglich horizontal verlaufenden Lineament angeordnet zeigt. Darüber hinaus ist gegenüber der Interpretation der Gestaltung des oberen Registers als zwei nebeneinander plazierte Quadrate in dem hier ausgeführten Deutungsansatz die formale Einheit des Ladenmotivs gewahrt, indem eine durchgehend zu denkende Gestaltung durch ein neues, konstruktive Potentiale eröffnendes Faltverfahren wiederum als Flächenelement ausgestaltet und in eine veränderte Erscheinungsform überführt wird. Das Flächenelement ist ebenfalls aus dem Fensterladenmotiv abgeleitet. Die Teilungen der quadratischen Grundform resultieren aus diesem Vorgang, entstehen somit aus der Arbeit mit dem Grundelement heraus, nicht aus willkürlichem Bemessen. Die Regelhaftigkeit, die der Zusammenstellung wie den Abmessungen der Bildelemente als Konstruktionsprinzip eignet, ist in diesem Vorgehen gewahrt. Sie drückt sich auch in der Ergänzung des durch den Faltvorgang halbierten Quadrates zu einer vollständigen quadratischen Umrißform aus. Die der Komposition als Prinzip zugrundeliegende Symmetrie, die als eine spezifische Funktion den konstruktiven sowie den aus anderen formalen Zusammenhängen entlehnten Formulierungen eignet, wird auf diese Weise wiederhergestellt und in ihrer übergeordneten, bildkonstituierenden Rolle bestätigt.

Die Stimmigkeit dieser Interpretation sämtlicher Bildelemente als Flächenformen mit partiell räumlichen Aspekten beruht auf der Voraussetzung, daß das Tafелеlement als Träger der Binnengestaltung ausschließlich flächig definiert ist. Ein grundsätzlicher Widerspruch findet sich jedoch in der partiellen Verräumlichung, die das Tafelmotiv durch die Ausprägung des schmalen Zwischenraumes zwischen den Registern als halbrunder Stab bzw. als Hohlkehle ausbildet, wobei beide Lesarten in einem Umspringeffekt wahrgenommen werden können und in gleicher Wertigkeit nebeneinander bestehen. Die Verräumlichung des Lineaments, als die der Zwischenraum gedeutet wird, knüpft an gestalterische Strategien aus den 50er Jahren an. Der auch im Fensterladenmotiv enthaltene Raumaspekt wird so auf den gesamten Bildraum ausgedehnt, wobei sich eine räumliche Wahrnehmung nur punktuell, an dem Auftreffen der schmalen Leisten auf die Außenkonturen des Tafelmotivs, einstellt. Diese räumliche Wahrnehmung jedoch wird auf die Perzeption der gesamten Komposition ausgedehnt, weil dieser Interpretation auf formaler Ebene keine Gestaltung entgegengestellt ist, die der Annahme widerspricht. Vielmehr gestaltet Kögler das Element durch ein Vermalen der farblich unterschiedlichen, die Wahrnehmung als Element erst durch den Farbwechsel konstituierenden Abschnitte, indem er beide Gegensätze, Flächenform und raumhaltiges Element, in dessen Gestaltung vereint. So ist das jeweils in eine formale Einheit eingebundene Element je nach Bildpartie unterschiedlich zu deuten. In der linken Bildhälfte werden zudem zwei verschiedene Gestaltungselemente in der plastischen Formulierung miteinander verschmolzen, indem die Diagonallinie nicht nur eine eigenständige Form mit halbtransparenten Eigenschaften begrenzt, sondern gleichzeitig als formkonstituierende Begrenzungslinie des Stab- oder Hohlkehlelementes dient. Durch diese Zusammenlegung zweier Formbegrenzungen werden die beiden Elemente auf konstruktive Weise miteinander verbunden. Die hier zugrundeliegende Definition des Konstruktiven leitet sich nicht aus einem auf tektonischen Prinzipien beruhenden Gefüge von Dingformen ab, sondern auf der in mehrfacher Hinsicht vollzogenen Ausdeutung geometrischer Grundformen. Diese Ausdeutung geht mit einem formalen Minimalismus der Gestaltung und damit verbundenen Irritationen und Umspringeffekten einher, die sich Ende der 70er Jahre bei Vertretern der Geometrischen Abstraktion finden, beispielsweise bei Paul Uwe Dreyer, dessen Arbeiten Kögler aus den Jahresausstellungen des Deutschen Künstlerbundes bekannt gewesen sein konnten. Diese Verbindung soll im Rahmen eines Exkurses an anderer Stelle erläutert werden.

Anknüpfend an die bereits vorgestellten Arbeiten, in denen die Anbindung des Bildgrundes an das zentrale Ladenmotiv und die damit einhergehende Umwidmung des Bildfeldes zum Tafelmotiv thematisiert wird, läßt sich in der Fortführung der als eigenständiges Bildelement aktivierten schmalen Leiste auch eine Strategie sehen, welche die sich motivisch manifestierende Binnengestaltung des Tafelmotivs bzw. das über den Flächencharakter hinausgehende eigene motivische Aspekte ausbildende Tafelmotiv im flächig gedeuteten Bildgrund verortet. Wie in der Arbeit (Abb.104), die ein vor das Fensterladenmotiv gelegtes Horizontalbalkenmotiv mit Doppelgelenk zeigt, ist auch in dem vorliegenden Fall aus der bildlich bereits verankerten Horizontalen bzw. der in die Diagonale gewendeten Horizontalen ein Leistenmotiv entwickelt, das die Horizontale bis an den Bildrand weiterführt.

Eine Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, 48 × 60 cm, Abb.107), die den Titel „Jalousie und Papierform“ trägt, ist mit einem verwandten motivischen Vokabular ausgestattet. Sie ist in den Zeitraum 1977/1978 datiert. Der Bildträger ist mit einem hellgrauen Farbauftrag versehen, der als schmale Rahmenleiste an den vier Seiten eines zentral platzierten Fensterladenmotivs sichtbar bleibt. Die Binnengestaltung des Fensterladens gleicht der Gestaltung des Motivs im unteren Bildregister der zuvor vorgestellten Arbeit. Zwei mit räumlich verschatteten Lamellen versehene hochrechteckige Formelemente werden außen und innen jeweils von einem Vertikalbalken gerahmt, wobei die inneren Balken unmittelbar nebeneinander platziert sind. Die beiden am oberen Rand des Lamellenfeldes angeordneten Horizontalelemente können, da sie nicht verschattet sind, als zwei in das Gerüst aus Rahmenbalken eingepaßte Leistenmotive gelesen werden. Das Ladenmotiv ist in einer hellgrünen Farbgebung gestaltet, die Konturen sämtlicher Teilelemente sind als Lineament in Bleistift angelegt. Die das Motiv in der Mitte vertikal teilende Linie ist über das Formelement hinaus bis an den Bildrand weitergeführt, so daß der als äußeres Rahmenmotiv in Erscheinung tretende Bildgrund gleichfalls mittig geteilt ist. Das zentrale Motiv wird dadurch, wie durch verwandte Strategien in den zuvor beschriebenen Arbeiten, auf der Bildfläche verortet. Vor die Mitte des Ladenmotivs ist eine polygonale, asymmetrische Formfindung gelegt, die sich über den Bildtitel als aus einer Papierform entlehntes Formelement erschließt. Dieses weist ein in der blaugrau gestalteten Mittelpartie sichtbares Lineament aus vier in gleichem Abstand platzierten Horizontalen auf. Beide hellgrau gestalteten Seitenpartien sind durch ein ebensolches Lineament gegliedert. Die linke suggeriert ein Faltmotiv, indem das ursprünglich langrechteckig zu denkende Formelement entlang einer Diagonalen, die nicht durch dessen untere linke Ecke verläuft,

vorgeblich in einer Weise gefaltet ist, welche die hypothetische Rückseite der Form, durch die hindurch das Lineament der Vorderseite sichtbar bleibt, nach vorne umgeklappt erscheinen läßt. Der untere Rand der gefalteten Partie liegt unterhalb der unteren Begrenzung der Mittelpartie. Die gefaltete Partie ist durch ein Verschattungsmotiv als räumlich vor dem benachbarten Teilelement plaziert gekennzeichnet. Ähnlich verfährt Kögler in der Gestaltung der rechten Partie des Elementes. Dieses ist durch eine doppelte Faltung als hellgraues Dreieck gestaltet, dessen Lineament dem Faltvorgang entsprechend angeordnet ist. In der durch eine zweite Faltung wieder sichtbaren, umgeklappten Innenseite des Dreieckes ist die graublaue Farbgebung des Mittelteiles übernommen. Diese Innenseite liegt als dreieckiges Teilelement auf der Binnenpartie des Mittelteiles auf. Auch die Faltung der rechten Seite erzeugt eine Form, deren Gestaltung bis in den Bereich unterhalb der Begrenzung des Mittelteiles ausgreift. Beide unterschiedlich gefalteten Seitenpartien überlagern jeweils die äußeren Vertikalbalken des Fensterladenmotivs, während der farblich abweichend gestaltete Mittelteil sich geringfügig über die Begrenzungen der inneren Vertikalbalken des Ladenmotivs hinaus ausdehnt. Durch die Platzierung der vorgeblichen Papierform exakt in der Mitte des Fensterladenmotivs, welche durch die sich über die gesamte Höhe des Bildes erstreckende Linie optisch hervorgehoben ist, wird dieses in keiner anderen Weise mit dem Hauptmotiv verschränkte Element in einen über die Symmetrie erreichten bildlichen Zusammenhang mit jenem gebracht. Die asymmetrische Formulierung der Papierform, die aus den unterschiedlichen Faltungen der Seitenpartien hervorgeht, steht dieser kompositorischen Anbindung entgegen. Allerdings ist deren Mittelteil im Verhältnis zu der im Lineament betonten Bildmitte symmetrisch gestaltet. Dadurch entsteht eine formale Ähnlichkeit zu der symmetrischen Binnengestaltung des Fenstermotivs, die durch die Ähnlichkeit der Binnenstruktur beider Elemente verstärkt wird. Durch diese formalen Angleichungen erscheint die vorgelagerte Papierform als formales Äquivalent zum konstruktiven Ladenmotiv. Aus dem andersgearteten gestalterischen Potential der Papierform, das aus den Möglichkeiten des Materials abgeleitet ist, lassen sich Variationen innerhalb des durch das Ladenmotiv bereitgestellten Formenschatzes erzeugen. In der Übersetzung beider aus disparaten gegenständlichen Kontexten entnommenen Formulierungen in das Medium Malerei tritt eine auf gestalterischer Ebene angesiedelte Vereinheitlichung und Zusammenführung der Elemente zutage.

In der Zusammenschau der Arbeit „Geteilte Tafel“ mit dem hier analysierten Werk erschließt sich die dort diskutierte Deutung der im oberen Register angeordneten Formulierung als

gefaltete Papierform. Ist diese Formulierung zuvor als formales Äquivalent neben das in vergleichbaren Dimensionen gestaltete Fensterladenmotiv gestellt, um eine im Rahmen einer Regelmäßigkeit erzeugte Variante des formalen Vokabulars vorzustellen, so zeigt sich nun eine vergleichbare gestalterische Intention. Allein die Platzierung der vorgeblichen Papierform vor dem Ladenmotiv beinhaltet ein räumliches Deutungskonzept der Bildfläche, das sich als partiell räumliche Gestaltung in sämtlichen bildlichen Formulierungen zeigt und die Bildelemente in ein konstruktiv bedingtes Formengefüge einbindet. Dies wird möglich durch die Art der Faltung, der die Papierform unterzogen worden zu sein scheint. Das Faltmotiv ist schlüssig, das heißt den realen Vorgaben entsprechend durchgeführt. Die Aufnahme des horizontal verlaufenden Lineaments, das scheinbar als Zeichnung auf das Element aufgebracht ist, in der im rechten Winkel dazu verlaufenden Anordnung der Formenränder, die sich aus der Faltung ergibt, spiegelt auf formaler Ebene das Verhältnis der Vertikalbalken zu den horizontal verlaufenden Lamellen des Ladenmotivs. Aus dem durch die Faltung der Seitenpartien in einen vertikalen Verlauf überführten Lineament der Papierform wird eine formale Ähnlichkeit dieser Formulierung zu der einem anderen kompositorischen Rhythmus folgenden Anordnung der Vertikalbalken im Ladenmotiv hergestellt. Die Diagonale, die sich in der Gestaltung des Ladenmotivs nicht findet, mit diesem aber, wie schon im Rahmen der Analyse der Arbeit „Mehrteiliges Gelenk mit farbiger Tafel“ erläutert, in einer sich anhand motivischer Formulierungen artikulierenden Verbindung steht, manifestiert sich in der Arbeit „Jalousie und Papierform“ in den diagonal verlaufenden Falzkanten der Papierform. Über diesen ausschließlich auf kognitiver Ebene in der Zusammenschau mit anderen Arbeiten zu erschließenden Zusammenhang hinaus stellt sich ein weiterer Aspekt der kompositorischen Verknüpfung ein. Die Diagonale stellt neben Horizontale und Vertikale eine Variante innerhalb einer orthogonalen Struktur dar, in der die beiden anderen Richtungselemente summiert sind. Sie wird deshalb im Hinblick auf die den hier vorgestellten Arbeiten zugrundeliegenden kompositorischen Prinzipien nicht als regelwidrig empfunden. Einzig das Motiv der nicht regelgerecht gefalteten rechten unteren Ecke der Papierform bricht die sich in der bildlichen Gliederung entfaltende Regelmäßigkeit der Anordnung der Bildelemente und erzeugt so ein kompositorisches Spannungsmoment. Auch diese Übertretung des Regelmäßigen jedoch ist aus der gestalterischen Möglichkeit des Materials der Form heraus begründet, das Kögler seinem Bildmotiv im Rekurs auf gegenständliche Vorgaben zugrunde legt und das im Bild sowohl in regelhafter als auch in nicht der Regel entsprechender Weise ausgedeutet wird. Bezugnahmen



auf Mimetisches finden sich somit auf motivischer, materialbezogener und gestalterischer Ebene.

Da die beiden zuletzt analysierten Arbeiten in bezug auf die gestalterische Fragestellung und das zu deren Realisation eingesetzte motivische Vokabular in engem Zusammenhang stehen, ist auch ein enger zeitlicher Zusammenhang der Entstehung beider Werke anzunehmen. Da die soeben vorgestellte Arbeit die Datierung 1977/1978 trägt, ist die Entstehung der Arbeit „Geteilte Tafel“ wohl am Ende des Jahres 1977 anzusiedeln. Kögler befaßt sich auch in den darauffolgenden Jahren mit regelmäßig konzipierten Gebilden, die aus Faltungen von Papiermaterial abgeleitet sind. Durch das Material ist eine Verbindung der aus Faltungen resultierenden Formpartien gegeben, die als separate Teilelemente ausgestaltet werden. Ein Äquivalent zu der konstruktiven Verknüpfung der Bildelemente ist somit gefunden und wird in vielfältigen bildlichen Zusammenstellungen ausgelotet.

Weitere Bildfindungen aus dem Jahr 1977 zeigen die Bandbreite von Köglers Auseinandersetzung mit dem gestalterischen Potential des Fensterladenmotivs und dessen Anbindung an den Bildgrund.

„Verletzte Tafel“ ist der Titel einer Arbeit (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, 70 × 80 cm), die in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme aus dem Nachlaß des Künstlers überliefert ist.<sup>34</sup> Der Bildgrund ist in zwei Partien unterschiedlicher Farbgebung aufgeteilt. Eine hellere Partie erstreckt sich entlang des oberen Bildrandes, wobei sie gegen eine dunklere, mit gekörnter Struktur versehene Partie durch eine in der rechten oberen Ecke ansetzende Diagonale und eine in flacherem Winkel vom linken Bildrand ausgehende Trennungslinie abgeteilt ist. In das Zentrum des Bildes ist ein querrrechteckiges Tafelmotiv plaziert, dessen rechte Hälfte von einer mit auskragenden Abtreppungen versehenen hochrechteckigen dunklen Farbform hinterfangen wird. Das Tafelmotiv ist als ein auf drei Seiten von dunklen Balken gerahmtes Lamellenfeld gestaltet, dessen Horizontalstrukturen gegeneinander verschattet sind. Die linke obere Ecke des Elementes ist durch einen an der Mitte des oberen Balkens ansetzenden, diagonal verlaufenden Balken abgeteilt, der auf einem in einem mittleren Grauwert gestalteten Grund eine mittig plazierte, gestisch ausgeführte dunkle Farbsetzung aufweist. Das dreieckige Element, das sich aus der Fläche zwischen dem Diagonalbalken und den partiell in schwarzem Lineament

---

<sup>34</sup> Die Arbeit ist auch mit Abbildung bei N. N., 27. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Stuttgart, in: Kunstreport, Informationsblatt Deutscher Künstlerbund e. V. Berlin, H.3, 1979, o. S. aufgeführt.

ausgebildeten rechtwinkligen Konturen der linken oberen Ecke des Tafелеlementes ergibt, ist als helle Flächenform gestaltet und weist denselben Farbton auf wie die helle Partie des Bildgrundes, an die es anschließt. In gleicher Weise ist ein hochformatiges kleines Element gestaltet, das am Ansatz des Diagonalbalkens außerhalb des Tafelmotivs plaziert ist und zu der hochrechteckigen dunklen Form überleitet, welche die rechte Seite des Tafелеlementes hinterfängt. Unter dem unteren Rand des Tafelmotivs ist an gegenüberliegender Stelle eine Abtreppung der dunklen Rechteckform plaziert, die jedoch breiter bemessen ist als das oben befindliche helle Element. Sie stellt ein kompositorisches Gegengewicht zu diesem dar. Die dunkle Form scheint eine zweite identisch formulierte, jedoch in einem helleren Farbton gehaltene Gestaltung zu überlagern, die versetzt als schmaler Rand sichtbar bleibt und durch einen weißen Kontur gegen die dunkle Form abgegrenzt ist.

Die collagierten Partien lassen sich aus den Abbildungen nicht mit Sicherheit bestimmen. Allerdings handelt es sich bei dem als Diagonalbalken formulierten Element um eine Collage, die einen Ausschnitt einer anderen Bildkomposition darstellt.

Kögler bindet das Tafelmotiv in dieser Arbeit in mehrere gestalterische Strategien ein, die es mit anderen Elementen und dem Bildgrund verschränken. So scheint sich der Diagonalbalken, der als Abschluß einer das Tafelmotiv überlagernden Dreiecksform dessen Symmetrie stört, in dem oberhalb des Tafelmotivs ansetzenden kleinen Hochrechteck fortzusetzen. Diese Gestaltung kann als perspektivisches Teilmotiv gelesen werden, dem sich eine weitere perspektivische Implikationen enthaltende Partie anschließt. Es handelt sich um die zu beiden Seiten der Trennlinie zwischen hellem und dunklem Bildgrund angeordneten Partien, die durch den Verlauf der Trennlinie als perspektivisch erfaßte Ecke eines Kubus gelesen werden können. Dieser Gestaltung, die sich an realen perspektivischen Verhältnissen orientiert, steht die in einem anderen Winkel verlaufende Diagonale entgegen, welche die Trennlinie zwischen heller und dunkler Bildgrundgestaltung in der rechten oberen Ecke des Bildes bildet. Durch ein einfaches Überlagerungsmotiv sind Tafel und dunkles Hochrechteck miteinander verschränkt. Auch aus der Formulierung des Hochrechteckes lassen sich räumliche Aspekte erschließen, wobei dessen identisch gestaltete Teilelemente als räumlich gestaffelte Doppelform gelesen werden können. Kögler gestaltet die Tafelform als versehrtes Element, wie sich aus dem Bildtitel erschließen läßt. Diese Formulierung nimmt möglicherweise auf das Abtrennen der linken oberen Ecke des Motivs Bezug. Die Symmetrie liegt der Tafelform als gestalterisches Prinzip zugrunde, dies erschließt sich aus deren Vervollständigung zu einem Rechteck jenseits

der als Versehrung gedeuteten Elemente. Daher kann die Gestaltung dieser Partie als die gegenseitige Durchdringung zweier gestalterischer Prinzipien gelesen werden, wobei das dinghaft formulierte Element durch diesen Prozeß in seiner Erscheinung beeinträchtigt erscheint. Der Diagonalbalken ist sowohl auf kompositorischer Ebene in der Diagonalen, die in der Gestaltung der rechten oberen Ecke wiederholt wird, als auch auf motivischer Ebene in dem ansetzenden hellen Hochrechteck mit anderen Bildelementen verschränkt. Durch die Einbindung des Diagonalbalkens und dessen linearer Fortsetzung jenseits der Binnengestaltung des Tafelmotivs wird darüber hinaus eine Anbindung des nun in seiner Intaktheit aufgebrochenen Tafelmotivs an andere Bildpartien erreicht.

In dem Bildbereich, in dem die Versehrung bildlich verortet ist, manifestiert sich auch auf einer weiteren gestalterischen Ebene die Verletzung des Regelhaften, als welche die Diagonale im Hinblick auf die Intaktheit des Tafelmotivs gedeutet werden kann. Die Binnengestaltung des Diagonalbalkens weicht von der homogenen Faktur der anderen Bildelemente ab. Im gestischen Aufbringen der Farbe manifestiert sich auf formaler Ebene ein Gestaltungsprinzip, das demjenigen der als Farbformen gestalteten Elemente, deren Farbgebung als isolierte Dingeigenschaft zu der Formgebung hinzutritt, als Kontrast entgegengestellt ist. Kögler verstärkt auf diese Weise den Bruch mit der sich in der Gestaltung anderer Bildpartien manifestierenden Regelhaftigkeit, der wiederum auch die regelwidrig in die Symmetrie des zentralen Motivs einbrechenden Elemente unterworfen sind. Eine ebensolche, auf gestalterischer Ebene nach übergeordneten kompositorischen Prinzipien vollzogene Einbindung formal abweichender Gestaltungen findet sich ebenfalls in den beiden zuvor analysierten Arbeiten, in denen das gestalterische Potential der Papierform den konstruktiven Vorgaben anderer Bildelemente durch die Angleichung einiger ausgewählter Gestaltungsprinzipien anverwandelt wird.

Eine Arbeit (Tempera, Bleistift auf Karton und Collage, 90 × 70 cm)<sup>35</sup> mit dem Titel „Dreiteilige Wand“ aus dem Jahr 1977 führt ebenfalls Bildpartien mit gestischem Farbauftrag und geometrisch konzipierte Farbformen in einer Bildgestaltung zusammen. Auf einem in Graubraun grundierten hochrechteckigen Bildträger ist ein kleiner dimensioniertes Hochrechteck collagiert, wobei diese Partie an den oberen Bildrand rückt. Dadurch bleibt am unteren Bildrand ein breiter Streifen des grundierten Bildträgers sichtbar. Die collagierte Partie

---

<sup>35</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.27.

ist auf grauem Grund mit gestischen schwarzen Farbsetzungen versehen, die sich zum oberen Rand hin verdichten. Über die Mitte dieses Elementes sind drei im Format identische hochrechteckige Balkenelemente collagiert, wobei sich ihre unteren Begrenzungen knapp oberhalb der unteren Begrenzung des Bildträgers befinden und dadurch über den unteren Rand der großformatigen, collagierten Partie hinausreichen. Deren gestisch gestaltete Fläche bleibt oben und zu seiten der dicht nebeneinander plazierten Balken sichtbar. Die drei Balkenelemente sind im oberen Teil jeweils mit einer hellgrauen Konturlinie versehen, die sie zu einem dreiteiligen Element zusammenschließt. Im unteren Teil dieser Zusammenstellung fehlt diese Linie; in den Zwischenräumen zwischen den Balkenelementen bleibt die Gestaltung des überlagerten Grundes sichtbar.

Kögler bedient sich in dieser Arbeit des formal reduzierten Motivs dreier Vertikalbalken, das in variiertem Gestaltung als Äquivalent zu dem ähnlich konzipierten Fensterladenmotiv in den zuvor analysierten Arbeiten ebenfalls auftritt. Dort ist es aus dem Lineament gefalteter Papierformen entwickelt. Es nimmt die Lamellengliederung des Fensterladenmotivs auf, indem diese mit den in konstruktiver Funktion und Gestalt verwandten Balkenelementen verschmolzen wird. In einem Prozeß der Reduktion der Ausgestaltung dieser Formulierung mit motivischen Details treten die ehemals mit tektonischer Funktion versehenen Elemente als Farbformen in Erscheinung, die durch ein Lineament voneinander geschieden sind. Kögler stellt diese formal reduzierte Gestaltung dem durch motivische Details enger an gegenständlichen Vorgaben orientierten Fensterladenmotiv zur Seite, indem er jene als Binnenzeichnung eines Papierelementes definiert, das wiederum eigenes gestalterisches Potential einbringt. Nun löst der Künstler die reduzierte Formulierung aus der Gegenüberstellung mit dem gegenständlich ausgearbeiteten Ladenmotiv und präsentiert sie als isolierte Formfindung in einem neuen gestalterischen Kontext. Durch die gestalterische Reduktion des Elementes zu einer Farbform mit linearen Untergliederungen ergibt sich die Möglichkeit, diese als Kontrast zu andersartig gestalteten Bildpartien auszubilden. Dies zeigt sich im Verhältnis der Binnenstrukturierung der großen collagierten Rechteckform zur Gestaltung der Vertikalelemente. Der Farbauftrag der collagierten Partie ist in gestischer Weise ausgeführt, welche die Farbe nicht als isolierte Dingeigenschaft einem durch die Form bestimmten Element zuweist und es dadurch als Farbform definiert, sondern als eine bis zu einem gewissen Grad dem Zufall geschuldete Gestaltung. Die Farbe ist somit als optionale

Eigenschaft einigen Formpartien zugewiesen, anderen jedoch nicht. Dieser Gestaltung steht die Ausarbeitung der drei Balkenelemente auf konzeptioneller Ebene entgegen.

Die Gegenüberstellung zweier gestalterischer Prinzipien beschränkt sich auf diese beiden Bildbereiche und wird nicht in weitere, gegensätzliche Wechselwirkungen mit anderen Partien eingebunden. Beide Formulierungen stehen einander jedoch nicht unvermittelt gegenüber. Vielmehr erreicht Kögler durch die ambivalente Gestaltung des sich aus den Balkenelementen zusammensetzenden, dreiteiligen Motivs eine partielle Durchdringung der gegensätzlichen Gestaltungsprinzipien. Die drei Balkenelemente schließen sich durch das ihnen gemeinsame Lineament in der oberen Partie der Gestaltung zu einer dreiteiligen Form zusammen, während sie in der unteren Partie als voneinander getrennte Farbformen nebeneinanderstehen. Statt des Lineaments, dem in der oberen Partie eine formkonstituierende Funktion zufällt, treten die wechselnden Gestaltungen des Untergrundes in Erscheinung. Auf diese Weise ersetzen wechselnde Konzepte der farblichen Gestaltung ein der Definition der Balkenelemente als Farbformen zugeordnetes homogenes Lineament. Die formale Einheit der dreiteiligen Form wird dadurch aufgelöst; die gegenläufig konzipierte gestische Gestaltung dringt in die Zwischenräume ein. Dieser Prozeß der bildlichen Verschränkung der gegenläufigen Gestaltungsprinzipien ist auf die mittlere Partie des Bildes beschränkt. Im unteren Teil, der die Überlagerung eines homogen gestalteten Grundes durch die drei Balkenelemente zeigt, folgen die Farbgebung des Grundes und die Farbgebung der Balkenelemente einem einzigen gestalterischen Konzept. Allerdings übt diese Konstellation nicht die formkonstituierende Funktion aus, die das graue Lineament in der oberen Partie dieser Formulierung innehat. Die drei Balkenelemente stehen isoliert nebeneinander.

Die Regelhaftigkeit, die sich aus der Konzeption der drei Farbformen sowie deren Anordnung im Bildfeld erschließt, tritt als Gestaltungsprinzip im Vollzug dieser Bildordnung in Erscheinung. Es findet eine Verschränkung beider gegensätzlicher Gestaltungsstrategien unter eng definierten Bedingungen statt, die sich aus der Regelhaftigkeit der Bildgestaltung ergeben. Die Intaktheit der Farbformen bleibt gewahrt, ihre Anordnung wird nicht von der wechselnden Struktur anderer Bildpartien beeinflusst. Das Einbrechen anders konzipierter Gestaltungen in die Farbformen, deren Form und Farbgebung als aufeinander fixierte Eigenschaften der bildlichen Erscheinung zutage treten, vollzieht sich lediglich an den Punkten, an denen durch das Lineament die Möglichkeit der Verschmelzung von Einzelformen zu einer größeren formalen Einheit erschlossen wird. Wird dieses Gestaltungselement durch andere, bildlich

anderweitig verankerte Gestaltungen ersetzt, so findet kein Verschmelzungsprozeß der Einzelelemente zu einer größeren formalen Einheit statt, es ergibt sich jedoch dadurch eine Verschränkung der gegenläufig gestalteten Partien.

Der sich hier manifestierende, formale Kontrast findet sich in weiteren Bildfindungen. Die dem Fensterladen entlehnte Lamellenstruktur wird in Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 70er Jahre mit rechteckigen Formen zusammengestellt, deren Binnengestaltung sowohl durch gestisch aufgetragene Farbe als auch durch einen homogenen Farbauftrag definiert sein kann. In den Arbeiten, die nach Mitte der 70er Jahre entstanden, ist eine Tendenz zur mehrfachen Ausdeutung einer einzigen formalen Setzung zu beobachten. Dies zeigt sich beispielsweise in der Nutzung der Diagonale in der Arbeit „Geteilte Tafel“ als Begrenzungslinie zweier dadurch miteinander verschmolzener eigenständiger Formfindungen und auch in der ambivalenten Gestaltung der Zwischenräume zwischen den drei Balkenelementen in der zuletzt besprochenen Arbeit.

In anderer Konstellation führt eine Arbeit aus dem Jahr 1978 die eben aufgezeigten Strategien der Kontrastierung und Verschränkung gegensätzlicher formaler Gestaltungen vor Augen. Die Arbeit (Tempera auf Karton, 85 × 70 cm) ist in einer Schwarz-Weiß-Abbildung überliefert.<sup>36</sup> Sie trägt den Titel „Geschlitzte Tafel“. Als Bildträger dient ein in der Mitte mit einem horizontalen Schlitz versehener Karton. Erzeugt Kögler in anderen Bildfindungen durch das Einbeziehen collagierter Partien formale und gestalterische Kontraste zu dem motivischen Vokabular, so nutzt er hier die durch den vorgefertigten Bildträger bereits als unveränderbarer Parameter einer bildlichen Ausdifferenzierung zugrunde gelegte Gliederung der Bildfläche. An dieser Vorgabe orientiert sich die Komposition der Arbeit. Der Bildträger ist in einem Farbauftrag gestaltet, der die Risse, Schründen und Knicke des Kartons sichtbar werden läßt. Möglicherweise wendet Kögler hier ein Frottageverfahren an. In der Mitte des sich durch die Schlitzung ergebenden oberen Bildfeldes ist eine querrrechteckige Form in der Farbgebung des Bildgrundes plaziert. Das Querrechteck ist allseitig zum Grund hin verschattet und dadurch als ein auf dem Grund aufliegendes Element mit einer auf die Farbgebung bezogenen transparenten Eigenschaft zu lesen. In diese Form ist ein kleiner dimensioniertes Quadrat eingeschrieben. Dieses ist an den oberen Rand und die rechte Seite des Querrechteckes gerückt, so daß unterhalb des unteren Konturs des Quadrates ein Streifen des Rechteckelementes sichtbar bleibt. Das

---

<sup>36</sup> Vgl. Künstlerbund Baden-Württemberg, AK, Freiburg 1978, Nr.129, Abb. o. S.

Quadrat ist links durch eine helle Linie und unten durch einen dunklen Kontur begrenzt; die rechte und die obere Begrenzung sind mit den Konturen der Rechteckform verschmolzen. Das Quadrat nimmt in der Breite exakt die Hälfte des Querrechteckes ein. Am oberen Ansatzpunkt der linken Begrenzungslinie des Quadrates auf der mit dem Querrechteck gemeinsamen Konturlinie nimmt eine als dunkle Linie erscheinende Diagonale ihren Ausgang, welche die linke obere Ecke der nicht durch das Quadrat überlagerten, linken Hälfte der Rechteckform abteilt. In die Mitte des unterhalb des Schlitzes befindlichen Bildfeldes ist die Form eines liegenden Ovals plaziert, dessen Kontur allseitig gegen den Grund verschattet ist. Auch dieses Element ist dadurch als auf dem Grund aufliegende und in bezug auf die Farbgebung transparente Formulierung definiert.

Kögler deutet den vorgefundenen Karton als Tafelmotiv aus, wie sich aus dem Titel der Arbeit erschließen läßt. Verfolgt man den Gedanken im Hinblick auf das Verhältnis von Bildträger und bildlichem Motiv, so fallen in dieser Konstellation beide unterschiedlich definierten Bestandteile einer bildlichen Schöpfung zusammen. Weiterhin deutet der Künstler den im Herstellungsprozeß des Kartons einer anderen funktionalen Bestimmung zugewiesenen Schlitz als Teilung des Tafelmotivs in zwei gleich große Hälften. Damit interpretiert Kögler die dem industriellen Herstellungsprozeß geschuldete Gestalt des vorgefundenen Kartons als ein durch orthogonale Gliederungsprinzipien strukturiertes Motiv. Er verfährt auf diese Weise mit dem Träger der bildlichen Darstellung wie mit einem Bildmotiv, dessen konstruktives Potential sich in dieser ersten formalen Setzung bereits manifestiert. Die formalen Gestaltungen der beiden Bildhälften sind als zwei in das Tafelmotiv eingeschriebene Binnenformen zu lesen. Kögler nutzt die vorgegebene Bildsymmetrie, um zwei auf der Ebene der Formgebung kontrastierende Elemente einander gegenüberzustellen. Der rechtwinkligen Formulierung des Binnenrechteckes steht die kurvilineare Gestaltung des Ovals gegenüber. Beide Elemente sind in der Mitte der jeweiligen Bildhälfte angeordnet und daher dem durch die Gestalt der Tafel vorgegebenen Ordnungsprinzip untergeordnet. Sie sind als auf dem Grund aufliegende transparente Formulierungen definiert. Allerdings ist das rechteckige Element in ein Gefüge aus mehreren Formen eingebunden, indem es eine Binnengliederung aufweist, die aus zwei weiteren geometrischen Elementen besteht. Beide geometrischen Binnenformen, das Quadrat und das Dreieck, sind durch ihre Anordnung sowohl auf die große Rechteckform als auch aufeinander bezogen, indem sie jeweils in der Mitte einer Außenkontur des Rechteckes ansetzen. Quadrat und Rechteck sind jedoch nicht in einem einfachen Verhältnis der

Verdoppelung zueinander gestaltet; das im Zentrum der oberen Bildhälfte platzierte Rechteck ist größer dimensioniert als die gedachte Summe zweier Binnenquadrate. Die resultierende Asymmetrie der Binnengliederung mindert die Statik der Gesamtkomposition.

Das geometrische Formenvokabular und der Farbauftrag, in den zufällige Gebrauchsspuren des vorgefundenen Kartons einbezogen werden, durchdringen einander vollständig, wobei den Formen kein Farbauftrag zugeordnet ist, der sie von der Gestaltung des Bildgrundes abhebt. In anderer Gewichtung, als dies in der Arbeit „Dreiteilige Wand“ zutage tritt, sind die zwei auf vergleichbare Weise definierten gegensätzlichen Gestaltungsprinzipien miteinander bildlich verschränkt. Dabei verzichtet Kögler auf eine Ausarbeitung der Elementarformen zu Dingformen.

In anderen, im selben Jahr entstandenen Arbeiten wird dieser Gegenstandsbezug explizit anhand von motivischen Details sowie gestalterischen Strategien ausformuliert, die den Gebrauch anderer Werkmaterialien und des damit verbundenen gestalterischen Potentials suggerieren. Dies belegt eine Arbeit (Tempera auf Karton,  $99,8 \times 74,6$  cm)<sup>37</sup>, die den Titel „Relieftafel mit gelochter Schiene“ trägt. Sie zeigt einen hellgrau grundierten hochformatigen Bildgrund, auf dem ein querrrechteckiges mittelgraues Bildfeld exzentrisch an den oberen Bildrand versetzt ist. Dieses ist durch eine verschattete horizontale Teilungslinie in zwei Hälften geteilt. Im Zentrum dieser Gestaltung befindet sich eine Ansammlung von Binnenmotiven, die aus einem dunkelgrauen Quadrat mit Binnengestaltung und einem auf dessen linker Seite platzierten, hochrechteckigen dunkelgrauen Element besteht. Dieses ist als dreifach gelochte Schiene mit einem rechts ansetzenden Leistenmotiv gebildet. Das Element ist im Verhältnis zu den Abmessungen des geteilten Bildfeldes in der Senkrechten ausgerichtet, während die Gestaltung des Quadrates davon abweicht. Dieses Formelement weist unregelmäßige Begrenzungen auf. Während am linken Rand ein hochformatiges schmales Teilstück angesetzt zu sein scheint, das über die untere Begrenzung ausragt, sind oberer und unterer Kontur als aus den Materialeigenschaften gerissenen Papiers resultierende, unregelmäßig verlaufende Reißkanten gestaltet. Ein collagiertes schwarzes Dreieck scheint partiell über die quadratische Elementarform gelegt zu sein. Es tritt über die rechte Formbegrenzung des Quadrates hinaus und ist als gleichschenkliges Dreieck gebildet, dessen lange Seite der Höhe des Quadrates entspricht und dessen Spitze zur Mitte des Quadrates weist. Mit dieser Form korrespondiert

---

<sup>37</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.23.



eine spiegelbildlich konzipierte Formulierung, die aus einer im rechten Winkel abgewinkelten weißen Linie besteht, die ein Gegendreieck in der linken Hälfte des Quadrates ausbildet. Diese Form ist offen gestaltet, weil die weiße Linie nicht mit der linken oberen bzw. unteren Ecke des Quadrates verbunden, sondern als eingeschriebenes Lineament formuliert ist. Das Quadrat scheint auf diese Weise einer zweifachen diagonalen Teilung unterworfen zu sein, wobei die rechte der sich ergebenden Teilformen von der scheinbar collagierten schwarzen Partie überlagert wird.

Kögler unterwirft in dieser Arbeit ein Vokabular aus geometrischen Elementarformen gestalterischen Strategien, die scheinbar den disparaten Materialien geschuldet sind, die in die Arbeit Eingang finden. Tatsächlich aber sind sämtliche Elemente in Malerei ausgeführt. Der Künstler nutzt das gestalterische Potential vorgeblich collagierter Partien aus gerissenem Papier. Sowohl die Unregelmäßigkeiten der Formkonturen, die sich aus der Imitation von Reißkanten ergeben, als auch die nicht paßgenaue partielle Überlagerung der quadratischen Form durch das Dreieck sind auf materielle Gegebenheiten zurückzuführen, die sich in der Arbeit mit Collagen einstellen. Kögler nutzt diese dem vorgeblich verwendeten Material entlehnten Effekte, um die formale Einheit der Elementarformen aufzubrechen und in ein loses Gefüge von Einzelformen zu zerlegen. In alternativer Lesart kann die Gestaltung des Quadrates als Synthese mehrerer Teilelemente gedeutet werden, die mit anderen, in das quadratische Element eingeschriebenen Formulierungen korrespondieren. In diesem Modus stehen sich die scheinbar collagierte Partie und das durch das weiße Lineament ausgewiesene Teilelement gegenüber. Dessen ambivalente Formulierung sowohl als ausgeschiedene Dreiecksform als auch als Binnenzeichnung einer intakten und ungegliederten quadratischen Fläche steht dabei dem Motiv der nicht paßgenauen Überlagerung des Quadrates durch das schwarze Dreieck gegenüber. Das durch Lineament und collagierte Partie gebildete virtuelle Quadrat deckt sich nicht mit der tatsächlichen, durch die Farbgebung definierten quadratischen Form. Auch die zueinander weisenden Spitzen der beiden dreieckigen Teilformen treffen nicht an einem Punkt zusammen, sondern sind gegeneinander versetzt. Im Verhältnis zu dem benachbarten Motiv stellen sich ebenfalls Abweichungen vom orthogonalen Gestaltungsprinzip ein, das in der Gestaltung des Bildfeldes als kompositorisches Grundprinzip bereits definiert ist. Kompositorisch ausgewogen, präsentiert sich die Bildfindung doch als ein labiles Gleichgewicht konkurrierender Ordnungssysteme, die durch die Zusammenführung in einem Motiv bildlich an ein und derselben Stelle verortet sind und so erst in ihrer Gegenläufigkeit

erfahrbar werden. Baut Kögler den formalen Kontrast in den zuvor vorgestellten Arbeiten über die Zusammenführung gegensätzlicher Prinzipien der Formdefinition und der Farbgebung auf, so erzeugt er nun einen Kontrast aus der Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Prinzipien der Formgestaltung. Einem mit gegenständlichen Details versehenen Bildmotiv, das über die Kreisscheibenform der Binnengestaltung einen weiteren Kontrast zu den ausschließlich rechtwinkligen Formulierungen des Quadrates ausbildet, steht eine Formfindung gegenüber, deren kontrastierende gestalterische Strategien sich ausschließlich auf der Ebene geometrischer Elementarformen entfalten. Die Gestaltungsstrategien allerdings, denen diese Formulierungen unterworfen sind, leiten sich partiell aus den Eigenschaften vorgeblich verwendeter Materialien ab. Kögler verbindet die Komposition aus geometrischen Formen mit einem gestalterischen Potential, das andere als die formalen Eigenschaften des Vokabulars ausdeutet.

Aus dem Vergleich mit den zuvor besprochenen Arbeiten kann auch hier das in Einzelelemente disparater Herkunft aufgelöste Formengefüge als aus einem Faltmotiv entwickeltes Quadrat gedeutet werden. Als motivische Vorgabe greift Kögler möglicherweise auf das als Wimpel oder Flagge ausgearbeitete Motiv eines zweifach diagonal geteilten Rechteckes oder Quadrates zurück. Es tritt bereits in den Arbeiten der 50er Jahre in variierender Gestalt auf.

Auf einer vergleichbaren Ebene angesiedelt ist die Gestaltung einer im April des Jahres 1979 entstandenen Arbeit mit dem Titel „Abgedeckte Tafel“ (Tempera, Bleistift und Collage, 70 × 80 cm)<sup>38</sup>. Sie nimmt eine gestalterische Strategie auf, die in älteren Arbeiten aus dem Motiv der Papierform entwickelt wurde. Dort wird ebenfalls die Eigenschaft des realen Materials in Form eines Gestaltungsprinzips abstrahiert. Allerdings bezieht sich diese Ausdeutung nicht auf die Reißigenschaften, sondern auf die Faltbarkeit des Materials. Kögler nutzt demnach unterschiedliche Eigenschaften, die das gewählte Material bietet, um sie bildlich auszudeuten. Gemeinsamer Ausgangspunkt dieser künstlerischen Überlegungen ist die Nutzung von Materialeigenschaften zur Verknüpfung unterschiedlicher gestalterischer Ebenen einer Komposition.

Die Arbeit zeigt auf weißem, querformatigem Bildgrund ein zentral plaziertes, collagiertes weißes Rechteckelement. Auf der gedachten Mittellinie, die das Bildfeld in eine rechte und eine linke Hälfte teilt, ist der linke Kontur einer in der rechten Bildhälfte angeordneten, gemalten quadratischen Form plazierte, die unten mit der Unterkante der collagierten Rechteckform

---

<sup>38</sup> Vgl. AK, Berlin 1982, Nr.10, Abb. o. S.

abschließt. Da diese breiter und höher bemessen ist als das Quadrat und sich deren Fläche nicht als Summe zweier Quadrate darstellt, ist an der rechten Seite des eingeschriebenen Quadrates sowie an dessen Oberseite ein schmaler bzw. breiter Streifen der weißen Rechteckform sichtbar. Das Quadrat ist durch eine von rechts oben nach links unten verlaufende Diagonale geteilt. Das sich daraus ergebende untere Binnendreieck ist farbig gestaltet. In das obere Dreieck ist die weiße Farbgebung des Grundes aufgenommen. In die Gestaltung der linken, diagonal beschnittenen Hälfte des Bildfeldes sind der Verlauf und die Position der Diagonale, die das Quadrat teilt, spiegelbildlich aufgenommen. Die untere Ecke, welche durch die abgeschnittene Partie des rechteckigen Bildfeldes gebildet wird, ist nach links herausgerückt.

Kögler nimmt das aus der Vorgabe einer realen Papierform entwickelte Faltmotiv auf, indem er eine diagonal geteilte quadratische Form in eine größer dimensionierte Rechteckform einschreibt, wobei sich das Motiv des geteilten Quadrates als umgefaltete Partie eines aus Papier bestehenden Elementes lesen läßt. Diese gibt scheinbar den Blick auf den farbigen Grund frei, den die Papierform überdeckt. Der Titel der Arbeit kann in diesem Sinne interpretiert werden. Auch in anderen, später entstandenen Arbeiten wird das Faltmotiv in dieser Weise interpretiert. Sie sollen an anderer Stelle vorgestellt werden.

Kögler kombiniert dieses Motiv, das aus den Eigenschaften des Arbeitsmaterials Papier abgeleitet ist, mit einer tatsächlich collagierten Partie, die als Träger dieser Darstellung dient. Der Künstler bindet somit die Formulierung, die das virtuelle Material Papier vorgibt, mit einer collagierten Partie dieses Materials zusammen, die jedoch nicht in dem vorgegebenen Modus gestaltet ist, weil sie keiner Faltung unterzogen wird. Beide genannten Bestandteile der Komposition beziehen sich auf spezifische materielle Eigenschaften eines Arbeitsmaterials, die sich in ihnen jeweils auf unterschiedliche Weise manifestieren. Dieser Gestaltung wird eine andere Formulierung in einem anderen Teil des Bildes gegenübergestellt, in welcher die Materialität des real vorhandenen Materials Papier gestalterisch genutzt wird, indem ein Stück der Substanz abgeteilt und zur Vervollständigung der formalen Einheit dieser unter Ausbildung eines Zwischenraumes zugeordnet wird. Kögler gestaltet diese Bildpartie nicht als spiegelbildliches Pendant zur Collage. Er nutzt vielmehr die Bewahrung der formalen Einheit nach der Zerlegung des Kartons oder Papiers in kleinere Einheiten im Faltungsprozeß als spezifische, vom Material vorgegebene Eigenschaft, um eine Symmetrie zu der benachbarten Bildpartie herzustellen. In der Wahrnehmung des Betrachters wird das collagierte Teilelement zu einer ebenfalls quadratischen Form ergänzt, da wesentliche Vorgaben, beispielsweise die

Übereinstimmung der Position und der Größe des Dreieckes mit den in eine quadratische Einheit eingebundenen, entsprechenden Partien der benachbarten Partie, einem orthogonalen Bildgerüst entsprechen, das in Teilen in der benachbarten Bildhälfte bereits ausgeführt ist. Dagegen eignet dem geteilten Quadrat und dem herausgerückten Dreieck jeweils formale Eigenständigkeit, ebenso wie der übergeordneten rechteckigen collagierten Partie. Deren formaler Eigenwert manifestiert sich im Verhältnis zu der nicht symmetrisch ausgerichteten Binnenformulierung. Der allseitig sichtbare Grund fungiert hier als Rahmen; er betont die formale Einheit der Rechteckform, die durch die illusionierten oder virtuellen Faltmotive nicht aufgehoben wird.

Kögler bedient sich der entsprechenden mentalen Mechanismen des menschlichen Gehirns, um auf der Ebene der Wahrnehmung eine dauerhafte gestalterische Spannung aufzubauen. Diese besteht darin, daß beide Bildhälften sich in der Wahrnehmung durch ihre Gestaltung gegenseitig beeinflussen, deren Formulierungen aber nicht zur Deckung gebracht werden können.

In ähnlicher Weise befaßt sich Kögler in einer weiteren Arbeit mit dem Spannungsverhältnis zwischen der durch das Material des Bildträgers vorgegebenen Formeinheit und einer Einheit der Darstellung, die anderen Gesetzmäßigkeiten folgt, weil sie sich jenseits der durch das verwendete Material festgelegten Begrenzungen fortsetzt. Weitere darstellungsimmanente Ambivalenzen der Ausdeutung treten zu dieser Konstellation hinzu. Das bereits erwähnte Werk mit dem Titel „Schatten einer Zeichnung“ (Abb.108) ist in den September 1979 datiert.<sup>39</sup> Es besteht aus vier identisch dimensionierten hochrechteckigen Kartons, die auf einer Unterlage aus Karton zu einer hochrechteckigen Bildfläche zusammentreten. Die beiden unteren Kartons sind jeweils mit einer Zeichnung versehen. Diese stellt jeweils ein kleiner dimensioniertes Bildfeld vor, das an den inneren Rand des collagierten Kartons gerückt ist. Die Umrisse dieser Flächenpartien sind gegen den Grund verschattet, die Felder scheinen daher auf den Kartons aufzuliegen. Die Linienzeichnung innerhalb der Bildfelder, die Umrisse von Flächenformen ausbildet, setzt sich über beide unteren Kartons fort und soll deshalb zunächst als Einheit

---

<sup>39</sup> Es wurde neben weiten Arbeiten im Rahmen der Landes-Kunsthochschulwochen im Jahr 1981 in Baden-Baden gezeigt und auf dem Deckblatt des begleitenden Kataloges abgebildet, vgl. AK, Baden-Baden 1981, Deckblatt. Weiterhin wurden „Verdeckter Fensterladen“, 1977, Collage, 70 × 80 cm, Abb.S.60; „Zwei Tafeln“, 1980, Collage und Tempera, 70 × 80 cm, Abb. S.61; „Jalousie mit farbigem Gelenk“, 1976/77, Collage und Bleistift, 70 × 85 cm, Abb. S.62, „Beschattetes Stück“, 1980, Collage, Tempera und Bleistift, 70 × 80 cm, Abb. S.63 und „Block mit roter Mitte“, 1980, Collage und Tempera, 80 × 70 cm, Farbabb. S.98, gezeigt, vgl. ebenda. Letztgenannte Arbeit ist identisch mit „Block“ von 1979, die im AK, Berlin 1982 unter Farbabb.I/11 aufgeführt ist.

beschrieben werden. Ein Parallelogramm steigt vom unteren Rand des linken Kartons auf, ist dort jedoch nicht durch einen Außenkontur gegen die gezeichneten Begrenzungen des Bildfeldes abgegrenzt. Vielmehr bilden die linke und die untere Begrenzung des gezeichneten Bildfeldes die Konturen der Form aus. Der obere Abschluß setzt sich im rechten unteren Karton fort, wobei die linke obere Ecke noch im Bereich des linken Bildfeldes plaziert ist. Im rechten Karton ist an die rechte Seite des Parallelogramms ein asymmetrisches Formelement angelagert. Dessen obere, horizontale Begrenzungslinie setzt diejenige des Parallelogramms fort; ein diagonal verlaufender Teilkontur vermittelt zu der senkrecht gestalteten linken Formbegrenzung, die wiederum auf dem linken gezeichneten Bildfeld plaziert ist. Die diagonale Partie weist denselben Neigungswinkel wie die rechte Begrenzungslinie des Parallelogramms auf. Sowohl die rechte als auch die untere Partie der asymmetrischen Form werden durch die Umrißlinien der gezeichneten Bildfelder begrenzt. Die Konstellation der umrissenen Flächenformen kann auch als Zusammenstellung eines auf der rechten und der unteren Seite durch den gezeichneten Blattrand beschnittenen Rechteckes mit herausgerückter linker oberer Ecke und einem Parallelogramm gelesen werden, die sich in Fortführung der herausgerückten Dreiecksform auf dem linken unteren collagierten Karton fortsetzt. Dabei fungieren die realen Randbegrenzungen der collagierten Kartons nicht als Formbegrenzung, wobei sich die von jenen durchschnittenen Partien der gezeichneten Formen mit versetzten Umrissen auf dem benachbarten Kartonstück fortsetzen. Am linken Rand des linken unteren, durch gezeichnete Linien begrenzten Bildfeldes ist eine Form dargestellt, deren oberer Abschluß horizontal, der untere jedoch diagonal verläuft. Dieser ist zwar in unmittelbarer Nachbarschaft der oberen Seitenbegrenzung des Parallelogramms plaziert, weist jedoch einen abweichenden Neigungswinkel auf. Dieses Element setzt sich jenseits der gezeichneten Seitenbegrenzung des Bildfeldes fort, wobei es oben eine diagonale, unten eine horizontale Begrenzungslinie ausbildet. Der linke Abschluß wird durch eine Vertikallinie gebildet.

In diesem Fall nutzt Kögler die gezeichnete Blattbegrenzung als konstituierenden Bestandteil der Form. Das Element wird als ein perspektivisch erfaßter, dreidimensionaler Körper lesbar, dessen Seitenpartien in den Bildraum fluchten. Die gezeichnete Begrenzung des Bildfeldes ist identisch mit der Vorderkante der volumenhaltigen Dingform. In der Zusammenschau der gezeichneten Partien ergibt sich eine ambivalente Lesart der Gestaltung. Die Wahrnehmung des am linken Bildrand plazierten Elementes als perspektivisch erfaßter Körper beeinflußt die Wahrnehmung der benachbarten Partien, die nun ebenfalls als perspektivisch fluchtende, sich

auf einer gedachten horizontalen Ebene erstreckende Elemente wahrgenommen werden. Diese erscheinen durch den Bildausschnitt in ihrem Verlauf beschnitten. Die sich auf kognitiver Ebene vollziehende Wahrnehmung eines gedachten Raumes stellt sich ein, dessen linke Ecke von der linken oberen Ecke des Parallelogramms ausgehend zu denken ist. Die Anordnung der gezeichneten Elemente erzeugt dabei ein formales Spannungsmoment, weil die gedachte Vertikale der Raumecke nicht mit der Position der unmittelbar benachbarten Begrenzungen der collagierten Partien übereinstimmt. Auch das am linken Bildrand befindliche Element steht nicht in der Fluchtlinie des gedachten Raumes. Auf diese Weise bedingt eine räumliche Interpretation sämtlicher gezeichneten Bildelemente Irritationen in der Wahrnehmung, die auf der fehlenden Übereinstimmung der gezeichneten Strukturen untereinander und deren Kongruenz mit den realen Begrenzungen des Malgrundes beruhen.

Kögler überträgt den Rändern der collagierten Partien eine andere Wertigkeit innerhalb der Konzeption der Formelemente als den gezeichneten Begrenzungen der Bildfelder, die als Begrenzung einer formalen Einheit dienen und diese mit einem räumlichen Potential ausstatten, indem er jene in der Gestaltung der Flächenformen unberücksichtigt läßt.

Innerhalb der beiden oberen collagierten Kartons sind keine gezeichneten Bildfelder ausgewiesen, dennoch entfaltet sich deren formale Gestaltung innerhalb der Begrenzungen, die durch die Dimensionen der gezeichneten Bildfelder in der unteren Hälfte der Komposition vorgegeben sind. Die Felder der oberen Bildhälfte zeigen eine Konstellation aus Farbformen, die sich ebenfalls über beide collagierten Kartons hinweg erstreckt. Sie weist Verwandtschaft zu derjenigen der unteren Bildpartie auf, weicht in Details jedoch von dieser ab. So sind die Rechteckform mit diagonal beschnittener linker oberer Ecke und das angelagerte Element in einem größeren Ausschnitt erfaßt, wobei beide Formen als geschlossene schwarze Farbflächen gebildet sind. Während das asymmetrische Element im rechten Bildfeld plaziert ist, erstreckt sich das Parallelogramm in das linke Bildfeld hinein und ist durch einen vertikalen unteren Abschluß in ein Trapez verwandelt. Es ist in zwei Teilformen dissoziiert, die auf jeweils einem Bildfeld angesiedelt sind. Wie in der unteren Bildhälfte, so ist auch hier die linke obere Ecke dieses Elementes im linken Bildfeld angesiedelt, während die rechte obere Partie als Dreieck gestaltet und im rechten Bildfeld plaziert ist. Dessen linker Außenkontur ist identisch mit der Begrenzung des collagierten rechten Bildfeldes. Die Fläche, die sich zwischen der Teilform des Trapezes sowie dem unteren und dem rechten Rand des collagierten Kartons erstreckt, ist als blaue Farbform ausgestaltet. Sie verschmilzt mit dem schmalen blauen Konturstreifen, der die

linke Teilform des Trapezes gegen den inneren Rand der collagierten Partie abschließt. Das Trapez ist nicht bis an den unteren Rand des Kartons herangeführt. Daraus ergibt sich die Gestaltung der blauen Flächenpartie als asymmetrisches Element, das die Formgebung des rechts platzierten schwarzen Flächenelementes aufnimmt, wobei die dort diagonal ausgebildete seitliche Begrenzung nun als diagonaler Kontur die Form nach oben abschließt. An den äußersten rechten Rand der asymmetrischen schwarzen Flächenform ist ein hochrechteckiges, schmales blaues Element platziert, dessen obere Begrenzung diagonal verläuft, während der untere Abschluß als Horizontale gebildet ist. Die rechte Begrenzung der Form fällt mit dem rechten Außenkontur des schwarzen Rechteckes zusammen. Diese Formulierung bildet den Zwischenraum, der sich als Fläche des Bildgrundes aus dem Verlauf des linken Außenkonturs der schwarzen Rechteckform und dem Verlauf der linken Schnittkante des rechten oberen, collagierten Kartons ergibt, an anderer Stelle als blaue Farbform ab. Sie entspricht der gezeichneten, ambivalent lesbaren Form sowie der kleinen Partie der asymmetrischen Flächenform in der linken unteren Bildhälfte.

Im Unterschied zu der Darstellung im unteren Teil der Bildfindung kragt in der oberen Bildpartie aus der schwarzen asymmetrischen Farbform unterhalb des herausgerückten Dreieckes eine kleine, in Fortsetzung der diagonalen Teilungslinie zwischen asymmetrischer Form und Dreieck platzierte Abtreppung aus. Deren unterer Abschluß liegt auf der Höhe des Außenkonturs des benachbarten Trapezes, da das herausgerückte Dreieck gegen dieses versetzt ist. Auf diese Weise sind asymmetrische Form und Trapez formal miteinander verschränkt. Diese Formulierung verursacht in der Wahrnehmung der Formeinheiten jedoch erhebliche Irritationen. So kann das Trapez als mit dem asymmetrischen Element über dessen auskragenden Fortsatz verschmolzene Formulierung gelesen werden. Dem widerspricht jedoch der als weiße Trennlinie zutage tretende Zwischenraum zwischen asymmetrischer Form und herausgerücktem Dreieck. Das Trapez tritt als Form in Erscheinung, die in einem Verschmelzungs- oder Zerfallsprozeß begriffen zu sein scheint. Der Eindruck eines dynamischen Geschehens stellt sich allein durch die kognitive Bezugnahme auf intakte geometrische Formen ein. Der Veranlagung des menschlichen Geistes, Formen, zumal Farbformen, als vollständige, geschlossene Formeinheiten wahrzunehmen, steht die tatsächliche Gestaltung der formalen Elemente gegenüber. Kögler steigert die sich dadurch einstellende Irritation in der Wahrnehmung der dargestellten Formengefüge durch die Zusammensetzung des Bildfläche aus mehreren collagierten Partien und der in sie eingeschriebenen

Bildfelder. Diese werden in der formalen Gestaltung der Arbeit als erste, bereits ambivalent lesbare Setzungen einer Bildstruktur gewertet, auf welche die Konstellationen der gezeichneten und farbigen Elemente in Form von Übernahme oder Negation der durch jene vorgegebenen Begrenzungen Bezug nehmen.

Wie über den Titel der Arbeit erschlossen werden kann, mißt Kögler den Formengefügen in kognitiver Hinsicht Aspekte bei, die über diejenigen ihrer bloßen formalen Erscheinung hinausgehen. Bezieht man die Deutung des Titels auf die unterschiedlichen gestalterischen Medien, die in den beiden Bildpartien zur Anwendung gelangen, so läßt sich die Bezeichnung „Schatten“ auf die Farbformen der oberen Bildhälfte beziehen. Dementsprechend läßt sich der obere Teil der Darstellung als Schatten der Umrißzeichnung in der unteren Bildhälfte lesen. Die dort platzierten Formelemente weisen keine eigene Farbigkeit, jedoch eine sich in der perspektivisch lesbaren Gestaltung erschließende Körperhaftigkeit auf. Dieser Gestaltung stehen in der oberen Bildhälfte kompakte Farbformen gegenüber, denen durch die Farbgebung eine körperhafte Erscheinung eignet. Allerdings sind sie nicht mit perspektivisch lesbaren Gestaltungsaspekten versehen. Die aus realen Verhältnissen abgeleiteten, bereits in anderen Arbeiten isoliert eingesetzten Dingaspekte sind in dieser Arbeit als Gegensatz von Körperhaftigkeit, räumlichem Verhalten und Farbgebung ausdifferenziert. Sie werden in wechselnden Zusammenstellungen als Parameter der Gestaltung von Formelementen eingesetzt. Dabei werden die Dingeigenschaften jeweils auf unterschiedliche Weise in der optischen Erscheinung illusioniert, indem der Betrachter durch einen Vergleich mit realen Verhältnissen sowohl im Hinblick auf Farbigkeit als auch auf perspektivisch lesbare Anordnung im Raum eine Körperhaftigkeit des betreffenden Bildelementes voraussetzt. Durch das Auslassen jeweils eines Aspektes in der Gestaltung der Formelemente wird ein Spannungsmoment in der Wahrnehmung sämtlicher Bildpartien erzeugt, der in der Darstellung keine Auflösung erfährt.

Die räumliche Lesbarkeit der Elemente der unteren Bildhälfte stellt sich aufgrund bestimmter Vorgaben ein. So löst die Verbindung einer Diagonale mit bestimmten Konstellationen des orthogonalen Liniengefüges eine perspektivische Wahrnehmung der entsprechend gestalteten Partien aus. In einem Akt der relationalen Bildwahrnehmung wird diese Deutung auf andere, nicht explizit als räumlich wahrgenommene Partien übertragen. Die Bezugnahme der Bildelemente aufeinander wird durch deren formale Gestaltung unterstützt, wobei sich die



Elemente einer Bildhälfte in ihrer Faktur gleichen und zu einem als Formengefüge wahrgenommenen Ensemble zusammengestellt werden. In der oberen Bildhälfte stellt sich trotz Übereinstimmung großer Teile des formalen Vokabulars mit demjenigen der unteren Bildhälfte keine räumliche Lesart des Gefüges der Farbformen ein, weil der Flächencharakter der Farbformen deren perspektivisch ausdeutbares Gestaltungspotential überwiegt. Bezugnehmend auf den Bildtitel läßt sich nun die Ansammlung flächenhafter Elemente als Schatten deuten, dem eine Ansammlung räumlich interpretierbarer gezeichneter Elemente gegenübersteht. In ähnlicher Weise wird das Motiv des Schattens als flächenhaftes Element in „Fensterladen mit blauem Schatten“ aus dem Jahr 1974 ausgedeutet. Auch dort erscheint das betreffende Element als geschlossene Farbform und ist mit körperhaften Qualitäten versehen. In den 80er Jahren setzt Kögler die Erprobung von Farbformen, die als Schatten in ein Formengefüge integriert werden, fort, indem ihnen explizit perspektivische Qualitäten zugewiesen werden. Diese sich schrittweise vollziehende Eingliederung gegenstandsbezogener Formulierungen offenbart den ambivalenten Charakter der Farbformen, die zwischen Dingform und abstrakter Formulierung oszillieren.

In diesen Beobachtungen erschließt sich ein künstlerischer Ansatz, der im Hinblick auf die Wahrnehmung der Bildgestaltung die Bezugnahme auf reale Verhältnisse voraussetzt und diese als Parameter der Deutung in die Gestaltung einbezieht. Dieser Ansatz findet sich bei Vertretern der Geometrischen Abstraktion. So treten im Werk von Georg Karl Pfahler am Ende der 60er Jahre Zusammenstellungen von diagonal begrenzten Farbformen innerhalb orthogonaler Formengefüge auf, deren perspektivische Lesart auch in der Erweiterung der Bildträger in den Realraum ausgelotet wird.<sup>40</sup> Auch in den Mitte der 60er Jahre entstandenen Arbeiten von Otto Herbert Hajek zum Thema „Farbwege“ wird die Raumhaltigkeit von Farbformen in realen Raumgestaltungen ausgedeutet.<sup>41</sup> Auf Köglers Auseinandersetzung mit diesen Tendenzen soll an anderer Stelle im Rahmen eines Exkurses eingegangen werden.

Im Vergleich von „Abgedeckter Tafel“ und „Schatten einer Zeichnung“ läßt sich Köglers Auseinandersetzung mit den durch den Zuschnitt des Bildträgers vorgegebenen Formsetzungen hervorheben. In „Abgedeckte Tafel“ ist der weiße, collagierte Karton als liegende rechteckige Farbform gestaltet, aus der eine dreieckige Partie herausgelöst ist. Darüber hinaus fungiert er

---

<sup>40</sup> Vgl. zum Beispiel das „Objekt Nr.4, 1969/70“, in: Georg Karl Pfahler, Bildfolgen, AK, Stuttgart 1990, S.31, Abb. Nr.12.

<sup>41</sup> Vgl. Günther Wirth, Die Farbwege, in: O. H. Hajek, Eine Welt der Zeichen, AK, Bonn, Köln 2000, S.57 ff.

als Träger einer auf diese Formulierung Bezug nehmenden Binnengestaltung, In „Schatten einer Zeichnung“ verändert der Künstler die Parameter dieser formalen Bezugnahme, indem eine orthogonal gestaltete schwarze Farbform mit abgetrennter Teilform auf einem größer dimensionierten Bildträger plaziert ist. Diesem Bildträger eignet allerdings die Körperhaftigkeit einer Farbform, indem das Element auf einen Untergrund collagiert ist. Es kann in der Vervielfältigung als Zusammenstellung von vier weißen Farbformen gelesen werden, deren gezeichnete und gemalte Binnengestaltung auf unterschiedliche Weise Bezug auf die durch diese Zusammenstellung vorgegebenen Formeinheiten nimmt. Der im Motiv der Auffaltung einer Eckpartie in „Abgedeckte Tafel“ enthaltene Aspekt einer virtuellen räumlichen Staffelung der Elemente tritt in „Schatten einer Zeichnung“ in der perspektivischen Deutung der Elemente der unteren Bildpartie zutage. Auch hier nimmt er Bezug auf die Vorgabe einer Bildgliederung durch die collagierten Partien bzw. durch gezeichnete Abmessungen des Bildfeldes. Die in der Arbeit vom April 1979 erprobten gestalterischen Strategien werden in der im September desselben Jahres entstandenen Arbeit in einen größeren formalen wie gestalterischen Zusammenhang gestellt.

Die Erzeugung konstruktiver, nach orthogonalen Prinzipien erstellter Formengefüge allein durch die Faltung von Papieren erprobt Kögler auch in anderen Arbeiten des Jahres 1979, beispielsweise in der ebenfalls im September entstandenen, „Block“ betitelten Arbeit (Tempera und Collage auf Karton, 80 × 70 cm)<sup>42</sup>. Mit einem partiell gemalten, partiell collagierten Gefüge, das sich vorgeblich aus mehreren vielfach gefalteten und teilweise hintereinander gestaffelten braunen und schwarzen Papieren zusammensetzt, ist eine rote Farbform verschränkt, die von den gefalteten Partien partiell überlagert zu werden scheint. Die Einbindung dieser Bildpartie erfolgt über eine vielfache Brechung der Konturen, die mit den spiegelbildlich gestalteten Umrissen eines collagierten Papiers verschränkt werden. Die formale, über das collagierte Material definierte Einheit dieser Form ist durch die gemalte Aufteilung in mehrere unterschiedlichen Formelementen zugehörige Partien vollständig aufgelöst. Die Ränder der ursprünglich aus einem querrrechteckigen Papier bestehenden Collage sind teils geschnitten, teils gerissen. Eine mit gerissenen Rändern versehene Partie ist als Teil eines perspektivisch zu lesenden, gemalten Kubus zu deuten, wird jedoch über die offene Gestaltung der Begrenzung mit der roten Farbform verschränkt. Diese zeichnet sich durch einen homogenen Farbauftrag

---

<sup>42</sup> Vgl. AK, Berlin 1982, Nr. I/11, Abb. o. S.

und eine fehlende Binnengestaltung aus. Sie tritt in Fortsetzung und Vervollständigung der collagierten Partie zu einem liegenden Rechteck über den rechten Außenkontur der hinterfangenden, vorgeblich gefalteten braunen Papierform hinaus. Die Binnengestaltung des collagierten Elementes besteht aus einem Gefüge mehrerer geometrischer Einzelformen, das als stereometrisches Gebilde wahrgenommen wird. Dessen Seitenpartien und Frontelemente sind jedoch gleichzeitig anderen Formeinheiten zugeordnet, die diese Zusammenschau ausgewählter Elemente zu einem körperhaften Gebilde in die Wahrnehmung von Flächenformen überführen, denen kein stereometrischer Charakter eignet. Die untere Partie des collagierten Elementes übernimmt die Binnengliederung der im April desselben Jahres entstehenden Arbeit „Abgedeckte Tafel“, wobei sowohl das aus der linken Partie des Rechteckes herausgelöste Dreieck als auch die diagonal geteilte, gemalte quadratische Form in die Gestaltung eingehen. Allerdings verzichtet Kögler hier auf die Definition der collagierten Partie als kompakte Farbform, mit der das herausgerückte dreieckige Element in Verbindung steht. Er übernimmt lediglich Gestalt und Anordnung der geometrischen Elemente als Teil der Gliederung der collagierten Partie, indem er das mehrfach auftretende Dreieckselement in den größeren, in ambivalenter Deutung stereometrisch zu lesenden formalen Zusammenhang einbindet. Die in „Abgedeckte Tafel“ mit einem ambivalenten gestalterischen Potential ausgestattete, diagonal geteilte quadratische Form jedoch wird ebenfalls unter Ausbildung einer gestalterischen Ambivalenz in die Formulierung der betreffenden Partie in „Block“ übernommen. Auch hier stehen sich die Lesart einer formalen Einheit des Quadrates und das durch eine Verschattung angedeutete Überlagerungsmotiv zweier Dreiecke gegenüber, das aus einer Faltung resultiert. Der räumliche Aspekt des Gefüges aus zwei Dreiecken findet sich in der im April desselben Jahres entstandenen Arbeit nicht im Zusammenhang mit dieser, wohl aber der benachbarten Dreiecksform, indem diese als Teilstück der collagierten weißen Rechteckform auftritt. Kögler nutzt nun eine im Hinblick auf Komposition und Ambivalenz der Deutung bereits in einer anderen Arbeit erprobte Formenkonstellation. Diese wird in neue gestalterische und interpretatorische Zusammenhänge eingebunden, die sich anhand eines aus Faltungen von Papierformen entwickelten Formengefüges entfalten.

Eine unbetitelte Zeichnung (Bleistift und Tempera auf Karton, 20,4 × 32,1 cm)<sup>43</sup> stammt ebenfalls aus dem Jahr 1979. Sie zeigt im Zentrum eines durch aufgespritzte Temperafarbe

---

<sup>43</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.26.

gestalteten braunen Kartons eine nach orthogonalen Prinzipien erstellte geometrische Figur, die aus mehreren Lagen von Papier zu bestehen scheint. Kögler gibt die einzelnen Papierstücke räumlich gestaffelt wieder, wobei die Lagen gegeneinander verschattet sind, so daß sich Überlagerungsmotive ergeben. Diese realitätsnahe Schilderung ist allerdings nur im rechten Teil der Zeichnung ausgeführt, dort sind die zum Teil aufgeworfenen Lagen des Materials sorgfältig studiert. Die Oberkanten der Papiere sind dagegen in freien Liniensetzungen flüchtig skizziert und nicht verschattet. Wie auch an der rechten unteren Begrenzung des Motivs, so sind hier mehrere nicht exakt an ein bereits vorhandenes motivisch ausdifferenziertes Lineament anschließende Linien angelegt. Im Bereich der unteren rechten Ecke lassen sich diese in Form von Linienbündeln gestalteten Konturen als perspektivisch in den Raum fluchtende Setzungen lesen. Diese Deutung verbindet sich mit der Wahrnehmung der Papierlagen als Stapel, dem eine gewisse Volumenhaltigkeit eignet. Die zuoberst plazierte Lage zeigt ein symmetrisches Motiv, das aus zwei spiegelbildlich diagonal geteilten quadratischen Elementen besteht, die zu beiden Seiten eines schmalen, in Form eines Vertikalstreifens gestalteten Zwischenraumes plaziert sind. Die Diagonalteilungen sind hier nicht als bloße Teilungslinien ausgeführt, sondern haben den Charakter von Schnittkanten. Die sich scheinbar aus dem Zuschnitt des Materials ergebenden dreieckigen Papierstücke kleinen Formates sind durch Verschattungen als aufgeworfene, an den Rändern zum Teil eingerollte Papiere gekennzeichnet. Sie scheinen einander zu überlagern. Auch hier stehen skizzenhafte Lineamente neben detailliert ausgearbeiteten Partien. Das in der linken Bildhälfte spiegelbildlich angelegte Motiv ist durch mehrere Linienbündel gestaltet, welche die Begrenzungen der Dreiecksformen bilden. Lediglich entlang des oberen, nicht vollständig ausgeführten Konturs des geteilten Quadrates ist eine Verschattung angedeutet. Die linke Partie gibt keine Staffelung der Papiere in die Tiefe vor. Unterhalb der beiden quadratischen Motive ist durch einfache, flüchtig skizzierte Konturen ein querrrechteckiges schmales Element ausgewiesen, das in der Mitte unter dem schmalen Streifen, der als Zwischenraum zwischen den Quadraten in Erscheinung tritt, einen vertikalen, nach links verschatteten Teilungsstrich aufweist.

Kögler lotet in dieser wahrscheinlich nach einer Vorlage gezeichneten Studie das Motiv des diagonal geteilten Quadrates aus. Anders als in den zuvor vorgestellten Arbeiten scheint Kögler diese Formulierung hier nicht aus einer Faltfigur zu entwickeln, die als Methode zur Gewinnung einer bildlichen Gliederung erneut gegen Ende des Jahres 1979 in den Mittelpunkt von Köglers

künstlerischem Interesse rückt. Vielmehr scheinen sich mehrere in Form geschnittene Papiere zu dem symmetrisch gestalteten Motiv zusammzusetzen. Dennoch ist das orthogonale Gerüst, das durch die noch nicht ausgearbeiteten Linien vorgegeben ist, demjenigen nachempfunden, das sich aus einer entsprechenden Faltfigur ergäbe. Dem Lineament wird somit, nicht zuletzt durch die Bündelung der Bleistiftlinien, die Funktion einer tektonischen Konstruktion übertragen.

Das diagonal geteilte Quadrat findet sich, gestaffelt und zu komplexen räumlichen Gebilden vervielfacht, bereits im Werk der 50er Jahre. Es steht nicht zwingend in Zusammenhang mit dem dort ebenfalls in seinen Teilflächen räumlich ausgedeuteten Wimpelmotiv, sondern ist möglicherweise auch aus Papierfaltungen abgeleitet. Eine Arbeit aus dem Jahr 1955 (Tempera auf Papier, 46,5 × 59,5 cm, Abb.109) zeigt mehrere miteinander verschränkte tektonische Strukturen aus einander überlagernden geometrischen Formulierungen, die partiell den Charakter von Papieren, Stabbündeln oder gestaffelten Passepartouts annehmen, je nach verschattender Modellierung oder durch Verschattungen angezeigten Überlagerungsmotiven. Eine in der linken Bildpartie angesiedelte Formulierung besteht aus einer Ansammlung von perspektivisch gestaffelten, hellgrauen tektonischen Strukturen, die nach Ausbildung eines Winkels abgeschnitten erscheinen und durch eine in mittelblauem Farbton gestaltete Aufsicht den Charakter eines sich in die Tiefe erstreckenden architektonischen Profils annehmen. Das Profil setzt sich in einer plastisch verschatteten hellen Vertikalleiste fort. Sie ist mit einer unregelmäßig begrenzten hellen Fläche verbunden, die über die gemeinsame Teilungslinie wiederum mit einer in mehreren Farbtönen gestalteten, vom linken Bildrand angeschnittenen Partie verbunden ist. Neben dieser Partie findet sich ein hochformatiges Register aus flächigen, farbigen Rechteckformen verschiedener Dimensionen, über die ein plastisch modelliertes Lineament in Winkelform gelegt ist. Dieser Gestaltung ist ein Register mit ebensolchen verschiedenfarbigen Formulierungen benachbart. Einige der Flächenformen sind durch Einziehung von Linien und deren unregelmäßige Verschattung als aufgeworfene, perspektivisch gestaffelte Papierstücke ausgebildet. Die rechte Bildpartie wird von hellgrauen Formfindungen gerahmt, die teils als unregelmäßig begrenzte mittelblaue Farbformen gestaltet, teils als Stabbündel ausgeprägt sind. Vor eine der blauen Farbpartien ist eine schwarze Kreisscheibe gelegt, die in eine Partie diffus aufgetragener weißer Farbe eingebettet ist. Eine ähnliche Formulierung, jedoch in kleinerem Maßstab gehalten, findet sich in einer dunkel gestalteten Partie am linken unteren Bildrand. Am rechten unteren Bildrand befindet sich eine

aus jeweils einem unregelmäßig konturierten blauen, weißen und roten Farbstreifen zusammengesetzte Formulierung. Diese differenzierten Gestaltungen rahmen einen Bereich, der als unregelmäßig begrenztes dunkles Farbfeld auf weißem Grund gestaltet ist. Diesem ist eine Gestaltung eingeschrieben, die aus mehreren diagonal geteilten Quadraten besteht, die sich wiederum zu größeren Quadraten zusammensetzen. Die geometrischen Teilelemente sind nicht als kompakte Farbformen mit homogenem Farbauftrag gestaltet, sondern partiell unvollständig ausgebildet und weisen unregelmäßig verlaufende Begrenzungen zwischen den aus den Teilungen resultierenden Dreiecksformen auf, die als Versehrungen gelesen werden können. Sie sind dadurch mit den Begrenzungen des Bildfeldes verschränkt. Auch sind Partien dieser Elemente graduellen Verschattungen unterworfen, welche die Flächenelemente als Teile eines stereometrischen Gebildes ausweisen.

Der Charakter dieser Formulierungen ist mit der gestalterischen Ausprägung des Repertoires an geometrischen Elementarformen zu vergleichen, das sich in „Block“ aus dem Jahr 1979 findet. Den mit gegenständlichen Detailformulierungen versehenen geometrischen Elementen eignet in beiden Fällen eine tektonische Funktion innerhalb der nach konstruktiven Gestaltungsprinzipien erstellten bildlichen Formengefüge. Deren körperhafte Anmutung steht in beiden Arbeiten im Wechsel mit dem Flächencharakter der geometrischen Elemente.

Zusammenfassend kann folgendes festgestellt werden. Köglers Auseinandersetzung mit dem diagonal geteilten, räumlich interpretierten Rechteck als abstrakter Farbform zeigt sich nach deren Verwendung in Arbeiten aus den 50er Jahren und in denjenigen aus der ersten Hälfte der 60er Jahre erneut zu Beginn der 70er Jahre, beispielsweise in „Beschattetes Täfelchen“ aus dem Jahr 1972. Auf andere Weise konstruiert erscheint das Motiv in „Abgedeckte Tafel“ aus dem April des Jahres 1979. Hier ergibt sich die Teilung aus dem Auffalten der beiden durch die diagonale Teilung entstehenden Hälften einer quadratischen Form. In den 1977 entstandenen Arbeiten zeigt sich bereits eine aus Faltmotiven erzeugte Variante der orthogonalen Bildgliederung. Diese Methode findet auch im folgenden Jahr Anwendung, beispielsweise in „Jalousie und Papierform“. Beide gestalterischen Strategien, die Darstellung von Teilelementen, die sich dem in älteren Arbeiten als einfaches Überlagerungsmotiv ausgebildeten Mechanismus der Verknüpfung mehrerer geometrischer Teilelemente zu einer ebenfalls geometrisch gestalteten Elementarform verdanken und die neue, aus den Papierfaltungen entlehnte Strategie der Erzeugung einer konstruktiv begründeten Bildgliederung, stehen sich in „Abgedeckte Tafel“ von 1979 gegenüber. In der Arbeit „Schatten

einer Zeichnung“ aus demselben Jahr analysiert Kögler ein anderes Verhältnis zweier bildstrukturierender Setzungen, um sich in der im gleichen Monat entstandenen Arbeit „Block“ weiterhin den aus Papierfaltungen entwickelten geometrischen Formulierungen mit ambivalent lesbaren räumlichen Implikationen zu widmen. In beiden Arbeiten tritt das Motiv des in der Wahrnehmung zu ergänzenden Doppelquadrates auf, das der Arbeit vom April des Jahres zugrunde liegt.

Aufgrund ihres experimentellen Charakters ist die wohl nach einer realen Papierfaltung angefertigte, bereits besprochene Zeichnung auf den Beginn des Jahres 1979 zu datieren. Sämtliche analysierten Arbeiten aus diesem Jahr lassen eine Nutzung des dort erarbeiteten gestalterischen Potentials erkennen. Selbst die perspektivische Darstellung eines Kubus, die sich als eine mögliche Lesart für das Motiv im Zentrum der Arbeit „Block“ anbietet, kann mit den in der Zeichnung herausgearbeiteten räumlichen Aspekten des hier wie dort verwendeten Motivs in Verbindung gebracht werden.

Für die Deutung dieser Arbeit als eine nah an der realen Vorgabe orientierte Vorstufe weiterer künstlerischer Umwidmungen einzelner gestalterischer Zusammenhänge, die aus Faltungen von Papierformen entwickelt werden können, spricht deren Vergleich mit einer weiteren Zeichnung aus demselben Jahr.

Die unbetitelte Arbeit (Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.) zeigt auf hellgrauem Grund ein aus mehreren Teilformen zusammengesetztes liegendes Rechteck. Das Zentrum besteht aus einem Rechteck, dessen Begrenzungen teils in einem kräftigen dunklen Lineament gestaltet sind, teils durch Verschattungen jenseits schwach sichtbarer Bleistiftlinien gekennzeichnet sind. In die Binnenfläche des Elementes sind parallel zu den Außenkonturen verlaufende Binnenkonturen eingezogen, die das Rechteck in mehrere Teilformen aufteilen. Eine der Teilformen besteht aus einem dunkel schraffierten liegenden Rechteck, das die untere Partie des zentralen Rechteckes einnimmt. Dessen linke Hälfte ist in diagonal verlaufende, gegeneinander verschattete und im Neigungswinkel jeweils voneinander abweichende Lamellen untergliedert. Die rechte, nicht untergliederte Hälfte wird von einem diagonal geteilten Quadrat überlagert. Die aus der Teilung der Form resultierende, oben platzierte Dreiecksform ist durch dichte Schraffur als dunkle Farbform gestaltet, das unten platzierte Äquivalent nimmt die helle Farbgebung des Bildgrundes auf. Die obere Partie des zentralen Rechteckes wird durch ein Lineament gegliedert, das aus den orthogonalen Konturen des

Feldes, zwei zentral platzierten, symmetrisch gegeneinander ansteigenden Diagonallinien sowie einem ausschließlich in der rechten Partie angesiedelten Winkelmotiv besteht. Dieses vermittelt zwischen der ansteigenden Diagonale und dem horizontalen oberen Abschluß des Bildfeldes. Der linke Kontur des Feldes ist verdoppelt, die Gestaltung kann somit auch als Überlagerungsmotiv zweier gleicher, linear begrenzter Rechtecke gedeutet werden. An beide Schmalseiten der mittleren Rechteckform schließen sich zwei hochformatige schmale Rechtecke an, die durch jeweils zwei geringfügig voneinander abweichende, aus Faltmotiven hervorgegangene doppelte Quadrate mit spiegelbildlich ausgeführten Diagonalteilungen untergliedert sind. Die Begrenzungen der Teilformen werden von einseitig verschatteten Linien gebildet, die eine räumliche Anordnung suggerieren.

Kögler nutzt das in der zuvor vorgestellten Zeichnung scheinbar übereinander platzierter Papierlagen erarbeitete motivische wie gestalterische Potential in unterschiedlichen Ausformulierungen auch in dieser Zeichnung. Ihr eignet nicht der Charakter einer Studie nach realen Vorgaben, vielmehr stellt sie eine Synthese unterschiedlicher, aus dem Vokabular der Zeichnung und anderen Quellen abgeleiteter Formulierungen dar. Mehrere Varianten des spiegelbildlich diagonal geteilten Quadrates stehen im Mittelpunkt der Arbeit. So setzt sich im unteren Teil der Komposition die Konstellation aus einem geteilten Quadrat, das als geometrisches Flächenelement gestaltet ist, und einem rechteckigen Feld zusammen, dessen Lamellenstruktur die Diagonalteilung des Quadrates in einer aus dem Kontext des Fensterladenmotivs abgeleiteten Variante ausprägt. Die Diagonale findet sich vervielfacht und in variierender Gestalt auch in der oberen Bildpartie, die auf die spiegelbildliche, symmetrische Gestaltung im unteren Bildfeld Bezug nimmt. Die beiden Seitenelemente zeigen ebenfalls das bekannte Doppelmotiv, das in bezug auf die Gestaltung der jeweils gegenüberliegenden Seite als Faltung von Papierformen ausgearbeitet ist. Kögler wählt aus dem in unterschiedlichen Werkphasen bereits erarbeiteten Vokabular diejenigen Formulierungen aus, deren gestalterisches Potential sich im Hinblick auf eine Einbindung in das quadratische Doppelmotiv ausdeuten läßt. Flächenhafte Gestaltungen, wie in Form des schwarz-weißen Quadrates, stehen dabei raumhaltigen Formengefügen, beispielsweise den Lamellen oder den vorgeblich aus Faltungen hervorgegangenen Motiven, gegenüber.

Die hier vorgestellte Zeichnung muß aufgrund ihres im eben erläuterten Sinne synthetischen Charakters nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der zuvor analysierten Zeichnung



entstanden sein, ihre Entstehung kann auch auf einen späteren Zeitpunkt im Verlauf des Jahres 1979 fallen.

In anderer motivischer Ausarbeitung steht das geteilte Quadrat im Mittelpunkt einer weiteren Arbeit aus dem Jahr 1979 mit dem Titel „Schatten und gelochte Tafel“ (Bleistift und Collage auf Karton, 74 × 58 cm, Abb.110). Die Arbeit ist lediglich in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme überliefert, daher kann der Farbwert der einzelnen Bildpartien nicht bestimmt werden. Auch das Datum, das eine Monatsangabe enthält, ist nur undeutlich zu lesen. Die in römischen Zahlen dargestellte Angabe könnte sich auf die Monate März oder Juni beziehen. Die Arbeit besteht aus einem hochformatigen Bildträger, in dessen Zentrum ein asymmetrisch geformtes schwarzes Papier aufgeklebt ist. Dieses wird überlagert von einem in zwei dreieckige Teilformen gerissenen farbigen Papier mit einem Lochraster. Durch die Lochungen hindurch ist die Gestalt der überlagerten schwarzen Farbform sichtbar. Die beiden Hälften des gelochten Papiers sind in einem Abstand auf dem Bildträger fixiert, der als heller Diagonalbalken mit schwarzem Mittelteil und durch die Verarbeitung des Materials unregelmäßig gestalteten Randbegrenzungen in Erscheinung tritt. Kögler akzentuiert diese aus der Platzierung der Bildelemente resultierende Konstellation, indem er die obere Begrenzung des Balkenelementes durch eine gezeichnete Konturlinie zu einem orthogonal gestalteten Abschluß ergänzt. Dieser ist oberhalb der durch die Konturen der collagierten Partien gebildeten Formbegrenzung platziert. Das Balkenelement scheint daher über eine quadratische Formulierung gelegt zu sein, die aus einem collagierten, quadratisch gestalteten Papier gebildet zu sein scheint. Dabei scheint der Balken über den oberen Kontur der quadratischen Form hinauszutreten. Ober- und unterhalb der collagierten Partien sind in Bleistiftzeichnung vertikal ausgerichtete, beidseitig verschattete und dadurch als halbrunde Stäbe gekennzeichnete Formelemente angelegt. In ihnen ist das Balkenelement motivisch variiert. Die Stäbe scheinen sowohl von der collagierten Partie als auch von dem Balkenelement überlagert zu werden.

Kögler verschmilzt hier ein begrenztes Vokabular von geometrischen Elementarformen zu einer Komposition, indem er die Formelemente durch ambivalent zu lesende Überlagerungsmotive miteinander verschränkt. So scheint der Balken die zu einem Quadrat zusammentretenden collagierten Dreiecke zu überlagern, ist jedoch seinerseits durch die Einbindung der überlagerten, asymmetrischen Farbform mit der untersten Bildebene verschränkt. Die Elemente sind über ihre Formgebung aufeinander bezogen, stellen jedoch jeweils das Resultat gegensätzlicher Prozesse der Formerzeugung dar. So entsteht das

Balkenelement als Nebenprodukt der Plazierung der collagierten dreieckigen Teilelemente, wird jedoch von Kögler durch die ergänzenden gezeichneten Partien als aktiver tektonischer Part der Komposition gekennzeichnet. Auch die Gestalt der Formelemente ist nach dem Prinzip des Formkontrastes konzipiert. Die als kompakte schwarze Farbform gestaltete Collage besitzt Randbegrenzungen in Form glatter Schnittkanten, das diagonal geteilte Quadrat dagegen weist sowohl geschnittene Ränder als Außenbegrenzungen als auch gerissene Partien im Bereich der diagonalen Teilung auf. Diesen aus dem gestalterischen Potential des verwendeten Materials abgeleiteten formalen Qualitäten sind gezeichnete Formulierungen gegenübergestellt, die als plastisch modellierte, volumenhaltige Gebilde neben einem flächig charakterisierten Element stehen. Die Farbgebung ist den Elementen nicht als isolierte Dingeigenschaft beigegeben, sondern leitet sich aus den materiellen Gegebenheiten der gefundenen und collagierten Papiere ab. Die gezeichneten Partien sind als transparente Formulierungen ausgedeutet, wobei sie die Farbigkeit des Bildgrundes aufnehmen.

Kögler bindet in der Arbeit Materialien, die sich in ihrer Textur unterscheiden, mit einem Vokabular aus geometrischen Formelementen zusammen. Eine Reduktion des formalen Repertoires, die in den gegen Ende der 70er Jahre entstandenen Arbeiten verstärkt zutage tritt, äußert sich in der Rückführung ehemals gegenständlich eingebundener Bildvokabeln auf geometrische Elementarformen. Nach wie vor steht jedoch die Erzeugung konstruktiver Formengefüge im Vordergrund von Köglers gestalterischem Interesse. Der Künstler stellt dem formal reduzierten Vokabular in sämtlichen Bildfindungen Partien gegenüber, die explizit auf ausgewählte Eigenschaften oder Erscheinungsformen des real verwendeten oder als gestalterischer Ausgangspunkt in bildlicher Übertragung genutzten Materials Bezug nehmen. Dies zeigt sich beispielsweise in der Ausdeutung des gestalterischen Potentials von Papierformen in den Arbeiten aus dem Jahr 1977. Gleiches gilt für Faltfiguren, die auf dasselbe gestalterische Ziel hin ausgedeutet werden. Auch Zusammenstellungen eines abstrahierten geometrischen Vokabulars mit dinghaft ausgearbeiteten Formelementen finden sich innerhalb einer Bildfindung, wie etwa in der zweiten der beiden aus dem Jahr 1979 vorgestellten Zeichnungen. Das Einbeziehen materieller Eigenschaften und der mit dem Material verbundenen gestalterischen Möglichkeiten in die Kompositionen unterscheidet Köglers Ansatz von denjenigen der Vertreter der Geometrischen Abstraktion, die ausschließlich mit ungegenständlich konzipierten Elementarformen und deren Teilelementen arbeiten.

## V. WERKANALYSE 80ER JAHRE

### V.1. Arbeiten 1980-1989

Das in der Arbeit „Schatten einer Zeichnung“ aus dem Jahr 1979 erschlossene, räumlich interpretierbare Potential der Farbformen zeigt in gestalterischer Hinsicht Verwandtschaft mit dem Motiv des gefalteten Papiers. Über die Präsentation von Dingformen hinaus, in denen formale Kontraste einander gegenübergestellt werden, wird auf diese Weise ein weiteres Motiv eingeführt, das sowohl plastisches Potential besitzt als auch eine funktionale Verbindung zwischen den durch Faltung erzeugten plastischen Partien aufweist. Dieser Ansatz findet sich auch in den Arbeiten, die zu Beginn der 80er Jahre entstanden, ist hier jedoch um die perspektivische Ausdeutung der in Form von Diagonalen und Senkrechten aufeinandertreffenden Falze ergänzt.

In einer in das Jahr 1980 datierten, unbetitelten Arbeit (Bleistift, Tempera und Collage auf Karton, Maße unbekannt, Abb.111) sind die in „Schatten einer Zeichnung“ räumlich interpretierbaren farbigen und gezeichneten Formelemente um collagierte Partien erweitert, die reale räumliche Schichtungen bildlicher Ebenen darstellen. Auf hellem Grund finden sich zwei Formkomplexe zu beiden Seiten eines zentralen Elementes plaziert. Die rechte Partie zeigt eine hochformatige, zweigeteilte Rechteckform, deren unterer Teil einen olivfarbenen, der obere einen weißen Farbauftrag aufweist. Die Ecken beider Flächenelemente sind mit Kehlen und Auskragungen versehen und treten als zwei übereinandergestapelte Module in Erscheinung, von denen das untere mit einem Sockel versehen zu sein scheint. Eine hochrechteckige blaue Farbform überlagert die Module. Sie ist diesen gegenüber nach links verschoben und als gefaltete, perspektivisch verschattete Papierform gestaltet, deren horizontale und vertikale Falze geringfügig aus der Orthogonalen versetzt sind. Im Kontrast zu dem ebenmäßigen Farbauftrag der Modulformen ist die Farbe des Faltmotivs diffus vertrieben. In der linken Partie des Bildes treten die linke und die untere Konturlinie einer gezeichneten hochrechteckigen Form zutage. Die linke Umrißlinie ist mit einer Auskragung versehen, die mit dem in der Mitte des Doppelmoduls plazierten Pendant in der rechten Bildhälfte korrespondiert, jedoch nicht auf gleicher Höhe ansetzt. Eine in der oberen Partie im rechten Winkel zum linken Kontur ansetzende Linie suggeriert das Vorhandensein einer intakten

Rechteckform mit geschlossenem Umriß. Am unteren Rand geht die Konturlinie in ein Liniengefüge über, das als perspektivische Wiedergabe eines liegenden Rechteckes mit eingeschriebenem Dreieck gelesen werden kann. Das gezeichnete Bildelement wird von einem collagierten Hochrechteck aus hellbrauner Pappe nahezu vollständig überlagert, in das die Umrisse eines an der linken Seite abgetreppten Rechteckes eingeschrieben sind. Zwischen die Formkomplexe beider Bildhälften ist ein schmales Hochrechteck collagiert, das aus symmetrisch gefaltetem hellbraunen Papier besteht. Die perspektivisch gestaltete Partie des scheinbar überlagerten gezeichneten Rechteckes nimmt die durch Faltung des Papiers erzeugte Konstellation der Falze des benachbarten collagierten Elementes auf und deutet diese als raumhaltiges, dreidimensionales Gebilde. Das blaue Bildelement mit gemalten Faltungen nimmt die im benachbarten Element als reale Bildschichten vorhandenen Faltungen in Malerei übertragen auf. Die gemalten Faltenverläufe korrespondieren mit der Gestaltung der Module des überlagerten Bildelementes, wobei jene zwei übereinander angeordnete, in Teilformen untergliederte Quadrate ausbilden. Das überlagerte Element kann im Kontext anderer Bildfindungen als Turmarchitektur gedeutet werden, deren räumlicher Aspekt abgespalten und als illusionierte Collage in dem darüber plazierten Formelement thematisiert ist.

Die Deutung des Formkomplexes als Architektur kann auch auf andere Bildelemente ausgeweitet werden. So kann die gezeichnete Partie als Grundriß gelesen werden. Das parallel zur Bildfläche zur Flächenform erweiterte Lineament, dessen perspektivisch gestaltete Partien und die sowohl collagierten als auch gemalten Elemente verweisen auf die formalen und inhaltlichen Bezüge, die in dieser Arbeit erschlossen werden. In kompositorischer Hinsicht findet jedoch auch das ältere Motiv des doppelten Fensterladenflügels mit Mittelstrebe Eingang in die Bildfindung. Die in den Arbeiten der 70er Jahre auftretende Variante des Diamantquaders wird nun nochmals verändert, indem die plastische Quaderung in reale räumliche Schichtungen überführt wird.

Konnotationen der Formenkonstellationen mit architektonischen Verhältnissen finden sich in einer Reihe von weiteren Arbeiten, die in den nachfolgenden Jahren entstanden.

In das Jahr 1980 ist eine Arbeit mit dem Titel „Schatten eines Kreuzes“ (Tempera und Collage auf Karton, 70 × 85 cm, Abb.112) datiert, in der das Thema Raum, virtuelle Räumlichkeit und Schichtung von Bildebenen in sparsamer Instrumentierung behandelt wird. Auf einen querformatigen Karton ist ein mit einem rechteckigen Ausschnitt versehener zweiter Karton

collagiert, so daß sich eine Konstruktion aus Rahmen und tiefliegendem Bildfeld ergibt, die olivgrün koloriert ist. Aus dem Bildfeld ist ein kreuzförmiges Element herausgeschnitten, dessen Mittelbalken die doppelte Breite der Seitenarme aufweist. Das Bildfeld wird von einem schwarzen Karton hinterfangen. Das Resultat ist eine dreifache Schichtung collagierter Kartons. Die Arme des Kreuzes sind durch einen schmalen dunkelgrünen Rand konturiert, der über Bildfeld und Rahmen hinweg verläuft. Im Bildtitel ist die Kreuzform mit der immateriellen Natur des Schattens in Bezug gesetzt. So kann das schwarze, in der Überlagerung durch den collagierten Karton als Kreuz lesbare Bildelement als substanzlose, unkörperliche Formerscheinung gedeutet werden. Dem entspricht auf materieller Ebene die Substanzlosigkeit der Form. Die Anmutung eines durch die schwarze Farbgebung erschlossenen virtuellen Bildraumes steht in Gegensatz zu den realen Schichtungen des bildnerischen Materials. Die schwarze Form kann jedoch auch als Schattenwurf eines im Bild nicht gezeigten Kreuzes gelesen werden. Der Übertritt der immateriellen, gleichwohl optisch präsenten Kreuzform in die bildliche Realität erfolgt mit Hilfe der in dunklerem Grün abgesetzten Rahmung. Das umgekehrt in einem materiellen Ausdünnungs- und Auflösungsprozeß begriffene umgebende bildnerische Material wird in diesem Vorgang durch scheinbares Abtragen der obersten Bildschichten fixiert.

Kögler erhebt ein in älteren Arbeiten zur Ausbildung eines formalen Kontrastes eingesetztes Phänomen zum Hauptthema dieser Arbeit. Der Schatten ist hier in der Erschließung einer neuen gestalterischen Ebene als substanzloses Element gestaltet; eine Qualität, die mit der Natur des Phänomens übereinstimmt. Der Schatten wird Mitte der 80er Jahre unter diesem Aspekt, jedoch mit anderen gestalterischen Strategien, in einer Reihe von Arbeiten ausgedeutet. Die Kreuzform findet, zur kompakten Farbform umgedeutet, vornehmlich Eingang in die Arbeiten der ersten Hälfte der 80er Jahre.

Die Verbindung von räumlich interpretierbaren Strukturen, die aus Faltungen hervorgehen, und Bildelementen mit architektonischer Konnotation ist im Titel der Arbeit „Turm und beschattetes Gebäude“ von 1981 (Tempera und Bleistift auf Papier, 25 × 38 cm, Abb.113) belegt. Auf hellem Grund sind zwei linear konturierte Formenkomplexe ausgearbeitet. Das in der linken Bildhälfte plazierte Formelement besteht aus zwei übereinander angeordneten Modulen, die symmetrisch gestaltet sind, deren Dimensionen jedoch geringfügig voneinander abweichen. Die zentrale Partie des daraus resultierenden turmartigen Gebildes ist gegenüber dessen oberem und unterem Abschluß eingezogen, sie besteht aus zwei Querrechtecken mit

jeweils einem eingeschriebenen zentralen Kreis. Die untere Partie des unteren Moduls ist erhöht, so daß eine Sockelsituation entsteht. Der rechts plazierte Formenkomplex besteht aus einem nahezu quadratischen Element, an das sich rechts zwei hochrechteckigen Formen anschließen. Diese sind in den Umrissen gegen jenes nach oben versetzt und übereinander plazierte. Das obere dieser beiden Elemente scheint flach auf dem unteren Element aufzulagern; dies wird durch eine Verschattung des Außenkonturs kenntlich gemacht. Der linke Teilkomplex in der rechten Bildhälfte weist eine Binnengestaltung auf, die der Struktur eines mehrfach zusammengefalteten Papierbogens entlehnt zu sein scheint. Abtreppungen der Außenkonturen suggerieren innenliegende Papierschichten, die durch die Faltung jeweils kleiner dimensioniert sind als die äußeren Materiallagen. Die obere linke und die untere rechte Ecke sind durch Diagonallinien, die sich aus dem Faltnotiv ergeben, als Dreiecke abgeteilt. Die untere rechte Formpartie ist blau ausgemalt; der Verlauf der Farbform scheint sich in den rechts benachbarten, übereinander plazierte Elementen fortzusetzen. Diese sind, bis auf eine kleine Partie im oberen Bereich, vollständig in Blau gestaltet. In unmittelbarer Nachbarschaft zum oberen Kontur des oberen Elementes ist die Teilungslinie zwischen den farblich unterschiedenen Bereichen abgewinkelt und in eine Gerade überführt. In dieser Verwerfung spiegelt sich die Situation der leicht gegeneinander versetzten unteren Randbegrenzungen sowohl des querliegenden als auch des aufragenden Elementes.

Kögler deutet im Bildtitel die Bildelemente als architektonische Komplexe. Das Formelement in der linken Bildhälfte kann mit dem „Turm“ assoziiert werden, das rechts plazierte mit dem „beschatteten Gebäude“. Diese Deutung ist jedoch aus der Gestaltung der Bildelemente nicht eindeutig zu erschließen. Vielmehr ist das Turmelement aus Modulen zusammengesetzt, die aus technisch-konstruktiven Kontexten entlehnt zu sein scheinen. So verweisen die Kreiselemente auf ähnliche Gestaltungen in Arbeiten aus der Mitte der 50er Jahre, die einem solchen Kontext zuzuordnen sind. Gestalterische Ähnlichkeit besteht auch zu den Gelenkverbindungen in konstruktiven Sujets aus der Mitte der 70er Jahre. Die Ausdeutung dieser Elemente als Architekturmodule geschieht auf der Grundlage ihres tektonischen konstruktiven Potentials. Kögler deutet technisches Gerät und Architektur als formal verwandte Erscheinungen aus. Die Übertragung motivischer Charakteristika von einem Bereich in den anderen wird dadurch möglich. Von anderer motivischer Herkunft ist der rechts plazierte Formenkomplex. Den aus Papierfaltungen entlehnten geschichteten und räumlich verdichteten Dingformen ist architektonisches Potential übertragen. Die bildlichen Strategien, die hierbei

zur Anwendung gelangen, rufen Eigenschaften auf, die in der Realität mit Architektur, aber auch mit Papierfaltung in Verbindung zu bringen sind. So können die blauen Formpartien als Verschattungen gelesen werden. Dadurch nimmt Kögler auf eine reale Situation Bezug, die sich als Gebäudearchitektur unter Lichteinfall darstellt. Auf diese Weise wird jedoch ein weiteres, im Bild nicht sichtbares Element in die Gestaltung einbezogen, das den Schattenwurf verursacht. Gleichzeitig präsentiert sich die verschattete Gebäudepartie bildlich als unterste Lage eines mehrfach gefalteten Papiers. Auch das flache Auflagern des oberen Elementes auf dem unteren in der rechten Partie des Gebäudes verdankt sich eher dem Aufliegen einer realen Papierform auf dem Bildgrund als einer architektonischen Situation. Die als Architekturen ausgewiesenen Bildelemente sind transparent gestaltet; lediglich die beschattete Partie weist eine blaue Farbgebung auf. Zieht man auch in diesem Aspekt die realen Verhältnisse als Referenzgröße heran, so ergibt sich eine Umkehr realer Gegebenheiten. Substanzhaltige, kompakte Architektur ist bildlich in körperlose, transparente Formen aufgelöst; allein die Schattenpartien weisen die den Farbflächen eigene Körperhaftigkeit auf.

Im Umkreis des Themenkomplexes „Turm und beschattetes Gebäude“ entstanden weitere Arbeiten, in denen nicht ausschließlich die Vertauschung der in der Realität mit Architektur konnotierten Eigenschaften thematisiert ist. Die Genese architektonischer Strukturen aus Faltmotiven tritt in etlichen Arbeiten zurück. Verwandte Dingformen können im Detail unterschiedlich formuliert und in voneinander abweichenden Interpretationen in die Bildfindungen eingebunden werden. Dies zeigen zwei Arbeiten aus dem Jahr 1981.

„Beschatteter Bau I“ (Collage, Tempera und Bleistift auf Karton, 33 × 74 cm, Abb.114) zeigt auf grauem Grund zwei Bildelemente, die als schwarze Farbformen in Erscheinung treten. Das in der rechten Bildhälfte situierte Element ist durch gezeichnete Partien ergänzt. Dessen linke Partie setzt sich aus einem Trapez und einem gleichschenkligen Dreieck zusammen, das den unteren Teil des Trapezes zu einem Quadrat ergänzt. Beide Formen sind collagiert und jeweils als asymmetrisch gestaltete Formeinheit lesbar. Die rechte Partie der Form ist durch einen dem abknickenden Konturverlauf der benachbarten Farbform folgenden Zwischenraum abgetrennt. Sie ergänzt diese zu einem rechteckigen rechten Formabschluß, weist jedoch eine Binnenlinie auf, die dem Kontur der benachbarten Form folgt. In der linken Bildhälfte ist ein ebenfalls als schwarze Farbform erscheinendes, collagiertes Parallelogramm angeordnet. Es besteht, wie die Formenkonstellation in der rechten Bildhälfte, aus einem Trapez und einem Dreieck, das jenes jedoch zu einem Parallelogramm ergänzt. Dessen unterer Kontur verläuft partiell parallel zu

der Diagonalbegrenzung der oberen Partie des in der rechten Bildhälfte plazierten Elementes. Der obere Abschluß ist jedoch versetzt gegen denjenigen der benachbarten Form angeordnet, während die unteren Konturen beider Elemente auf einer gedachten Linie liegen.

Kögler ruft im Titel eine architektonische Deutung der Bildelemente auf, die im Bild nicht in Gestalt von Bezugnahmen auf Gegenständliches umgesetzt wird. Vielmehr treten die Bildelemente als abstrakte geometrische Farbformen in Erscheinung, deren abgewinkelte Partien partiell räumlich interpretiert werden können. Auch in diesem Fall stellt die architektonische Ausdeutung eine interpretatorische Umwidmung seitens des Künstlers dar. Die collagierten, perspektivisch lesbaren schwarzen Farbformen in der rechten Bildhälfte können demnach als beschattete Partien einer Architektur gedeutet werden; die in der linken Bildhälfte plazierte Farbform kann sowohl als beschattete Flächenpartie als auch als Element gelesen werden, das den Schattenwurf verursacht. Durch die Zweideutigkeit der Formulierungen in bezug auf reale Verhältnisse wird eine zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit oszillierende Gestaltung erzeugt, wobei der Titel der Arbeit die Ambivalenz in der Wahrnehmung verstärkt.

In nahezu identischer Weise ist eine Arbeit aus dem Jahr 1981 (Tempera und Bleistift auf Karton, 50 × 65 cm)<sup>1</sup> gestaltet, die den Titel „Farbiges Hindernis“ trägt. Da sie lediglich in einer Schwarz-Weiß-Abbildung überliefert ist, kann die Farbgebung nicht bestimmt werden, allerdings ist die Verwendung von drei Farben erkennbar. In dieser Arbeit ist die Entlehnung der Binnenstruktur des links plazierten Elementes aus Papierfaltungen in der Gestaltung der gezeichneten und gemalten Partien nachvollziehbar. Der rechts plazierte Formenkomplex ist gegenüber der Gestaltung desjenigen in der zuvor vorgestellten Arbeit zu einem Gefüge komplexer Formen mit homogenem Farbauftrag verschmolzen, deren Konturen sich teilweise als Bleistiftlinien außerhalb der formalen Einheit fortsetzen und auf diese Weise eine Verbindung zu dem links plazierten, trapezförmigen Element herstellen. Die Farbformen sind somit nicht identisch mit den durch Lineament ausgewiesenen Flächenformen. Die formalen Einheiten ergeben sich aus einer Zusammenschau wechselnder Formenkonstellationen; sie treten in einem dynamischen Wahrnehmungsprozeß in Erscheinung. Transparente und farbige Partien sind zu einem Gefüge formaler Beziehungen verwoben, das keine gegenstandsbezogene Deutung als beschattete Architektur evoziert. Der Titel des Werkes bezieht sich auf Farbgebung

---

<sup>1</sup> Vgl. AK, Berlin 1982, Nr.19, Abb. o. S.



und formale Gestaltung. Er verweist auf eine gegenständliche Dingform, deren bildliches Äquivalent in einem der Formenkomplexe zu suchen ist, jedoch nicht näher bestimmt werden kann. Trotz einer Berücksichtigung des Titels in der Deutung überwiegt daher in der Wahrnehmung die Autonomie der Bildfindung.

Kögler erprobt das mehrteilige Motiv, das diese Werkgruppe prägt, ab dem Ende 70er Jahre in immer neuen Ausdeutungen. Dabei wechseln sowohl der formale Schwerpunkt der Detailgestaltung als auch die damit verbundenen, auf konnotativer Ebene angesiedelten Deutungsstränge. Es finden sich auch Erweiterungen des motivischen Repertoires, wie beispielsweise in einer unbetitelten Arbeit aus dem Jahr 1981 (Tempera und Bleistift auf Karton, 20,5 × 58,5 cm)<sup>2</sup>. Auf hellbraun grundiertem Bildfeld ist ein zentral plaziertes Querrechteck zu sehen, das durch Diagonalen in drei Streifen unterteilt ist, die in zwei Rottönen und Schwarz gestaltet sind. Dieser Struktur ist ein an deren oberem Rand angeordnetes rotes Querrechteck eingeschrieben, das farblich mit dem mittleren Streifen und dem äußeren Kontur des Querrechteckes verschmilzt. Die Gestaltung kann auch als spiegelbildlich ausgeprägte Abtreppung der beiden Binnendiagonalen gelesen werden. Der linke obere Randbereich der zentralen Rechteckform wird von einem Parallelogramm überlagert, das gegen die Hauptform verschattet ist und in dessen Ausrichtung sich der Verlauf der Binnendiagonalen und der Außenkonturen des Rechteckes wiederholt. Es handelt sich um das aus anderen Bildfindungen desselben Jahres bekannte Element. Es weist auch jetzt eine Binnengestaltung aus roten und schwarzen Farbformen auf, die eine aus Faltungen erzeugte Formenkonstellation abzubilden scheint. Das obere Kompartiment der Form folgt in seinem Binnenumriß den Außenkonturen der zentralen Rechteckform, die es überlagert, ist jedoch geringfügig gegen die hinterfangende Form versetzt. Zu der Verschränkung durch Überlagerung tritt der Aspekt der formalen Angleichung, der die Verbindung beider Elemente hervorhebt, verstärkend hinzu, wobei die Verschiebung der Elemente gegeneinander als perspektivische Gestaltung oder, jenseits eines Rekurses auf Mimetisches, als Mittel der Erzeugung einer kompositorischen Spannung gedeutet werden kann. Den rechten Rand des Querrechteckes hinterfängt eine aufgrund der Überlagerung nur partiell sichtbare und nach oben versetzte, in zwei Grüntönen gestaltete Kreuzform mit Binnenstruktur. In diese geht sowohl die Diagonalgliederung der großen Rechteckform ein als auch die Abwinkelung der Diagonalen in der Überlagerung des

---

<sup>2</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.31.

Rechteckes durch das Parallelogramm in der linken Bildhälfte. Überlagerung der Bildelemente, formale Wiederholung, farbliche Bezugnahmen, zu denen der Komplementärkontrast zwischen Rot und Grün zählt, und optische Verschränkung der drei Bildelemente durch die Zusammenschau formal an die zentrale Rechteckform gebundener Partien mit den Flächen der benachbarten Elemente benennen die gestalterischen Schwerpunkte dieser Bildfindung. Die in verwandten Arbeiten aufgerufenen architektonischen Assoziationen manifestieren sich hier lediglich in dem tektonischen Charakter der Bildelemente. Die Gewichtung der Farben erzeugt, wie in anderen Arbeiten dieser Werkgruppe, eine Bildstruktur, die eigenen, formunabhängigen Rhythmen folgt. Sie erschließt auf diese Weise ein ausschließlich über farbige Felder generiertes Bildgefüge.

Aus dem Jahr 1982 stammt eine Arbeit mit dem Titel „Beschattetes Gebäude“ (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, 70 × 90cm)<sup>3</sup>. Die Thematik der um reale Bildschichten erweiterten, architektonisch konnotierten Formengefüge aus den Arbeiten der vorangegangenen Jahre findet Eingang in die Komposition, jedoch auf der Grundlage eines veränderten motivischen Repertoires. Der Bildgrund ist in mehrere abgetreppte, in unterschiedlichen Grautönen gehaltene Bildzonen unterteilt. Einer querliegenden, kompositen schwarzen Rechteckform mit erhöhtem Mittelteil ist ein abgetrepptes, farblich geteiltes Bildelement vorgelagert, dessen linke obere Partie durch eine Reißkante begrenzt wird. Es handelt sich hierbei um ein collagiertes rechteckiges Kartonelement, das mit einer Binnenstruktur versehen ist, in welche die Linienführung der gemalten Bildelemente in Teilen eingeht. Die rechte Partie des gemalten Querrechteckes ist durch eine diagonale Linie abgeteilt, sie zeigt zwei gegeneinander verschattete weiße Horizontalbalken, die einander überlagern. Eine verwandte Gestaltung im oberen Teil des collagierten Elementes kann in der Zusammenschau mit dem gerissenen linken Kontur der Partie als perspektivisch verkürzte Formulierung gelesen werden. In Wechselwirkung mit der Schichtung des collagierten Materials erschließt sich eine potentielle Tiefenerstreckung des Bildelementes, die durch die perspektivische Deutung der Bilddiagonalen potenziert wird. Andere Einzelelemente sind aus verwandten architektonischen Kontexten entlehnt, wie das Doppelbalkenelement, das in Arbeiten aus den 70er Jahren auch als Jalousiemotiv ausgearbeitet ist.

---

<sup>3</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.129.

Die im Titel der Arbeit erwähnte Verschattung kann im Kontext der bereits analysierten Arbeiten mit den schwarzen Partien des querliegenden Bildelementes mit erhöhtem Mittelteil in Verbindung gebracht werden. Die markante Diagonaleilung der rechten Partie nimmt Formulierungen aus Arbeiten der 70er Jahre auf; auch dort ist die diagonal begrenzte schwarze Fläche mit Verschattung assoziiert. Aus dem Jahr 1980 stammt eine Arbeit mit dem Titel „Beschattete Jalousie“ (Tempera und Collage auf Karton, 35 × 50 cm, Abb.115), die dieses Motiv thematisiert. Der Schatteneinfall ist hier in Form eines collagierten, teils geschnittenen, teils gerissenen schwarzen Papiers umgesetzt.

Die realen und vorgeblichen Papierfaltungen vom Ende der 70er Jahre waren Ausgangspunkt einer weiteren Gruppe von Bildschöpfungen, die zu Beginn der 80er Jahre parallel zu den zuvor vorgestellten Arbeiten mit architektonischen Konnotationen entstanden und deren Gestaltung beeinflussten. Es handelt sich um Arbeiten, in die reale Papierfaltungen eingebunden sind. Deren Potential einer Visualisierung von räumlichen Schichtungen wird ausgedeutet und mit collagierten, jedoch nicht gefalteten Partien in ein dialektisches Spannungsverhältnis gesetzt. Die Arbeit von 1980 (Abb.111) mit collagierten Papierfaltungen stellt eine solche Erweiterung des Ende der 70er Jahre erarbeiteten Repertoires dar. Kögler erprobt innerhalb des darauf folgenden Zeitraumes unterschiedliche Aspekte und Potentiale des Motivs.

Eine unbetitelte Arbeit (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, 37 × 61 cm)<sup>4</sup> ist auf den 30.V.1980 datiert. Auf einen hellen Grund ist ein Gefüge von komplexen Einzelementen plaziert. Ein großes rotes Querrechteck mit eingeschriebenem, partiell gegen den Grund verschattetem Dreieck, dessen rechter Winkel im Mittelpunkt der oberen Umrißlinie der Rechteckform ansetzt, bildet die Folie für zwei kleinere querrechteckige Formenkomplexe, die jeweils seitlich über die Konturen der großen Form herausragen. Das rechte dieser Bildelemente besteht aus einer komplexen schwarzen, collagierten Form, deren rechte obere Ecke durch einen diagonalen Anschnitt gekappt ist. In die gemalte Binnenstruktur werden die Konturen der Form als lineare Formulierungen aufgenommen. Die Binnenstruktur besteht vorgeblich aus Faltungen, die den Blick scheinbar durch perspektivische Staffelung gleicher Formen in eine virtuelle Bildtiefe lenken. Der zentrale Abschluß dieser Gestaltung wird von einem querliegenden Doppelbalken oder Jalousiemotiv gebildet. Über Eck gestellt und zu einem Rautenmotiv vervielfältigt, erzeugt die Struktur perspektivisch lesbare Effekte. Kögler erprobt

---

<sup>4</sup> Vgl. Schmidt (Hrsg.), Bilder aus Baden, a. a. O., Abb. S.88.

die hier auftretende Binnenstruktur eines scheinbar gefalteten Elementes bereits in einer bereits vorgestellten Zeichnung aus dem Jahr 1979. In dem in der linken Bildhälfte vorgelagerten hellgrundigen Rechteckelement wiederholt sich das Faltmotiv. Auf der linken Seite ist diesem Formenkomplex ein weiteres Faltmotiv angegliedert, das die Rautenstruktur in der partiellen Überlagerung gegenständiger Dreiecke aufnimmt. Die linke Partie des Elementes besteht aus einem grauen Hochrechteck sowie einem gezeichneten Pendant, das über die Konturen des hinterfangenden Rechteckes hinausreicht. Diesem ist als linker und unterer Abschluß eine als verdoppelter Kontur lesbare Rahmenleiste beigegeben. Das große rote Rechteck wird unten von einem hellen langrechteckigen Element mit zentraler Abtreppung und einer Binnenzeichnung ergänzt, die dreieckige Kompartimente vom Formkorpus abgeteilt zeigt. Diese Gestaltung nimmt ein Faltmotiv auf, das als reale Papierfaltung in Form einer Collage in die bereits vorgestellte Arbeit aus demselben Jahr eingeht. Das in die zentrale Abtreppung der Langform eingeschriebene Dreieck ist ungeteilt, es ist als ein in perspektivischer Darstellung erfaßtes herausgerücktes Teilstück lesbar.

Transparenz und Substanzhaltigkeit durch Materialschichtung sowie die mit perspektivischen Mitteln erreichte Staffelung virtueller Bildebenen, die durch die optische Wirkung der farbigen Partien unterstützt wird, umreißen die Thematik, mit der sich Kögler in dieser Arbeit auseinandersetzt. Die Bildelemente weisen eine größere Homogenität auf als in der hier zum Vergleich herangezogenen Arbeit (Abb.111), da sie ausschließlich aus Faltmotiven entwickelt sind.

Im Jahr 1982 entstand eine Arbeit mit dem Titel „Schatten auf Papierformen“ (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, 70 × 90 cm)<sup>5</sup>. Das Hauptmotiv ist eine gezeichnete Dreiecksform, die vorgeblich aus der Faltung mehrerer übereinanderliegender Papierbögen entstanden zu sein scheint. Die Bögen sind nicht symmetrisch gefaltet. Die in den unteren Schichten des Faltmotivs und im Kontur der Dreiecksform auftretende Diagonale geht in die Gestaltung weiterer Elemente in der rechten Bildhälfte ein. Eine hochrechteckige Form, deren diagonal abgeteiltes Teilstück blau gestaltet ist, knüpft an eine ähnliche Formulierung in „Beschattetes Gebäude“ von 1981 an. Dort ist die blaue Formpartie als eine aus einer gefalteten Struktur hervorgegangene Farbfläche gebildet. Große Teile der Form werden nun von dem Dreieck und einem collagierten schwarzen Papierstreifen verdeckt, dessen Ausrichtung der

---

<sup>5</sup> Vgl. AK, Berlin 1982, Nr.IV/26, Abb. o. S.

mehrfach auftretenden Diagonale folgt. Im unteren Bereich spiegelt sich das Abwinkeln der Diagonalen in eine Horizontale, das im Faltmotiv der gezeichneten Dreiecksform vorgegeben ist. Der collagierte Papierstreifen wird durch einen weiteren rechts angesetzten schwarzen Papierstreifen kompositorisch ausbalanciert. In die gerissenen Konturverläufe beider collagierten Elemente gehen die diagonal oder horizontal und vertikal verlaufenden Linien ein, die in den gezeichneten Bildpartien vorgegeben sind. Die linke Bildhälfte weist ebensolche Staffellungen gemalter und collagierter Partien in zumeist hochrechteckiger Anordnung auf. Die collagierten Partien zeigen partiell gerissene Konturen oder Versehrungen durch Materialabrisse. Die Binnengliederung einer collagierten, mehrfach abgetreppten blauen Rechteckform suggeriert ein Überlagern zweier Formen, das durch Verschattung kenntlich gemacht ist. Die teilweise unregelmäßig gerissenen Konturen der collagierten Partien korrespondieren mit ebenso gestalteten, jedoch gezeichneten Umrißabschnitten des zentralen Motivs.

Den aus funktionalem Zusammenhang entlehnten komplexen Staffellungsmotiven von Bildebenen, die sich im zentralen Faltmotiv finden, sind formale Wiederholungen und Aspekte von Materialvertauschungen beigegeben, die in die reale Staffellung bildlicher Ebenen münden. Die Wahrnehmung der realen sowie der gemalten und gezeichneten Staffellung der Ebenen ist durch das Vertauschen materieller Eigenschaften in eine ambivalente Perzeption überführt. Formale Kontraste, wie die Transparenz der Zeichnung des gefalteten Papierbogens, in dessen direkter Nachbarschaft ein collagiertes Papier als kompaktes Farbelement plaziert ist, werden durch die Zuordnung von Farbe und transparenter Gestaltung noch gesteigert.

In einem undatierten, unbetitelten Gemälde (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, Maße unbekannt, Abb.116) variiert Kögler die Bildfindung, indem er die Bildelemente in geringfügig veränderter Gestaltung als Farbformen präsentiert, die einander in kompakter Körperhaftigkeit überlagern. Damit reduziert sich die Ausdeutung der Bildfindung auf kognitiver Ebene, da die Dialektik von Transparenz und einer durch Farbe erzeugten Körperhaftigkeit hier keine Aufnahme findet. Kögler plaziert die Komposition auf einem collagierten Querrechteck, über dessen unteren Rand eine gemalte Form hinausgeführt ist. Die Schichtung gemalter und realer Bildebenen wird somit auch hier thematisiert. Die nur partiell ausgeführte weiße Bemalung zweier Bildpartien scheint dem noch unfertigen Zustand der Arbeit geschuldet und kann, anders als in Arbeiten aus der Mitte der 80er Jahre, nicht als eigenständige gestalterische Strategie gedeutet werden.

Ein markantes Detail findet in beide bildlichen Varianten Eingang, die Kreisscheibe, die vervielfältigt wird. Zwei solcher Elemente sind auf der Dreiecksform übereinander plazierte. Im Fall der undatierten Arbeit sind diese Elemente durch partielle Verschattung als Lochungen charakterisiert. Dieses Motiv ist einem anderen Strang funktionaler Erzeugung von Bildkompositionen entnommen, mit dem sich Kögler ab 1981 auseinandersetzt. Erweist sich bereits in den zahlreichen Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre, die das Fenster- und Türmotiv zum Thema haben, die aus Holzbalken gefügte Konstruktion als Ausgangspunkt gestalterischer Strategien und formaler Untersuchungen, so ist es 1981 die mit Schrauben versehene Winkelkonstruktion aus Holz, die in den Blick des Künstlers rückt.

Die Arbeit „Block mit gelochter Mitte“ von 1981 (Tempera und Bleistift auf Karton, 53 × 64 cm)<sup>6</sup> zeigt auf hellem Grund als zentrales Bildelement ein achsengespiegeltes Winkelmotiv zweier auf Gehrung geschnittener holzsichtiger Leisten, deren untere jeweils eine doppelte Lochung aufweist. In der rechten Bildhälfte ist das Winkelmotiv um eine eingepaßte holzsichtige Tafel erweitert, deren Verschattung eine Überlagerung durch das Rahmenmotiv anzeigt. In der linken Bildhälfte ist diese gegenstandsnahe Formulierung um die Komposition mehrerer ineinandergefügter trapezoider Farbformen erweitert, die möglicherweise aus dem Motiv des Holzkeiles abgeleitet sind. Die perspektivisch lesbare Gestaltung des oberen Abschlusses des Formengefüges suggeriert sowohl Tiefenerstreckung als auch Körperhaftigkeit des Bildmotivs. Die Gestaltung der oberen rechten Ecke scheint mit einem lang ausgezogenen, geschwungenen und perspektivisch gestalteten Motiv, das wohl einem Schneidewerkzeug entlehnt ist, nachträglich übermalt worden zu sein. Es bringt einen markanten formalen Akzent in die Bildgestaltung ein und dynamisiert diese durch eine asymmetrische Platzierung innerhalb der Komposition. Gegenstandsnahe Formulierung und abstrakte Farbformen, die jedoch aus gegenständlichen Motiven entlehnt sein können, stehen sich in dieser Arbeit gegenüber. Räumliche Schichtungen sind auch hier optisch durch Verschattungen überlagerter Partien und perspektivisch lesbare Verkürzungen erzeugt. Dem formalen Kontrast, der durch die Gegenüberstellung der gerundeten, maschinell gefertigt erscheinenden Lochungen und der in ein orthogonales Gerüst eingebundenen Rechteckformen erzeugt wird, stehen in einem dialektischen Spannungsverhältnis innerhalb eines weiteren Gegensatzpaares die zwischen abbildhafter und autonomer Bildwirklichkeit angesiedelten

---

<sup>6</sup> Vgl. ebenda, Nr.II/20, Abb. o. S.

Formenkonstellationen gegenüber. Kögler deutet hier, wie in anderen Arbeiten vom Beginn der 80er Jahre, in formaler Hinsicht vornehmlich diagonale Form- und Linienverläufe aus. Deren perspektivisch deutbares Potential räumlicher Erstreckung ist ebenso genutzt wie der dynamisierende Aspekt innerhalb der formalen Gestaltung.

Kögler's gestalterisches Vorgehen am Beginn der 80er Jahre läßt sich als Erschließung neuer Motive charakterisieren, die aus konstruktiven Zusammenhängen entlehnt sind und die funktionale Verbindung der einzelnen Bestandteile auch in der bildlichen Umsetzung zumindest partiell wahren. Dieses Vorgehen entspricht anderen Prozessen der Motiverschließung, die sich ab der Mitte der 60er Jahre aufzeigen lassen. Stets wird das vorhandene Material in formaler und kognitiver Hinsicht ausgedeutet und in Einzelaspekte aufgelöst, die dann als Gegensätze, Widersprüche oder Affirmationen der kontextuellen Einbindung bildlich eingesetzt werden. Die unter formalen Aspekten ausgeprägte Verwandtschaft der am Ende der 70er und zu Beginn der 80er Jahre erschlossenen gegenständlichen Motive erlaubt eine Übertragung gegenstandsentlehnter Details von einer Motivgruppe auf andere. So können funktional bedingte Doppellochungen einer Holzkonstruktion auf Papierfaltungen übertragen werden. Jahrzehnte zuvor fanden sie sich bereits im Kontext metallener T-Träger-Elemente. Kögler versteht die Papierfaltungen als Formkonstrukte, die den Konstruktionen in Holz formal verwandt sind. Weitere wechselseitige Übertragungen von bildlichen Detailformulierungen einer Motivgruppe auf andere finden sich am Beginn der 80er Jahre. So kann der Schatten auf Papierformen als ein nicht in gegenständlich orientierte Deutungsmuster eingebundenes Formelement in gleicher Weise gestaltet und ausgerichtet sein wie der gegenständlich zu interpretierende Schattenwurf auf einem als Gebäude bezeichneten Formengefüge.

Die Arbeit „Konstruktionen mit Licht und Schatten“ von 1982 (Tempera auf Karton, 49 × 58 cm)<sup>7</sup> weist mehrere Gruppen von Bildelementen auf, die auch in andersartig ausgedeuteten Kontexten auftreten. Im Zentrum eines hellblauen Kartons ist ein Formengefüge angeordnet, in dessen rechte Partie die Formenkonstellation aus „Schatten eines Kreuzes“ von 1980, jedoch in veränderter Farbgebung, aufgenommen ist. Dieses Motiv wird von einem kompositen Element überlagert, in dessen Formulierung sowohl die diagonal verschattete Gebäudepartie aus den Arbeiten mit beschattetem Gebäude der Jahre 1981 und 1982 eingeht als auch ein mit

---

<sup>7</sup> Vgl. ebenda, Nr.III/23, Abb. o. S.

Doppelloch versehenes Leistenmotiv, das der Motivgruppe der Holzkonstruktionen entnommen ist. Eine in den Arbeiten aus den vorangegangenen Jahren in unterschiedlichen Kontexten auftretende Linienkonstellation, die in eine Horizontale überführte Diagonale, tritt im mittleren Bildelement ebenso wie in der die Diagonale mehrfach wiederholenden linken Partie des Elementes als Außenkontur in Erscheinung oder ist einem Bildelement als Umriß einer Binnenform eingeschrieben. Wiederum sind Bildelemente, die unterschiedlichen Motivgruppen entnommen und bereits in anderen bildlichen und interpretatorischen Zusammenhängen erprobt wurden, zu einer eigenständigen Bildschöpfung verschmolzen. Formale Kontraste und Bezugnahmen, räumliche Überlagerungen und perspektivisch lesbare Brüche im Formverlauf sind jedoch auch ohne die Kenntnis der Entstehung der einzelnen Bildelemente als autonome bildgestalterische Äußerungen lesbar.

Neben der formal kontrastreichen Bildgestaltung erschließt sich über den Titel eine weitere kognitive Ebene der Bildwahrnehmung. Kögler deutet die hellen und dunklen Bildpartien als beleuchtete und verschattete Konstruktionen aus. Er übernimmt damit einen in architektonisch interpretierten Formenkomplexen entwickelten Deutungsansatz und wendet diesen nicht nur auf die aus dem entsprechenden Kontext entlehnte Einzelform, das zentrale, diagonal geteilte zweifarbige Element, an, sondern verwandelt diesem sämtliche im Bild vorhandenen Gefüge an. Eine andere Lesart ist jedoch ebenfalls möglich. Kögler nutzt Licht und Schatten als Bausteine für seine Bildfindung und setzt sie als Formelemente ein, die, im Widerspruch zu realen Gegebenheiten, konstruktive Eigenschaften besitzen. In einem dritten Deutungsansatz sind mit den beiden atmosphärischen Phänomenen Qualitäten bezeichnet, die in Gestalt von Bildelementen zu den Konstruktionen hinzutreten, jedoch anderer Natur sind. Wie in der erstgenannten Lesart wird auch hier die Bezugnahme auf Gegenständliches als Deutungsansatz betont. In der Erschließung dieses Ansatzes stellt sich eine interpretatorische Spannung erst durch Abweichungen in der bildlichen Umsetzung ein.

Eine andere Ebene der Interpretation wird in der 1983 entstandenen Arbeit mit dem Titel „Mit gelochtem Winkel“ (Tempera und Collage auf Karton, 40 × 54 cm, Abb.117) erschlossen. Ein Winkelmotiv, dem zwei Lochungen eingeschrieben sind, wird durch eine rechteckige weiße Fläche zu einer nach orthogonalen Prinzipien gestalteten Rechteckform ergänzt. Diese überlagert weitere gegeneinander versetzte Rechteckformen, die in die Tiefe hinein gestaffelt zu sein scheinen. Links neben diesem Formenkomplex befindet sich eine mit einem inhomogenen schwarzen Farbauftrag versehene hochrechteckige Form, die auf einem größer



dimensionierten collagierten Karton plaziert ist. Sie überlagert ein im Vergleich zum Hauptmotiv um 180° gedrehtes Winkelmotiv, das als transparentes, jedoch mit schwarzen Konturen versehenes Element auf dem Bildgrund aufliegt. Teile dieses Elementes sind in die collagierte Partie einbezogen und vorgeblich mit schwarzen Heftklammern an ein partiell überlagertes, gemaltes schwarzes Rechteckelement geheftet. Ähnlich wird mit einer ebenfalls collagierten, transparent gestalteten kleinen Form am rechten Rand des Hauptmotivs verfahren. Kögler thematisiert hier die Verankerung der Bildelemente jenseits einer kompositorischen Einbindung in ein bildliches Gefüge. Ist durch das Collagieren einzelner Partien bereits deren Fixierung auf der Bildfläche erreicht, so wird in der gemalten Fixierung durch Heftklammern ein Wechsel in der kognitiven Wahrnehmung des Bildes evoziert. In dem darin vorgeblich dokumentierten arbeitstechnischen Vorgehen zeigt sich eine Interpretation der Bildkomposition als reale Konstruktion aus flächenhaft gestalteten Bildelementen, die der illusionierten Räumlichkeit, die mit gestalterischen Mitteln erzeugt wird, zu widersprechen scheint. Nur tatsächlich collagierte Elemente sind durch Klammerung an den Bildgrund geheftet; diese sind damit als reale Bildbausteine mit bildnerischer Substanz ausgewiesen. Diese Interpretation wird durch die Tatsache verstärkt, daß Partien, die bildlich nicht als collagiert kenntlich gemacht werden, jedoch auf die Collage in der linken Bildhälfte aufgemalt sind, vorgeblich mit Klammern auf dem Grund befestigt werden. Das Verklammerungsmotiv scheint somit dem tatsächlichen Entstehungsprozeß des Bildes Rechnung zu tragen. Durch das Einführen der Klammern als gemaltes Motiv ohne materielle Substanz wird eine weitere Ebene bildlich erzeugter Realität erschlossen, auf der Ambivalenzen in der Wahrnehmung der bildlichen Realität thematisiert werden. Möglicherweise nimmt Kögler im Motiv der Klammerung Bezug auf eine bildliche Formulierung von George Braque, der einen illusionistisch gemalten Nagel in ein analytisch-kubistisches Gemälde einfügte, um die Autonomie der bildlichen Gestaltung in einem dialektischen Spannungsverhältnis von Realität und Bildgestalt vor Augen zu führen.<sup>8</sup>

Kögler nimmt die gemalte Klammerung in dem hier erläuterten Sinn auch in andere Arbeiten auf. Dort sind jedoch nicht nur die collagierten Partien miteinander oder mit dem Grund verklammert, sondern auch gemalte Bildelemente. Dies zeigt sich in einer unbetitelten Arbeit aus dem Jahr 1983 (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, Maße unbekannt, Abb.118). Sie weist auf rotem Grund mehrere miteinander verschränkte hochrechteckige Formen auf, die in

---

<sup>8</sup> Vgl. Rosenblum, a. a. O., S.58.

die Tiefe gestaffelt erscheinen. Einige der collagierten Partien, wie die partiell mit gerissenen Konturen versehene, unregelmäßig konturierte schwarze Form in der rechten unteren Bildpartie, sind mit benachbarten Bildelementen verklammert, jedoch weisen auch gemalte Farbformen eine Verklammerung mit dem Bildgrund auf. Kögler löst auf diese Weise die Verknüpfung von collagiertem Material und zusätzlicher, bildlich thematisierter Verklammerung und überführt die Klammerung in ein Motiv, das ausschließlich in einer eigenständigen Bildwirklichkeit angesiedelt ist.

Im Jahr 1983 wurde der „Neuen Gruppe“ im Rahmen der Großen Kunstausstellung München eine Sonderschau gewidmet, an der auch Kögler mit vierzehn Arbeiten teilnahm.<sup>9</sup> Es handelte sich um Bildschöpfungen, die in einem Zeitraum zwischen 1977 und 1982 entstanden. Kögler stellte in der Auswahl der Arbeiten das Sujet des Schattens sowie die damit teilweise verknüpfte Thematik der architektonischen Konnotation geometrischer Flächenformen in den Mittelpunkt. In den nachfolgenden Jahren zeigte Kögler ausgewählte Arbeiten lediglich in privaten Galerien im Rahmen von Einzelausstellungen, vornehmlich in Berlin, wie beispielsweise in der Galerie Raab. Ende der 80er und zu Beginn der 90er Jahre fanden in der Galerie Scheffel in Bad Homburg vor der Höhe zwei Einzelausstellungen mit Arbeiten von Kögler statt.<sup>10</sup>

Eine unbetiteltete Arbeit (Tempera auf Karton, 31 × 42 cm)<sup>11</sup> ist auf den 10.IV.1984 datiert. Das Thema der architektonischen Interpretation konstruktiv eingesetzter Bildelemente geht in sie ein, wird jedoch unter anderem Aspekt ausgedeutet, als dies in den betreffenden Arbeiten von 1981 und 1982 geschieht. Auf rotem Grund sind in der rechten Bildhälfte schwarze und weiße,

---

<sup>9</sup> Vgl. AK, München 1983, o. S.; unter einem Foto, das wohl im Atelier des Künstlers aufgenommen wurde und Arbeiten mit Variationen des Fensterladenmotivs zeigt, findet sich eine Liste der ausgestellten Arbeiten. Acht der Arbeiten werden im Rahmen der Werkanalyse erwähnt; es sind Nr.10, „Beschattetes Blatt“, 1980, Mischtechnik, 53 × 64 cm; Nr.13, „Relieftafel mit gelochter Schiene“, 1978, Tempera, o. Bildträger, 110 × 90 cm; Nr.14, „Schatten einer Zeichnung“, 1979, Mischtechnik, o. Bildträger, 85 × 70 cm; Nr.15, „Abgedeckte Tafel“, 1979, Mischtechnik, o. Bildträger, 70 × 80 cm; Nr.16, „Turm und beschattetes Gebäude I“, 1981, Mischtechnik, o. Bildträger, 53 × 64 cm; Nr.19, „Farbiges Hindernis“, 1981, Mischtechnik, o. Bildträger, 50 × 65 cm; Nr.21, „Beschattetes Gebäude“, 1982, Mischtechnik, o. Bildträger, 70 × 90 cm und Nr.22, „Beschatteter Bau“, 1981, Mischtechnik, o. Bildträger, 60 × 100 cm. Des weiteren wurden gezeigt Nr.11, „Verdeckter Fensterladen“, 1977, Mischtechnik, o. Bildträger, 70 × 80 cm; Nr.12, „Zweiteilige Tafel“, 1977, Mischtechnik, o. Bildträger 80 × 70 cm; Nr.17, „Turm und beschattetes Gebäude II“, 1981, Mischtechnik, o. Bildträger, 53 × 64 cm; Nr.18, „Hindernis“, 1981, Mischtechnik, o. Bildträger, 52 × 69 cm; Nr.20, „Verriegeltes Fenster“, 1982, Mischtechnik, o. Bildträger, 70 × 85 cm, sowie eine unbetiteltete Zeichnung, o. D., o. Maße und Bildträger. Die genannten Maße weichen teilweise von denjenigen ab, die in der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt wurden; wahrscheinlich sind Passepartouts in die Maßangaben einbezogen.

<sup>10</sup> Auch auf mehrmalige Anfrage hin wurden der Verfasserin der vorliegenden Arbeit keinerlei Informationen zu den Ausstellungen von Seiten der Galerieinhaber zugänglich gemacht.

<sup>11</sup> Vgl. AK, Freiburg 1985, Abb. o. S.

abgetrepte Rechteckformen durch Überlagerung und Einpassung miteinander verschränkt. In der linken Bildhälfte fügen sich ebenfalls als geometrische Farbformen definierte Bildelemente zu dem Motiv eines giebelständigen Hauses, dessen gegenständliche Interpretation durch einen als Flächenform gestalteten Dachansatz mit aufgesetztem Schornstein betont wird. Unvermittelt wird aus der Zusammenstellung formal nicht näher differenzierter Farbflächen, deren Pendants in das Gefüge in der rechten Bildhälfte in Gestalt abstrakter Farbformen eingehen, ein gegenständliches Motiv erzeugt. Die gegenständliche Ausdeutung geschieht hier aus den sparsamen Vorgaben des bildlichen Gestaltungsmaterials. Die Flächenhaftigkeit der Farbformen wird als gegenständliche Eigenschaft einer Hauswand dem Motiv anverwandelt; eine perspektivische Darstellung und mit dem gegenständlichen Thema verbundene tiefenräumliche Qualitäten, die in anderen Arbeiten zum Gegenstand der Ausdeutung werden, sind hier negiert, indem das Hausdach als reine Flächenform ohne räumliche Ausdehnung gestaltet ist. Darin ist diese Gestaltung der Formulierung des Motivs in der Radierung aus dem Jahr 1952 (Abb.23) verwandt.

Ebenfalls im Jahr 1984 entstand eine unbetitelt Arbeit (Tempera auf Karton, 49 × 42 cm, o. Abb.), die eine durch perspektivisch lesbare Farbformen erzeugte tiefenräumliche Erstreckung visualisiert. Einem Formelement, das aus farblich unterschiedlich gestalteten, komplexen abgetrepten Einzelementen synthetisiert ist und dessen Binnenformen nach orthogonalen Prinzipien gestaltet sind, ist ein weiteres, ebenso synthetisiertes Element zur Seite gestellt, jedoch nicht mit diesem verschränkt. Der diagonale Verlauf sämtlicher Konturen dieses Elementes legt eine perspektivische Lesart nahe. Wie bereits in bezug auf „Schatten einer Zeichnung“ von 1979 aufgezeigt werden konnte, beansprucht jedes der Bildelemente ein eigenes, ungestaltetes Umfeld, um als flächig bzw. tiefenräumlich konzipierte Formulierung in Erscheinung zu treten. Dies geschieht stets in Zusammenschau mit dem Bildgrund. Dieser ist demnach zum einen als Fläche, zum anderen jedoch als Bildraum erschlossen. Diese widersprüchliche Deutung erzeugt einen Bruch in der Wahrnehmung des als Kontinuum erlebten Bildfeldes. Anders als in der zuvor besprochenen Arbeit, in der flächig konzipierte Farbformen mit unterschiedlichen Ausdeutungen in bezug auf abbildhafte Bildqualitäten versehen sind, steht hier die räumliche oder flächige Wahrnehmung der Bildelemente im Widerspruch zur einheitlichen Gestaltung des Bildgrundes. Beiden Arbeiten gemeinsam ist die Präsentation synthetisierter komplexer Formelemente, die nicht durch weitere gestalterische Maßnahmen ausdifferenziert und miteinander verschränkt sind.

Kögler greift beide thematischen und gestalterischen Schwerpunkte in den späten 80er Jahren und in der Mitte der 90er Jahre wieder auf, beispielsweise in einer Arbeit mit dem Titel „Das Ding“ von 1987 (Tempera und Bleistift auf Karton, 58 × 64 cm, o. Abb.), die an anderer Stelle vorgestellt werden soll.

Beide zuletzt genannten Arbeiten wurden im Jahr 1985 in der Ausstellung der Professoren der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe im Freiburger Kunstverein gezeigt.<sup>12</sup>

Eine weitere unbetiteltete Arbeit aus dem Jahr 1984 (Tempera auf Karton, 34,3 × 47 cm, Abb.119) zeigt auf hellem Grund ein querrrechteckiges schwarzes Bildfeld, in das ein aus Faltungen entwickeltes, in Hellgrau und Rot gestaltetes Zackenband eingeschrieben ist. Die aus dem funktionalen Zusammenhang der Faltung entstandenen Dreiecksformen sind, in Anlehnung an reale Verhältnisse, durch einseitige Verschattung der das benachbarte Element überschneidenden Formpartie in konstruktionsbedingten Überlagerungsmotiven miteinander verschränkt. Das Motiv des Zackenbandes tritt hier zum ersten Mal auf. In den im Umkreis der Arbeit „Das Ding“ in den Jahren 1987 und 1988 entstandenen Arbeiten ist es in ein Formelement ohne Merkmale einer Papierfaltung überführt und in anderen Aspekten ausgedeutet. Oberhalb des zentralen Bildfeldes ist eine bandartige, in zwei Farbformen geteilte Formulierung auf dem Bildgrund angeordnet. Das unterhalb des schwarzen Bildfeldes plazierte Leistenmotiv mit aufgelegten, geometrisch bzw. organisch gestalteten Farbformen ist durch einen schmalen Steg in der Farbe des Bildgrundes vom zentralen Motiv getrennt. Die Binnengestaltung des Querrechteckes besteht darüber hinaus aus nebeneinander angeordneten Kreiselementen, die aus dem Holzleistenmotiv mit Lochungen übernommen und vervielfältigt sind. Sie sind in rhythmischer Abfolge auf dem in unterschiedliche farbige Kompartimente unterteilten Balkenmotiv plaziert. Diese Formulierung findet wiederum Eingang in jüngere Arbeiten, beispielsweise in eine unbetiteltete Arbeit von 1991 (Tempera auf Karton, 42,9 × 29,8 cm, Abb.120). Sie zeigt auf einer braunen, in der rechten und linken Bildhälfte in unterschiedlichen Farbtönen gestrichelten Grundierung ein gezeichnetes Hochrechteck, das von einem Gefüge unregelmäßig begrenzter hochrechteckiger Farbformen unterschiedlicher formaler Ausarbeitung überlagert wird. Eine weiße Form zeigt eine Längsteilung in Form einer gezeichneten und verschatteten Linie, eine darunter befindliche rote weist zwei auf gleicher

---

<sup>12</sup> Vgl. ebenda, Abb. o. S. Darüber hinaus wurden zwei weitere Arbeiten von Kögler gezeigt und an gleicher Stelle abgebildet; es handelte sich um „Zeichnung“, 1984, Bleistift auf Papier, 34,5 × 46,5 cm, und um „Zeichnung“, 1982, Bleistift auf Papier, 48 × 62 cm. Erstgenannte Zeichnung wird im Rahmen der Werkanalyse an anderer Stelle besprochen.

Höhe angeordnete Ansammlungen von Lochungen auf. Das Formengefüge scheint durch gemalte Klammern auf dem Grund fixiert zu sein.

Im Anschluß an die Analyse der im folgenden vorgestellten Arbeit soll in einem Rückblick aufgezeigt werden, wie Kögler durch Zusammenstellung zuvor erarbeiteter Motive zur Genese dieser Arbeit gelangt.

Die unbetiteltete Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, 34,5 × 46,5 cm, Abb.121) ist auf einem weißen Papier angelegt, das durch einen senkrechten Bleistiftstrich in zwei Bildhälften unterteilt ist. Die linke ist mit weißer Temperafarbe grundiert. In die Mitte des Bildträgers ist ein Formengefüge aus Elementen mit partiell dinghaftem Charakter plaziert. Die rechte Bildhälfte wird von einander überlagernden, ausschließlich gezeichneten Formen dominiert. Sie erstrecken sich über die Trennungslinie hinweg in die linke Bildhälfte hinein. Ein Viertelsegment einer Kreisscheibe wird von einem ebensolchen Element überlagert, wobei die obenliegende kleinere Form nach links versetzt ist. Das in der linken Bildhälfte über die untere Form hinausreichende Teilelement ist wiederum versetzt zu der die Form überlagernden Partie plaziert. Zwei partiell verschattete, übereinander angeordnete Lochungen sind in das oben plazierte Segment eingetragen. Die obere Partie des großen Kreissegmentes wird von einer Rechteckform überlagert, die über den rechten Rand der darunterliegenden Form hinausragt und, mit wiederum versetzt fortgeführter Begrenzungslinie, das kleine Kreisscheibenelement überlagert. Am linken oberen Rand überlagert die Grundform eine zungenförmig gebildete Blattform mit wellenförmigem Kontur, deren Hauptteil in der linken Bildhälfte angesiedelt ist. Die Elemente in der rechten Bildhälfte sind partiell transparent gestaltet, wobei ihnen die Farbe des Bildgrundes anverwandelt ist und die Konturen der überlagerten Elemente teilweise sichtbar bleiben. Die Überlagerungssituation ist durch partielle Verschattung des zungenförmigen Elementes und des kleinen Kreisscheibenelementes kenntlich gemacht. Über dieser Schichtung scheinbar transparenter Elemente ist eine komposite Formfindung plaziert, deren Umriß an einen Holzhobel erinnert. Sie setzt sich aus dem Viertelsegment eines Ovals und einem mittig eingezogenen Griff zusammen, der durch Verschattung plastisch gestaltet erscheint. Es weist keine Transparenz gegenüber Linien auf und zeigt in der oberen Partie eine Verschattung gegen den Bildgrund. In die linke Bildhälfte ist das Wellenzungenblatt mit blauer Farbgebung plaziert, dessen linker Kontur unter Ausbildung schmaler oder breiter, weißer, zum Teil verschatteter Flächenformen vervielfacht ist. Zumindest eine dieser Formulierungen kann auch als weiteres nahezu vollständig überlagertes Wellenzungenblatt gelesen werden. Die

organisch gestalteten Formen sind durch Transparenzen und Überlagerung mit einem schwarzen Hochrechteck verschränkt, in das ein schmaler hoher Hausumriß mit Spitzgiebel in Form eines weißen Lineaments eingeschrieben ist. Die Konturlinie vollzieht im Überlagern der hellen Wellenzungenform im unteren Bereich einen Farbwechsel nach Grau. Im oberen Bereich wird sie dagegen von jener überlagert.

Durch die partiellen Verschattungen einzelner Bildelemente, die anderen, nicht räumlich gestalteten Partien derselben Elemente gegenüberstehen, wird eine Ambivalenz der Formwahrnehmung erzeugt. Die jeweils getroffene Definition einer Formpartie ist nicht auf das gesamte Gefüge übertragbar. Durch Brechungen der Elemente dinghaften Charakters an den Stellen, an denen sie andere Bildelemente überlagern, entstehen weitere Irritationen in der Formwahrnehmung. Die Verschränkung des Hausumrisses mit dem benachbarten Formenkomplex stellt eine mit Mitteln der Logik nicht aufzulösende räumliche Situation dar.

Das gemalte Weiß des Grundes in der linken Bildpartie läßt diesen Bereich optisch in den Vordergrund treten, während die rechte Bildhälfte als ein kompositorisches Äquivalent in Erscheinung tritt, jedoch von anderer stofflicher Qualität ist. Die Gegenüberstellung von gemalten und gezeichneten Formenkomplexen auf zwei Bildhälften verweist auf eine Strategie, die Kögler bereits im Jahr 1979 in „Schatten einer Zeichnung“ verfolgt. Die Ergänzung der in Temperafarben gemalten Partien durch Zeichnung findet sich bereits in „Blattspiegel“ von 1970.

In „Kreuzgelenk und Jalousie“ von 1976/77 (Collage, Tempera und Bleistift auf Karton, 66 × 52,5 cm)<sup>13</sup> ist ein gemaltes Bildelement durch gezeichnete Partien vervollständigt, ebenso in „Fensterladen mit blauem Schatten“ aus dem Jahr 1974. Im Kontext dieser Arbeit läßt sich die Abwesenheit von Farbe im rechten Teil des Bildes als durch die Verschattung bedingt begründen. Beide Formulierungen, Schatten und farblos gestaltete Partien, stehen daher in einem kohärenten Deutungszusammenhang. In der Arbeit von 1986 (Abb.121) erschließt sich keine Bezugnahme auf das Schattenphänomen, das zungenförmige Blatt ist hier wohl einem vegetabilen Kontext entlehnt. Auch ist es durch verschiedenartige gestalterische Maßnahmen mit anderen Formen verschränkt. Dies ist in den genannten Arbeiten, in denen die entsprechende Formulierung als Schatten auftritt, nicht gegeben.

---

<sup>13</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.24.

Über eine Verschränkung der Formenkomplexe, eine Ambivalenzen in der Wahrnehmung auslösende Präsentation vorgeblicher Materialeigenschaften und eine Gegenüberstellung gezeichneter und gemalter Partien hinaus thematisiert Kögler auch in dieser Arbeit einen Formkontrast in Gestalt des wellenförmig begrenzten Elementes und der rechtwinkligen Formulierungen, wobei die Kreisscheibensegmente und das Ovalsegment zwischen beiden vermitteln.

Das Blatt ist überarbeitet. Die ältere Fassung ist in einer Abbildung überliefert.<sup>14</sup> Hier ergänzt die Zungenblattform in der linken Bildhälfte kein schwarzes Rechteck mit eingeschriebenem Hausumriß, sondern ein in schwarzer Farbe gestaltetes Viertelsegment eines Ovals, das den vervielfachten Kontur der Blattform hinterfängt und diese im unteren Teil überlagert, wobei auch hier die überlagernde Partie gegenüber der benachbarten Teilform versetzt angeordnet ist. Diese Formfindung ist ein gespiegeltes Pendant des Elementes, das als Teil der zuoberst platzierten Kompositform in der rechten Bildhälfte zu finden ist. Links neben dem in schwarzer Farbe ausgeführten Segment findet sich der gezeichnete Umriß eines Rechteckes, dessen linker Rand konkav eingezogen ist. Die Elemente des linken Bildfeldes stellen einerseits eine Formwiederholung der dominierenden Figur der rechten Bildhälfte dar, andererseits wird die farbige Mittelzone des Bildes von zwei gezeichneten Partien flankiert und von einer ebensolchen unterbrochen. Darin manifestiert sich ein kompositorisches Gleichgewicht. In der Endfassung ist dieses durch Eliminieren der gezeichneten Partie und Ersetzen des Formpendants in der linken Bildhälfte durch eine rechtwinklig konzipierte Farbform dynamisiert. Der erste Zustand zeigt darüber hinaus in der rechten Bildhälfte die später als querliegendes Rechteck gestaltete Form als Quadrat, das über den rechten Rand des großen Viertelkreissegmentes gelegt ist, nicht jedoch das hochformatige Element hinterfängt. Diese Erweiterung der Form unter Beibehaltung der linken Seitenlänge des Quadrates steht möglicherweise in Zusammenhang mit der Umformulierung des schwarz gefaßten Ovalsegmentes zu einem schmalen hohen Rechteck. Erneut wird eine formale Entsprechung zweier auf den beiden Bildhälften angesiedelter Formen erreicht, wobei sich die Rechtecke nun in unterschiedlicher Ausrichtung und materieller Erscheinung gegenüberstehen. Die gegeneinander versetzten Teilelemente des schwarzen Rechteckes in der linken Bildhälfte, die aus der ursprünglichen Gestaltung übernommen wurden, werden nun durch abgetreppte Linien

---

<sup>14</sup> Vgl. AK, Berlin 1987, Abb. S.27.

miteinander verbunden. Diese Gestaltung geht in das neu geschaffene liegende Rechteck in der rechten Bildhälfte ein. Die dem schwarzen Rechteck eingeschriebene, spitzgiebelige Hausform ist dem Wellenzungenblatt als orthogonal gestaltete Formvariante zur Seite gestellt. Durch die Eliminierung der gezeichneten, bogenförmig eingezogenen Form am linken Rand der Komposition ist eine stärkere Gewichtung der gemalten gegenüber den gezeichneten Partien entwickelt, die durch den weiß gemalten Grund verstärkt wird. Dieser überdeckt die eliminierten Formen. Die lineare Teilung des Bildgrundes erfolgt ebenfalls im Zusammenhang mit der Überarbeitung des Blattes.

In der Arbeit ruft Kögler das Motiv des Blattes auf, das als pflanzliche Form oder Papierbogen bereits 1970 Eingang in das Repertoire seiner Arbeiten gefunden hatte. Es weist häufig eine vertikale Teilungslinie auf, die auch unterschiedlich gestaltete Bereiche der Komposition voneinander trennt. In der Arbeit von 1986 nimmt Kögler das Motiv in seiner Funktion als Folie für eine überlagernde Komposition auf. In der Teilung des Malgrundes ist eine Gliederung umgesetzt, die zuvor gelegentlich dem Blattmotiv motivisch anverwandelt ist. Die Strategie des Auslassens einer Detailgestaltung in der Formulierung eines Bildmotivs tritt auch in der Platzierung der beiden verschatteten Lochungen zutage. Das aus den Arbeiten der 50er Jahre bekannte doppelte Lochelement wird von Kögler in der ersten Hälfte der 80er Jahre im ursprünglich funktional bedingten, aus realen Vorgaben abgeleiteten Zusammenhang verschraubter oder vernagelter Holzleisten und Lochbohrungen von Metalleisten bildlich umgesetzt. Wiederum aus diesem Kontext gelöst und in autonome bildliche Zusammenhänge überführt, findet sich das Doppellochelement in mehreren Arbeiten aus der Mitte des Jahrzehnts. Nun flankieren die Lochungen die in diesem Teil der Gestaltung nicht sichtbare Mittellinie, die beide Bildhälften voneinander trennt. In derselben Funktion ist der darüber befindliche linke, gebrochene Kontur des gezeichneten Rechteckes in die Komposition eingefügt. In der Wahrnehmung wird durch das Ausblenden der Linie und das Einfügen von Elementen, die gegen diese versetzt sind, eine bildliche Spannung erzeugt. Kögler arbeitet mit der an den Betrachter gerichteten Forderung, nicht Vorhandenes in Gedanken zu ergänzen und macht dieses Vorgehen in den Arbeiten der 80er und der 90er Jahre zur Grundlage seiner Bildkompositionen.

In einem Rückblick auf Bildschöpfungen aus dem Jahr 1984 lassen sich die motivischen und gestalterischen Stränge aufzeigen, die dieser Arbeit vorausgehen. Kögler beschäftigt sich in zwei Arbeiten aus dem Jahr 1984 mit der Zusammenstellung von liegendem Oval als Rahmen



eines dinglichen Gefüges, das die Rahmung überschneidet und überlagert, sowie mit Objekten, in deren Gestaltung Rechtwinkligkeit und wellenförmige Konturen nebeneinandergestellt sind. Eine unbetitelte Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, 30 × 41,5 cm)<sup>15</sup> ist unten links mit den römischen Ziffern „III.XI.“ versehen, rechts finden sich die als Jahresbezeichnungen zu lesenden Zahlen „84/92“. Kögler nahm die Arbeit an diesem Werk demnach im Jahr 1984 auf und überarbeitete es im Jahr 1992. Es weist eine Anhäufung von Wellenbändern auf, die einander partiell und in unterschiedlichen Erstreckungen innerhalb eines durch Verschattung vom Grund abgehobenen, durch eine geschlossene Linie definierten Ovals überlagern. Mögen sowohl die Außen- als auch die Binnenausmalung des Bildfeldes bzw. des Ovals mit Hellgrau und Weiß zu einem späteren Zeitpunkt als 1984 erfolgt sein, beispielsweise um bereits Vorhandenes zu überdecken, so sind doch die Komposition des im Zentrum eines querrchteckigen Bildfeldes plazierten liegenden Ovals mit einem Binnengefüge, das über dessen Konturen hinaustritt, und die rahmende Begrenzung des zentralen Bildfeldes durch zwei dunkle Horizontalbänder der ursprünglichen Fassung zuzurechnen. Wellenförmig konturierte Zungenelemente stehen in formalem Kontrast zum Oval. Sie sind als Farbformen gestaltet und zu einem Gefüge einander durchdringender und überlagernder Formen verschränkt. Schwarze und braune sowie ein blaues Element werden von einer weißen Form überlagert. Das benachbarte blaue Element setzt sich innerhalb der Konturen der weißen Farbform fort, indem es einem Farbwechsel unterworfen ist. Partielle Transparenz und Farbwechsel sind auch hier als gestalterische Strategien eingesetzt, die Irritationen in der Wahrnehmung erzeugen. Dieser Eindruck wird durch die den außerhalb des Ovals plazierten Wellenformen beigegebene Verschattung der Konturen verstärkt. Dadurch werden die Elemente als körperhafte Formulierungen definiert, die auf dem als Fläche interpretierten Bildfeld aufzuliegen scheinen, während die räumliche Schichtung innerhalb des Ovals als ein nicht-perspektivisch erfaßtes Hintereinander farbiger Flächen definiert ist. Das rahmende Oval überschneidet sämtliche Elemente gleichermaßen, wobei der Kontur, je nach Grundfarbe, Farbwechseln unterworfen ist. Auch das Oval scheint durch Verschattung seiner Konturen gegen den Grund flach auf der Bildfläche aufzuliegen.

In einer Zeichnung aus dem Jahr 1984 (Bleistift auf Papier, 34,5 × 46,5 cm)<sup>16</sup> sind rahmendes Oval und rechtwinklige Formen ebenfalls in ambivalent lesbarer Gestaltung einander

---

<sup>15</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.61.

<sup>16</sup> Vgl. AK, Freiburg 1985, Abb. o. S.

gegenübergestellt. Das Papier ist durch zwei in geringen Abständen vom oberen und unteren Bildrand verlaufende Horizontallinien in ein zentrales Bildfeld und zwei rahmende Kompartimente unterteilt. In die Blattmitte ist ein liegendes Oval plaziert, das lediglich durch eine Konturlinie in Erscheinung tritt. Diese ist auf der linken Seite unterbrochen. In der Überschneidung von Binnenformen, die über den Umriß des Ovals hinaustreten, tritt dieser nur schwach ausgeprägt in Erscheinung. In der linken Partie des Ovals sind abgetreppte rechtwinklige Formen miteinander verschränkt. Durch Verschattungen inner- und außerhalb ihrer Konturen wird der Eindruck einer räumliche Staffelung erzeugt, die in sich jedoch widersprüchlich gestaltet ist. So ist das links hinter einer kleineren Form befindliche Element durch Verschattung als untenliegende Formulierung gekennzeichnet, scheint jedoch den unteren Bereich des darüber plazierten Elementes zu überlagern. Dieser Eindruck wird durch die Dimensionierung der Abtreppungen und die Binnenverschattung der links außen liegenden Form erzielt. Beide Formen sind ausschließlich durch lineare Konturen definiert und nehmen die Farbe des Grundes an. Ihrer Definition als nicht-transparente Farbkörper, die sich in den Verschattungen manifestiert, widerspricht die stets sichtbare Konturlinie des Ovals. Die rechte der beiden Formen weist in ihrer rechten Partie zwei schwarze Ovale auf, die als Doppellochungen gedeutet werden können. Im Zentrum der Komposition befindet sich ein weiteres abgetrepptes Formelement, dessen unterer Kontur diagonal verläuft und an die benachbarte Formbegrenzung anschließt. Es ist als dunkle Farbform gestaltet und kann in der Zusammenschau mit dem unteren Bereich der benachbarten Form perspektivisch gedeutet werden. Der Formenkomplex tritt in gegenständlicher Lesart als beleuchtete Front und verschattete Seitenfläche eines volumenhaltigen Gebildes in Erscheinung, das sich in den nicht näher definierten Bildraum hinein erstreckt. Durch die Zusammenschau der Formen wird jedoch kein kohärentes räumliches Gebilde erzeugt, weil der Verlauf der oberen Begrenzungslinien einer solchen Interpretation widerspricht. Der rechte Teil der zentralen Farbform wird von zwei hochrechteckigen Formulierungen überlagert, die einander wiederum partiell überlagern. Beide Elemente sind rechtwinklig konzipiert, jeweils auf der rechten Seite jedoch mit einem wellenförmigen Kontur versehen. Verschattungen kennzeichnen die oben plazierte Form als Fläche, die untere dagegen als volumenhaltiges Gebilde. Auch hier bleibt die Konturlinie des Ovals durch die Flächenformen hindurch sichtbar. Der obere, die Farbe des Grundes aufweisende Teil einer außen rechts plazierten, querliegenden Form ist orthogonal gestaltet und mit einem stielförmigen, nach oben weisende Fortsatz ausgestattet, während der

untere, dunkel gestaltete Teil wellenförmig begrenzt ist. Das Element tritt über den Kontur des Ovals hinaus.

Mehren sich in der linken Hälfte der Komposition rechtwinklig begrenzte abgetreppte Formulierungen, so zeigt die rechte Hälfte des Blattes eine Häufung von partiell organisch gestalteten Formulierungen, deren Materialität sich jedoch nicht von derjenigen der Formen in der linken Bildhälfte unterscheidet. Die Strategien der Formverschränkung in beiden Bildhälften gleichen sich.

Nicht nur das sich innerhalb des Ovals entfaltende Formengefüge verweist auf eine in sich widersprüchliche Strategie räumlicher Definitionen, auch das rahmende Oval oszilliert zwischen körperloser Linienfigur, deren Umriß unterbrochen ist, und schattenwerfendem Körper, der auf dem Malgrund aufzuliegen scheint. Das motivische Repertoire der Arbeit besteht neben dem Oval aus abgetreppten rechtwinkligen Formen und solchen, die partiell organisch gestaltete Konturen aufweisen. Dies stellt eine Weiterentwicklung bereits erarbeiteter Formulierungen dar, wobei gegenständliche Details zugunsten einer Konzeption der Bildelemente als abstrakte Farbformen zurücktreten.

Die bekannte Zusammenstellung von Bildmotiven zeigt sich auch in einer weiteren unbetitelten, wenig früher entstandenen Arbeit (Tempera auf Karton, 24,5 × 37 cm)<sup>17</sup>, die auf den 1.X.1984 datiert ist. Sie zeigt vor einem Element, das als Hauptmotiv in „Schatten eines Kreuzes“ auftritt und rechts von einem schwarzen Rechteck hinterfangen wird, ein Gefüge aus einem schwarzen und zwei rotbraunen Wellenzungenblättern, wobei der Kontur eines Elementes verdoppelt und zu einem weißen Wellenband erweitert ist. Diesen ist, wiederum in Gestalt einer partiell angelagerten Randbegrenzung, eine weiße Form beigeordnet, die in die Tiefe des Bildes hinein abgewinkelt zu sein scheint. Oberhalb der kreuzförmigen Flächenform ist ein Wellenband auf dem Bildgrund plaziert. Es ist schwarz und ockerfarben gestaltet.

Mit dieser Arbeit ist ein weiteres Werk (Tempera und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.) verwandt, das am 30.XII.1991, sieben Jahre nach Vollendung der zuvor besprochenen Arbeit, entstand. In das Werk wird die Komposition der älteren Arbeit, nun als Hochformat, übernommen. Die Kreuzform ist jetzt nicht zu einem Rechteck ergänzt, sondern zeigt Ähnlichkeit mit der kompositen Flächenform, die in der auf der Einladungskarte der Galerie Schrade von 2000 abgebildeten Arbeit von 1972 auftritt. Hier wie dort ist das Element in eine

---

<sup>17</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.126.

weiße und eine schwarze Farbform unterteilt. Sie wird von einer weiteren gezeichneten, versetzt angeordneten Kreuzform hinterfangen, deren Konturen verschattet sind. Die in der zuvor vorgestellten Arbeit rotbraun kolorierten Partien sind hier blau gestaltet; das Wellenband, das sich dort oberhalb der Kreuzform befindet und im Hochformat rechts plazierte, ist hier links von der zentralen Form gespiegelt.

Kögler kombiniert in den beiden zuletzt analysierten Arbeiten ein abgetrepptes rechtwinkliges Element mit organisch gestalteten Formen, die jenes überlagern. Diese sind im Fall der Arbeit von 1984 partiell räumlich lesbar. Die Elemente in der Arbeit aus den 90er Jahren sind dagegen ausschließlich flächenhaft konzipiert. Ein räumlich definiertes Staffelungsmotiv ist in beiden Arbeiten vorhanden.

Kögler erprobt in beiden Bildfindungen unterschiedliche Konzepte von Räumlichkeit. Sowohl Überlagerungsmotive als auch die vorgeblich in den Bildraum hinein abgewinkelte Formpartie sind in Widerspruch zur flächigen Auffassung der Bildfläche formuliert. Beide Gestaltungsstrategien, die eine räumliche Wahrnehmung der Bildelemente evozieren, werden nur partiell eingesetzt und flächenhaft interpretierten Bildbereichen gegenübergestellt. Zu diesen Gegensätzen tritt eine Polarisierung formaler Begriffspaare innerhalb der Komposition. Den organischen, mit wellenförmigen Konturen versehenen Elementen werden komplexe orthogonal gestaltete Elemente gegenübergestellt. Beide Formengruppen sind in der Komposition durch Wiederholung entsprechend gestalteter Elemente repräsentiert und kompositorisch mit anderen Elementen verschränkt, wobei sich räumliche Effekte einstellen. Eine auf diese Weise thematisierte autonome Bildwirklichkeit bereichert die aus dem Gegenstand und aus Gesetzen der sichtbaren Welt abgeleiteten Bildelemente.

Experimentiert Kögler in den beiden Arbeiten mit Kreuzmotiv mit der komprimierten Schichtung einzelner Elemente und einer illusionierten Bildtiefe, so verzichtet er in der im November 1984 entstandenen, bereits analysierten Arbeit mit Wellenzügen im Oval auf die Zusammenführung der beiden unterschiedlichen Konzepte von Räumlichkeit in ein und demselben Bild. Hier wird vielmehr die Staffelung verwandter Formulierungen zum Bildgegenstand. Das Oval dient als Folie, vor der sich dieses Geschehen vollzieht. Über den kurvilinearen Kontur ist es formal den organisch gestalteten Formelementen angenähert. Auf eine Erschließung der Raumtiefe durch eine perspektivische Gestaltung der Dingformen ist weitgehend verzichtet. Lediglich ein Fortsatz am linken oberen Rand der oberen

Wellenzungenform kann als Rudiment des Elementes gelesen werden, das in der vorgestellten Bildfindung mit Kreuztafel in den Raum hinein abgewinkelt erscheint. Die Zeichnung von 1984 mit abgetreppten, zum Teil wellenförmig konturierten Elementen im Oval entstand möglicherweise nach den beiden gemalten Arbeiten aus diesem Jahr. Flächenschichtungen und tiefenräumliche Erschließung sind hier gleichermaßen ausgelotet. Die mit wellenförmigem Kontur versehenen Elemente können als Reduktionen der Wellenzungenelemente der möglicherweise früher entstandenen Arbeiten gelesen werden. Das querliegende Element weist am rechten oberen Rand einen Fortsatz auf, der wohl das Relikt des in den Raum abgewinkelten Wellenzungenelementes darstellt. Die Gruppe von rechtwinkligen Formen ist aus ursprünglich funktional bedingten Zusammenhängen entlehnt, wobei durch Überlagerung mehrerer Vierecke abgetreppt gestaltete Elemente entstanden, die nun isoliert und in neue bildliche Kontexte überführt werden. Die Aufnahme dieser Formengruppe in die Komposition erzeugt eine Verstärkung der formalen Kontraste gegenüber dem zuvor vorgestellten Ovalmotiv, das mit wellenförmig begrenzten Elementen kombiniert ist. In der Bleistiftzeichnung ist das Konzept der Gegenüberstellung rechtwinkliger und organischer Elemente mit weiteren Möglichkeiten formaler Bezugnahme vereint. In der Zeichnung sind die Farbwerte einander angenähert; Verschattungen und dunkle Flächen korrespondieren farblich miteinander. Als Kompensation für die Reduktion der Farbgebung kombiniert Kögler Formen von größerer formaler Vielfalt miteinander, als es in anderen Arbeiten dieser Werkgruppe der Fall ist. Rechtwinklige und organisch konzipierte Formen stehen einander in direktem Dialog gegenüber, eingebunden in ein Motiv, das eine zentrierende und zwischen den formalen Gegensätzen vermittelnde Wirkung hat. Das Oval hat eine Entsprechung innerhalb des Binnenmotivs in dem Motiv der Lochungen, die oval konzipiert sind. Es steht jedoch darüber hinaus auch in kompositorischer Verbindung zu den Wellenkonturen der rechten Gruppe von Bildelementen. In deren Konzeption fällt wiederum die Verschmelzung zweier formaler Gestaltungen ins Gewicht. Stellen die Randbegrenzungen an den linken und oberen Seiten der hoch- und querformatigen Elemente ein kompositorisches Pendant zu der Gruppe von abgetreppten Rechteckformen in der linken Bildpartie dar, so steht deren wellenförmiger rechter bzw. unterer Kontur in einem formalen Kontrast zu jenen. In ökonomischer Anwendung der Gestaltungsmittel arbeitet Kögler einen Formkontrast aus, in dessen Gestaltung wechselseitig assimilierte Bildelemente Eingang finden.

Kögler erprobt beide Varianten der Formkontrastierung, das Oval mit Wellenzungen oder mit abgetrepptem Doppellochelement und die Kreuztafel mit Wellenzungen, im Jahr 1985 in mehreren Bildfindungen.

In „Die schwarzen Blätter“ von 1985 (Tempera und Bleistift, Bildträger unbekannt, 53 × 64 cm)<sup>18</sup> geht eine Variante des formalen Repertoires der in den November 1984 datierten Arbeit ein. Jetzt werden auf weiß gestricheltem Grund zwei diagonal ausgerichtete schwarze Zungenformen hinter dem querliegenden schwarzen Element plaziert, dessen rechte Partie partiell transparent gestaltet ist. Die Idee der Durchdringung der Elemente und ein damit verbundener Farbwechsel werden aus der Arbeit aus dem vorangegangenen Jahr übernommen. In die rechte Bildpartie fügt Kögler ein oben wellenförmig begrenztes, unten jedoch abgetrepptes Element ein, das partiell transparent, partiell als Farbform gestaltet ist. Es kann als das Relikt des in der Zeichnung von 1984 mit abgetreppten, teils wellenförmig konturierten Elementen im Oval aufgeführten Formkontrastes gedeutet werden. Die blaue Farbgebung des als Folie dienenden Ovals verbindet sich mit der entsprechend gestalteten Partie des Wellenzungenelementes. Das Nebeneinander von kompakten Farbformen und solchen, die körperlos gestaltet und linear begrenzt sind, zeigt sich bereits in „Schatten einer Zeichnung“ von 1979. Dort eignet den Linienformen insofern Körperhaftigkeit, als sie im Titel der Arbeit als schattenwerfende Motive bezeichnet werden. In „Die schwarzen Blätter“ verschiebt sich der angestrebte formale Kontrast von einer gleichwertigen Präsenz rechtwinkliger und kurvilinearere Formen hin zu einer Kontrastierung der Farbformen mit deren körperlosem, linear begrenztem Pendant.

Eine undatierte Variante dieser Arbeit (Tempera auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.) gibt die Komposition als blaue Umrißzeichnung auf schwarzem Grund wieder. Lediglich die sich aus der Verdoppelung der Konturen ergebenden Wellenbänder und die nahezu ausschließlich außerhalb des Ovals liegende Partie eines Wellenzungenelementes sind als Farbflächen konzipiert. Das Verhältnis von Körperhaftigkeit und immaterieller Zeichnung ist hier gegenüber der zuvor vorgestellten Arbeit ins Gegenteil verkehrt.

Einen anderen Akzent setzt eine ebenfalls in das Jahr 1985 datierte Skizze (Tempera und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.), die neben anderen Motiven das abgetreppte Element mit Doppellochung von aufgefächerten Wellenbändern überlagert zeigt; ein Motiv,

---

<sup>18</sup> Vgl. AK, Berlin 1987, Abb. S.4.

das Kögler bereits in den 70er Jahren mehrfach erprobt hatte. Hier ist die Binnenkomposition innerhalb der Begrenzung des Ovals angelegt.

Am 29.12.1985 entstand eine Arbeit mit dem Titel „Im Oval“ (Tempera und Bleistift auf Karton, 64 × 48 cm, Abb.122). Kögler greift auf Formelemente zurück, die einerseits gegenständliche Details aufweisen, andererseits die Technik der Synthetisierung komplexer Formen veranschaulichen, die Kögler bereits in einigen Arbeiten aus der Mitte der 50er Jahre angewandt hatte. Das der Komposition zugrundeliegende Oval weist einen Doppelkontur auf; es ruft damit unmittelbar das Motiv eines hölzernen Bilderrahmens auf. Dem Eindruck unmittelbarer Gegenstandsabschilderung wirkt Kögler dadurch entgegen, daß dieses Doppeloval lediglich als Linienfigur auf einem Bildgrund gegeben ist, der in flächenhaft deckendem, jedoch nicht die gesamte Bildfläche füllendem Auftrag eine weiße Farbgebung auf braunem Grund zeigt und den Bildgrund damit flächig definiert. Die Binnenfläche des Ovals ist in derselben Farbgebung gestaltet. Der Rahmen wird von mehreren Rechteckformen überlagert, wobei eine nahezu quadratische schwarze Form über zwei über Eck gestellte ebensolche Elemente gelegt zu sein scheint. Die schwarze Fläche gibt den Blick auf die darunterliegende rote Form durch einen tiefen, rechtwinklig gestalteten Einschnitt frei. Die obere Hälfte einer einseitig wellenförmig begrenzten blauen Form überlagert den unteren Bereich der schwarzen Flächenform. Der untere Teil jenes Elementes ist ausschließlich linear begrenzt und überschneidet weitere Bildelemente, die in gleicher Weise gestaltet sind. Eine komposite Form schließt das Gefüge von farblich unterschiedenen Einzelformen zur Oberfläche hin ab; sie ist über sämtliche anderen Bildelemente gelegt. Während ihre rechte Seite wellenförmig begrenzt ist, springt der Umriß auf der linken Seite in Abtreppungen vor und zurück. Kögler visualisiert hier die bekannte Technik formaler Synthese und Neuschöpfung von Bildmotiven. Die Umrisse und Flächen disparater, geometrischer Formen werden zu einer kompositen Formulierung verschmolzen. Kögler schraffiert die ursprünglich im Ockerton des Bildgrundes belassene komposite Form mit Graphit und erreicht auf diese Weise einen dunkleren Mischton, dessen Textur der Verschattung anderer Elemente angenähert ist.

Ist in dieser Arbeit das Resultat der bildlichen Umsetzung vorgefundener oder eigenhändig geschaffener Formen noch nahe der mimetischen Ausgangssituation angesiedelt, so bedient sich der Künstler einer Strategie der bildlichen Verschränkung der auf diese Weise gewonnenen Formen, die nicht mimetisch begründet ist. Eine partielle Verschattung körperhafter Farbformen, deren Schattenwurf sich aus der Überlagerungssituation ergibt, steht neben

derjenigen körperloser, transparent oder partiell transparent und linear begrenzter Formulierungen, die jedoch demselben dinghaften Vokabular entnommen sind wie jene. Die Komplexität der Konturen bringt in einem Nebeneinander von wellenförmigen und rechtwinkligen Formulierungen formale Kontraste hervor, die jedoch in ein kompositorisches Gefüge eingebunden sind. Farbliche Bezugnahmen erzeugen eine optische Rückbindung der Formelemente an den Bildgrund. Die Labilität der Komposition bleibt jedoch in einer nicht fixierten Anordnung der Einzelelemente und deren Platzierung auf einem flächig definierten Bildgrund erhalten. Kögler übernimmt eine Anordnung realer Gegenstände (Abb.123),<sup>19</sup> um die bildliche Spannung in der Überführung der Einzelelemente in eine autonome Bildwirklichkeit zu erhöhen. Partielle Verschattungen, Farbwechsel und Körperhaftigkeit der Farbformen sowie die räumliche Schichtung treten auch in Bildfindungen auf, deren Vokabular einen höheren Abstraktionsgrad aufweist.

Die Verschränkung und Überblendung disparater Elemente zur Erzeugung einer formal einheitlichen Gestaltung der Bildelemente findet sich in einer Collage (Collage, Tempera und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.), die in den Zeitraum 1985/1986 datiert ist. Auf einer kleinen Partie eines weißen Kartons ist mit breitem Pinsel schwarze Farbe aufgebracht. In der linken Bildhälfte finden sich mehrere hochrechteckige, mit partiell gerissenen Konturen versehene Kartonstreifen in gleicher Ausrichtung, jedoch gegeneinander versetzt. Der braune Karton der collagierten Elemente ist jeweils partiell schwarz übermalt. Die Reißkanten dienen der optischen Abgrenzung der Formen gegeneinander. Das obere collagierte Element ist mit dem verschatteten Umriß eines zur Hälfte ausgeführten stehenden Hochovals bezeichnet, das von einem oberhalb der Mitte diagonal geteilten Rechteck überblendet wird. Dessen obere Partie ist in Weiß, die untere in Rot gestaltet. Nahe des oberen und unteren Randes der Form ist jeweils ein als kleines Hochoval ausgebildetes schwarzes Lochelement platziert. Jenseits der durch die Staffelung der collagierten Elemente erzeugten Zäsur ergänzt die große Hochovalform die in der linken Bildhälfte vorgegebene Umrißzeichnung eines Halbovals zu einem vollständigen Oval, das sich dort durch eine ockerfarbene Farbgebung von der Grundierung des Bildträgers abhebt. Im unteren Bereich dieser Partie wird die Krümmung des ovalen Konturs

---

<sup>19</sup> In Köglers Atelier befanden sich, zumindest in den 90er Jahren, eine Reihe von hölzernen Ovalrahmen, Lattenrosten und aus Pappe ausgeschnittenen Formen, die der Künstler wohl als Vorlage für bildliche Arrangements nutzte. Das Vorhandensein dieser Gegenstände ist durch Fotografien belegt, die Helen Kögler in den 90er Jahren anfertigte.



in einer dunkelbraunen Farbform wiederholt, welche das geometrische Element zu hinterfangen scheint.

Kögler verlagert in dieser Arbeit den Schwerpunkt der bildlichen Aussage, indem er unterschiedliche gestalterische Strategien zur Darstellung von Räumlichkeit und Körperhaftigkeit einzelner Bildelemente einsetzt und gegeneinanderstellt. Der gezeichneten Partie des beherrschenden Ovals ist eine Verschattung beigegeben, welche die transparente, körperlos gestaltete Form als substanzhaltiges Element kennzeichnet. Die Kombination dieser Bildpartie mit dem collagierten Teil der Komposition erzeugt eine paradoxe Wahrnehmung, weil dieser in bezug auf die gezeichnete Ovalform nicht zur Erzeugung einer Körperhaftigkeit genutzt wird. In der Realität jedoch stellt diese Bildpartie eine Vervielfältigung der bildnerischen Materie zur Verfügung. Die Substanz, die durch die Schichtung von Material aufgebaut wird, ist gleichzeitig durch die malerisch suggerierte Aushöhlung in den Lochpartien in Teilen einer optisch erfahrbaren Abtragung unterzogen.

Anders verhält es sich mit der Formulierung der rechten Bildhälfte. Dort wird die Bilderzeugung als fundamentales künstlerisches Anliegen thematisiert. Die Darstellung des Ovals scheint erst durch die scheinbar zufällige Konstituierung einer schwarzen Bildfläche ermöglicht zu werden. Die Tiefenschichtung mehrerer Elemente wird hier mit illusionierenden Mitteln erzielt; sie ist der Schichtung realen Materials in der linken Bildhälfte entgegengesetzt. Diesen gestalterischen Gegensätzen sind formale Kontraste zur Seite gestellt. Das Oval im rechten Teil der Komposition ist als kompakte Farbform gestaltet, deren gemalte Verdoppelung die in der benachbarten collagierten Partie erzeugte Schichtung realen Materials mit malerischen Mitteln wiederholt. Die linke Hälfte des Ovals tritt unter anderen, wiederum malerisch erzeugten Bedingungen in Erscheinung. Der gezeichnete Umriß signalisiert durch die Verschattung Substanzhaltigkeit, durch die optische Transparenz jedoch Körperlosigkeit. Das Bildelement tritt als dominantes Motiv in Erscheinung und fungiert als Scharnier, das gegensätzliche Gestaltungen miteinander vereint, die in anderen Partien isoliert aufgeführt sind. In dieser Funktion ermöglicht es eine motivische Verschränkung mit der Rechteckform. Diese wird sowohl als eigenständige gemalte Form mit zwei Lochungen als auch als mehrfach collagiertes, mit realer Substanz ausgestattetes Formelement zum Bestandteil der Komposition. Das Rechteck wiederum findet eine formale Entsprechung in dem schwarz grundierten Feld in der rechten Bildhälfte und in den collagierten Partien. Inhaltlich entfaltet sich hier jedoch ein Kontrast zu diesen. Ist dort die dichte Schichtung von farbigen Körpern bilderzeugend

eingesetzt, so ist es hier der Akt des Aufbringens von Farbe, der die Fläche zur Bilderzeugung erst bereitstellt. Das Weiß der diagonal geteilten Rechteckform nimmt farblich Bezug auf die Gestaltung des Bildgrundes, der damit als weitere Ebene in die Komposition einbezogen wird.

Die Elemente der Komposition übernehmen Funktionen, die auf unterschiedlichen Ebenen der Bildgestaltung angesiedelt sind. Mehrere Gestaltungsstrategien werden isoliert als Mittel der Bilderzeugung eingesetzt und vereinen in sich verschiedenartige Bezugnahmen auf bildliche Einheiten, die sich in Folgerichtigkeiten oder Widersprüchen zu anderen Gestaltungen manifestieren.<sup>20</sup>

Im Jahr 1986 setzte sich Kögler in weiteren Arbeiten mit dem Sujet des Ovals und dem wellenförmig begrenzten Element auseinander, das in Kontrast zu rechtwinkligen Flächenformen steht. In eine Arbeit aus dem Jahr 1986 (Tempera und Bleistift, Bildträger und Maße unbekannt)<sup>21</sup> wird die Komposition der Zeichnung mit abgetrepten, partiell wellenförmig begrenzten Elementen im Oval aus dem Jahr 1984 aufgenommen, jedoch mit signifikanten Veränderungen. Kögler eliminiert das in der älteren Arbeit als Folie dienende Oval. Die zuvor im Rahmen einer Binnenkomposition interagierenden Formelemente sind auf dem Weiß des nicht näher definierten Bildgrundes zu einem losen Gefüge zusammengestellt. Allerdings verzichtet Kögler im unteren Bildbereich auf die Begrenzungslinien einiger Dingformen, so daß diese mit dem Weiß des Blattes verschmelzen. Schon hierin offenbart sich eine neue Dialektik in der Präsentation des Mediums Malerei. Dargestellte Form und Malgrund gehen ineinander über und vollziehen dadurch in mehrfacher Hinsicht einen qualitativen Wechsel. Nicht nur verschmelzen dinghafte Formfindung und Bildfläche miteinander, sondern es vollzieht sich auch ein nicht exakt zu verortender Übergang der Flächenformen, als welche die Bildelemente in anderen Partien charakterisiert werden, in die unbestimmte Tiefenerstreckung eines als Bildraum gedeuteten Kontinuums. Darüber hinaus verändert Kögler gegenüber der Zeichnung die Gestaltung der die zentrale Gruppe abgetrepter rechtwinkliger Elemente rahmenden Partien. In der Arbeit von 1984 ist die zentrale Gruppe auf der linken Seite durch eine abgetrepte Flächenform abgeschlossen, die in ambivalenter räumlicher Lesart mit einer

---

<sup>20</sup> Heil postuliert in bezug auf Köglers Arbeiten eine Prozeßhaftigkeit und ein Offenlassen im Sinne der möglichen Umgestaltung eines Werkes in Permanenz, das nach Meinung der Verfasserin jedoch nicht generell als eine vom Künstler beabsichtigte Gestaltungsstrategie gelten kann, vgl. Heil 2006, S.50. Im Fall der hier vorgestellten Arbeit von 1985/86 findet diese Strategie auf anderer Ebene jedoch eine bildliche Umsetzung, indem ein Teil des Hauptmotivs unter den erst bildlich geschaffenen Bedingungen, dem Auftrag der schwarzen Farbe, in Erscheinung tritt.

<sup>21</sup> Vgl. AK, Ulm 1986, Deckblatt.

ebenso gestalteten Form verschränkt ist. In der jüngeren Bildfindung ist jene durch ein wellenförmig konturiertes Doppelzungenelement ersetzt. Es weist in der Mitte der unteren Schmalseite eine Kerbe auf, im Zentrum der gegenüberliegenden Seite ist es eingezogen und mit einem kurzen, gezeichneten Stiel versehen. Die Wellenzungenform selbst ist als rotbraune Flächenform gestaltet und wird von einer ebenso konturierten, größer dimensionierten Formulierung hinterfangen, wobei deren Kontur zum Bildgrund verschattet, an der oberen Schmalseite jedoch vollständig eliminiert ist. Damit ergibt sich innerhalb dieser Umrißform dasselbe ambivalente Verhältnis zum Grund wie in bezug auf die zentrale Form mit Abtreppung und Doppelloch. Körperhaftigkeit, Flächigkeit, kohärente Form und die Auflösung dieser formalen Kategorien durch den Übergang der Flächenformen in den Tiefenraum des Bildgrundes stehen einander innerhalb eines Formelementes gegenüber. Im Ersetzen des Gefüges abgetreppter Elemente durch die Doppelzungenform ist die widersprüchliche räumliche Verschränkung dieser Formengruppe eliminiert, es treten jedoch neue Ambivalenzen in der Gestaltung des organischen Elementes auf. Eine Irritation ergibt sich aus dem unbestimmten Verhältnis zwischen Figur und Grund. Ebenso verhält es sich mit der hier aufgeführten Variante des zentralen Bildmotivs. Die in der jüngeren Arbeit schwarz gestaltete zentrale Rechteckform büßt die Lesbarkeit als perspektivisch fluchtende Wange eines räumlichen Gefüges ein, weil die als Voraussetzung dazu dienende Unterkante des mit Doppelloch versehenen benachbarten Elementes eliminiert ist. Dieses Element ist nun ausschließlich als Flächenform ohne räumliche Qualität lesbar. Die rechte Bildhälfte weist ein diagonal angeordnetes, beidseitig wellenförmig begrenztes Zungenblatt mit stielähnlichem Fortsatz und doppelter Formkontur auf, welches die geschichteten, partiell rechtwinklig begrenzten, partiell mit einseitig wellenförmiger Begrenzung versehenen Elemente der Zeichnung ersetzt. Das hinterfangende, ebenfalls organisch formulierte rotbraune Element ist mit einem schwarzen Randstreifen versehen. Das überlagernde Element ist, bis auf einen schwarzen linken Randstreifen, als Linienfigur gegeben, dessen rechter Randstreifen im unteren Teil verschattet ist. Der Stiel geht in die wellenförmige Mittelader des Blattelementes über, die ebenfalls teilweise verdoppelt und mit Verschattung versehen ist. Innerhalb der Form stellt sich auf diese Weise ein räumlich lesbares Binnengefüge von Teilelementen ein. Auch dieses Detail entbehrt eines unteren Abschlusses; es knüpft an die offene Gestaltung der größeren formalen Einheit des Wellenzungenblattes und des mit Doppelloch versehenen zentralen Elementes an.

Der Künstler hebt durch das Eliminieren des rahmenden Ovals bereits die Unterscheidung zwischen Bild und Malgrund auf. Auch in der Zeichnung ist das Blattweiß jedoch unabdingbarer Bestandteil des Formengefüges. Die Entgrenzung der Komposition wird von Kögler in der Arbeit von 1986 noch einen Schritt weitergeführt, indem die zuvor vom umgebenden Raum oder von der Bildfläche unterschiedenen Einzelemente durch eine Verschmelzung auf unmittelbare Weise mit diesem in Beziehung treten und wechselnde formale, teilweise räumlich lesbare Einheiten bilden. So tritt die Ambivalenz der Interpretation des Umfeldes der Komposition thematisch in den Vordergrund.

Kögler verzichtet in der jüngeren Arbeit auf die formalen Bezugnahmen innerhalb der Komposition, die in der älteren Arbeit insbesondere in der Gestaltung der am rechten Bildrand befindlichen Formelemente präsent sind. Der Künstler greift nun auf gegenstandsnahe Formulierungen zurück. So ist die Gestaltung der wellenförmig begrenzten Doppelzungenelemente in diesem Fall an organischen Blattformen orientiert. Kögler setzt die am Gegenständlichen ausgerichtete Gestaltung der labilen Verortung der Bildgegenstände entgegen und erzielt damit auf der Ebene der Dingformen eine Eindeutigkeit. Der Rückgriff auf die Gegenstandsnahe ermöglicht das Offenlassen einer anderen bildlichen Kategorie. So ist in der Arbeit von 1986 nicht nur in formaler Hinsicht eine Kontrastierung erreicht, die sich ebenfalls in der Zeichnung erschließt, sondern auch im Hinblick auf das Verhältnis von gemaltem Bild und gestaltetem Umfeld. Kögler erzielt eine Erweiterung des Prinzips der formalen Kontrastierung über die Gegenüberstellung von Bildelementen und umgebender Fläche. Der Maler nimmt damit Bezug auf ein Thema, das in der Auseinandersetzung deutscher Künstler mit der Farbfeldmalerei in den 60er Jahren im Zentrum künstlerischer Gestaltung stand. So bezog beispielsweise Georg Karl Pfahler ab dem Beginn der 60er Jahre die Wand als räumliche Umgebung des entgrenzten Bildes in die eigene künstlerische Arbeit ein.<sup>22</sup>

Ein in das Jahr 1986 datiertes Blatt (Tempera und Bleistift auf Papier, Maße unbekannt, Abb.124) zeigt eine nahezu identische Komposition. Kögler kombiniert nun die lineare Rahmung des Bildfeldes der Zeichnung von 1984 mit dem formalen Repertoire der zuvor analysierten Arbeit von 1986. Allerdings lehnt sich hier der thematische Schwerpunkt an den Ansatz an, der sich in der Arbeit von 1984 zeigt, da, mit einer Ausnahme, sämtliche

---

<sup>22</sup> Vgl. Alexander Klee, Georg Karl Pfahler. Die Entstehung seines Werkes im internationalen Kontext, Saarbrücken-Dudweiler 1997, S.86 ff.

Formkonturen allseitig geschlossen sind. Es ergibt sich eine räumlich lesbare Konstellation des zentralen Rechteckgefüges, das durch ein Verschieben der linken, hier in Rot gestalteten zentralen Form nach unten noch gesteigert erscheint. Die Unterkante dieses Elementes senkt sich auf diese Weise zur rechten Seite hin ab, während die ursprüngliche Lage der Form durch die im Bleistiftkontur in der linken unteren Partie weitergeführte Aussparung aus der hinterfangenden Blattform sichtbar bleibt. Durch die Verschiebung wird das Zusammentreffen der Formen an einer Linie in ein schwebendes Gefüge zweier Farbformen überführt, die in einer Winkelsituation aufeinanderzutreffen und so in eine virtuelle, vor der Ebene des Formengefüges liegende Bildschicht vorzustößen scheinen. Dabei tritt die rote Form geringfügig hinter die schwarze Form zurück, auch büßt sie die Doppelochung und damit den formalen Gegenpart zu den rechtwinklig konzipierten Formen ein. Dem flachen Auflagern der umgebenden Elemente auf dem durch Verschattung als Fläche kenntlich gemachten Bildgrund steht im mittleren Teil der Komposition eine Situation gegenüber, die räumliche Tiefe voraussetzt und zugleich generiert.

Anders verhält es sich mit einer undatierten Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, 39,5 × 60 cm, o. Abb.), die möglicherweise in zeitlicher Nähe zu den oben genannten Arbeiten entstand. In ihr ist die Konstellation aus abgetreppten Rechteckformen und wellenförmig begrenzten Blattzungen variiert, wobei die Komposition auf einem blauen Grund plaziert ist, der oben und unten von schwarzen Linien und grünen Randstreifen begrenzt wird. Das lose Gefüge der Formelemente wird von keinem Rahmenelement umfassen. Sämtliche Elemente sind in Schwarz gestaltet, lediglich das linke Element der zentralen Gruppe rechtwinklig begrenzter Formen ist weiß und mit zwei schwarzen ovalen Doppelochungen versehen. Zwei Wellenzungenblätter flankieren die zentrale Gruppe, das in anderen Arbeiten vorhandene querliegende Element ist eliminiert. Beide organisch formulierten Elemente sind mit verdoppelten Konturen ausgestattet, die sich daraus ergebende Partie tritt als weißer Randstreifen in Erscheinung. Im Fall der linken Wellenzungenform kann dieses Detail auch als überlagerte weiße, ähnlich gestaltete Form gelesen werden. Kögler verhindert durch die farbliche Gestaltung der Elemente deren Verschmelzung mit dem Bildgrund. So tritt hier das Verhältnis von Flächenform und Raumtiefe thematisch in den Vordergrund. Keines der Elemente weist Verschattungen auf, allein die Fläche der Farbformen ohne Bezugnahme auf den Bildgrund wird thematisiert. Lediglich die linke Zungenblattform definiert den Bildgrund durch die dichte Staffelung mehrerer Schichten als Tiefenraum. Anders verhält es sich jedoch

mit der zentralen Gruppe von rechtwinkligen Formen. Diese sind auseinandergerückt, jedoch nicht, wie zuvor beobachtet, gegeneinander verschoben. Einerseits wird so die in den vergleichbaren Arbeiten gestaltete Raumsituation optisch beruhigt, andererseits ergibt sich auf diese Weise die Möglichkeit, das rechte schwarze Element mit einer dünnen weißen Konturlinie zu versehen, die nur am linken und am oberen Rand sichtbar ist. So wird dieses Element vollends einer flächenhaften Interpretation enthoben und in einen beleuchteten Körper mit Tiefenerstreckung umgedeutet. Gegenüber dem in einer flächigen Gestaltung belassenen, benachbarten weißen Element bietet sich so für das schwarze Element in doppelter Hinsicht eine räumliche Interpretation an. Zum einen fordert die Konstellation beider Elemente eine Lesart, die das rechte als perspektivisch fluchtenden Körper deutet, zum anderen manifestiert sich die Körperhaftigkeit dieses Elementes, damit einhergehend auch zwangsläufig dessen Beziehung zum Raum, in dem Lichtreflex an dessen Kanten. Die dadurch auf zweifache Weise aufgezeigte Dreidimensionalität betrifft lediglich ein Element innerhalb der Gesamtkomposition. Als gegenständliche Ausprägung einer gegensätzlichen Strategie zu der auf mehreren Ebenen innerhalb eines Elementes erzeugten räumlichen Darstellung ist eine weiße Linie zu deuten, die in dieser Arbeit als neues Motiv auftritt. Sie ist in mehreren Abtreppungen über die Fläche der rechten Wellenzungenform gelegt, ausgehend von der Linie, welche die Unterkante der abgetrepten schwarzen Form der zentralen Motivgruppe bildet. Die weiße Linie stellt eine Wiederholung dieser Form in Gestalt einer Punktspiegelung innerhalb des organisch formulierten Elementes dar. Sie endet jeweils an den Begrenzungen der schwarzen Binnenform. Ist in der zentralen Motivgruppe das rechte, schwarze Element durch die räumliche Konzeption betont, so weist das rechts davon angesiedelte Pendant konträre Eigenschaften auf. Die innerhalb der Zungenform verlaufende Linie definiert keine körperhaft gestaltete Teilform des organisch gestalteten Elementes. Die Wahrnehmung eines körperhaften Elementes stellt sich allein über den formalen Bezug zum benachbarten, räumlich lesbaren Element ein. Einen Verweis auf diese vom Künstler intendierte Lesart kann in dem kleinen Abschnitt der weißen Linie gesehen werden, der im linken Teil an die diagonal verlaufende Unterkante des schwarzen rechtwinkligen Elementes anschließt. In dieser ist der Verlauf der Linie aufgenommen, sie bezieht sich damit auf das benachbarte Element, indem dessen perspektivisch lesbare Konzeption in die Binnengestaltung des Elementes eingebunden wird. Den Konventionen der optischen Wahrnehmung entsprechend stellt sich eine räumliche Interpretation der betreffenden Formenkonstellation ein, da sich, ausgehend von der

Konzeption einer einzelnen Form, scheinbar Rückschlüsse auf andere Bildpartien ziehen lassen.

Im Rückblick erschließt sich, daß Kögler über zwei Jahre hinweg in mehreren Varianten die Gegenüberstellung von organisch gestalteten und rechtwinkligen Formen auslotet. Die daraus resultierenden kompositorischen Konstellationen sind mit unterschiedlichen Konzepten der Rahmung verbunden, die das stets schwebend dargestellte Formengefüge innerhalb des Bildraumes bzw. auf der Bildfläche verorten. Ist der Rahmen eliminiert, so gehen die Einzelelemente durch eine partielle Öffnung der Konturen eine unmittelbare Verschmelzung mit dem Malgrund ein. Die daraus resultierende Ambivalenz der Wahrnehmung des Malgrundes als Fläche und als Raum erfährt so eine mit sparsamen Mitteln ausgestaltete Umsetzung. Körperlosigkeit und Substanzhaltigkeit, Transparenz und deckende Farbeigenschaft werden als weitere Themen anhand widersprüchlicher Gestaltungsstrategien einzelner Elemente und aufeinander bezogener Motivgruppen untersucht. Gegenstandsnahe wird in der Angabe mimetischer Details erreicht und Konzepten der Auflösung von Verortung im bildlichen Kontinuum gegenübergestellt. Elemente nehmen Bezug auf verwandte Formulierungen, die in anderen materiellen Erscheinungsformen präsentiert sind. Durch flüchtig ausgeführte Grundierungen des Malgrundes wird zudem der Aspekt des nur unter bestimmten, vom Künstler mit Mitteln der Malerei erzeugten Bedingungen in Erscheinung tretenden Bildes thematisiert.

Mit der Kombination des Kreuztafelmotivs mit der Wellenzungenform, die eine Variante der Kompositionen aus rechtwinkligen und organisch gestalteten Elementen darstellt, setzte sich Kögler auch im Jahr 1985 auseinander.

In eine Arbeit mit dem Titel „Kreuztafel und Früchte“ (Tempera und Bleistift auf Karton, 53 × 64 cm)<sup>23</sup>, die auf den 10.IV.1985 datiert ist, sind beide Motive aufgenommen, jedoch treten nun tordierte Elemente an die Stelle der Wellenzungenformen. Die statische, zentrierte rechtwinklige Form fungiert als Folie für die scheinbar schwebenden vegetabilen Formen und stellt gleichzeitig einen Bezugsrahmen für deren Verortung auf dem Bildgrund zur Verfügung. Die Torsionen, welche die natürliche Erscheinung der organischen Elemente prägen, sind der Anlaß, diese ins Bild zu integrieren. Kögler erprobt bereits in den älteren Arbeiten mit Kreuztafelmotiv die Gegenüberstellung von Flächenformen und einer perspektivisch lesbaren

---

<sup>23</sup> Vgl. AK, Berlin 1987, Nr.6, Abb. S.9.

Anordnung organischer Elemente. Die nun hinzutretende, im Titel als Frucht bezeichnete Form bietet eine dreidimensionale Gestaltung, die jedoch in der künstlerischen Umsetzung auch in eine Aneinanderreihung von Flächenformen umgedeutet werden kann. Partielle Ausdeutungen der Raumhaltigkeit in Form von Bereichen, die in perspektivischer Lesart gestaltet sind, bleiben dabei erhalten.

In der Arbeit visualisiert Kögler den Aspekt der Raumhaltigkeit des organischen Elementes auf zweierlei Weise. Der Verlauf der gewachsenen vegetabilen Form wird zunächst durch ein braunes Lineament dargestellt. Diese Konturlinien bilden Torsionen in perspektivischer Verkürzung ab. Kögler verzichtet auf partielle Transparenz, die in anderen Arbeiten zur kompositorischen Verknüpfung der Bildelemente dient. Zur Differenzierung der formalen Struktur fügt Kögler in das mittlere, diagonal angeordnete und das rechte, querliegende Element jeweils einen hellen Streifen ein, in dessen Begrenzungen sich die Wellenform der äußeren Konturen wiederholt. Die linke vegetabile Form ist mit einer zentralen, linear gebildeten Ader versehen, die durch die Torsion des Elementes nur partiell sichtbar ist. Als Leitmotiv einer räumlichen Anordnung evoziert sie eine perspektivische Lesart des gesamten Formengefüges. Ein weiteres Detail unterstützt diese Interpretation. Das querliegende vegetabile Element in der rechten Bildhälfte ist scheinbar zweimal um die eigene Achse gedreht. In einer der Windungen scheint ein Lichtreflex aufzuscheinen, an dieser Stelle weitet sich die Konturlinie zu einem hellen Fleck aus. Kögler setzt den Lichteinfall als mimetischen Aspekt ein, der in Übereinstimmung mit der am Gegenständlichen orientierten Gestaltung der Bildelemente steht. Den Raumtiefe suggerierenden Partien stellt Kögler in großen Teilen des Bildes eine ausschließlich flächige Interpretation von Elementen gegenüber, die aus körperhaften pflanzlichen Formen abgeleitet sind. Im Verzicht auf Verschattung und Modellierung liegt eine Betonung eben jener Flächenqualität, in der gleichzeitig ein Abrücken von mimetischen Zusammenhängen zutage tritt. Strukturell verknüpfte Formpartien werden als Einzelelemente nebeneinander plazierte, wie zum Beispiel in der unteren Partie der linken vegetabilen Form.

Eine Arbeit mit dem Titel „Schatten einer Frucht“ (Tempera auf Karton, 64 × 48 cm)<sup>24</sup> ist auf den 8.IV.1985 datiert und eng mit dem zuvor besprochenen Werk verwandt. Ein hellbrauner Karton ist hellgrau grundiert, wobei die Farbe den Bildgrund bis auf eine Auslassung in der Mitte des unteren Randbereiches bedeckt. Im Zentrum der Komposition steht eine

---

<sup>24</sup> Vgl. ebenda, Nr.9, Abb. S.13.



rechtwinklige rote Form, die als eine aus dem Motiv der Kreuztafel herausgelöste Teilform gelesen werden kann. Die aus der in Bleistift angelegten Vorzeichnung ablesbare ursprünglich intendierte Intaktheit der Form ist an der linken Seite des unteren Armes durch den Auftrag von unregelmäßig begrenzter hellgrauer Farbe gestört. Über die rote Form ist ein vegetables schwarzes Element gelegt, das aus mehreren Teilen besteht und den organisch gestalteten Elementen der zwei Tage später entstandenen Arbeit „Kreuztafel und Früchte“ entspricht. Es ragt teils über den rechten Kreuzarm hinaus, teils überlagern Teilformen das rote Flächenelement, indem sie Farbwechsel zu Blau ausbilden. Diese Strategie charakterisiert die organische Form als transparentes Element. Dies wird durch deren Benennung im Titel bestätigt. Der Immaterialität eines realen Schattens wird unter der Vorgabe mimetisch orientierter Abschilderung durch eine Gestaltung Rechnung getragen, die Transparenz suggeriert. Dennoch ist die organische Form als kompakte Farbform ausgearbeitet, deren Gestaltung sich nicht von derjenigen einer körperhaften Form unterscheidet. Nur in der Wahrnehmung des Betrachters wird durch den Farbwechsel ein Schattenwurf assoziiert, der über das rote Bildelement fällt, das dadurch in seiner Lokalfarbigkeit verändert wird. Mehrere Details in der Gestaltung des vegetabilen Elementes jedoch überführen diese Annahme in eine paradoxe Wahrnehmung. So sind in vergleichbaren Arbeiten als Konturen eingesetzte Außenlinien hier als Schlitze und Zwischenräume zwischen den Formteilen interpretiert, indem sie in der Farbgebung des jeweiligen Untergrundes gestaltet sind. Dies trägt zu einer Wahrnehmung des organischen Elementes als flächenhafte Gestaltung bei, die sich in dieser Kategorie nicht von der Gestaltung der roten Form unterscheidet. Die in der gegenständlichen Vorlage des Motivs in den Raum hineinragenden Partien der Frucht werden als isolierte farbige Flächenformen wahrgenommen. Den aus dem organischen Element ausgesparten Linien eignet eine Qualität von Transparenz, die über diejenige eines realen Schattens hinausgeht. Einer kohärenten Deutung der Transparenz innerhalb des Bildganzen widerspricht jedoch die Gestaltung der Partie, in welcher das Schattenelement den unteren Rand des unteren Kreuzarmes überlagert, ohne einen Farbwechsel auszubilden. An dieser Stelle erweist sich der immaterielle, transparente Schatten als opake Farbform. In unmittelbarer Nachbarschaft dieser Schnittstelle zweier gestalterischer Strategien befindet sich die von der Farbe des Bildgrundes überlagerte Partie des unteren Kreuzarmes. Auch hier läßt sich ein Wechsel der Gestaltungsstrategie lokalisieren. Das Auflagern der roten Form auf einem sich in einem malerischen Prozeß fortwährend konstituierenden Bildgrund wird durch das Eindringen der

Farbe des Malgrundes in jene bzw. das Überlagern der roten Form durch hellgraue Farbe in Frage gestellt. Das Gefüge der Formen scheint in ein opakes, raumfüllendes Kontinuum einzutauchen, das materielle Dichte aufweist. Selbst eine gegensätzliche Deutung des Bildgeschehens als das noch nicht vollendete Entstehen der roten Form beinhaltet ein ähnliches Irritationsmoment. Die hier bildlich fixierte Situation ist prozessual konzipiert; sie scheint auf Vorläufigkeit angelegte Verhältnisse zu präsentieren, die in anderen Bildpartien bereits in dauerhafte Zustände überführt sind und selbst in der Widersprüchlichkeit eine Konstanz der Verbildlichung aufweisen. Kögler bricht durch den Wechsel gestalterischer Modi die Erwartungshaltung des Betrachters, der unter Annahme der in der Realität herrschenden Verhältnisse eine kohärente Anwendung einer einzigen Strategie innerhalb des gesamten Bildgeschehens einfordert. Indem sich die Materialität der Einzelemente in jeweils unterschiedlichen und zum Teil widersprüchlichen Gestaltungen erschließt, wird jedwede Gewißheit über die Natur und die daraus abgeleitete Interpretation der benachbarten Bildelemente aufgehoben. Das Motiv des Schattens ist für diese Demonstration des künstlerischen Anliegens in hohem Maß tauglich.

Eine verstärkte Aufladung des ambivalenten Schattenmotivs mit Widersprüchen, die auf kognitiver Ebene Geltung erlangen, zeigt sich in der Arbeit mit dem Titel „Überschatteter Sessel“ (Tempera und Bleistift auf Karton, 64 × 48cm)<sup>25</sup>, die ebenfalls aus dem Jahr 1985 stammt. Eine in Bleistift auf braunem Malgrund ausgeführte lineare Konstruktion läßt sich als eine in die Fläche projizierte Darstellung eines Sitzmöbels interpretieren. Aus dem in seinen Teilflächen orthogonal konzipierten und mit Abtreppungen versehenen Korpus ragt links oben und unten jeweils ein Bein heraus. In der Gestaltung der komplexen Flächenform werden nur in ausgewählten Details Bezüge zu realen Verhältnissen hergestellt. Die rechte untere Partie der Form wird von einem Rechteck überlagert, dessen Oberkante den Verlauf der Horizontalkonturen der großen Form wiederholt. Die rechte Begrenzungslinie schließt an diejenige einer oberhalb aus der großen Form auskragenden Abtreppung an. Das im Titel genannte Sitzmöbel scheint in seine Bestandteile zerlegt und neu zu einem Gefüge zusammengesetzt zu sein, das sowohl Verweise auf den gegenständlichen Ursprung der Einzelformen enthält als auch die technisch bedingte Konstellation der Einzelemente zu einer komplexen Flächenform verschmilzt. Der zugrundeliegende reale Gegenstand, ein Sitzmöbel

---

<sup>25</sup> Vgl. ebenda, Nr.10, Abb. S.15.

mit Sitzfläche, Rückenlehne und vier Beinen, wird zunächst in mehrere signifikante Ansichten zerlegt. Im Anschluß werden diese zu einer komplexen abstrakten Form synthetisiert. Dabei bleibt der ursprünglich der Dreidimensionalität des Gegenstandes Rechnung tragende Aspekt einer räumlichen Darstellung nur in der Plazierung der Rückenlehne erhalten, die andere Teile des Sitzmöbels überlagert. Der Raumaspekt wird mit Hilfe der Überlagerung als isolierte Dingeigenschaft in die bildliche Umsetzung übernommen. Das Hauptmotiv ist partiell verschattet, es scheint mit den entsprechend gestalteten Partien flach auf dem Bildgrund aufzuliegen. Der bildliche Umbau eines dreidimensionalen Objektes zu einer Flächenform durch Zerlegung in Einzelteile und anschließende Synthese integriert die Dreidimensionalität in diesem Fall als Mehransichtigkeit, die in der Gleichwertigkeit sämtlicher verschmolzenen Ansichten aufgeht und eine neue, flächige Formulierung hervorbringt. Die Anwendung eines solchen Verfahrens unter bildautonomer Ausdeutung der synthetisch erzeugten Form als Fläche durch partielle Verschattung tritt als Rückriff auf die Koppelung zweier bildlicher Gestaltungsstrategien in Werken aus der synthetischen Phase des französischen Kubismus in Erscheinung, mit deren Hilfe ein Effekt fließenden Überganges erzeugt wird.<sup>26</sup> Im Kontext von Kögler's Werk erscheint die radikale Umdeutung dreidimensionaler Objekte zum Zweck der Erzeugung einer Flächenform ungewöhnlich. In anderen Arbeiten bedient sich der Künstler gegenstandsentlehnter Dingformen, deren reale Vorbilder bereits eine ausgeprägte Flächigkeit aufweisen. Der bildliche Umdeutungsprozeß gestaltet sich in diesem Fall weniger radikal.

Beide Flächenformen, die Kögler aus der Struktur des gegenständlichen Motivs gewinnt, sind lediglich in Umrißlinien sowie als transparente Formen gestaltet und bewahren den Farbton des Malgrundes. Dennoch überlagert das Rechteck die komposite Form, wobei es deren Konturen verdeckt. Die Körperlosigkeit der Linienfigur wird auf diese Weise in ein substanzhaltiges, nicht-transparentes Material umgedeutet. Das Gefüge wird von einer mit Bleistift konturierten, doppelseitig mit einem wellenförmigen Kontur versehenen Zungenblattform mit jeweils aus den Ecken auskragenden Stümpfen überlagert. In bezug auf andere Arbeiten konnte die Ableitung dieses Details aus dem Stielansatz einer vegetabilen Blattform aufgezeigt werden. Im Fall der hier diskutierten Arbeit ist das Detail nicht in einer der gegenständlichen Vorgabe entsprechenden Weise innerhalb der Form angeordnet; eine Ableitung aus dem genannten Kontext kann jedoch als wahrscheinlich gelten. Drei der Stümpfe sind als zum Grund hin offen

---

<sup>26</sup> Vgl. Judkins, a. a. O., S.121 ff., S.130 ff. und S.197 ff.

gestaltete Teilelemente formuliert; der Kontur des verbleibenden Stumpfes ist geschlossen, wobei eine der Konturlinien geringfügig über den geschlossenen Kontur hinaus fortgeführt ist. Die Wellenzungenform ist durch eine mittlere, in Bleistift angelegte und über die obere und untere Begrenzung hinausgeführte Ader geteilt. Der rechte Formkontur ist verdoppelt; die daraus entstehende Form ist als transparentes, jedoch körperhaftes Wellenband zu lesen, dessen Außenkonturen sowie die Mittelader partiell verschattet sind. Teile des Wellenzungenelementes sind farbig gestaltet. Die Partie, welche das aus der Sessellehne abgeleitete Rechteck überlagert, ist in Weiß gestaltet. Oberhalb dieser Partie schließt sich ein schwarzer Teilbereich an. Die Mittelader bleibt jeweils sichtbar, wird jedoch einem Farbwechsel unterworfen. Die rechts außerhalb des rechtwinkligen Gefüges befindliche Partie ist in Blau gestaltet; im oberen Teil ist der Farbauftrag nicht durch eine Linie begrenzt, sondern mit einer schwarzen Partie verschränkt, die in den Grund übergeht. Kögler gestaltet diese Zone als formalen Gegensatz zur strengen, nur durch Verschattung um eine andere Ebene der Deutung bereicherte Geometrie der Flächenformen. Gleichzeitig vollzieht sich hier ein Bruch in der bildlichen Logik. Der Auftrag von Farbe ist nicht auf Flächen mit geschlossenen Konturen begrenzt und daher der Form nicht untergeordnet. In der bereits vorgestellten collagierten Arbeit mit Oval, die nach der hier diskutierten Arbeit entstand, setzt Kögler den freien, nicht durch Formkonturen begrenzten Farbauftrag programmatisch ein. In „Überschatteter Sessel“ ist diese Strategie noch nicht in dieser Weise eingesetzt.

Kögler stellt hier eine Variante des Themas der Überlagerung eines Farbfeldes durch farbige Schatten vor. Wechselt zuvor die Farbe des Schattens durch die Überlagerung darunterliegender farbiger Partien zu einem Farbton, der als Resultat der Mischung der beiden anderen Farben interpretiert werden kann, so ergibt sich nun keine inhaltliche Bezugnahme auf umliegende Bildelemente. Ist in „Schatten einer Frucht“ ein Übergang der transparenten Schattenform in einen substanzhaltigen Zustand zu beobachten, der sich durch einen opaken Farbauftrag auszeichnet, so bewahrt der Schatten in „Überschatteter Sessel“ durchgängig eine transparente Qualität. Die Konturen der überlagerten Bildelemente bleiben sichtbar. Allein die Flächenformen, welche die Sesselemente bilden, sind ambivalent als nicht-substanzhaltige, jedoch nur partiell transparente und partiell räumliche Formen aufgefaßt. Sie treten optisch hinter den Schatten zurück, der in verschiedene farbige Flächen zerfällt, je nach wechselnden überlagerten Elementen jedoch ebenfalls einen Farbwechsel vollzieht. Einerseits scheint sich in diesen körper- und substanzlosen Partien eine in anderen Bereichen nicht auftretende

Eigenfarbigkeit der Sesselemente zu manifestieren, andererseits nimmt jedoch die Partie, die sich außerhalb der Sesselemente befindet, eine blaue Farbe an. So könnte auch der Malgrund eine auf der gesamten Bildfläche verborgen bleibende Farbigkeit aufweisen, die durch den Schatten erst sichtbar wird. Dann aber müßte als Bedingung für die Wahrnehmung des Bildes ein opakes Kontinuum angenommen werden, das die Farbigkeit sämtlicher Bildelemente neutralisiert. Auf diese Weise wird eine paradoxe Situation erzeugt. Allein der vom konventionellen Verständnis her körperlose und transparente Schatten bildet farbige Flächen aus und weist zumindest eine Qualität von Körperhaftigkeit auf, die mit der farbigen Erscheinung einhergeht, während die in der realen Vorlage dem Sessel eignende Körperhaftigkeit negiert ist.

Der Schatten ist hier, wie in älteren Arbeiten, körperlos, transparent und doch in seiner Wirkung auf Lokalfarben farbverändernd gestaltet. In „Schatten einer Frucht“ nutzt Kögler dieses über die optische Wahrnehmung vorgegebene Potential, in „Überschatteter Sessel“ ist es in ein Paradox überführt, indem allein der Schatten farbig gestaltet ist, nicht jedoch die Gegenstände, auf die er fällt. Der Steigerung der gestalterischen Gegensätze von Lineament und Farbform entspricht inhaltlich der Aufbau einer interpretatorischen Spannung, die durch den Titel der Arbeit bereits benannt ist. Die der Realität entlehnten Dingformen sind ihrer natürlichen Eigenschaften Farbigkeit und materielle Substanzhaltigkeit vollständig oder in nahezu sämtlichen Aspekten beraubt; der unfarbige und körperlose Schatten bringt sie jedoch in gesteigerter Form ins Bild ein. Eine paradoxe Wahrnehmung stellt sich ein, die sich aus der Polarisierung und Vertauschung einiger natürlicher Dingeigenschaften in der bildlichen Umsetzung speist. Die Partien der Sesselemente, die vom Schatten überlagert werden, gewinnen eine Farbigkeit zurück, die ihnen unter dem Aspekt ihrer Dinghaftigkeit angemessen zu sein scheint. Über den Schatten wird so mit der Farbigkeit ein zusätzlicher kompositorischer Aspekt in das bildliche Gefüge eingebracht. Darüber hinaus scheint der Schatten auch das die Darstellung umgebende atmosphärische Kontinuum in substanzhaltige Materie mit bildnerischer Dichte zu verwandeln, indem das Blau dieselbe substanzuelle Wertigkeit aufweist wie das zunächst gegenständlich eingebunden erscheinende Schwarz und Weiß. Durch das Motiv des Schattens werden auf diese Weise mehrere Widersprüche in bezug auf reale Verhältnisse erzeugt. Kögler nutzt dies nicht nur zur Gewinnung neuer Bildmotive. Er entwickelt auch Strategien, die in wechselnden Bezugnahmen auf die realen Verhältnisse und Dingeigenschaften Widersprüche erzeugen. Die kognitive Wahrnehmung der Bildinhalte wird

zum Bestandteil der bildnerischen Strategie des Künstlers. Das Medium Malerei eröffnet dem Künstler die Möglichkeit, diese unterschiedlichen Ebenen bildlich zusammenzuführen.

Köglers bildnerisches Vorgehen wird jeweils von den vorgefundenen Formen und Motiven inspiriert. Der schöpferische Prozeß entzündet sich am Motiv und setzt eine Reihe von Überlegungen frei, die sich nicht beliebig auf andere Motive übertragen lassen. Das zeigt sich an der Bedachtsamkeit, mit der Kögler seine allgemeinen Überlegungen zu Raum und Objekt, Fläche und Räumlichkeit auf unterschiedliche Motivgruppen appliziert. Anhand bestimmter Motive werden spezifische Gewichtungen in der Anwendung der allgemeinen Überlegungen auf das bildliche Vokabular vorgenommen. Die unterschiedlichen Bildlösungen, die sich aus dem experimentellen Vorgehen des Künstlers in bezug auf das motivische Repertoire der zweiten Hälfte der 80er Jahre ergeben, bauen bisweilen aufeinander auf. So stellen die Arbeiten „Schatten einer Frucht“ und „Überschatteter Sessel“ Situationen dar, die einander ähneln; ein Objekt wird von einem Schatten überlagert. Die komplexe Wahrnehmung mehrerer Widersprüche auf unterschiedlichen bildlichen und kognitiven Ebenen ist erst in der letztgenannten Arbeit vollständig entfaltet.

Eine Variante der Bildidee, die Kögler in „Schatten einer Frucht“ ausführt, findet sich in einer ebenfalls in das Jahr 1985 datierten Arbeit (Tempera und Bleistift, Bildträger und Maße unbekannt, o. Abb.), die mit jener bis auf ein Detail identisch in der Anordnung der Bildelemente ist. Allerdings sind hier die über das lediglich konturierte Kreuztafelelement hinausreichenden Partien des Schattens ebenfalls nur in Umrißlinien gegeben, die jedoch durch eine modellierende Verschattung als volumenhaltige Partien ausgewiesen sind. Sie erscheinen körperhaft, jedoch nicht zwingend transparent und scheinen dieselbe Farbe angenommen zu haben wie der Malgrund, während dem rechteckigen, aus der Kreuztafel entwickelten Element weder Körperhaftigkeit noch Eigenfarbigkeit eignet. Der die Partien des Kreuztafelelementes bedeckende Schatten ist, bis auf eine weiß ausgesparte Mittelader, schwarz gestaltet. Er entspricht zwar in der Farbgebung den aus der Realität abgeleiteten natürlichen Eigenschaften, diese Wahrnehmung wird allerdings durch das mittig ausgesparte Weiß und die ebenfalls weiß ausgesparten Konturen gestört, welche die rechts angesetzten Formelemente abteilen. Das Schwarz des Schattens wird als dessen Eigenfarbe in Gestalt einer Objekteigenschaft wahrgenommen. Der zum gegenständlichen Objekt gewordene Schatten wird mit Qualitäten des Dinghaften ausgestattet. Dieser Ansammlung mehrerer Qualitäten, die den Schatten als bildliches Objekt charakterisieren, tritt die Konzeption des Kreuztafelelementes als flächige,

unkörperliche Form ohne materielle Eigenschaften entgegen. Die mögliche Annahme einer Formtransparenz verstärkt die Reduktion sämtlicher natürlichen Objekteigenschaften auf eine nicht-räumliche und immaterielle Präsenz des Dingobjektes im Bild. Auf diese Weise werden Widersprüche in der Gestaltung erzeugt, die sich auf kognitiver Ebene erst im Vergleich des Bildes mit realen Verhältnissen erschließen. Die Bildaussage ist nun auf die Vertauschung der natürlichen Eigenschaften der Objekte bzw. wahrnehmbaren Phänomene fokussiert.

Die formalen Polaritäten, die anhand der genannten Motive herausgearbeitet werden, finden sich auch in dem verwandten Themenkreis der rechtwinkligen, abgetreppten Form in Kombination mit organisch gestalteten Elementen, die jedoch weder als Schatten konnotiert noch in dem diesem Motiv zugeordneten realitätsbezogenen Deutungspotential interpretiert werden.

Die Form der Schatten in den zuletzt vorgestellten Arbeiten ist organisch gestaltet und darin den Blatt- und Furchtformen und nicht näher definierten Wellenzungenformen verwandt. In ihre Gestalt geht eine Formfindung aus der ersten Hälfte der 70er Jahre ein. Die nur schriftlich belegte Arbeit „Wellenschatten auf zwei Tafeln“<sup>27</sup> von 1972 ist trotz abweichender Maßangaben möglicherweise identisch mit der unbetitelten Arbeit (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, 42,5 × 26,8 cm), die im AK, Ettlingen 2006 abgebildet ist.<sup>28</sup> Die Arbeit zeigt zwei einander nahezu vollständig überlagernde hochrechteckige Formen, die von einem ebenfalls vertikal ausgerichteten, wellenförmig begrenzten Element teilweise überlagert, teilweise durchdrungen werden. Dieses ist seiner im Titel genannten materiellen Natur entsprechend transparent und farbverändernd gestaltet, in bezug auf die Farbigkeit und die Flächenaufteilung des Grundes jedoch als opake Farbform ausgearbeitet. Die Farbveränderung scheidet aber nicht die beschatteten von den unbeschatteten Partien; vielmehr wechseln Bildgrund und beschattete Tafeln in unterschiedlicher Weise die Farbe. Sollte es sich hier um die Arbeit „Wellenschatten auf zwei Tafeln“ handeln, läge der Schatten hier bereits in organischer Formgebung vor und wäre darüber hinaus auch mit einem paradox ausdeutbaren Potential in dem Umfang ausgestattet, wie es die Arbeit von 1985 aufweist. Schriftlich sind für das Jahr 1972 weitere Arbeiten zur Thematik des Schattens überliefert, jedoch weisen die der

<sup>27</sup> Vgl. Anhang VI, Nr.31, „Wellenschatten auf 2 Tafeln“, Collage, 47 × 61 cm.

<sup>28</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, S.47. Die voneinander abweichenden Maßangaben gehen möglicherweise auf den Umstand zurück, daß in der Veröffentlichung aus dem Jahr 2006 den Maßangaben nicht in jedem Fall die Blattgröße zugrunde liegt, sondern auch das Passepartout als Bestandteil der Arbeit einbezogen ist.

Verfasserin zugänglichen Arbeiten keine weiteren, dem Sujet des Wellenschattens zuzuordnenden Formulierungen auf. Mit der Wellenform und deren Vervielfältigung zu Wellenbändern setzte sich Kögler jedoch auch in anderen formalen Ausprägungen zu Beginn der 70er Jahre auseinander.

Im Jahr 1974 entstand die Arbeit „Fensterladen mit blauem Schatten“, deren Titel die Deutung der Wellenform als Schatten bestätigt. Kögler interpretiert den Schatten hier als ein dem Fensterladen seiner materiellen Substanz nach verwandtes Objekt, da es dieselben Dingeigenschaften aufweist wie dieser.

Ein Schatten in Wellenform findet sich auch in einer Arbeit aus dem Jahr 1980 mit dem Titel „Beschattetes Blatt“ (Tempera und Bleistift, auf Karton, 23 × 35 cm, Abb.125). Hier ist die Gestalt des Schattens partiell jedoch dem wellenförmigen Kontur der Dingform anverwandelt, die jener überlagert. Mehrere in gezeichneten Umrissen ausgeführte, einander überlagernde und sich in ihren Konturen partiell durchdringende Formen mit einer oder zwei wellenförmigen seitlichen Begrenzung werden von unterschiedlichen in der rechten Bildhälfte angesiedelten farbigen Formen überlagert, die einander teilweise zu geometrischen Figuren ergänzen, beispielsweise zu einem hochformatigen Parallelogramm. Aus den wechselnden Konstellationen geht nicht eindeutig hervor, welche Abmessungen die beschattete Partie des Formengefüges aufweist. Sind die vier farbigen Zonen der Komposition als Verschattung zu lesen, so ist der Schatten als komplexe Dingform gestaltet, die lediglich an einer Seite wellenförmig begrenzt ist. In anderen Lesarten könnten Teile der farbigen Parteien als Schatten interpretiert werden; in jedem Fall resultiert die einseitige wellenförmige Begrenzung aus den Konturen der beschatteten Form, nicht aus der Eigenform des Schattens. Dieser bildet geometrische Figuren mit spitzen und rechten Winkeln aus und liegt in Gestalt einer oder mehrerer Farbfläche ohne weitere Abgrenzung auf der im Bildtitel als Blatt bezeichneten Dingform auf. Diese Bezeichnung bezieht sich in diesem Fall auf das aus der Buchseite abgeleitete Element, das bereits in Arbeiten aus dem Jahr 1970 auftritt, beispielsweise in „Blattspiegel“ (Abb.87). Auch jetzt ist es als symmetrisch gestaltete doppelte Flächenform eingesetzt, wobei die ursprünglich der formal verwandten Konstruktion des Fensterladens entlehnte Mittelstrebe an der unteren Partie des Elementes in Gestalt einer zentral plazierten Auskragung mit diesem verschmolzen ist. Die linke, gezeichnete Seite der Form wird durch die Farbformen in der rechten Bildhälfte zu dem symmetrischen Flächenmotiv ergänzt. Diese fungieren als Scharnierelemente zwischen diesem und dem hinterfangenden, ähnlich gestalteten



Flächenelement, das sich durch seitliche Leisten auszeichnet. Diese sind in älteren Arbeiten plastisch dargestellt, beispielsweise in „Geschichtete Tafeln“ von 1971 (Abb.94). Kögler verschränkt beide Elemente miteinander, indem die farbigen Partien sowohl eine formale Einheit mit dem oben plazierten Doppelflügelmotiv bilden als auch den rechten Teil der darunterliegenden Flächenform ausfüllen, deren Konturverlauf sie annehmen. Die als Schatten gedeutete Partie vollzieht die Form des Blattes nach, er verschmilzt mit dieser. Diese Strategie der Verschränkung zweier räumlich gestaffelter Bildmotive mittels einer Farbform findet sich bereits in einer wohl im Jahr 1970 entstandenen Arbeit (Abb.92). Nun jedoch übernimmt die Farbform zusätzliche Funktionen, die auf mimetischen Qualitäten beruhen, indem sie vorgeblich aus den realen Verhältnissen einer verschatteten Partie abgeleitet ist. Als farbiges Element mit geometrischen Begrenzungen tritt der Schatten bereits zu Beginn der 80er Jahre in den Arbeiten mit beschattetem Gebäude auf. Nun ist er in einem formalen Kontrast den organisch gestalteten Formelementen gegenübergestellt. Die formalen Eigenschaften von Schatten und beschattetem Element sind im Vergleich zu älteren Arbeiten ausgetauscht.

Im Hinblick auf Köglers gestalterische Strategien in der ersten Hälfte der 80er Jahre können folgende Überlegungen zusammengefaßt werden. Die jeweils als Gegensatzpaar ausgebildeten geometrischen und organischen Formulierungen sind in unterschiedlichen Anteilen in die Formgebung von Schatten und Dingform eingearbeitet. Die Wellenzungenform, mit der sich Kögler Mitte der 80er Jahre in unterschiedlichen Ausdeutungen auseinandersetzt, weist je nach Herkunft vom vegetabilen Blatt und Fruchtkapsel oder vom Schattenwurf eines unbestimmten Objektes ein auf verschiedenartige Weise interpretierbares Potential auf. Dabei steht im Aufrufen der Form als Blatt oder Fruchtkapsel zum einen die formale Gegenüberstellung mit abgetreppten rechtwinkligen Elementen synthetischer Natur im Vordergrund, zum anderen wird anhand der Zusammenstellung mit dem Oval als rahmendem Element die partiell räumliche Gestaltung der Komposition und die Verschränkung der Elemente in Fläche und Bildraum ausgeführt. In der Verwendung der Wellenzungenform als Schatten stehen Farbwechsel und Vertauschung der in der Realität mit Dingform und Schattenphänomen verbundenen Eigenschaften als Aspekte der Ausdeutung des immanenten inhaltlichen Potentials im Vordergrund. Die bildliche Ausdeutung des Schattens als Gegenstand, der denselben Grad an Objektivität besitzt wie Dingformen, die realen Gegenständen entlehnt sind, bringt eine Ebene der Reflexion über das Medium der Malerei selbst in die Bilder ein. In der Übersetzung in Malerei erfolgt eine Vereinheitlichung der materiellen Qualitäten von

Dingformen und Schatten durch eine gleichartige Gestaltung in bezug auf Formgebung und Farbauftrag. Die gleichwertige bildliche Präsenz der Formen verweist auf die Auffassung des Bildgeschehens als autonome Bildwirklichkeit. Sowohl in der Ausbildung von Kontrasten auf motivischer und formaler Ebene als auch in der Gleichbehandlung sämtlicher Bildelemente und in deren partiell räumlicher Gestaltung treten Bezugnahmen auf Léger zutage. Die räumlichen Qualitäten, die Kögler einzelnen Bildelementen in den Arbeiten der zweiten Hälfte der 80er Jahre verleiht, werden zuweilen durch collagierte Partien gesteigert, die als reale Raumebenen ins Bild eingefügt werden. Diese können auch in Form einer kontrastierenden Strategie in bezug auf gemalte räumliche Schichtungen eingesetzt werden, wie im Fall des in den Zeitraum 1985/86 datierten Ovalmotivs mit collagierten Partien. Daneben entstanden Arbeiten, die unterschiedliche Bildelemente in vielfacher gemalter Schichtung aufführen, in denen jedoch keine collagierten Partien zu finden sind, wie die Arbeit „Im Oval“ von 1985. Kögler variiert die Steigerung bestimmter räumlicher Aspekte durch den Einsatz einer oder mehrerer additiv eingesetzter gestalterischer Strategien. Je nach gegenständlicher Zuordnung der Dingformen werden unterschiedliche Aspekte von Raumhaltigkeit und materieller Dichte ausgedeutet. Dieser Umgang mit dem Motiv gleicht dem gestalterischen Vorgehen in bezug auf die Wellenzungenform, wobei einzelne, der Realität entlehnte Dingeigenschaften isoliert und als formaler und inhaltlicher Aspekt gegenüber oder zusammen mit weiteren auf diese Weise gewonnenen Bildsujets in Position gebracht werden.

Verena Tafel benennt in ihrem Aufsatz von 1987 Köglers künstlerische Intention als das Kreisen um die Frage nach Bild und Abbild, Sehen und Vorstellung.<sup>29</sup> Formale Gegensätzlichkeiten und deren Zusammenführung zu einer bildlichen Einheit werden von ihr ebenso als Charakteristika der Arbeiten der 80er Jahre benannt wie die Funktion des Lineaments als eine der Farbfläche auch in inhaltlicher Interpretation entgegengesetzte Qualität. Im besonderen aber wird der Gegenstand als Bezugspunkt genannt, der neben der Existenz als materielles Objekt auch als Schatten oder als Spiegelung in Erscheinung tritt. Beide Phänomene hätten, so Tafel, abbildende Funktion, ohne eigene Materialität zu besitzen. Sie repräsentierten Gegenständliches als eine Auswahl bestimmter Eigenschaften des Gegenständlichen.

---

<sup>29</sup> Vgl. hier und im folgenden bis zum Absatzende Tafel, a. a. O., S.5 ff.

Unter dieser Prämisse nutzt Kögler beide Phänomene analog zu der bereits zuvor erarbeiteten Strategie, Gegenstandseigenschaften isoliert ins Bild einzufügen, wobei die Bindung an das Gegenständliche nur bedingt gewahrt bleibt. Materie kann optisch aufgelöst werden, indem das entsprechende Element als Umrißform ausgeführt wird. Andere scheinbar an das Vorhandensein von Materie geknüpfte Eigenschaften kommen dabei nicht abhanden, dies zeigen beispielsweise die Verschattungen einzelner Partien der Linienfiguren, die eine räumliche Gestaltung anzeigen. Kögler nutzt ein bestimmtes Repertoire an Motiven und an Gestaltungsmodi, um unterschiedliche Bildaussagen zu treffen, die sich stets auf das Verhältnis von Gegenstandsnahe im Sinne der Gesamtheit der Eigenschaften des realen Gegenstandes und Abstraktion im Sinne von Vereinzelung und Auswahl aus diesen Eigenschaften beziehen.

Das Oval, das als Rahmen oder Folie der Bildkomposition dient, kann auch mit einer anderen Funktion ausgestattet werden, die ihm einen aktiven Part in Köglers Überlegungen zum Verhältnis von Gegenstand, Idee und Abbild zuweisen. In der Arbeit mit dem Titel „Spiegelsituation mit Früchten“ von 1986 (Bleistift auf Karton, 64 × 48 cm)<sup>30</sup> ist ein Hochoval mit geschlossenem Kontur in der Bildmitte plaziert. Die Binnenzeichnung besteht aus mehreren Formengefügen, die aus Faltungen angeleitet sind. So findet sich in der Bildmitte eine ambivalent zu lesende Figur, die aus einem rechtwinkligen Element mit Abtreppungen besteht, dessen Fläche gefaltet zu sein scheint, wobei eine Partie in diagonaler Ausrichtung vor dem Hauptmotiv plaziert ist. Dessen Konturen sind nach innen, die linke Begrenzung des aufliegenden Teilelementes dagegen nach außen verschattet, so daß sich Widersprüche in der räumlichen Verortung der Elemente ergeben. Die lineare Oberkante der aufliegenden Partie bildet rechts ebenfalls eine Abtreppung aus, wobei die Linie über ein geometrisch gestaltetes Element hinweggeführt ist und an der Konturlinie des umfangenden Ovals endet. Das abgetreppte Rechteck innerhalb des Ovals kann auch als Partie einer vom Spiegeloval links angeschnittenen größeren Fläche gelesen werden, deren rechter, plastisch modellierter Kontur denjenigen der Binnenform fortsetzt, wobei beide Linien gegeneinander versetzt sind. Auch die außerhalb des Ovals plazierte Form ist ambivalent gestaltet, da ihre Umrisse nicht geschlossen sind und der rechte Kontur als Falz einer Falzfigur gekennzeichnet ist. Die gekuppelte Zylinderform, die sich innerhalb des Ovals befindet, ist ebenfalls ambivalent gestaltet. Sie ist durch verschattende Modellierung als raumhaltiges Objekt charakterisiert, das benachbarten

---

<sup>30</sup> Vgl. AK, Berlin 1987, Abb. Deckblatt.

Elemente überlagert. Es wird jedoch seinerseits von der Konturlinie des Faltelementes überlagert und scheint vom Rand des Ovals angeschnitten zu sein. Allerdings setzt es sich jenseits dieser Begrenzung in einem ähnlich gestalteten Element fort. In der Zusammenschau stellen sich die Elemente als Lamellen eines mehrteiligen plastischen Gebildes mit stielförmigem Ansatz und kurvilinearen Begrenzungen dar, die auf dem Bildgrund in Form von gestaffelten Linien wiederholt werden. Ein ähnliches Element scheint rechts unterhalb des Bildzentrums auf dem Grund aufzuliegen. Es ist, wie die genannten vegetabilen Elemente, perspektivisch gestaltet. Die Form findet sich in einer Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, 58 × 64 cm)<sup>31</sup> aus dem folgenden Jahr wieder. Kögler entlehnt sie dem Motivschatz organischer Objekte, darauf verweist der Titel „Mit Blume und Frucht“ der jüngeren Arbeit. In der älteren Arbeit ist der Malgrund in der rechten Bildhälfte durch die räumlich gestalteten Elemente als Tiefenraum interpretiert. Die linke Bildhälfte wird von orthogonalen Linien dominiert, die jedoch nicht als geschlossene Konturen von Flächenformen gelesen werden können. Jeweils ein partiell verschattetes Lochelement ist innerhalb sowie außerhalb des Ovals platziert. Wiederum kann die außerhalb des Ovals angeordnete Flächenform, das Viertelsegment eines Ovals, über die Konturlinie mit einem innerhalb des Ovals befindlichen, nur partiell als geschlossene Flächenform gestalteten Element in Verbindung gebracht und zu einer formalen Einheit verschmolzen werden. Die innerhalb des Ovals gezeigten Formen werden durch die Verschmelzung mit den außerhalb angesiedelten Elementen als Teilformen größerer, gegenständlich lesbarer Zusammenhänge definiert. Zwei der ausgeführten Formengruppen, die vegetabilen Elemente und die Doppelochung, können als Vervielfältigungen jeweils eines Elementes gelesen werden, welche durch Spiegelung erzeugt werden. Das Oval fungiert als Spiegel, indem ihm dessen reflektierende Eigenschaften anverwandelt werden. Die außerhalb des Spiegelementes platzierten Dingformen werden nicht exakt wiedergegeben, auch werden lediglich Ausschnitte eines vorgeblich komplexeren, außerhalb des Spiegels aufgeführten formalen Zusammenhanges reflektiert. Im Zentrum des Spiegelbildes findet sich dagegen die markante Faltform, der kein Pendant außerhalb des Ovals zugeordnet ist. Dient das Spiegelbild, einer europäischen Kunsttradition entsprechend, einerseits dazu, im Bild nicht sichtbare, auf der Raumebene des Betrachters situierte Gegenstände in das Bild einzubeziehen, so wird es hier zu dem Zweck genutzt, formale und inhaltliche Irritationen zu erzeugen. Die Darstellung

---

<sup>31</sup> Vgl. ebenda, Nr.18, Abb. S.22.

einer frontalen Spiegelung setzt in diesem Fall die Anhäufung mehrerer Objekte unterschiedlicher räumlicher und materieller Qualität vor dem Spiegel voraus, die sowohl im Spiegel als auch davor zu sehen sein müßten. Dies ist nicht der Fall. Darüber hinaus wird auch die spiegelnde Eigenschaft des Ovals in Frage gestellt, die sich lediglich an der Konzeption der Binnenelemente ablesen läßt. Diese sind mehrheitlich angeschnitten und scheinen daher einen Ausschnitt aus einem umfassenderen Gefüge abzubilden. Die außerhalb des Ovals liegenden Elemente bestätigen und negieren jedoch durch ambivalent lesbare Fortsetzungen der gespiegelt erscheinenden Elemente die Spiegeleigenschaft des Ovals.

Über die gegensätzliche Gestaltung formal kontrastierender Elemente hinaus ist hier nicht nur der Bezug zum Gegenständlichen als Ausgangspunkt für bildnerische Überlegungen gesucht, dieser ist vielmehr in der Brechung des Bildgegenstandes im körperlosen Spiegelbild verdoppelt. Sowohl inner- als auch außerhalb des Spiegelbildes sind die Dingformen jedoch ambivalent lesbar gestaltet. Die Spiegelung tritt als eine weitere Gestaltungsstrategie hinzu, deren Ziel ebenfalls die Erzeugung von Irritationen auf der Ebene des Verhältnisses von Realität und Abbildhaftigkeit, Gegenständlichkeit und Illusion ist.

In einer weiteren, bereits erwähnten Arbeit mit dem Titel „Toilettetisch einer Afrikanerin“, die in den Zeitraum 1986/87 datiert ist, wird diese Ebene der Bildinterpretation ebenfalls über das Spiegeloval in die Bildfindung eingebracht. Die Arbeit zeigt auf braunem Grund drei Bildelemente, die jeweils in den Farben Schwarz, Rot und Weiß gestaltet sind, in explizit räumlicher Konstellation. Ein im Zentrum plaziertes Oval ist mit einem gezeichneten hellen Rahmen versehen, dessen linke Seite mit einem spindelförmigen Element verbunden ist. Vor diese Konstruktion und sie partiell überlagernd ist ein Polyeder plaziert. Links von diesem befindet sich ein Körper, der aus einem asymmetrisch gestalteten Rautenelement und Kreissegmenten gebildet wird. Beide Bildelemente sind perspektivisch gestaltet, die Konturen streben jedoch nicht auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt zu. Die Objekte scheinen auf einer geneigten Fläche zu stehen, als die der Bildgrund interpretiert werden kann. Im Titel des Werkes erschließt sich die Konstellation der Elemente als Toilettetisch, auf dem ein Ovalspiegel mit Halterung sowie mehrere Behältnisse stehen. Über diese gegenständliche Zuordnung ergibt sich die Deutung des Ovals als Spiegel. Allerdings wird diese Interpretation nicht durch die bildliche Gestaltung des Spiegelbildes bestätigt. Dort zeigt sich eine angeschnittene, abgetreppte rote Rechteckform vor schwarzem Grund bzw. ein Gefüge aus zwei farblich unterschiedlich gestalteten abgetreppten Flächenformen. Dem Spiegelbild ist innerhalb der Komposition jedoch kein Gegenstand

zugeordnet. Durch die vermeintlich spiegelnde Fläche werden weitere Formengefüge ins Bild integriert, die als gleichwertige Bestandteile der Gesamtkomposition fungieren. Setzte Gris im Jahr 1912 einen realen Spiegel in die Arbeit „Das Waschbecken (Der Friseur)“ (Öl und aufgeklebter Spiegel auf Leinwand, 128,3 × 88,9 cm)<sup>32</sup>, um die darin reflektierte Wirklichkeit als Teil der Komposition in die Arbeit einzubinden, so geht Kögler einen anderen Weg. Er gibt den Spiegel als gemaltes Objekt wieder und führt als dessen Binnengestaltung ein scheinbar abgebildetes Objekt ein, das außerhalb des Spiegelbildes nicht existiert.

Im Titel der Arbeit erschließt sich ein weiterer Aspekt kognitiver Bezugnahme. Die französischen Kubisten, wie auch die deutschen Expressionisten, griffen in der Entwicklung gestalterischer Strategien auf die in Skulpturen afrikanischer und anderer Kulturen in Erscheinung tretenden Gestaltungsprinzipien zurück. Das Ideal einer ursprünglichen, zivilisatorisch nicht beeinflussten Natürlichkeit stand dabei neben dem gestalterischen Aspekt im Vordergrund der Rezeption.<sup>33</sup> Während bei Picasso die Rezeption „primitiver“ Kunst nicht ausschließlich die Gestaltung der menschlichen Figur betraf, sondern das Prinzip der „Verblockung“<sup>34</sup> von Figur und Raum, bezog sich die Nachahmung von Gestaltungsprinzipien „primitiver“ Kunst im deutschen Expressionismus auf die menschliche Figur und die Konzeption des Interieurs, bewirkte jedoch keine vollständige Ausrichtung der Arbeiten an diesen Prinzipien.<sup>35</sup>

Indem Kögler im Titel seiner Arbeit eine Konnotation der kubischen Formen im Bild mit der Herkunft der Besitzerin des Interieurs herstellt, nimmt er Bezug auf diese ihm wohl bekannte kunsthistorische Interpretation von Werken der Klassischen Moderne. Kögler zitiert jedoch kein Werk aus der entsprechenden Stilphase des Kubismus oder des Expressionismus, vielmehr äußert sich in der Verbindung des Werktitels mit der Darstellungsweise der bildlichen Elemente eine Anspielung allgemeiner Natur auf betreffende Gestaltungsstrategien. In diesem Zusammenhang gewinnt die Auswahl an mimetischen Eigenschaften an Bedeutung, mit denen Kögler die Bildobjekte ausstattet. Die beiden vor dem Spiegel platzierten Gegenstände weisen eine Häufung von Aufsichten, Seitenansichten, scheinbar beleuchteten und verschatteten

<sup>32</sup> Vgl. Waldman 1993, Nr.56, Abb. S.46 und im folgenden zu Gris' Intention S.42.

<sup>33</sup> Vgl. William Rubin (Hrsg.), Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, (dt.) München 1984, S.11, S.249 sowie S.380 f.

<sup>34</sup> Vgl. Horst Jähner, Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und Lebenswerk ihrer Repräsentanten, 4. Aufl., Berlin 1991, S.73.

<sup>35</sup> Vgl. ebenda, S.76.

Flächen sowie fluchtenden Linien auf. Letztere bestätigen die Wahrnehmung der Komposition als perspektivisch erfaßte Anordnung einzelner gegenständlich formulierter Objekte in einem einheitlich gestalteten räumlichen Kontinuum. Sämtliche Aspekte der bildlichen Umsetzung von Realität sind durch die Anwendung abbildender Gestaltungsprinzipien in Übereinstimmung gebracht. Im Vordergrund des bildnerischen Interesses steht das kompositorische Zusammenspiel der die Bildelemente konstituierenden Farbflächen. Deren Einbindung in die abbildhafte Gestaltung der Bildelemente steht im Gegensatz zu einer Gestaltungsstrategie, die sich in Arbeiten aus derselben Werkphase findet und die Ablösung und Isolierung der gegenständlichen Eigenschaften der Elemente aus dem gegenständlichen Kontext zum Ziel hat. Auch jetzt läßt sich ein abstrahierendes Vorgehen in der Kombination unterschiedlich geformter Farbflächen aufzeigen, denen als Einzelform kein Dingcharakter im Hinblick auf einen Gegenstandsverweis eignet. Bildliche Spannung zwischen Abbildung und Überführung der Bildelemente in abstrakte Formengefüge wird durch die spezifische Realitätsnähe erzeugt, die Kögler seiner Arbeit zugrunde legt. Der gestalterische Ansatz erschöpft sich nicht im Prinzip bloßer Abbildhaftigkeit. Ein erster Zwiespalt in der Wahrnehmung der Arbeit wird auf kognitiver Ebene dadurch erzeugt, daß Kögler die einem spezifisch abendländisch-zivilisatorischen Utensil, dem Toilettetisch, zugeordneten Gegenstände mit den gestalterischen Merkmalen einer anderen Kultur versieht, der dieses Möbel unbekannt ist. Die vorgewußte Verortung des abgebildeten Gegenstandes in der abendländischen Kultur und der gewählte Gestaltungsmodus stehen im Widerspruch. In diesem Kontext ist auch die Farbgebung der Bildelemente von Bedeutung. Jede der Dingformen weist mindestens zwei der drei Hauptfarben des Bildes auf. Die Bildelemente schließen sich über diese farbliche Verwandtschaft und über die kubische Gestaltung zusammen. Der starke Farbkontrast verleiht der Komposition besondere Ausdruckskraft. Kögler setzt die Auswahl der Farben, die für ihn möglicherweise eine spezifisch afrikanische Kombination darstellt, und deren Wirkung ein, um einen weiteren inhaltlichen Bezug zu afrikanischer Kunst herzustellen. Allerdings zeigen die Arbeiten aus dem Jahr 1987 insgesamt eine größere Vielfalt an Buntfarben als diejenigen aus der ersten Hälfte der 80er Jahre.

Die kognitive Bezugnahme auf die fremde Kultur erfolgt somit auf zweierlei Weise. Zum einen spielt Kögler in der Wahl des Bildgegenstandes auf die Rezeption von Gegenständen außereuropäischer Kulturen in der Klassischen Moderne an, zum anderen gestaltet er die Bildgegenstände in seinem Werk unter Anwendung der Kompositionsprinzipien jener

Artefakte und der als afrikanisch gedeuteten Auswahl an Farben. Das Einführen einer ausschließlich über das Spiegelbild einbezogenen Konstellation farbiger Flächen und die damit verbundene kognitive Wahrnehmung einer entmaterialisierten Objektpräsenz nimmt Bezug auf einen Themenkreis, mit dem sich Kögler im Werk der zweiten Hälfte der 80er Jahre wiederholt auseinandersetzt.

In der Einbindung des Ovalspiegelmotivs offenbart sich in den beiden zuletzt vorgestellten Arbeiten die Frage nach der materiellen Präsenz der im Spiegel abgebildeten Dingformen. Dieser Aspekt wird in beiden Arbeiten in unterschiedlicher Ausdeutung in die weitere Bildgestaltung eingebracht. In beiden Fällen dienen außerhalb des Spiegels im Bildraum befindliche Objekte dazu, durch die vom Spiegelbild abweichende Gestaltung der Bilddeutung einen Widerspruch erzeugenden Aspekt hinzuzufügen. Durch die Überführung der außerhalb des Spiegelbildes gegebenen Objekte in Malerei eröffnet sich dem Künstler prinzipiell die Möglichkeit, einzelne Eigenschaften und materielle Zustände in gestalterischer Freiheit nach Gesetzen einer autonomen Bildwirklichkeit neu zu arrangieren und in Auswahl in die Bildkonzeption aufzunehmen. Die Zusammenschau der im Spiegelbild wiedergegebenen und der außerhalb des Spiegels befindlichen Elemente zu Formeinheiten, die jedoch mit der Situation einer Spiegelung nicht in Einklang zu bringen sind, wird in beiden Arbeiten evoziert. Diese gestalterische Strategie zur Erzeugung von Ambivalenzen der Wahrnehmung des Gesehenen verbindet die Arbeiten mit Spiegeloval mit den Arbeiten, die das Motiv des Schattens aufweisen.

Eine unbetiteltete Arbeit aus dem Jahr 1987 (Tempera und Bleistift auf Karton, 44 × 31cm, Abb.126) zeigt in der rechten Bildhälfte zwei in Schwarz, Weiß und Rot gestaltete Polyeder übereinander schwebend im Bildraum angeordnet, wobei beide vorgeblich auf derselben bildplanen Raumebene plaziert sind und aus dem Bild herauszuragen scheinen. Lediglich die Oberfläche des oberen Polyeders scheint sich in den Tiefenraum hinein zu erstrecken. Diese Interpretation einer Verortung der Elemente auf einer ausschließlich durch deren Formgebung angedeuteten Raumebene wird durch eine zwischen den beiden genannten Elementen plazierte Farbform bestätigt, die als ein an der unsichtbaren Raumebene umknickendes rotes Papier gestaltet ist. Die Körper werden erst durch die vorgebliche Darstellung beleuchteter und verschatteter Partien eines volumenhaltigen Gebildes in perspektivischer Lesart wahrgenommen, wobei der Lichteinfall auf beiden Formen gegensätzlich gestaltet ist. Die Kanten der Farbformen laufen nicht auf gemeinsame Fluchtpunkte zu. Dadurch ergeben sich



Verschiebungen der Farbflächen gegeneinander, die unter Anwendung eines an Räumlichkeit orientierten Interpretationsansatzes optische Irritationen erzeugen. Der untere Teil der linken Bildhälfte wird von einer organisch gestalteten Dingform ausgefüllt, die sich in perspektivischer Lesart in Form miteinander verschlungener, verschiedenfarbiger Stränge präsentiert. Sie wird von einer hochrechteckigen roten Form hinterfangen. Diese ist geringfügig kleiner konzipiert als die gegenständlich formulierte organoide Form im Vordergrund. In den geflochtenen Partien zeigt sich eine Verwandtschaft zum Motiv des gedrehten Taus, das in Arbeiten aus der ersten Hälfte der 70er Jahre häufig auftritt. Auch eine in den Zeitraum 1983/90 datierte unbetiteltete Arbeit (Collage, Tempera und Bleistift auf Karton, 23,7 × 50,8 cm, Abb.127) bedient sich dieses Motivs in einer gegenstandsnahen Darstellung, die der Gestaltung des Motivs in der Arbeit von 1987 entspricht.

Die Farbgebung der Bildelemente und die Gestaltung des flüchtig grundierten Bildträgers in der Arbeit von 1987 (Abb.126) lehnen sich eng an die entsprechenden Gestaltungen in „Toilettetisch einer Afrikanerin“ an. Die polyedrischen Bildelemente der rechten Bildhälfte und deren isolierte Position im Bildraum zeigen formale und gestalterische Verwandtschaft zur Anordnung der Bildelemente in jener Arbeit. Die stereometrischen Körper scheinen hier wie dort auf einer bildplanen Ebene fixiert zu sein. Der ambivalenten Deutung der Polyeder als Raum- oder Flächenfigur ist in der Arbeit von 1987 eine gegenständliche Lesart des organisch gestalteten Motivs in der linken Bildhälfte gegenübergestellt. Die Farbgebung dieses Bildelementes nimmt diejenige der Formulierungen in der rechten Bildhälfte auf. Auf diese Weise werden kompositorische Bezüge zwischen den unterschiedlich gestalteten Bildpartien hergestellt. Diese finden sich auch in der Kombination der Fläche und des organischen Elementes in der rechten Bildhälfte. Dennoch tritt die Vereinzelung der Formulierungen in den Vordergrund. Die Bildgestaltung in der Art eines ikonischen Nebeneinanders einzelner Bildelemente, die durch unterschiedliche Gestaltungsmodi in das Prinzip formaler Kontrastierung eingebunden sein können, findet sich im Werk des Künstlers ab den 80er Jahren an, kommt jedoch vornehmlich im Werk der 90er Jahre zum Tragen.

Anhand von zwei eng verwandten Arbeiten aus dem Jahr 1986 soll im folgenden die Variationsbreite der gestalterischen Möglichkeiten in Anwendung auf ein Ensemble von Dingformen aufgezeigt werden. Es handelt sich um eine Arbeit mit dem Titel „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel“ (Tempera und Bleistift auf Karton, 64 × 48cm, Abb.128) und eine nahezu

identische Version des Themas (Tempera und Bleistift auf Karton, 64 × 48 cm)<sup>36</sup>, die „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel II“ betitelt ist. Die erste Version, deren Entstehung aufgrund der Datierung der zweiten vor August 1986 angesetzt werden kann, zeigt die im Titel genannten Gegenstände als bildliche Dingformen, die in vielfacher Weise zu einem kompositorisch ausgewogenen Gefüge verschränkt sind. Im Zentrum des Bildes verdichten sich die Überlagerungsmotive. Da in der Realität kein funktionaler Zusammenhang der Dingformen gegeben ist, stellt Kögler diesen auf bildlicher Ebene her. Mehrere rechtwinklige, zum Teil abgetreppte Elemente überlagern einander in der rechten Bildhälfte. Das querformatige weiße Rechteck wird von einem diagonal ausgerichteten, mehrfach abgetreppten großen Rechteck überlagert, das als Umrißform gestaltet ist. Deren Binnenfläche ist in der Überlagerung anderer Elemente mehrfachen Farbwechseln unterworfen. Im oberen Teil ist sie transparent gestaltet, die Struktur des Malgrundes bleibt sichtbar. In der Überschneidung mit dem weißen Rechteck bewahrt die Form ihre transparente Eigenschaft. In einem schmalen Bereich am linken oberen Rand ist sie jedoch einem Farbwechsel nach Schwarz hin unterworfen, der aus der Überblendung eines organisch formulierten blauen Elementes resultiert. In Verwandtschaft zu den zeitnah entstandenen Arbeiten mit Schattenmotiv stellt sich hier eine Irritation der Wahrnehmung aufgrund der widersprüchlich gestalteten materiellen Qualitäten der Dingform ein. Diese Ambivalenz der Wahrnehmung wird verstärkt durch die rotbraune Farbgebung im unteren Teil der Form. Dieser Partie der Form ist die Umrißlinie eines abgetreppten Elementes eingeschrieben, welches durch das weiße Rechteck verdeckt wird. Sie zeigt eine weitere Schicht im Gefüge der Bildelemente an, wobei das mit unterschiedlichen Eigenschaften ausgestattete Rechteck in dieser Partie sowohl farbige als auch transparente Eigenschaften aufweist. Die linke Bildhälfte zeigt zwei Elemente in horizontaler bzw. vertikaler Ausrichtung. In eine vertikal ausgerichtete Wellenzungenform, der die im Titel genannte Bezeichnung „Frucht“ zugeordnet werden kann, sind orthogonal gestaltete Teilformen des kompositen Elementes der rechten Bildhälfte eingeschrieben. Der wellenförmige Kontur des organischen Elementes wiederum ist diesen Partien eingeschrieben, die in dessen Überlagerung partiellen Farbwechseln unterworfen sind. So ist eine Teilform im oberen Bereich des Bildes schwarz gestaltet. Im unteren Bereich ist das Wellenzungenelement mit einer weiteren orthogonalen Form verschränkt, die es in Gestalt einer weißen Farbform überlagert und dabei eine zweite Form organischer Gestaltung einbezieht, die das Wellenzungenelement hinterfängt. Der rechte

---

<sup>36</sup> Vgl. AK, Berlin 1987, Nr.15, Abb. S.19.

Kontur dieser Form wird durch die Oberkante der rechteckigen weißen Teilform des Gefüges in der rechten Bildhälfte begrenzt. In der oberen Bildhälfte bilden sowohl das organische Element als auch Teile des Gefüges orthogonaler Flächen gegen den Bildgrund Verschattungen aus, während in der unteren Bildhälfte lediglich beide Wellenzungenelemente jeweils auf der rechten Seite verschattet sind. In anderen farbig gestalteten Bildpartien ist auf einen Schattenwurf verzichtet. Sie stehen als Farbflächen auf dem Bildgrund, bringen jedoch über die Farbgebung eine Tiefenwirkung in die Komposition ein, die der Raumhaltigkeit der Schichtungen der verschatteten Elemente als gestalterisches Äquivalent zur Seite gestellt ist. Der Raum als Thema des Bildes ist hier in zweierlei Strategien verbildlicht. Über das Formengefüge ist eine Schlüsseltasche gelegt, deren organischer Konturverlauf aus der materiellen Eigenschaft des für das reale Objekt verwendeten Leders abgeleitet ist. Das Element ist als schwarze Farbform gestaltet, weist jedoch gegenständlich ausgestaltete Details auf, beispielsweise einen Randwulst und eine quer verlaufende weiße Mittelnaht. Diese bildet gleichzeitig den linken Konturverlauf der überlagerten Wellenzungenform nach. Die durch Gestaltung und Farbgebung angezeigte materielle Dichte des Schlüsseltaschenmotivs wird durch diese partielle Transparenz aufgehoben. Gleichzeitig verknüpft diese Maßnahme der Verschränkung beide Bildelemente miteinander und gliedert die schwarze Farbfläche durch ein Lineament, das der Vielzahl an Linien verwandt ist, welche die rechte Hälfte der Komposition strukturiert.

Kögler vereint in dieser Komposition mehrere Gestaltungsstrategien miteinander. Im Übereinanderlagern der Bildelemente werden Linientransparenzen erzeugt. Die auf diese Weise erzielte kompositorische Verschränkung geht mit der partiellen Befreiung der Bildelemente aus den der Realität entlehnten Dingeigenschaften einher, die als isolierte Gestaltungen wiederum in Kontrast zu andersartig formulierten Bildpartien gebracht werden. Auf reflexiver Ebene fügt sich die Thematik des Werkes in diejenige der bisher vorgestellten Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre ein.

Dieselben kognitiven Vorgaben liegen einer zweiten Version des Themas zugrunde, die in den August 1986 datiert ist. Aufgrund einer nahezu identischen Anordnung der Bildelemente lassen sich im Vergleich der beiden Arbeiten die gestalterischen Mechanismen herausarbeiten, mit denen Kögler seinen Überlegungen bildlich Gestalt verleiht. In der zweiten Version der Arbeit ist die gesamte rechte Hälfte der Bildkomposition unfarbig gestaltet; der Bildgrund ist in einem mit locker gesetzten Pinselstrichen aufgetragenen Weiß getönt. Die Ursache hierfür liegt wohl

in der Übermalung einer älteren Komposition. Der Künstler gleicht Art und Farbgebung der Grundierung des Malgrundes und der in der älteren Version bereits in Weiß ausgeführten Bildelemente einander an. Dadurch wird eine Verbindung zwischen Bildgrund und Bildelementen hergestellt, die auf kognitiver Ebene als verwandte materielle Beschaffenheit der Objekte in Erscheinung tritt. Diese Zusammenführung kann im Hinblick auf Malgrund und Zettelmotiv aus realen Verhältnissen abgeleitet werden, nicht aber in bezug auf die Frucht und deren Verdoppelung in einer scheinbar tieferliegenden Bildebene. Kögler führt damit Widersprüche auf dieser gestalterischen Ebene ein, die in der ersten Version der Arbeit nicht auftreten. Das Zettelmotiv ist in der jüngeren Arbeit nach unten versetzt, die Schlüsseltasche nach oben. Das große abgetrepte Rechteck weist gegenüber der Gestaltung in der ersten Version drei Abweichungen auf. Im unteren Teil ist es links mit einer weiteren Abtreppung versehen, die den Blick auf eine sich im Farbunterschied manifestierende Teilung der Fruchtform freigibt und damit eine signifikante Partie des Elementes in gleichem Maß in die Komposition einbezieht wie in der ersten Version, in der das Rechteck weniger weit in die untere Bildhälfte hinabreicht. Dessen veränderte Position resultiert aus der Verschiebung von Schlüsseltasche und Zettel gegeneinander. Durch die veränderte Lage des Rechteckes bleibt dessen untere Partie in einer Fläche von nahezu gleicher Dimension sichtbar wie in der ersten Version. Das kompositorische Gleichgewicht im Verhältnis zum oberen, ebenfalls geringfügig nach unten versetzten Teil der Form bleibt gewahrt. Der untere Teil des Elementes ist in einem hellen Grauton gestaltet, der lediglich im Bereich des doppelten Wellenkonturs der Frucht Transparenz ausbildet. Diese Gestaltung ist auch dem überlagernden Zettelmotiv anverwandelt. Hier wird die Konturlinie des die Frucht hinterfangenden, ebenfalls wellenförmig begrenzten Motivs wieder aufgenommen, die unter der grauen Partie verborgen zu sein scheint. Bis auf die genannte Ausnahme bewirkt ausschließlich die Überschneidung mit dem Zettelmotiv eine Transparenz der abgetrepten Rechteckform. Deren oberer Teil wird ebenso wie das Zettelmotiv von dem doppelten Kontur eines Ovals durchschnitten, dessen Position innerhalb der Bildschichten ambivalent verortet ist. Lediglich dessen innere Konturlinie setzt sich durch sämtliche überlagernden Elemente hindurch fort, eine Partie innerhalb des Zettelmotivs ist jedoch ausgespart. Die äußere Linie wird nicht durch eine solche Transparenz sichtbar gemacht. Wie sämtliche Formelemente der rechten Bildhälfte, mit Ausnahme der grauen Partien des abgetrepten Rechteckes, bildet auch das doppelte Ovalmotiv eine Verschattung aus, die ein

flaches Aufliegen des Elementes auf dem Grund signalisiert. Das entspricht der Vorgehensweise, die in der ersten Version der Arbeit zutage tritt. Als neues Motiv ist jedoch das Oval in die Komposition integriert, es vermittelt zwischen rechteckigen und organischen Formelementen. Die gekrümmten Linien bilden eine Symmetrie zum Konturverlauf des Schlüsseltaschenmotivs der linken Bildhälfte aus. In vermittelnder Funktion tritt das Oval bereits in der Zeichnung von 1984 in Erscheinung.

Die Frucht ist in beiden Versionen des Themas identisch gestaltet; allerdings ersetzt Kögler das Blau der älteren Arbeit in der zweiten Version durch ein helles Rot. Dieser Schritt ergibt sich wohl aus der Notwendigkeit, zur farblichen Ausbalancierung der Komposition einen stärkeren Hell-Dunkel-Kontrast zu formulieren, als ihn die Kombination vom Schwarz der Schlüsseltasche mit dem dunklen Blau der Frucht in der ersten Fassung bietet, zumal in der jüngeren Arbeit das Rostrot als Farbgebung des Rechteckes aufgegeben ist. Die Frucht ist bereits in der ersten Version teilweise als farbige Flächenform ausgebildet. Diese Anmutung wird durch das Hinterfangen der scheinbar flach aufliegenden unteren weißen Partie durch die verwandte Form bestätigt. In der zweiten Arbeit ist in der Gestaltung dieser Partie eine Steigerung erzielt. Das hinterfangende Element ist nicht von einer geschlossenen Konturlinie begrenzt, vielmehr wird dessen unterer Teil durch mehrere nicht miteinander verknüpfte Linien eingefasst. Die formale Einheit des Elementes wird dadurch aufgelöst. Verschmilzt Kögler 1986 in einer bereits analysierten Arbeit die doppelte Wellenzungenform und weitere Bildelemente mit dem Bildgrund, so daß jegliche Definition von Körperhaftigkeit bzw. Flächigkeit in der Zuordnung zu einzelnen Elementen aufgehoben ist, so geht der Künstler in der zweiten Version des Motivs „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel“ noch darüber hinaus. Durch die Auflösung der Form ist auch das System einer Auflösung unterworfen, innerhalb dessen sich die kognitiven Bezugnahmen auf reale Situationen verorten. In der betreffenden Bildpartie deutet sich Gegenstandslosigkeit an. In ein System gegenstandsentlehnter formaler und kognitiver Bezugnahmen integriert, markiert diese Position einen gestalterischen Spannungspol im Werk des Künstlers.

Die Schlüsseltasche ist in der ersten Version des Themas durch partielle Transparenz ambivalent gestaltet und dadurch mit anderen Bildelementen verschränkt. In der zweiten Version wird dieses Motiv durch eine Lochung bildlich fixiert. Diese dient bereits in älteren Arbeiten zur Verschränkung unterschiedlicher Bildelemente und -ebenen. Ihre Gestalt kann auch jetzt gegenständlich, als Metallniete, konnotiert werden. Möglicherweise liegt hierin

wiederum ein Rückgriff auf ein von den französischen Kubisten verwendetes Motiv, das die Wahrnehmung von autonomer Bildwirklichkeit durch das Einfügen von Trompe-L'oeil-Effekten bildlich thematisiert.

Kögler experimentiert in beiden Versionen der Arbeit mit geringfügigen Veränderungen formaler Aspekte, die jedoch Auswirkungen auf die kognitiven Bezugnahmen innerhalb des in den 80er Jahren entwickelten Interpretationssystems haben, das als Referenzgröße reale Begrifflichkeiten und Eigenschaften der dargestellten Dingformen zugrunde legt.

In beiden Arbeiten zeigt sich in der Auswahl der Bildelemente ein formaler Kontrast, den Kögler bereits in die Zeichnung von 1984 und in verwandte Arbeiten in ähnlicher Gestaltung eingeführt hatte. Das Wellenzungenelement und abgetreppte Rechteckformen werden bis 1986 Elementen gegenübergestellt, die als Schatten und überschattete Formen, als Blätter oder Früchte ausgebildet sind und, mit oder ohne rahmendes Oval, zum Teil mit Lochungen versehenen rechtwinkligen Elementen gegenübergestellt und mit diesen verschränkt werden. Die realen Objekte, die Kögler für beide Versionen von „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel“ als Vorlagen nutzt, sind nach den Kriterien dieses bereits zuvor erprobten Formkontrastes ausgewählt und zusammengestellt. In diesem Sinne folgen sie einer gestalterischen Strategie, in deren Anwendung kein Bezug auf den inhaltlichen Zusammenhang dieser Objekte genommen wird. Kögler geht jedoch vom gestalterischen Potential des Gegenstandes aus. Das Schattenmotiv eignet sich in besonderem Maß für die Vertauschung der dem realen Phänomen zugeordneten Eigenschaften, jedoch kommen die anhand dieses Motiv studierten Farbwechsel und Transparenzen in anderen später entstandenen Arbeiten, wie den beiden Versionen von „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel“, ebenfalls zum Tragen. Das wellenförmig konturierte Motiv wird nun nicht als Schatten interpretiert, sondern als Frucht. Diese motivische Festlegung verschiebt das Feld der inhaltlichen Deutungsmöglichkeiten auf kognitiver Ebene. Der Schatten bringt durch seine immaterielle Natur eine Abfolge von ambivalenten Ausdeutungen in Gang, unter denen die Behandlung als kompakte Farbform eine Möglichkeit darstellt. So läßt sich eine Ambivalenz in der Wahrnehmung erzeugen, die sich aufgrund der Wesensverschiedenheit von realem Schatten und farbiger Form ergibt. Die sich auf kognitiver Ebene manifestierende Kluft zwischen anderen motivischen Ausprägungen der Wellenzungenform, etwa als Frucht oder Blatt, und deren bildlicher Umsetzung als Farbform ist geringer, weil diese bildliche Erscheinung enger mit der Wahrnehmung der realen Objekteigenschaften verknüpft ist als im Fall des Schattens. Darin zeigt sich eine veränderte Strategie gegenüber den Arbeiten aus den

vorangegangenen Jahren. Kögler greift gestalterische Formulierungen, die im Umfeld der Auseinandersetzung mit der Thematik des Schattens um die Mitte des Jahres 1985 entstanden, ein Jahr später wieder auf, wobei er den Darstellungsmodus des Schattens auf andere, formal verwandte Motive überträgt. Die genaue Datierung der Gruppe von Arbeiten, die das Wellenzungenmotiv in Kombination mit der abgetreppten, zum Teil mit Doppellochung versehenen Rechteckform zeigen, läßt sich anhand des vorhandenen Materials nicht vornehmen. Eine Entstehung in der ersten Hälfte des Jahres 1986 ist wahrscheinlich. Darauf könnte die Verwendung des mit Doppelloch versehenen Rechteckes in der Arbeit mit Ovalmotiv und collagierten Partien hinweisen, die in den Zeitraum 1985/86 datiert ist.

Der formale Kontrast organisch formulierter und rechtwinkliger Elemente in der Arbeit „Im Oval“ ist in optischen Verschränkungen farblicher Wechsel und transparenter Partien ausgedeutet, die dennoch die Intaktheit der Elemente und die Eindeutigkeit der Zuordnung auf kognitiver Ebene wahren. In den im Jahr 1986 entstandenen Varianten des sich in ebensolchen Formulierungen manifestierenden Formkontrastes experimentiert Kögler mit partiellen Verräumlichungen einzelner Elemente und der Konstellation von formal gegensätzlich ausgearbeiteten, jedoch weitgehend intakten und kompakt formulierten Elementen. Dieses Vorgehen ist in der Zeichnung mit abgetreppten Elementen im Oval von 1984 bereits angelegt. Die Gestaltungen, die in den Arbeiten zur Thematik des Schattens im Jahr 1985 auf kognitiver Ebene ambivalente Interpretationen auslösen, stellen formal gesehen einen Sonderweg dar. Dessen gestalterische Resultate fließen in eine Gruppe von Arbeiten ein, die um die Mitte des Jahres 1986 entstand, wie zum Beispiel die Arbeit „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel“. Die Erzeugung von Ambivalenzen auf kognitiver Ebene wird in diesem sowie im nachfolgenden Jahr mit dem Spiegelmotiv gekoppelt, wie in „Spiegelsituation mit Früchten“ und in „Toilettisch einer Afrikanerin“. Die Vertauschung von Materialeigenschaften jedoch, die in den Arbeiten zum Schattenmotiv zum Tragen kommt, zeigt sich in den Mitte des Jahres 1986 entstandenen Arbeiten in der Gestaltung des formal verwandten Fruchtmotivs, das jedoch auf kognitiver Ebene kein ambivalentes Potential aufweist. Hier konzentriert sich die Erzeugung von Ambivalenzen auf Dingformen, die in der Realität mit materieller Substanz ausgestattet sind. Allerdings tendieren einige Partien der Arbeit „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel II“ zu einer Auflösung der Bildelemente. Auch die ausschließlich lineare Gestaltung der rechten Bildhälfte kann als Indiz für den Vorstoß in gestalterische Grenzbereiche dienen, indem den

Linienfiguren weniger dinghafte Eigenschaften anverwandelt werden als den farbigen Elementen. Der Fokus formaler Ausdeutung verlagert sich in dieser Arbeit hin zu einer Dissoziation formaler und inhaltlicher Kontexte. Kögler erkundete diese Ebene in größerem Umfang bereits am Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre, gab sie aber zugunsten einer Rückkehr zu größerer Gegenstandsnahe und damit zu gegenständlicher Lesbarkeit Mitte der 60er Jahre auf. In der Arbeit von 1986 findet diese Auflösung von Paradigmen der Deutung innerhalb eines Formengefüges statt, dessen Gegenstandsbezug im Titel der Arbeit explizit erwähnt wird. Der Künstler stellt diesem Ansatz der Auflösung jeglicher Bezugnahme eine Komposition von Dingformen zur Seite, deren Deutung sich aus der Entfaltung einer auf Gegensätzen beruhenden Auffächerung formaler Möglichkeiten speist. Das Aufzeigen eines möglichen Paradigmenwechsels im Hinblick auf den Inhalt und die mimetischen Qualitäten der Komposition verweist auf den weitgesteckten Bezugsrahmen, innerhalb dessen Kögler das eigene Werk angesiedelt sieht. Er thematisiert durch dieses Vorgehen nicht nur die Beziehung zwischen dem realen Gegenstand, dessen vorgewußten Eigenschaften und Verhalten unter realen Bedingungen sowie dem Abbild des Gegenständlichen im Bild mit möglichen Veränderungen der assoziierten Kategorien, sondern er stellt eine Verbindung von realem Gegenstand und Thema der Bildmotive selbst zur Disposition. Kögler integriert auf diese Weise Tendenzen internationaler Kunstströmungen der Zeit nach 1960 in sein Werk, ohne die Bandbreite der damit verbundenen Positionen zur Grundlage des eigenen Schaffens zu machen. Köglers Kenntnis dieser Ansätze und seine kritische Haltung diesen gegenüber geht aus dem bereits erwähnten Gespräch mit Gall hervor.<sup>37</sup> In Arbeiten, die im Verlauf der 90er Jahre entstanden, wird deutlich, in welcher Weise sich Kögler mit anderen künstlerischen Standpunkten als der eigenen, gegenstandsbezogenen Position bildlich auseinandersetzt. Hier wie dort steht ein gegenständlicher Bezug oder eine diesen Gegenstandsbezug voraussetzende Präsentation des Bildelementes im Vordergrund. Andere Ansätze treten über eine formale Verwandtschaft in Erscheinung, jedoch werden deren damit verbundener strategischer Gehalt und die kunsttheoretischen Prämissen nicht übernommen. Das Einbinden anderer künstlerischer Positionen dient Kögler dazu, die Bandbreite einer bildlichen Ausdeutung des Gesehenen zu erproben. Da der Gegenstandsbezug zumindest auf kognitiver Ebene als Voraussetzung zum Verständnis der Bildelemente dient, auch derjenigen, die aus einem Herausarbeiten und isolierten Präsentieren der Gestaltungsmittel Linie, Fläche usw. resultieren,

---

<sup>37</sup> Vgl. Gall 1999, S.13.



verlieren Positionen, die den Bezug zum Gegenstand negieren, im Akt der Aneignung ihre theoretische Grundlage. Durch die starke Gewichtung gegenstandsbezogener Gestaltungsstrategien werden entgegengesetzte Positionen in ihrer Eigenständigkeit relativiert. Kögler strebt mit seinem Werk jedoch keinen Kommentar zu bereits kunstgeschichtlich erschlossenen Theorien und Positionen an, sondern nähert sich deren formalem und gestalterischem Repertoire über das eigene Interesse am Ausmaß der Ausdeutbarkeit des Gegenständlichen. Im Hinblick auf die Arbeit „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel II“ bewirkt der Zerfall dinglicher Zusammenhänge eine grundsätzliche Umwertung der Qualitäten von Linie, Fläche, Struktur der Grundierung und Transparenz, die nun isoliert für sich selbst stehen. Die dadurch aufgezeigte Eigenwertigkeit dieser Gestaltungsmittel markiert eine Umkehr in der Wahrnehmung. Kögler nutzt damit eine Strategie, die bereits in der Rezeption des französischen Kubismus in der Kunst der Nachkriegszeit zum Tragen kam. Picasso und Braque wurden aufgrund des vom Mimetischen gelösten gestalterischen Potentials ihrer kubistischen Arbeiten als Vorläufer abstrakter Positionen gesehen. Kögler wendet die Loslösung bildlicher Strukturen aus gegenständlichen Bezügen als lediglich Teile der Komposition betreffende Strategie auf gegenständlich konnotierte Bildelemente an und stellt somit beide gegensätzlichen Ansätze innerhalb eines Werkes nebeneinander. Der Künstler nutzt sie zur Erzeugung einer bildlichen Spannung, die sich in formaler Hinsicht ebenso äußert wie auf der Ebene kognitiver Wahrnehmung.

In der bildlichen Dichotomie von Gegenstand und Abbild, die sich anhand der Motive Spiegel und Schatten in den Arbeiten aus der Mitte der 80er Jahre manifestiert, zeigt sich bereits ein analytisches Aufspalten des Gegenstandes in Einzelaspekte. Kögler geht in der Arbeit „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel II“ in der Auflösung des Gegenstandsbezuges noch über diese Ansätze hinaus. Auch dieses Vorgehen dient der Ausdeutung des Gegenständlichen und wird bildlich als optischer Zerfall der Dingform gestaltet. Gleichzeitig eignet diesem Zerfall eine Prozeßhaftigkeit, die sich zunächst ausschließlich bildlich äußert. Dies geschieht auf mehreren Gestaltungsebenen. So steht dem Zerfall der Dingform als bildlich fixierter dynamischer Impuls der in gestischer Pinselführung aufgebrauchte Farbauftrag des Malgrundes zur Seite. Diese Gestaltung wird der Ebenmäßigkeit des Farbauftrages innerhalb einiger Partien der Dingform gegenübergestellt, die keine manuelle Faktur erkennen lassen. Die Eindeutigkeit der räumlichen Verortung der Bildmotive in der linken Bildhälfte, deren Steigerung die

Fixierung des Schlüsseltaschenmotivs durch ein Nietenelement darstellt, ist den Auflösungstendenzen der Elemente in der anderen Bildhälfte gegenübergestellt.

„Schlüsseltasche, Frucht und Zettel II“ ist nicht das einzige Beispiel für das komplexe Verschränken von formalen und kognitiven Interpretationsebenen. Auch in der Arbeit „Toilettetisch einer Afrikanerin“ wird eine Ambivalenz durch die Zusammenschau der Konstellation der Farbformen des gespiegelten Bildes mit den in gleicher bildlicher Präsenz gestalteten Flächen des im Bildvordergrund stehenden, kubischen Körpers erzeugt, indem eine abstrakte Komposition von Farbflächen deren Gegenstandsbindung und deren Funktionen als Spiegelbild oder fester Körper gegenübergestellt wird. In Verbindung mit der Ambivalenz der optischen Wahrnehmung stellt sich eine Ambivalenz in der Zuordnung der Bildelemente zu einem Bezugssystem ein. Abstrakte Deutung und Gegenstandsbindung schließen einander auf kognitiver Ebene auch in diesem Fall aus, sind aber bildlich in enger Verschränkung fixiert und erzeugen daher auf mehreren Bezugsebenen eine permanente interpretatorische Diskrepanz. Ähnliches geschieht in einer anderen, bereits vorgestellten Arbeit aus dem Jahr 1986, die Wellenzungen und abgetreppte Formen miteinander kombiniert. Die Öffnung einiger Bildelemente zum Bildgrund hin löst die Grenze zwischen Element und Fläche bzw. Raum auf, die mit einer Auflösung der gegenstandsgebundenen qualitativen Kategorien auf kognitiver Ebene einhergeht. Bereits Ende der 70er Jahre setzte sich Kögler mit der Beeinflussung der kognitiven Wahrnehmungsebene mittels bildlich erzeugter Ambivalenzen auseinander, beispielsweise in der Arbeit „Schatten einer Zeichnung“. Er intensiviert die Erkundung eines für diese Zwecke geeigneten motivischen Repertoires und der daraus abgeleiteten Gestaltungsmodi in der Mitte der 80er Jahre. In die motivisch eng miteinander verwandten Werke, welche die zuletzt analysierten Bildfindungen vorbereiten, gehen die Ambivalenzen auf kognitive Ebene noch nicht als Bestandteil der Deutung ein. So liegt in den in den Jahren 1984 und 1985 entstandenen Arbeiten mit Ovalmotiv, abgetreppten Rechteckformen und Wellenzungenelement der Akzent auf der räumlichen Verortung der Elemente und der formalen Vermittlung zwischen den Formgegensätzen. Kögler erarbeitet die Bezugnahme auf kognitive Ebenen als zusätzliche Quelle bildlicher Spannung durch minimale Verschiebungen des Verhältnisses von Formelement und Grund sowie durch die Aufnahme bzw. Umdeutung von Motiven mit ambivalentem Deutungspotential. Allerdings besteht die Gefahr einer Überbewertung der Infragestellung der Abbildhaftigkeit durch das Aufrufen eines Paradigmenwechsels in der Wahrnehmung durch die Dissoziation des Gegenstandes oder das

gleitende Verschieben gegenständlich assoziierter Qualitäten in Form der Öffnung eines Bildelementes zum Malgrund. Die nachträglich veränderte Arbeit mit Hobelmotiv (Abb.121) weist beispielsweise in der Überarbeitung eine Rücknahme der Öffnung der zuvor in gleitendem Übergang gestalteten Wellenzungenform zum Grund hin auf, indem das Papierweiß der linken Bildhälfte mit weißer Temperafarbe überdeckt wird. Die zuvor in gleicher Qualität formulierte, nur durch die Begrenzung durch andere Formen und durch Verschattung als substanzhaltiges, körperhaftes Element ausgewiesene Wellenzungenform wird jedoch von der nachträglich aufgetragenen Grundierung ausgespart. Dadurch kommt es zur Bildung einer Trennlinie zwischen Grund und Form im oberen und unteren Bereich. Kögler legt die Übermalung aus maltechnischen Gründen heraus an. Allerdings scheint das kognitive Konzept der offenen Form auch der neuen Fassung zugrunde zu liegen. Im oberen Bereich ist das Wellenzungenelement nicht konturiert, vielmehr schafft Kögler einen kaum sichtbaren, gestrichelten Übergang von der Grundierung zu der vom Farbauftrag ausgesparten Form. Deren ambivalente Wahrnehmung wird jedoch durch das Erzeugen partieller Transparenzen mit Hilfe nur teilweise sichtbarer Konturlinien dahinter platzierter Bildelemente gesteigert. Kögler fügt somit einen Ambivalenzen erzeugenden Aspekt hinzu und gleicht so die Minderung der Ambivalenz aus, die sich aus der Veränderung ergibt.

Unter formalem Aspekt stellt diese Arbeit eine motivische Erweiterung des Themas der formalen Kontraste dar, das sich in der Gegenüberstellung von Wellenzungenelementen und Rechteckformen bereits in Arbeiten aus dem Jahr 1984 manifestiert. Damit rückt die Arbeit im Hinblick auf Anordnung und Ausformulierung der Bildelemente in die Nähe der beiden Versionen von „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel“. Zwischen diesen und der Arbeit mit Hobelmotiv können einige formale Parallelen aufgezeigt werden. Zum einen stellt in der letztgenannten Arbeit die nun auf rechteckige Formen übertragene, zuvor vorwiegend anhand von organisch formulierten Elementen erprobte Überlagerung und partielle Transparenz einen Ansatz dar, der in der Arbeit „Im Oval“ von 1985 unter dem Aspekt eines anderen gestalterischen Schwerpunktes bereits auftritt. Dort sind Bildelemente aus disparaten Einzelementen durch Verschmelzung synthetisiert. Diese überlagern die transparent gestalteten Elemente einer unteren Bildebene. Es ergibt sich keine Verschränkung beider Bereiche, die zusätzliche optische oder kognitive Ambivalenzen erzeugt. Dieser Aspekt zeigt sich jedoch bereits im Jahr 1979 in „Schatten einer Zeichnung“ und manifestiert sich im Verlauf des Jahres 1985 erneut in der Gestaltung des Schattenmotivs. Die Ausstattung einzelner oder

mehrerer Bildelemente mit einer Vielzahl von Gestaltungen, die in optischer und kognitiver Hinsicht Ambivalenzen auslösen, erfährt in den Arbeiten des Jahres 1986 eine Steigerung. Der Reichtum der Möglichkeiten einer kompositorischen Verschränkung und der damit einhergehenden Erzeugung von Ambivalenzen im Hinblick auf Darstellungsqualitäten, die aus dem Gegenständlichen abgeleitet sind und sich als Deutungspotential im Motiv des Schattens zuvor bereits erschließen, findet sich ebenfalls in der Gruppe der zuletzt analysierten Arbeiten des Jahres 1986. Sowohl in der zweiten Version der Arbeit „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel“ als auch in der Arbeit mit Hobelmotiv beschränkt sich die farbige Gestaltung der Partien auf eine Bildhälfte, ähnlich der Anordnung der Bildelemente in der Arbeit „Schatten einer Zeichnung“ von 1979. Allerdings werden diese dort nicht durch Überlagerung miteinander verschränkt. Die Wiederholung von Formen stellt auch in den genannten Arbeiten aus dem Jahr 1986 ein Mittel der kompositorischen Verknüpfung der Bildelemente dar; sie reicht von der mit qualitativen Annäherungen verbundene Ähnlichkeit der Formulierung der Schlüsseltasche und der Furchtform der betreffenden Arbeiten über die Addition horizontaler und vertikaler Bildelemente bis hin zur formalen Entsprechung einander gegenüber platzierter Formen in der Arbeit mit Hobelmotiv. Die zur Verknüpfung dienenden Bildelemente sind in unterschiedlichen Qualitäten als Farbformen und transparente Formulierungen gestaltet. Formal verwandten Formen werden auf diese Weise unterschiedliche qualitative Eigenschaften zur Seite gestellt.

Kögler stattet die Wellenzungenform in „Die schwarzen Blätter“ sowohl mit partiell transparenten Eigenschaften als auch mit der Eigenschaft des Farbwechsels aus, wie dies auch für die Konzeption des formal verwandten Motivs des Schattens in Arbeiten aus der Mitte der 80er Jahre gilt. Dabei wird keine qualitative Unterscheidung zwischen der Blatt- oder Furchtform, die in der Realität mit materieller Dichte ausgestattet ist, und dem seiner Natur nach immateriellen Schatten getroffen. Im Vergleich der Arbeit „Die schwarzen Blätter“ mit dem Werk „Überschatteter Sessel“, zeigt sich eine bis ins Detail identische formale Ausgestaltung beider Wellenzungenformen. Die Fruchtformen, die in der Arbeit „Kreuztafel und Früchte“ vom April 1985 als körperhafte, raumgreifende Elemente dargestellt werden, sind in den beiden Versionen von „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel“ von 1986 in planierte Elemente verwandelt, deren Gestalt sich ebenfalls verändert hat. Sowohl das Schattenmotiv, wie in „Schatten einer Frucht“ von 1985, als auch die Frucht selbst, wie in „Kreuztafel und Früchte“ aus demselben Jahr können in Kombination mit der Kreuztafel Raumtiefe suggerierende Ausgestaltungen aufweisen. In der Arbeit „Überschatteter Sessel“ ist das

Schattenelement aus planen Farbformen zusammengesetzt; lediglich im oberen, gezeichneten Teil deutet sich durch die Verschattung eine räumliche Verschiebung der beiden Formhälften gegeneinander an, die durch eine von der verwandten vegetabilen Form entlehnte Mittelader voneinander getrennt werden. Die ursprünglich gegenständliche Herkunft der Bildelemente wird so in deren bildlicher Umsetzung durch eine Ausdeutung abgelöst, die von jener unabhängig ist. Allerdings entwickelt Kögler anhand der unterschiedlichen Eigenschaften und Qualitäten, die den zugrundeliegenden Objekten in der Realität eignen, ein Repertoire an bildlichen Ausdeutungen, das erst in der weiteren Beschäftigung mit dem Motiv auf formal ähnlich gestaltete Bildelemente übertragen wird, wie beispielsweise im Fall des Fruchtmotivs in der Arbeit „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel“. Rückgriffe auf gegenstandsnahe Formulierungen finden sich innerhalb eines Zeitraumes neben abstrakteren Versionen desselben Motivs.

Für das Jahr 1985 können weitere Motive aufgezeigt werden, die in die Bildfindungen des Künstlers eingehen. Neben den vielfach kombinierten Faltungen, die bereits in den Arbeiten aus dem Jahr 1984 auftreten und sich gegen Ende der 80er Jahre in neuem Kontext finden, sind dies Motive, die anderen realen Kontexten entnommen sind.

Die Arbeit mit dem Titel „Der rote Balkon“ (Tempera auf Papier, 64 × 48 cm, Abb.129) zeigt auf braunem Karton, der in Spritztechnik mit weißer Farbe grundiert ist, zwei großformatig angelegte Motive. Die obere Bildhälfte wird von einer roten Farbform dominiert, die im unteren Teil rechtwinklig gestaltet ist und im oberen Teil mit einem Doppelbogen abschließt. Die Einziehung zwischen den beiden Bögen ist in Form eines Zwickels in einer dunklen Schattierung des Rottones hervorgehoben. Im Titel wird wohl auf dieses Bildelement Bezug genommen, das somit architektonisch konnotiert wird. Die untere Bildhälfte wird von einer dunklen Kreisscheibe ausgefüllt, vor der ein symmetrisch gestaltetes rotes Motiv nach links versetzt angeordnet ist. Diese Formfindung resultiert aus der Spiegelung einer im oberen Bereich kolbenförmig verdickten und gerundeten Sichelform. Die schwarze Kreisscheibe überlagert den unteren Bereich des in der oberen Bildhälfte platzierten roten Motivs. Die rechte der beiden Sichelformen ist nicht vollständig mit roter Farbe bedeckt, im unteren Bereich bleibt der Malgrund sichtbar. Farbveränderungen unter der Grundierung und ein verdichteter Farbauftrag am rechten Bildrand weisen auf eine Übermalung älterer Strukturen hin.

In der linken unteren Ecke ist die Arbeit mit der Bezeichnung „November“ versehen, möglicherweise dem Entstehungsmonat der Arbeit. Dies erscheint ungewöhnlich, da Kögler seine Arbeiten in der Regel mit Monatsbezeichnungen in Form von römischen Ziffern bezeichnete, die mit der in arabischen Ziffern geschriebenen Tagesbezeichnung kombiniert sind.

Bei dem Motiv in der unteren Bildhälfte handelt es sich um ein Element, zu dem sich Kögler durch eine Kinderzeichnung inspirieren ließ. Es wird nun in eine kompositorische Verbindung mit formal verwandten Bildmotiven überführt. Rundungen finden sich nicht nur in der Gestaltung der sichelförmigen Elemente, sondern auch in derjenigen der schwarzen Kreisscheibe und des Motivs in der oberen Bildhälfte. Weitere formale Bezüge innerhalb der Bildkomposition lassen sich aufzeigen. Das Doppelsichelmotiv bringt aus dem ursprünglichen Kontext bereits eine symmetrische Formgestalt ein, die Kögler anderen Motiven im Rahmen gestalterischer Strategien anverwandelt. Die Spiegelung über die Vertikalachse ist als mathematisch inspirierte Figur in Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre häufig anzutreffen. Dieses in dem aus der Kinderzeichnung entlehnten Motiv bereits angelegte Prinzip stellte wohl einen Auslöser für die bildliche Umsetzung dar. Die Verdoppelung in der unteren Bildhälfte spiegelt sich im oberen Teil des Bildes in der Gestalt der Doppelbogenform. Auf formaler Ebene ergibt sich dadurch eine kompositorische Verschränkung der beiden zentralen Bildelemente. Die drei Bildelemente schließen sich optisch durch die Variation einer Rundform zusammen. Abweichungen von der symmetrischen Gestaltung der Bildelemente erzeugen eine bildliche Spannung. Nicht nur das Doppelsichelmotiv ist aus der Mitte der schwarzen Kreisscheibe herausgerückt und geneigt, auch die Kreisscheibe selbst ist nicht in der Bildmitte plaziert. In der Aussparung innerhalb des Farbauftrages in der unteren Partie der rechten Sichel manifestiert sich eine Strategie prozessualer Bildgenese, die bereits anhand des Ovalmotivs mit collagierten Partien aus dem Zeitraum 1985/86 aufgezeigt werden konnte. Diese bildliche Strategie zeigt sich ebenfalls in „Schatten einer Frucht“. Hier ist sie jedoch möglicherweise darüber hinaus kompositorischen Überlegungen geschuldet. Das rote Kreuztafelement ist mit der Farbe des Grundes übermalt. Unter diesem Farbauftrag zeichnen sich Linien ab, welche die Konturen einer intakten rechtwinkligen Form darstellen. Durch die Übermalung dieser Partie wird eine optische Verschränkung des geometrischen Motivs mit dem Grund erreicht. Darüber hinaus wird eine solche kompositorische Verbindung der Bildelemente mit dem Malgrund lediglich über den Farbwechsel innerhalb des Fruchtschattenmotivs hergestellt. Kögler verstärkt durch die unvollständige Wiedergabe des in anderen Bereichen linear begrenzten und

sich durch geschlossene Konturen auszeichnenden Kreuztafelmotivs die Rückbindung des Elementes an den Malgrund.

Im Fall der Arbeit „Der rote Balkon“ kommen beide Aspekte als Deutungsmöglichkeiten in Betracht. Zum einen ist eine im Vergleich mit anderen Arbeiten aus demselben Zeitraum einfach zu nennende Verschränkung der Einzelelemente erreicht. Zum anderen wird möglicherweise eine kognitive Referenzebene aufgerufen, die sich in den Arbeiten zum Schattenmotiv als unabdingbarer Bestandteil einer schlüssigen Bilddeutung erweist. Ist es dort die Summe der Eigenschaften eines realen Objektes oder Phänomens, die in der Übertragung in die Bildwirklichkeit von der realen Vorgabe abgelöst und, in Einzelaspekte zerlegt, in neuen Kombinationen präsentiert wird, so ist es hier die Thematisierung der Metaebene schöpferischen Tuns, die zur Voraussetzung einer umfassenden Deutung des Werkes wird.

Kögler setzt sich in weiteren, unbetitelten Arbeiten mit dem Motiv der Kreisscheibe auseinander, der eine Doppelsichel exzentrisch vorgeblendet ist. Eine dieser Arbeiten (Tempera und Bleistift auf Papier, Maße unbekannt, o. Abb.) trägt die Datierung „9.VIII.86 – IX.95“. Der erste Zustand war demnach am 9. August 1986 fertiggestellt. Er ist nicht mehr vollständig rekonstruierbar. Das im unteren Teil des Bildes plazierte Doppelsichelmotiv, das vor eine ausschließlich als Umrißform gestaltete Kreisscheibe gelegt ist, kann jedoch wohl der ursprünglichen Fassung zugeordnet werden. Darauf läßt die zeitliche Nähe der Entstehung dieser Fassung zu „Der rote Balkon“ schließen. In der Ausführung des Motivs zeigen sich enge Parallelen zu dessen Gestaltung in der Arbeit aus dem vorangegangenen Jahr. Kögler gestaltet die Kreisscheibe nicht als kompakte Farbfläche, sondern legt sie als transparentes Bildelement über einen Grund, dessen weißer Farbauftrag durch den sichtbaren Pinselduktus strukturiert ist. Ein Farbkontrast zwischen Kreisscheibe und Doppelsichелеlement kommt durch dessen Farbdichte zustande. Das Detail der Farbaussparung im rechten Sichelement wird in der jüngeren Arbeit ebenfalls aufgegriffen; die Bleistiftschraffur ist in der betreffenden Partie in eine Randverschattung umgewandelt, die das Element als volumenhaltigen Körper definiert. Der sich hierin manifestierende formale Gegensatz findet sich in der Arbeit aus dem vorangegangenen Jahr nicht; die Gestaltung dieses Motivs in der älteren Arbeit entfaltet sich anhand des ambivalent interpretierbaren unfertig belassenen Zustandes. In der jüngeren Arbeit findet dahingehend ein Wechsel in der Ausdeutung des Motivs statt. Auch jetzt wird die Aufteilung der Bildfläche in zwei übereinander angeordnete Register beibehalten, jedoch kommt es nicht zu einer Verschränkung der beiden Bildpartien durch Überlagerung der

Einzel motive. Dieser Wandel des kompositorischen Konzeptes weist auf die Arbeiten der 90er Jahre voraus. Ein weiteres Gegensatzpaar ergibt sich aus der unterschiedlichen Ausführung der beiden Bildhälften bezüglich des gestalterischen Mediums. Während die Bildmotive in der unteren Bildpartie auf gestricheltem Grund gezeichnet sind, wird der obere Teil des Bildes von einem farbig gestalteten Bildelement eingenommen. Es besteht aus einem roten Querrechteck, in dessen Zentrum ein kleiner dimensioniertes schwarzes Rechteck plaziert ist, wobei an dessen Schmalseiten ein breiter, an den Langseiten ein schmaler roter Randstreifen sichtbar bleibt. In das schwarze Bildfeld ist ein tordiertes rotes, in Schwingung versetztes Band plaziert, das im Bildraum zu schweben scheint, wobei diese räumliche Ausdeutung der Fläche in Übereinstimmung mit der perspektivischen Gestaltung des Binnenmotivs erfolgt. Das zentrierte Motiv in der oberen Bildhälfte erscheint als traditionelles Tafelbild, dessen Flächenhaftigkeit jedoch mit der räumlichen Deutung der Binnengestaltung kontrastiert.

Oberes und unteres Bildfeld sind jeweils unter dem Aspekt der Erzeugung von Ambivalenzen innerhalb eines bestimmten, durch die Wahl des Mediums und die Art der Gestaltung festgelegten Systems konzipiert. Beide über die Wahl des Mediums in Form eines Kontrastes angelegten Systeme verbindet das Aufrufen der Kategorien Raum bzw. Fläche, formale Kontraste und Bezugnahme der Bildelemente innerhalb eines Bereiches sowie der Gegensatz von runder und rechtwinkliger Form. Die sich auf den ersten Blick erschließenden Symmetrien im Aufbau des Bildes erfahren eine Dynamisierung durch die minimale Abweichung einzelner Bildelemente von der gedachten Mittelachse.

Die Addition unterschiedlich gestalteter Bildfelder ist in den Arbeiten vom Ende der 70er Jahre bereits angelegt, in denen gezeichnete und gemalte Partien einander gegenübergestellt sind. Dies geschieht jedoch durch deren Präsentation innerhalb eines übergeordneten Bezugsrahmens, der sich innerbildlich in Formähnlichkeiten, beispielsweise Symmetrien, manifestiert. Diese Gestaltung weicht nun einer Addition von autonom konzipierten Bereichen innerhalb des Bildfeldes.

In einer Arbeit aus dem Jahr 1982 (Tempera auf Papier, Maße unbekannt, o. Abb.) zeigt sich dieser gestalterische Ansatz zum ersten Mal. Das Werk ist in drei übereinander plazierte Bildregister unterteilt, die jeweils durch schmale blaue Streifen voneinander getrennt sind. Das obere und das untere Feld sind in Grautönen grundiert, das mittlere weist eine schwarze Farbgebung auf. Es verschmilzt mit der in gleicher Farbgebung ausgeführten Rahmung der



gesamten Komposition durch eine schmale schwarze Leiste. Das untere Bildfeld zeigt auf einer nicht vollständig ausgeführten weißen Grundierung zwei perspektivisch erfaßte, schwebend präsentierte schwarze Fruchtschotenelemente. Die in einer vorderen Bildebene liegende Partie des unteren Elementes ist mit einem hellen Konturstreifen versehen, dessen gegenstandsbezogene Konzeption die auf derselben Ebene der Konnotation angesiedelte perspektivische Deutung der Dingform begünstigt. Die obere, kleinere Form ist das Resultat der Übermalung eines ursprünglich größer dimensionierten Pendants der unteren Form. Kögler präsentiert innerhalb einer Bildkomposition zwei unterschiedliche Raumkonzepte. Das dinghaft interpretierte und perspektivisch gestaltete pflanzliche Motiv scheint in dem als Bildraum gedeuteten Kompartiment zu schweben. Dieser Eindruck wird jedoch durch die nicht vollständig ausgeführte weiße Grundierung dieses Feldes relativiert, in der sich wiederum ein dynamischer Bildwertungsprozeß manifestiert. Der perspektivisch gestalteten Dingform ist im mittleren Kompartiment eine ausschließlich durch die Farbwirkung evozierte Tiefenräumlichkeit entgegengestellt. Dieses Konzept von Räumlichkeit ist von jeglichem Gegenstandsbezug abgekoppelt. Durch die farbliche Verschmelzung der schwarzen Rahmenkonstruktion mit der Farbgebung des mittleren Kompartimentes kommt es zu einer unterschiedlichen Verortung der Raumebenen außerhalb der Binnengestaltung der Kompartimente. Die beiden hell grundierten Kompartimente scheinen vor einer größeren schwarzen Fläche oder einem ebensolchen Raum zu schweben. Ambivalenz in der Wahrnehmung eines Raumes bzw. einer Fläche wird durch das Abteilen der beiden äußeren Kompartimente durch blaue Balken erreicht. Diese begünstigen, wie die schwarze Rahmung der Bildfelder, eine flächige Wahrnehmung der einzelnen Elemente und stellen dem in der schwarzen Partie aufgerufenen räumlichen Kontinuum eine Flächengliederung entgegen.

In der Arbeit von 1986 mit Sichel- und Bandmotiv ist das Einpassen der Bildpartien in eine übergeordnete Bildstruktur reduziert, jedoch nicht aufgegeben. Der weiß gestrichelte Grund setzt sich oberhalb des schwarz-roten Bildfeldes fort, so daß ein undefiniertes räumliches Kontinuum erzeugt wird, in welchem das obere Kompartiment und das Motiv der unteren Bildhälfte zu schweben scheinen. Dennoch erscheint die Gestaltung der oberen Bildhälfte diesem nicht näher definierten Bildraum durch den direkten Anschluß an die Begrenzung des Bildträgers vorgelagert und in dieser Position fixiert. Die Anmutung des Schwebens wird auf diese Weise relativiert. Auch ist in den unteren Bereich der Komposition eine Horizontallinie eingefügt, die das Bildfeld definiert und den Anschluß der Horizontalbegrenzung an die

Außenkanten des Bildträgers in der oberen Bildhälfte wiederholt. Dem wird im optischen Vortreten des Motivs der unteren Bildhälfte und im Schweben der Dingformen ein kontrastierendes Raumkonzept gegenübergestellt. Dieses schließt an dasjenige der zuvor analysierten Arbeit aus dem Jahr 1982 an. Möglicherweise bezieht sich die Wiederaufnahme der Arbeit an dem bereits fertiggestellten Werk im September 1995 auf die Umgestaltung dieser räumlichen Bezüge innerhalb der Komposition. Damit wäre jedoch kein Bruch mit den bereits Anfang der 80er Jahre erprobten Konzepten verbunden. Auch die Motive beider Bildhälften treten in Arbeiten aus den 80er Jahren auf. Das Motiv des schwebenden Wellenbandes wurde im Zusammenhang mit Arbeiten aus dem Jahr 1984 bereits erwähnt. Kögler integriert dieses Motiv wohl auch in die lediglich schriftlich dokumentierte Arbeit mit dem Titel „Blatt, Schrank und Schlange“<sup>38</sup> und interpretiert es zoologisch. Es findet sich ebenfalls in einer Arbeit aus dem Jahr 1992 (Tempera auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.) mit einem rahmenden Oval und mehreren Zackenbandmotiven sowie als formales Pendant der Ader eines Wellenzungenmotivs über komplexen gezeichneten Strukturen in einer weiteren, unbetitelten Arbeit (Tempera und Bleistift auf Papier, 31,9 × 43,6 cm)<sup>39</sup> aus demselben Jahr. Mitte der 90er Jahre ist es in einer unbetitelten Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, 26 × 33 cm, Abb.130) mit einem Wellenzungenmotiv kombiniert, dessen Mittelader auch als Schlangemotiv gelesen werden kann. Beide Elemente schweben vor einem von blauen Balken gerahmten schwarzen Querrechteck. Aus der Datierung „1994/III/96“ wird der Zeitraum ersichtlich, innerhalb dessen Kögler an dem Werk arbeitete. Die unterschiedlichen Fassungen können jedoch nicht mehr rekonstruiert werden.

In den aus dem Jahr 1995 nachweisbaren Arbeiten findet sich das Motiv nicht. Auch ist für dieses Jahr keine vergleichbare Bildkonzeption überliefert. Sowohl das Nebeneinander von Malerei und Zeichnung innerhalb eines Bildes als auch das Ineinanderstellen mehrerer rechteckiger Bildfelder treten als charakteristische Gestaltungsstrategien im Werk der 90er Jahre zutage. Das der Kinderzeichnung entlehnte Motiv tritt hingegen lediglich in den Jahren 1985 und 1986 auf. Der gestrichelte Grund findet sich in einigen Arbeiten der 80er Jahre, jedoch dient er zumeist dem Überdecken älterer Malschichten. In Verbindung mit dem Motiv der Kreisscheibe mit Doppelsichel tritt eine ähnliche Gestaltung des Bildgrundes ebenfalls aus

---

<sup>38</sup> Vgl. AK, Berlin 1987, Nr.4, „Blatt, Schrank und Schlange“, 1984, Tempera und Bleistift auf Papier, 53 × 64 cm, S.24, o. Abb.

<sup>39</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.57.

diesem Grund auf. In den 90er Jahren ist eine derartige Gestaltung des Bildgrundes dagegen außerhalb einer solchen Funktion häufig zu finden.

In bezug auf die Arbeit mit Doppelsichelmotiv von 1986/95 können keine eindeutigen Zuordnungen der Gestaltungen zu den jeweiligen Arbeitsphasen vorgenommen werden. Eine überarbeitete Fassung (Abb.131) ist fotografisch dokumentiert. Aufgrund der schlechten Qualität der Aufnahme können jedoch lediglich allgemeine Beobachtungen angestellt werden. Das Werk steht unter zwei anderen an einer Wand präsentierten Arbeiten auf einem Tisch. Die Bildfläche ist zweigeteilt. Auf einen grob strukturierten hellen Grund, in dessen unterem Bereich eine in Bleistift ausgeführte Horizontallinie verläuft, ist ein gezeichnetes Kreisscheibenmotiv mit exzentrisch vorgeblendetem und geneigtem Doppelsichelelement plaziert. Eine helle Aussparung des Farbauftrages in dessen rechtem Teilelement ist sichtbar. Die obere Bildhälfte wird von einem rotgrundigen Querrechteck eingenommen, das sich seitlich bis an die Begrenzung des Bildträgers erstreckt, sowie von einem darüber plazierten hellen Streifen. Die Binnenzeichnung des roten Bildfeldes ist nicht im Detail zu erkennen. Ein untergliedertes schwarz-weißes Querrechteck wird von einem nach links versetzten roten partiell überlagert. Dieses ragt in die untere Bildpartie hinein und berührt den Rand der gezeichneten Kreisscheibe.

In der überlieferten Fassung der Arbeit verdichtet sich der gestrichelte Farbauftrag des hellen Malgrundes der unteren Bildpartie im linken oberen Randbereich. Darunter sind Spuren eines roten Farbauftrages sichtbar. Sie stammen von dem in der Fotografie überlieferten, in der oberen Bildpartie ursprünglich angesiedelten Motiv, wobei es sich dabei nicht zwingend um die erste Fassung des Werkes handelt. Dieser Zustand reflektiert jedoch ein kompositorisches Prinzip, das auch der Arbeit mit Doppelsichelmotiv vom November 1985 zugrunde liegt. Kögler verschränkt dort beide Bildpartien durch Überlagerung der Formelemente. Zu diesem Zeitpunkt hatte Kögler bereits Bildkompositionen erstellt, in denen zwei oder mehr Elemente in additiver Reihung nebeneinander plaziert sind. In formalen Bezugnahmen oder interpretativen Verknüpfungen anderer Art zeigt sich jedoch stets eine innerbildliche Verbindung der Bildmotive. In dem in der Fotografie dokumentierte Zustand der Arbeit ist deren Verschränkung modifiziert, wobei sich die Motive der oberen und der unteren Bildhälfte nur zu berühren, nicht aber zu überlagern scheinen. In der Endfassung ist diese kompositorische Strategie nochmals zurückgenommen, indem nun die Bildelemente ohne bildliche Verschränkung nebeneinander plaziert sind. Diese Trennung der Bildbereiche scheint demnach der

Überarbeitung der Komposition in den 90er Jahren geschuldet zu sein. Dem Überarbeitungsprozeß liegt ein Wandel gestalterischer Strategien zugrunde. Die Präsentation voneinander isolierter oder solitärer Bildelemente in Rechteckfeldern, die geschlossene, intakte Umrisse aufweisen und durch ihre rahmende Funktion den Tafelbildcharakter der nicht auf benachbarte Bildbereiche bezogenen Binnengestaltung betonen, tritt als gestalterische Strategie häufig im Werk der 90er Jahre in Erscheinung.

Die Strategie der formalen Synthese disparater Formelemente, die der Vereinzelung der Bildelemente entgegenwirkt, wird ebenfalls vermehrt im Werk der 90er Jahre eingesetzt, findet sich jedoch, nach ihrer Entwicklung in den 50er Jahren, vornehmlich in Arbeiten aus der Mitte der 80er Jahre. Durch die Verschmelzungsprozesse wird der Gegenstandsbezug der Elemente eliminiert. Es werden komposite Gebilde erzeugt, die nur mit Einschränkung als Dingformen bezeichnet werden können, weil diese Bezeichnung eine Bezugnahme auf Gegenständliches beinhaltet.

Diese Strategie der Formerzeugung zeigt sich in einer unbetitelten Arbeit (Collage, Tempera und Bleistift auf Karton, 43,5 × 60,2 cm)<sup>40</sup>, die im Verlauf des Jahres 1985 entstand und zuletzt am 6. Mai 1991 überarbeitet wurde. Am unteren, gerissenen Rand eines braun gesprenkelten Kartons ist ein hellgrundiges, versehrtes Etikett aufgeklebt. In das Zentrum der Bildfläche ist ein Gefüge einander überlagernder Farbformen plaziert, das mit linear begrenzten, in der rechten Bildhälfte angesiedelten Bildelementen durch Überlagerung und Ausbildung von Linientransparenzen verschränkt ist. Die farbigen und gezeichneten Elemente sind als komposite, geometrische Formen konzipiert; sie gehen überwiegend aus Formsynthesen hervor. Dazu zählen auch abgetreppte Rechtecke, in deren Gestaltung das Motiv des Zackenbandes eingeht, mit dem sich Kögler zu Beginn der 90er Jahre auseinandersetzt.

Die Einbindung gezeichneter und gemalter Partien, die Erzeugung der Einzelelemente aus der Verschmelzung mehrerer Formen und die Auswahl und Anordnung des formalen Repertoires rückt diese Bildfindung in die Nähe der Arbeit „Im Oval“ aus dem Jahr 1985. Allerdings sind einige Formelemente durch lediglich partiell ausgeführten Farbauftrag ambivalent lesbar. Sie vereinen Eigenschaften der Farbformen mit denjenigen der gezeichneten Elemente. Diese sind als flach auf dem Bildgrund aufliegende, transparente und substanzhaltige Flächenformen ausgebildet. Eine Zickzacklinie geht aus der Konturlinie einer Flächenform hervor und endet

---

<sup>40</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.125.

als freie Linie auf dem Bildgrund. Eine gegenstandsbezogene Darstellung ist mit einem isoliert auftretenden gestalterischen Mittel ohne gegenständliche Konnotation verbunden. Diese gestalterische Strategie tritt in „Spiegelsituation mit Früchten“ und „Schlüsseltasche, Frucht und Zettel II“ von 1986 auf. Nun wird dadurch eine Verflachung des formalen Gefüges erreicht. Durch die isolierte Linie wird die Komposition auf dem Bildgrund verankert. Die Linie erscheint als minimale gestalterische Maßnahme, in der sich ein erstes Stadium der Bildkonstitution zeigt. Dieselbe gestalterische Absicht liegt dem nur partiell ausgeführten Farbauftrag innerhalb einiger Flächenformen zugrunde. In der graduell unterschiedenen Anwendung dieser Strategie auf die Bildelemente zeigt sich eine prozessuale Bildwerdung. Zeichnung und farbige Partien stehen einander erst im Endzustand der Arbeit als kontrastierende Bildelemente gegenüber; ihre Genese vollzieht sich, ausgehend von gemeinsamen Vorstufen, über mehrere Schritte hinweg. Auch die ohne formale Anbindung frei auf dem Bildgrund liegenden Linien sind bereits in den Partien, in denen sie den Umriß der Farbformen bilden, in den Entstehungsprozeß der Dingformen eingebunden.

In den 80er Jahren zeigt das Lösen des Lineaments aus dem Formzusammenhang eine Auflösung des Formkontinuums an. Gegen Ende des Jahrzehnts entwickelt der Künstler diese Ansätze jedoch weiter, indem eine Vielzahl von offenen Konturen dem zentralen Gefüge aus geschlossenen Formen zur Seite gestellt wird. Dies zeigt sich in einigen Arbeiten, die noch vorgestellt werden sollen. Aufgrund dieser Entwicklung kann angenommen werden, daß es sich bei den in der zuvor analysierten Arbeit von 1985/91 in dieser Weise gestalteten Partien um Hinzufügungen vom Beginn der 90er Jahre handelt.

Neben den bereits benannten Mechanismen bildlicher Verschränkung wird hier auch die vorgefundene Gestaltung des Bildträgers in die Komposition integriert. Eine der Flächenformen weist eine weiße Farbgebung auf; sie ist durch eine formal ähnliche Gestaltung mit einem schwarzen Element verschränkt, dessen oberer Rand partiell gerissen erscheint. In dieser Gestaltung wird die collagierte Partie am unteren Bildrand kompositorisch gespiegelt.

Die weiße Farbform nimmt, wie auch die benachbarten rostroten Quadrate, die braune Sprenkelung des Bildgrundes auf. Dadurch wird eine der Eigenschaften des Bildgrundes der Gestaltung der Flächenformen anverwandelt. Darin zeigt sich eine weitere Strategie der formalen Verschränkung dieser unterschiedlich definierten Bildbereiche. Diese spiegelt sich in der Behandlung der gezeichneten Partien und stellt eine aus dem synthetischen Kubismus

entlehnte Strategie dar. Gleiches gilt für die Verschattung von Teilen eines flächenhaft definierten Bildelementes, die in der Gestaltung der weißen Form vorliegt und dort eine reliefartige Staffelung der Teilformen anzeigt.<sup>41</sup>

Der untere Teil der Bildkomposition wird von einem Gefüge formal kontrastierender Farbformen eingenommen. Eines der Formelemente stellt das Resultat einer Verschmelzung von zwei nebeneinander platzierten Halbkreisscheiben dar. Diese Doppelform schließt nach unten mit einem geraden Kontur ab; an ihre rechte Partie sind weitere aus Formsynthesen hervorgegangene Elemente angelagert, die partiell eine kurvilineare Begrenzung aufweisen. In dem Bereich, in dem der linke Kreisbogen auf die unteren Umrißlinie trifft, geht jener in die lediglich durch Verschattung sichtbar gemachte Begrenzung eines der angelagerten kleinen Kreisscheibensegmente über. Ein Teil der blauen Binnenfarbe des großen Elementes scheint in diesen Bereich auszutreten. In der gegenüberliegenden Partie der Doppelform verdrängt blaue Farbe die schwarze Farbgebung der Formelemente. Ähnliches vollzieht sich in einer nahe der unteren Blattbegrenzung platzierten schwarzen Rechteckform. Der Ausbreitung eines blauen Farbfleckes ist hier eine Aussparung aus dem schwarzen Farbauftrag der Flächenform angeschlossen; auch die rechte untere Randpartie der Form ist geöffnet und nicht vollständig mit Farbe bedeckt. Vielmehr scheint ein Quantum schwarzer Farbe aus der durch den Kontur definierten Form in den Malgrund auszutreten. Die derart gestalteten Teilbereiche stellen einerseits einen gestalterischen Kontrast zu den flächigen, durch Konturen begrenzten Farbformen dar. Andererseits ist über sie eine optische Verschränkung mit anderen Bildpartien erreicht. Unter einem dritten Aspekt verbildlichen sie den Akt der Bildwerdung als dynamischen Prozeß, innerhalb dessen sich Farbigkeiten jenseits der als Strategie eingesetzten Farbwechsel durch Formüberblendung verändern sowie Formen im Zustand der Genese gezeigt werden bzw. stabil erscheinende Farb-Form-Zusammenhänge aufzubrechen scheinen.

Gegen Ende der 80er und im Verlauf der 90er Jahre entstanden verwandte Arbeiten, die neben Kleinteiligkeit und Vielzahl der Bildelemente auch eine Dynamisierung des Bildgeschehens aufweisen. Köglers Auseinandersetzung mit dem Oval unter dem Aspekt der Rahmung setzt sich ebenfalls zu Beginn der 90er Jahre fort.

---

<sup>41</sup> Vgl. Judkins, a. a. O., S.130 ff.

So vereint ein unbetitelttes Werk aus dem Jahr 1991 (Tempera und Bleistift auf Karton, auf Karton aufgezogen,  $35,7 \times 47$  cm)<sup>42</sup> Motive und Gestaltungstechniken, die in der Arbeit „Im Oval“ von 1985 auftreten, mit solchen, die sich in der soeben besprochenen Arbeit von 1985/91 finden. Das Werk zeigt auf weiß grundiertem Karton ein Gefüge formal kontrastierender Formen. Die rechte Bildhälfte wird von abgetreppten Rechtecken eingenommen. Mehrere gleichartig gestaltete, rechtwinklige schwarze Formen überlagern einander in einer Weise, die als Vorstufe einer Formerzeugung durch Verschmelzen der Formelemente gelesen werden kann. Diese werden von ebensolchen, mit Bleistift linear konturierten und gestaffelten Formen hinterfangen. Deren Randverschattung geht partiell in diffuse Schraffuren über. Einige dieser Formen scheinen in einem Stadium der Formgenese dargestellt zu sein, ihnen eignet eine hellgraue Farbgebung. Graue und gezeichnete Rechteckformen sind als Wiederholungen der schwarzen Farbformen gebildet, weisen jedoch unterschiedliche Grade optischer Dichte und dadurch angezeigter Substanzhaltigkeit auf. Die in der Bildmitte plazierte abgetreppte schwarze Rechteckform überlagert, durch einen hellen Kontur ausgewiesen, die am rechten Bildrand angeordneten Formen, wobei sie zwischen diesen und den kurvilinearen Elementen der linken Bildhälfte vermittelt. Zwei der dort positionierten Elemente, doppelte Halbkreisscheibenmotive mit geradem unterem Abschluß, treten auch in der zuvor besprochenen Arbeit auf. Sie finden sich in mehreren Bildschöpfungen vom Beginn der 90er Jahre. Im motivischen Kontext der 80er Jahre ist das Motiv lediglich in dem zuvor analysierten, später überarbeiteten Werk von 1985/91 nachzuweisen. Demnach kann es den durch die Überarbeitung neu hinzukommenden Formulierungen zugerechnet werden.

Eines dieser Bildelemente besteht nun aus einem schwarzen Halbkreisscheibenmotiv mit Ausläufer, der von einer blauen Halbkreisscheibe überlagert wird. Erneut kann die Konstellation als Manifestation eines bildgenetischen Prozesses gedeutet werden. Die einander überlagernden Teilelemente befinden sich in derselben Konstellation zueinander wie die Bestandteile der benachbarten Doppelform und sind wohl in einem Verschmelzungsprozeß begriffen, der in der schwarzen Doppelform schon abgeschlossen ist. In unmittelbarer Nachbarschaft befinden sich fünf diagonal ausgerichtete Linien unterschiedlicher Länge, die parallel zueinander angeordnet und nicht in Flächenformen integriert sind. Diese Gestaltung ruft identische Formulierungen in konstruktivistischen Arbeiten der 20er Jahre auf. In Köglers

---

<sup>42</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.55.

Werk sind sie erst zu Beginn der 90er Jahre nachweisbar, jedoch finden sich Vorläufer in den formunabhängigen Linienführungen sowohl der 50er als auch der 80er Jahre. Nun akzentuieren sie das Motiv des Schwebens der Bildelemente in einem Bildraum, der lediglich in dieser Partie aperspektivisch definiert ist.

Die formale Vermittlung zwischen rechtwinkligen und kurvilinearen Elementen, die sich aus der gegenseitigen Durchdringung dieser Elemente ergibt, kann ebenfalls als Verschmelzungsprozeß gelesen werden. Dieser vollzieht sich in einer Partie der Komposition, die durch ein Hochoval gerahmt wird. Dessen Konturen überlagern, mehrfachen Farbwechseln unterworfen, die anderen Bildelemente. Das Oval ist als transparente und dennoch substanzhaltige Formulierung ausgearbeitet, wobei der überlagerte Malgrund einem Farbwechsel zu einer hellbraunen, mit braunen Sprenkeln versehenen Farbgebung innerhalb der Fläche des Ovals unterworfen ist. Kögler übernimmt dieses Konzept aus der Arbeit „Im Oval“ und der in den Zeitraum 1985/91 datierten Arbeit. Eine weitere Übernahme betrifft das Motiv des Ovals. Es findet sich zu Beginn der 90er Jahre in eine Reihe von Arbeiten, die noch vorgestellt werden sollen. Die auffällige Gestaltung der Binnenfläche des Ovals findet sich zuvor nur in „Der rote Balkon“ aus dem Jahr 1985 und der in den Zeitraum 1985/91 datierten Arbeit. Dort kann sie demnach dem ersten Zustand zugerechnet werden. Das nun eingeführte doppelte Halbkreisscheibenmotiv zeigt große Ähnlichkeit mit dem Hauptmotiv in „Der rote Balkon“ und ist wohl aus diesem abgeleitet. Der Schwerpunkt der Gestaltung verlagert sich in der Arbeit aus dem Jahr 1991 von einem aus der Überlagerung von Bildelementen entstandenen Formengefüge mit teilweise synthetisierten, komplexen Formfindungen, das von einem Oval hinterfangen wird, zu einem dynamischen Geschehen, das Verschmelzungsvorgänge mehrerer Formengruppen visualisiert. Dabei wird das zentrale Geschehen der Durchdringung rechtwinkliger und kurvilinearere Formen durch das Oval und dessen herausgehobene Binnengestaltung akzentuiert. Dynamisierungsstrategien finden sich allerdings auch in den Arbeiten aus dem Jahr 1985. In der Arbeit „Im Oval“ ist in der flüchtig aufgebrachtten weißen Grundierung und der nur partiell ausgeführten Bleistiftschraffur des zuoberst plazierten komplexen Formelementes ein prozeßhaftes Entstehen der Bildfindung verbildlicht. Ähnliche Strategien finden sich in der Arbeit von 1985/91. Nun wird darüber hinaus die Durchdringung von organisch gestalteten und rechtwinkligen, gemalten und gezeichneten Formelementen aufgegriffen, die sich bereits in einer Reihe von Arbeiten aus dem Jahr 1985 findet. In der



Zeichnung mit abgetreppten, teils wellenförmig begrenzten Elementen von 1984 wird das zentrale Geschehen ebenfalls durch einen Ovalrahmen hervorgehoben.

Der Umfang, in welchem formale und gestalterische Zusammenhänge aus Arbeiten der 80er Jahre am Beginn der 90er Jahre übernommen werden, soll anhand einer weiteren unbetitelten Arbeit aus dem Jahr 1991 (Tempera und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.) aufgezeigt werden. Auf einem hellbraunem, in der rechten Bildhälfte flüchtig hell grundiertem Malgrund ist links die Zeichnung eines diffus verschatteten, mehrfach gefalteten Papiers plaziert. Rechts daneben schließt sich ein in ähnlichem Modus gestaltetes Hochoval mit doppeltem, in der Mitte anschwellendem Kontur an, in dessen Innerem zwei doppelt konturierte, partiell verschattete Lochelemente angesiedelt sind. Die rechte Bildpartie wird von mehreren gemalten Elementen eingenommen. Die schwarzen Flächenformen, zwei Rechtecke und ein doppeltes Halbkreisscheibenmotiv, sind durch helle Konturen gegeneinander abgesetzt und durch Überlagerung miteinander verschränkt. Letztgenanntes wird von einem blau und rot gestalteten Zackenmotiv und einer partiell blau gestalteten Faltung überlagert. Es ist mit dem Motiv gleicher Gestaltung aus der Arbeit von 1985/91 verwandt. Die dort angegliederte Viertelkreisscheibe ist nun vollständig in die Form integriert und auf deren gegenüberliegender Seite verdoppelt. Auch das sich in jener Arbeit manifestierende dynamische Geschehen, das sich in der Unvollständigkeit des Farbauftrages oder dem Ausfließen von Farbe in benachbarte Bereiche sowie in den in Formkontrasten angelegten, gezeichneten Konturerweiterung gemalter Partien äußert, geht in die jüngere Arbeit ein. Das Zackenbandmotiv, das der kurvilinearen Struktur eingeschrieben ist, füllt die Hälfte der kleinen Viertelkreisscheibe aus und teilt diese dadurch farblich in zwei Achtelkreisscheiben. Auf der gegenüberliegenden Seite schließt eine unregelmäßig begrenzte rote Teilform des Zackenbandes an dessen blaue Partien an, wobei diese in Zusammenschau mit der rechtwinkligen Aussparung aus dem roten Element die benachbarten schwarzen Partien ebenfalls als Zackenband in Erscheinung treten lassen. Dieses ist ebenfalls dem kurvilinearen Element eingeschrieben, steht jedoch über die Gestaltung als Farbform mit den benachbarten, schwarzen Rechtecken in Verbindung. Das doppelte Halbkreisscheibenmotiv wird dadurch zum Brennpunkt gestalterischer Strategien.

Spätestens im April 1987 setzt sich Kögler mit komplexen Formulierungen einzelner Bildelemente auseinander, die im Zuge einer Reduktion des motivischen Vokabulars der Bildschöpfungen bildfüllend als Solitär oder in Kombination mit wenigen weiteren Elementen in nicht durch Überlagerung erzeugten, kompositorischen Zusammenhängen zu sehen sind.

Dabei können die derart präsentierten Motive aus Verschmelzungen mehrerer disparater Dingformen hervorgehen. Auch Formen, die sich nicht auf den ersten Blick als synthetisiert erschließen, können das Resultat eines solchen Entstehungsprozesses sein. Dies ist der Fall in bezug auf einige Arbeiten, die im Jahr 1987 entstanden und an zentraler Stelle ein komplexes Motiv präsentieren, das durch verschiedene kompositorische Verfahren in die Bildgestaltung eingebunden wird. Dieses Element besteht aus einer dreieckigen Formulierung, die im Bereich eines der spitzen Winkel abgerundet ist und in ein seitlich anliegendes konisches Element mit gerundetem Abschluß übergeht. Als dunkle Farbform vor hellen Grund gestellt oder achsengespiegelt und vervielfältigt, findet sich die komplexe Form zumindest in drei Bildfindungen, die in zeitlicher Nähe zum März des Jahres 1987 entstanden. Darauf läßt die Datierung einer der Arbeiten mit dem Titel „Drei Teile“ schließen.<sup>43</sup>

Erst durch eine Arbeit vom Februar 1988 erschließt sich die aus disparaten, abbidlhaft erfaßten Gegenständen erzeugte Formfindung in ihrem gegenständlichen Gehalt. Die Arbeit (Gouache und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.) zeigt einen aufgefächerten Satz von Farbkarten oder ähnlichen Gebrauchsgegenständen, die durch eine Metallniete miteinander verbunden sind. Diese Gegenstände weisen die Form des Rumpfes der beschriebenen Formulierung auf. Unterhalb des mittig platzierten Motivs ist ein spachtelartiges Werkzeug mit Griff abgebildet; oberhalb des aufgefächerten Kartensatzes findet sich eine Balkenform mit einem gerundetem Abschluß, die an jenen angelagert ist und Ähnlichkeit zu einer Teilform des gegenüber platzierten Farbkartenmotivs aufweist. Kögler stellt ein im Atelier vorgefundenes Arrangement von Werkzeugen und anderen Utensilien unter dem Gesichtspunkt formaler Verschränkung dar, wobei konstruktiv bedingte Formzusammenhänge in Gestalt mehrerer durch eine Niete miteinander verbundener Elemente bildlich genutzt werden. Diesen werden einander überlagernde Elemente zur Seite gestellt. Kögler setzte sich bereits im vorangegangenen Jahr mit dem zentralen Bildmotiv auseinander, indem er es als synthetisierte, komplexe Form isolierte und in bildliche Gliederungsstrategien einband. Im Jahr 1988 greift Kögler auf eine gegenstandsnahe Erfassung der zugrundeliegenden Ateliersituation zurück. Diese steht nicht am Ende des künstlerischen Umbildungsprozesses einzelner daraus entlehnter Formelemente, sondern findet sich als eine unter vielen Optionen der künstlerischen

---

<sup>43</sup> Vgl. AK, Berlin 1987, Nr.22, „Drei Teile“, 1987, Tempera und Bleistift auf Karton, 70 × 85 cm., Abb. S.31. Auch eine weitere Arbeit, die dieses Motiv aufweist, ist in der Publikation abgebildet, vgl. Nr.19: „Begegnung I“, 1987, Tempera und Bleistift auf Karton, 70 × 80 cm, Abb. S.23. Weiterhin ist dieses Motiv in eine unbetiteltete Arbeit aufgenommen, vgl. AK, Rastatt 1999, o.T., 1987, Tempera und Bleistift auf Karton, 41 × 65 cm, Abb. S.42.

Auseinandersetzung mit einem Motiv innerhalb einer mehrere Monate umfassenden Zeitspanne.

Ein anderes Bildmotiv, das Kögler im Jahr 1987 sowie in späteren Jahren in mehrere Bildschöpfungen integrierte, ist ebenso rätselhaft im Hinblick auf seinen Ursprung und komplex in der Gestaltung wie das eben beschriebene Bildelement. Es findet sich in einer in den April 1987 datierten Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, 58 × 64 cm)<sup>44</sup>, die den Titel „Das Ding“ trägt. Sie zeigt auf hellem Grund ein zentral und bildfüllend angeordnetes stehendes Oval, das im unteren Bereich eine konkave Einziehung aufweist. Diese wiederholt sich in der oberen rechten Partie, wobei die Krümmung hier steiler ausgebildet ist. Sie ist, im Gegensatz zu dem zweifarbig gestalteten Korpus des Ovals, mit Bleistift gezeichnet und verschattet. Mit ihr korrespondiert eine ebenfalls gezeichnete, ovaloide konvexe Ausstülpung, die sich über die konkave Einziehung wölbt und links den Kontur des großen Ovals fortführt, rechts jedoch jenseits der konkaven Einziehung auf die Konturlinie der größeren Form auftrifft. Die Binnenfläche des großen Ovals setzt sich aus drei Farbfeldern zusammen. Eine Zackenlinie teilt einen oberen schwarzen von einem unteren roten Bereich. In den oberen ist ein weißes Dreieck platziert, dem die obere konkave Einziehung eingeschrieben ist. Der Konturverlauf des Dreieckes korrespondiert nicht mit demjenigen der Zackenlinie. Diesem komplexen Gebilde ist in der linken Bildhälfte ein ebensolches, gezeichnetes Pendant zur Seite gestellt, das jedoch körperhaft gestaltet und in die Tiefe des Bildraumes hinein gedreht erscheint. Eine perspektivische Lesart ergibt sich lediglich aus der Zusammenschau mit dem zentralen, identisch gestalteten Bildelement. In einem kognitiven Rückschluß wird dieses nun als körperhafte, stabile Formulierung gedeutet; selbst die mit Bleistift konturierten transparenten Partien scheinen substanzhaltig zu sein, da das Pendant diese Eigenschaft aufweist. Die Farbfelder, aus denen sich der Korpus des zentralen Elementes zusammensetzt, sind ausschließlich flächig charakterisiert, während die gezeichnete Partie als räumliches Gefüge von Flächenelementen gedeutet wird. Die Verräumlichung einzelner Partien ist in dem gedrehten Pendant zugunsten einer vereinheitlichenden flächenhaften Erscheinung eliminiert.

Kögler greift in der Ausdeutung des Bildmotivs auf Ansätze zurück, die sich bereits in der frühen Phase der Op Art bei Vasarely finden. Auch in dessen Werk ist die perspektivische Lesart eines Bildmotivs durch die Vorgabe eines identisch gestalteten, jedoch scheinbar frontal

---

<sup>44</sup> Vgl. Museum Ettlingen, Programm Januar-Juni 2006, Deckblatt.

erfaßten Motivs vorgegeben. Im Zuge dieses Vorgehens wird der Malgrund ambivalent als Fläche und Raum interpretiert. Dies beruht auf dem Vorwissen um das Verhalten realer Formen in einem realen Raum. Kögler nutzt diese Strategie der Bezugnahme auf reale räumliche Dingeigenschaften und eine perspektivische Lesart der Dingformen bereits in der Arbeit „Schatten einer Zeichnung“ im Jahr 1979. Der Rekurs auf reale räumliche Verhältnisse als Deutungsvorgabe, die Ambivalenzen in der Bildwahrnehmung verursacht, findet sich auch bei Paul Uwe Dreyer und Georg Karl Pfahler.

Kögler kombiniert darüber hinaus vorgeblich verschiedenartige materielle Zustände der gleichen Form im Bild und isoliert auf diese Weise realitätsentlehnte Dingeigenschaften, um sie innerhalb des Bildes separat zu präsentieren. Die hier gezeigten Ansichten einer Dingform scheinen einen dadurch virtuell erfahrbar werdenden Raum zu ummanteln. In dieser spezifischen Konstellation erschließt sich eine weitere räumliche Funktion der Elemente. Durch diesen Deutungskontext sind sie miteinander verknüpft und in ihrer Position festgelegt. In „Schatten einer Zeichnung“ von 1979 dagegen stehen zwei interpretatorische Konzepte einander gegenüber, ohne ein drittes hervorzubringen. Kögler verlagert nun den gestalterisch-kompositorischen Fokus auf die Erzeugung einer weiteren Bezugsebene, die als Raumkontingenz bezeichnet werden kann. Anders als in den Arbeiten zur Thematik des Schattens ist die Bezugsgröße nun nicht eine Eigenschaft des realen Objektes, sondern tritt als weitere Vorgabe in Form des räumlichen, von den Dingobjekten unabhängigen Konzeptes in Erscheinung.

Ein Werk mit dem Titel „Ding auf der Treppe (anstelle von Begegnung)“ (Tempera und Bleistift auf Karton, 70 × 80 cm, Abb.132), ebenfalls aus dem Jahr 1987, zeigt die bekannte Ovaloidform vor hellem Grund in der rechten oberen Ecke, darunter befindet sich ein diagonal von links oben nach rechts unten verlaufendes rotes Zackenband, das im Titel gegenständlich ausgedeutet und als Treppe bezeichnet wird. In vergrößertem Maßstab wiederholt sich das Zackenbandmotiv in schwarzer Farbgebung und in verändertem Winkel der Konturverläufe im unteren Teil des Bildes, wobei eine Zacke vollständig zu sehen ist, eine weitere im linken Bereich jedoch durch den Bildfeldrand beschnitten wird. Der Korpus des Ovaloids ist als schwarze Flächenform charakterisiert, mit Ausnahme des gezeichneten konkaven Einzuges und der als Umrißform gestalteten, hinterfangenden konvexen Partie im oberen Bereich. Die Zackenelemente sind jetzt aus der Einbindung in den ovalen Korpus gelöst und als eigenständiges Bildmotiv behandelt, das einen gegenständlichen Charakter annimmt. In der

Komposition aus abstrakten Farbformen, die als Flächenmuster einem komplexen, partiell räumlich gestalteten Formelement entgegengestellt sind, zeigt sich ein gestalterischer Ansatz, der von demjenigen der zuvor vorgestellten Arbeit abweicht. Kögler extrapoliert in dieser Arbeit eine der Dingform zuvor als Binnenstruktur anverwandelte Flächenform und verleiht ihr eigenen Objektstatus.

Aus dem Jahr 1988 existiert eine Arbeit (Gouache und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.), die auf einem hellbraunen Karton jeweils eine schwarze Vertikallinie zeigt, die parallel zur linken bzw. rechten Begrenzung des Bildträgers verläuft. Durch sie wird das Bildfeld definiert, das von einem stehenden Oval auf flüchtig grundiertem grauen Malgrund beherrscht wird. Die geometrische Form ist in ein oberes, weißes und ein unteres, schwarzes Feld aufgeteilt, wobei die Teilungslinie im Zickzack verläuft. Dem Motiv liegt ein realer Gegenstand zugrunde. Es handelt sich um einen Stein mit ungewöhnlichem Muster, den Kögler während eines Urlaubsaufenthaltes am Strand entdeckt hatte.<sup>45</sup>

Eine weitere verwandte Skizze (Gouache und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.) stammt aus dem darauffolgenden Jahr. Hier ist das Verzahnungsmotiv der Binnengestaltung durch die Zweiteilung einer der Farbflächen erweitert. Das Oval ist nun in drei Farbflächen unterteilt, von denen eine weiß, eine rot und eine schwarz gestaltet ist.

In den zuvor vorgestellten Arbeiten kann die Gewinnung komplexer Formen auf bildliche Synthetisierungsprozesse zurückgeführt werden. Kögler richtet jedoch sein Augenmerk auch auf ungewöhnliche, dem Resultat eines solchen Verschmelzungsprozesses in der Realität bereits entsprechende Formfunde. Das Motiv der konkaven Einziehung des Ovals und der ansetzenden kurvilinearen Ausstülpung ist möglicherweise als räumlicher Aspekt demselben Fundobjekt entlehnt und dem Bildelement als isolierte Dingeigenschaft beigegeben. Ein Anhaltspunkt dafür läßt sich aus den Arbeiten selbst nicht ablesen. Für das Fundobjekt als Ausgangspunkt derartiger künstlerischer Überlegungen spricht allerdings, daß Kögler in zwei der Arbeiten aus dem Jahr 1987 das Zackenbandelement in Verbindung mit dem Ovalmotiv behandelt und es in einem der Fälle, der nun schon bekannten Strategie entsprechend, als Dingaspekt dem gegenstandsentlehnten bildlichen Objekt gegenüberstellt. Der Rückschluß vom künstlerischen Vorgehen auf den Anteil gegenständlicher Vorgaben im Bildelement erscheint angesichts belegbarer Vorgänge dieser Art legitim. Es ist jedoch auch ein anderer,

---

<sup>45</sup> Die Auskunft zur Herkunft des Motivs verdankt die Verfasserin Helen Kögler.

nicht rekonstruierbarer Herkunftskontext der Binnengestaltung des Ovalmotivs denkbar. Die beiden Gouachen nach Steinfunden sind jünger als eine Reihe von Arbeiten, in denen die komplexe Ovalform auftritt. Möglicherweise findet der Künstler durch einen Zufallsfund eine zuvor bereits entwickelte Formgestaltung bestätigt. Die Tatsache, daß die Gouachen zu einem späteren Zeitpunkt entstanden als die betreffenden Gemälde, spricht nicht zwingend gegen eine frühe Entdeckung der Steine, wie die Verhältnisse im Fall des zuvor vorgestellten Kartensatzmotivs zeigen.

Räumliche Aspekte stehen auch in den beiden weiteren Arbeiten aus dem Jahr 1987 im Vordergrund, die das komplexe Ovalmotiv bzw. eine Variante zeigen.

Die Arbeit mit dem Titel „In Begleitung“ (Tempera und Bleistift auf Papier, 41 × 68 cm)<sup>46</sup> zeigt auf hellem Grund ein horizontal gehälftetes schwarzes Oval, das unten mit einem weißem Zackenband abschließt. Eine hellgrundige Abtreppe im oberen Bereich der Form und eine konkave Einziehung mit Verschattung sind, wie zuvor, der elaborierten Variante der Form in „Das Ding“ entlehnt. Allerdings fehlt nun die dort mit der Einziehung korrespondierende ovaloide Ausstülpung. Die komposite Farbform ist in diesem Bereich verschattet und scheint flach auf dem in diesem Bereich als Fläche interpretierten Malgrund aufzuliegen. Am linken Bildrand befindet sich das Segment eines stehenden Ovals, das als rote Flächenform gestaltet ist. An deren obere Begrenzungslinie ist eine linear begrenzte schmale, transparente Dreiecksform angefügt. Die Konstellation kann ambivalent interpretiert werden. Einerseits ist sie als Flächenform ohne Körperhaftigkeit und Volumen konzipiert; sie gleicht darin dem benachbarten ovaloiden Teilelement. Andererseits eröffnet sich im Anfügen des transparenten Dreieckes die Möglichkeit einer perspektivischen Lesart, wobei die Form als Segment eines ovalen Körpers mit unterschiedlich verteilter Masse erscheint. Dieser Lesart zufolge scheint der Körper in den Bildraum hinein zu fluchten. Der Malgrund wird dadurch in dieser Partie als Raum gedeutet. Räumlichkeit wird in beiden genannten Bildelementen auf unterschiedliche Weise als Dingaspekt interpretiert und sogleich durch eine andere Gestaltungsstrategie relativiert, die eine flächenhafte Interpretation der Bildelemente nahelegt, wobei beide Dingformen in Teilaspekten ausschließlich als Flächenformen interpretiert sind. Diese Deutung wird durch die benachbarten Positionen der formal korrespondierenden schwarzen Partie des Ovalmotivs und der roten Farbform verstärkt. In der Anordnung der Bildelemente spiegelt sich diejenige der Formen in

---

<sup>46</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.43.

„Das Ding“. Auch jetzt kann die sich ergebende Situation als Ummantelung eines virtuellen Raumsegmentes interpretiert werden. Allerdings sind beide Elemente nicht in einer übereinstimmenden Fluchtperspektive erschlossen. Die gegenseitige Bezugnahme der Bildelemente aufeinander unter dem Aspekt einer gegenständlichen Formulierung ist mit einem Bruch in deren perspektivischer Interpretation verbunden. Kögler verstärkt die bereits in „Das Ding“ angelegte Ambivalenz auf kognitiver Wahrnehmungsebene in gestalterischer Hinsicht. Die Gestaltung der Schmalseiten eines transparenten, als Umrißform gestalteten Sockelmotivs, das sich entlang des unteren Bildfeldrandes erstreckt, nimmt den kurvilinearen Verlauf von Ovalformen und Einziehungen auf. Der rechte Abschluß zeigt zudem eine komplexe Binnengestaltung, indem der Verlauf des Außenkonturs im Inneren der Form gespiegelt erscheint. Dadurch eröffnet sich eine räumliche Lesart des Sockelmotivs, es kann nun als sich nach oben verjüngendes Element mit doppelter Hohlkehle gelesen werden. Das Zusammenlaufen der beiden Kehlen zu einem schmalen Steg überführt so die perspektivisch formulierte räumliche Ausdehnung dieses Bildelementes in die Zweidimensionalität der Fläche. Diese Gestaltung tritt als Sockel für die darüber platzierten Bildelemente in Erscheinung. Damit wird die Ambivalenz zwischen Raum- und Flächenkonzept, die als gestalterisches Thema der Ausarbeitung der Bildelemente zugrunde liegt, in einem Element mit Scharnierfunktion visualisiert.

Eine weitere Arbeit aus dem Jahr 1987 trägt den Titel „Nische“ (Tempera und Bleistift auf Papier, auf Karton, 58 × 64 cm)<sup>47</sup>. Sie präsentiert sowohl ein Sockelmotiv als auch die komplexe Ovalform. Der Sockel ist hier in Form einer sich nach unten hin zur Standleiste erweiternden Tafel gestaltet und stellt im Hinblick auf die Funktion ein Pendant zu der entsprechenden Form in der zuvor besprochenen Arbeit dar. Dieser Tafel ist ein linear begrenztes Bildfeld eingeschrieben, auf dem eine Komposition aus mehreren mit konkaven Einziehungen versehenen, flächig gestalteten schwarzen und roten Bildelementen angeordnet ist. Die Dingformen sind mit einem rahmenden, als linear begrenzte Umrißform gestalteten Oval verschränkt. Das bildliche Gefüge entsteht durch Überblendungen und partielle Überlagerungen teilweise transparent definierter Bildelemente und wird durch Farbwechsel von Teilelementen verstärkt. Durch die Gestaltung der verschatteten konkaven Einziehung der komplexen Ovalform, die Teil des Gefüges ist, wird eine Schichtung der Elemente in mehreren

---

<sup>47</sup> Vgl. AK, Berlin 1987, Nr.21, Abb. S.25.

Bildebenen angedeutet, der jedoch die flächenhafte Konnotation des Tafelmotivs entgegengestellt ist.

Kögler bedient sich im Jahr 1987 des Ovalmotivs zur Ausdeutung unterschiedlicher Aspekte von Raumhaltigkeit. Das unterscheidet die hier vorgestellte Gruppe von Arbeiten von den Arbeiten aus den vorangegangenen Jahren, in denen das Oval als rahmendes Bildmotiv, nicht aber als volumenhaltiger Körper interpretiert wird. Möglicherweise wird diese Entwicklung durch die Beschäftigung mit einem anderen realen Gegenstand als dem ovalen Bilder- oder Spiegelrahmen ausgelöst, beispielsweise dem gefundenen Stein.

Kögler nimmt auch hier, ausgehend vom realen Gegenstand, bildliche Ausdeutungen nach unterschiedlichen gestalterischen Strategien vor, die jedoch innerhalb des Werkes eine eigene Konstante jenseits der Anwendung auf wechselnde Motive aufweisen, die sich wiederum über Jahre hinweg in Werkgruppen verschiedenen Umfangs wiederfinden. Dort werden sie jeweils in unterschiedlichen Aspekten in variierenden gestalterischen Strategien ausgedeutet, wobei eine Wechselwirkung zwischen Gestaltungsstrategie und einem spezifischen Aspekt der Dingform auftreten kann, die den thematischen Schwerpunkt der bildlichen Umsetzung bestimmt. Dies geschieht auch im Hinblick auf das Ovalmotiv. Kögler nimmt in diesem Fall sowohl ältere Strategien der Formsynthese auf als auch formale Anregungen aus einem mit diesen Gestaltungsaspekten bereits versehenen Fundobjekt. In die Untersuchung von Raumkonzepten, die als Konstante von Köglers künstlerischem Interesse gelten kann, werden immer neue Impulse aus jeweils hinzutretenden Formfunden integriert, so auch im Fall des komplexen Ovalmotivs. Dessen Deutung als volumenhaltiger Körper liegt einer Reihe von bildlichen Umsetzungen zugrunde, deren zeitliche Abfolge innerhalb des Jahres 1987 nicht genau festzulegen ist.

Eine unbetitelte Arbeit aus dem Jahr 1987 (Tempera und Bleistift auf Karton, 62 × 43 cm, Abb.133) zeigt auf weiß gestricheltem Grund vier Hochovale in dichter Staffelung hintereinander angeordnet, wobei sie einander in großen Teilen überlagern. Die Gruppe scheint vor dem Bildgrund zu schweben. Das in der linken Bildhälfte vorn platzierte, unverdeckte Oval weist eine Neigung nach rechts auf. Der Neigungswinkel verstärkt sich in der Gestaltung der dahinter angeordneten Ovale. Bis auf die untere Ovalform weisen sämtliche Bildelemente einen homogenen roten oder schwarzen Farbauftrag auf. Das vorne platzierte schwarze Element ist mit einem doppelten Kontur versehen, der in der Überlagerung der dahinter angeordneten



Formen einem Farbwechsel nach Grau unterworfen ist. Der Außenkontur besteht aus einer gezeichneten Linie, deren rechte obere Partie unterbrochen ist. Dadurch wird die perspektivische Interpretation dieser Partie zurückgenommen. Das dahinter plazierte Oval ist kleiner dimensioniert und ebenfalls schwarz gestaltet. Sie überlagert eine größer dimensionierte rote Form, die mit einem schwarzen Rahmen versehen ist, der als Seitenfläche des nun körperhaft interpretierten Bildelementes gelesen werden kann. Die hinten liegende, transparente Ovalform ist verschattet und scheint sowohl Substanz zu enthalten als auch auf dem als Fläche interpretierten Bildgrund aufzuliegen. Unter diese Formengruppe ist ein Bildelement plaziert, das aus einem roten und zwei schwarzen Ovalesegmenten besteht, die jeweils an den geraden Außenkanten aneinandergesetzt sind. Es könnte sich hierbei um eine körperhaft gestaltete mathematische Formulierung von Parabeln über einem Dreieck handeln, wobei der roten Form ein kurvilinearere Kontur anverwandelt ist. Eine ähnliche Flächenkombination mit räumlichen Implikationen findet sich in der Arbeit „Toilettisch einer Afrikanerin“ von 1986/87, jedoch sind hier zwei Halbkreisscheiben mit einer Raute verbunden. Die Formulierung ist in der jüngeren Arbeit partiell von einer in Bleistift ausgeführten zweiten, verschatteten Konturlinie umgeben. Das Element vereint eine Kombination farbiger Flächen mit räumlichen Aspekten, die sich aus der perspektivisch lesbaren Konstellation der Teilformen ergeben. Flächige und räumliche Interpretation des Malgrundes, die jeweils durch die Bildelemente evoziert werden, widersprechen einander. Auffächerung eines Bildmotivs und flache Staffelung im Raum einerseits und ambivalent lesbare Zusammensetzen von einander ähnelnden Formsegmenten andererseits stehen als Extrapolationen aus einem Motiv einander gegenüber und sind in unterschiedlichen gestalterischen Ansätzen ausgedeutet. Die Wahl der Ovalesegmente als Bausteine einer synthetisierten Form liefert dabei eine im Vergleich mit dem Motiv der Kreisscheibe potenzierte Anzahl von perspektivischen Gestaltungsmöglichkeiten, weil in diesem Fall das Oval auch als eine den Gesetzen der Perspektive unterworfenen Kreisscheibe gelesen werden kann. Die aneinander angrenzenden Konturen der Ovalesegmente können auch als Falze gelesen werden, entlang derer sich die Form in den Raum hinein als raumgreifende Faltfigur entfaltet. Dadurch tritt die Gestaltung dieses Formelementes als Variante des am Beginn der 80er Jahre auftretenden Faltmotivs in Erscheinung. Zu Beginn der 90er Jahre tritt diese Formulierung als perspektivisch lesbare Faltform in einigen Arbeiten auf, so in einem unbetitelten Werk aus dem Jahr 1991 (Tempera und Bleistift auf Karton, 37 × 58,5 cm)<sup>48</sup>. Es

---

<sup>48</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.63.

zeigt auf weißem Grund einen querliegenden braunen, verschatteten Doppelbalken mit zentralen, symmetrisch zu beiden Seiten einer weißen Partie angelegten schwarzen Vertikalstreifen. Dem Bildelement liegt möglicherweise das Motiv einer Zigarre mit Banderole zugrunde. Zu beiden Seiten sind sowohl mit Bleistift gezeichnete als auch als Farbformen gestaltete Bildelemente plazierte, die aus dem Motiv des Ovals oder des Ovalelements entlehnt sind. Darunter findet sich das Motiv einer doppelten Kreisscheibe, das hier aus der Zusammenlegung zweier asymmetrisch konzipierter Drittelkreisscheiben resultiert. In das schwarze Motiv ist ein rotes Zackenbandmotiv eingeschrieben. Links neben der kompositen Formulierung befindet sich ein aus mehreren Ovalsegmenten synthetisiertes Element, das zudem als Faltpoligon konzipiert ist. Den geometrischen Teilformen sind Ausstülpungen angefügt. Ähnliche Charakteristika weist das doppelte Kreisscheibenelement in der Arbeit von 1985/91 auf, das wohl der Überarbeitungsphase Anfang der 90er Jahre zuzurechnen ist. Kögler entwickelt die im Jahr 1987 aus der Synthese von Ovalsegmenten gewonnenen Hybridformen zu Beginn der 90er Jahre durch Verschmelzungen mit weiteren Elementen, die deren geschlossenen Umriß auflösen, zu formal komplexen Formulierungen weiter, die ein vielfältig ausdeutbares räumliches Potential aufweisen.

Eine Fülle räumlicher Deutungen und offener Konzeptionen der ovalen Flächenform ist Thema einer unbetitelten Arbeit aus dem Jahr 1990 (Tempera und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, Abb.134). Gegenüber der ursprünglichen Formulierung, wie sie in „Das Ding“ von 1987 vorliegt, verbindet Kögler das Motiv der konkaven Einziehung innerhalb einer abgetreppten, farblich abweichend gestalteten Einziehung nicht mit dem Ovalmotiv, sondern präsentiert dieses als liegende, kompakte schwarze Farbform auf rotem Grund. Aus dem Oval ist ein Segment herausgeschnitten und gibt den Blick frei auf ein stehendes Oval, das mit einem weißen gestrichelten Farbauftrag versehen ist. Diese Formulierung wird von dem liegenden schwarzen Oval überlagert und ist ihrerseits vervielfacht und in den Raum hinein gestaffelt, wobei jede der Formwiederholungen farblich unterschiedlich gestaltet ist. In der Aussparung thematisiert Kögler auch das in der ursprünglichen Formfindung angelegte Zackenbandmotiv, mit dem der treppenartige Einzug hier wie dort korrespondiert.

Die ambivalenten Raum- und Flächenaspekte, die das Oval in seiner ursprünglichen Form auf sich vereint, sind nun separiert, wobei sich die formale Verbindung beider Aspekte weniger zwingend als in „Das Ding“ gestaltet. Allerdings wird in der Zusammenschau beider Formelemente eine starke Ambivalenz in der räumlichen Verortung erzeugt, wobei eines die

Interpretation des jeweils anderen beeinflusst. Der Akzent der Ausdeutung eines realen Gegenstandes oder einer aus Formsynthese gewonnenen Formulierung wird zugunsten einer Betonung disparater Formkonzepte verschoben, einhergehend mit einem über die kognitive Bezugnahme auf reale Verhältnisse erzeugten kompositorischen wie inhaltlichen Spannungsmoment.

1987 findet die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem komplexen Ovalmotiv und dessen Ausdeutung als volumenhaltigem Körper ihren Niederschlag in der bereits erwähnten Arbeit mit dem Titel „Mit Blume und Frucht“. Gezeichnete und farbige Elemente stehen auf weiß gestricheltem Grund einander gegenüber. Die in der rechten Bildhälfte plazierten beiden Fruchtelemente sind das Resultat einer ursprünglich von einem anderen Motiv inspirierten bildlichen Ausdeutung, während die Herkunft des räumlich interpretierten Ovalelementes bereits diskutiert wurde. Daneben findet sich eine ebenfalls räumlich zu lesende Zusammenstellung von zwei farbigen Vierecken mit gezeichneten Flächenformen, wobei diejenige mit gerundetem oberem Abschluß eine Parallele in dem wohl aus einer Farbkarte entwickelten Teilmotiv der Arbeit vom Februar 1988 hat. Räumliche Aspekte verbinden die in formalem Kontrast einander gegenüberstehenden Bildelemente. In perspektivischer Lesart sind organoide Elemente aufgefächert und stereometrische Elemente in den Bildraum gewendet. Stellen diese eine Ableitung aus dem Ovalelement dar, so sind jene in einem stark geometrisierenden Modus gestaltet, so daß auch sie als Synthese von Ovalelementen erscheinen. Die komplexe Form findet sich bereits in der Arbeit „Spiegelsituation mit Früchten“ aus dem Jahr 1986. Das Interesse des Künstlers an dem Ovalelement als einer dreidimensionalen Version der flächigen Ovalform erfährt bereits vor dem Auftreten des komplexen Ovalmotivs im Umkreis der Arbeit „Das Ding“ eine Ausdeutung als Frucht, die aus Fruchtspalten zusammengesetzt ist.

Jetzt ist die perspektivische Gestaltung der Elemente nicht auf ein Bildraumkonzept bezogen, das sämtlichen Bildelementen gemeinsam ist, sondern jeweils auf das isolierte Einzelement hin konzipiert. Der daraus resultierende Bruch in der Gesamtwahrnehmung der Komposition findet sich als gestalterische Strategie ebenfalls in den Arbeiten, in denen das komplexe Ovalmotiv ausgedeutet ist. Ähnliche Strategien der Raumausdeutung und der isolierten Ausdeutung unterschiedlicher räumlicher Konzepte in Kombination mit weiteren Schwerpunkten, wie beispielsweise einer kompositorischen Verschränkung oder einem Formkontrast, begleiten verschiedene Analysen von Einzelaspekten eines Bildmotivs.

Das Zusammenführen von Teilelementen, die sich aus der Segmentierung von Oval und Ovalkörper ergeben, zu komplexen hybriden Formgebilden beschäftigte Kögler noch in der Mitte des Jahres 1988 und im März des Jahres 1989. Dies belegen einige Arbeiten, von denen zwei Erwähnung finden sollen.

Kögler setzte sich bereits im Jahr 1986 mit dem Prinzip der Verdoppelung einer Form durch Achsenspiegelung auseinander und präsentierte das Resultat bildfüllend als Solitär, wie eine Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, 25,6 × 43,5 cm)<sup>49</sup> aus diesem Jahr zeigt. Die bildliche Spannung wird dadurch erzeugt, daß die Symmetrie der Darstellung auf die Platzierung der Einzelelemente im Bild übertragen wird, beide Teilformen jedoch eine voneinander abweichende Farbgebung aufweisen und damit das Symmetrieprinzip durchbrechen. Die synthetisierten Formen, die Kögler im Jahr 1988 im Kontext der Ovalesegmentformen erarbeitete, sind dagegen nicht primär auf Symmetrie hin angelegt.

In den August 1988 ist eine unbetitelte Arbeit (Collage, Tempera und Bleistift auf Karton, 46,5 × 57,5 cm)<sup>50</sup> datiert. Sie zeigt auf hellgrauem Karton, auf dem durch Lineament ein Bildfeld ausgewiesen ist, einen zweiten, collagierten Karton, der als inneres Bildfeld konzipiert ist. Dieses ist in drei Register aufgeteilt. Das mittlere, schwarz gestaltete tritt über ein in den benachbarten Registern plaziertes, flankierendes schwarzes Lineament mit diesen Feldern in Verbindung. Im Zentrum des mittleren Registers sind zwei synthetisierte Bildelemente dicht nebeneinander plazierte. Das linke besteht aus zwei miteinander verschmolzenen Ovalsegmenten, die als segmentierter blauer Ovalkörper und Aufsicht auf die weiße Schnittfläche gelesen werden können. Rechts daneben ist eine Form plazierte, die aus einem gelben Ovalesegment, einem weißen, asymmetrisch angeschnittenen Halboval und einer blauen Form besteht, die zwischen beiden genannten Teilelementen vermittelt. Die links plazierte Formulierung zeigt eine Verwandtschaft zu der komplexen Ovalform aus der Gruppe der Arbeiten im Umkreis von „Das Ding“. Die dort mit der Dingform verbundenen ambivalent lesbaren räumlichen Konnotationen sind hier, ebenso wie in der Gestaltung des benachbarten Elementes, zugunsten einer ausschließlich flächenhaften Formulierung eliminiert. Dennoch bergen beide Formelemente das Potential einer räumlichen Lesart aufgrund der Möglichkeit, die jeweiligen Bestandteile in der Zusammenschau als volumenhaltige Elemente auszudeuten. Die Farbigkeit der Teilformen weckt auf kognitiver Ebene im Vergleich mit realen

---

<sup>49</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.35.

<sup>50</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.45.

Verhältnissen Assoziationen zu beleuchteten und verschatteten Partien dreidimensionaler Elemente, die in einem schwarzen Bildraum schweben. Jenseits der durch Bezugnahme auf reale Verhältnisse erzeugten, räumlichen Interpretation der synthetisierten Bildelemente kommt es durch die Zusammenstellung farblich gleichwertig gestalteter Flächenformen mit homogenem Farbauftrag zu einer räumlichen Wahrnehmung der dadurch vor- und zurücktretenden Teilelemente. Die farbigen Partien werden zudem als Farbkörper wahrgenommen. Kögler setzt sich ab dem Ende der 70er Jahre mit diesen Strategien der Raumerschließung auseinander. In der hier diskutierten Arbeit kommt es unter Anwendung einer räumlichen Lesart zu Brüchen in der perspektivischen Wahrnehmung, weil beide Bildelemente nicht auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt hin konzipiert sind. In den Arbeiten aus dem Jahr 1987, die Segmente des Ovalelements als Bildelemente aufweisen, läßt sich eine gleichartige Strategie der Bildkonzeption aufzeigen. Auch dort sind die nach unterschiedlichen Prinzipien gestalteten Bildelemente, die Räumlichkeit suggerieren, sehr dicht nebeneinander plazierte. Der perspektivische Wechsel wird auf diese Weise nicht als fließender Übergang, sondern als Bruch wahrgenommen.

Eine Arbeit vom März des Jahres 1989 (Tempera und Bleistift auf Karton, 44 × 61 cm, Abb.135) zeigt eine ähnliche Konzeption des Bildfeldes wie das zuvor analysierte Werk. Im Zentrum der weißgrundigen Fläche befindet sich ein komplexes Formelement, das aus zwei Halbkreisscheiben besteht, die aus einer vertikalen Teilung hervorgegangen sind, und zwei asymmetrischen, punktgespiegelten dreieckigen Elementen mit einer jeweils sphärisch eingezogenen kurzen Seite. Die Teilelemente dieser Dingform sind im Wechsel schwarz und weiß gestaltet. Die weißen Einzelformen zeigen durch Verschattung ein flaches Auflagern auf dem Grund an, während die schwarzen Formelemente als Flächenformen ohne Verschattung gebildet sind.

In der auf Ebenmaß und Symmetrie angelegten Gestaltung der komplexen Dingform zeigt sich eine Verwandtschaft zu den Formfindungen konkreter Kunst, insbesondere zu denjenigen von Max Bill. Dieser erklärte mathematische Gesetzmäßigkeiten zur Grundlage seines malerischen und plastischen Werkes und beschäftigte sich in den 60er Jahren in dreidimensionalen Arbeiten mit Formdurchdringungen, wie zum Beispiel in der Arbeit „halbe Kugel um eine Achse“ von 1965 (Granit, 100 cm Durchmesser).<sup>51</sup> Die komplexe Gestaltung kann als gegenseitige

---

<sup>51</sup> Vgl. Max Bill, Retrospektive. Skulpturen, Gemälde Graphik 1928-1987, AK, Frankfurt/M. 1987, Abb. S.169.

Durchdringung einer Positiv- und einer Negativform gelesen werden. Es bilden sich zusätzlich zur Kugeloberfläche sphärisch gekrümmte Flächen, die das auftreffende Licht aufgrund der Politur der Oberfläche in irritierender Weise reflektieren. Der hohe ästhetische Reiz dieser Gestaltung geht mit der Wahrnehmung des komplexen Gebildes einher, die hohe Anforderungen an das optische und kognitive Vermögen der Erfassung stereometrischer Körper stellt. Zieht man diese Arbeit zum Vergleich mit den beiden zuletzt erwähnten Arbeiten von Kögler heran, so erschließt sich in dessen Arbeiten der räumliche Aspekt der Darstellung. Die Elemente zwischen den beiden Halbkreisscheiben können als sphärisch gekrümmte Flächen gedeutet werden, die als Teile einer einzigen, tordierten und durch einfallendes Licht in unterschiedlich beleuchtete Flächen aufgeteilten Körperoberfläche in Erscheinung treten. Kögler geht jedoch über die bloße Visualisierung eines solchen komplexen Formgebildes im Medium der Malerei hinaus. Die farbräumlichen Phänomene, die bereits in Zusammenhang mit der bereits besprochenen Arbeit erwähnt wurden, gehen auch jetzt über die Ausdeutungen eines skulpturalen Aspektes hinaus. Kögler verleiht den weißen Formpartien durch die Verschattung einen räumlichen Teilaspekt, der in Konkurrenz, aber auch in Korrespondenz zu der farbräumlichen Wirkung der schwarzen Teilflächen steht, wobei diese einen zweiten Aspekt der Raumdarstellung in die Komposition integrieren. Kögler geht wie Bill von einem realen Körper im Raum aus; Kögler nutzt jedoch die dem Medium der Malerei eigenen Gestaltungsstrategien, um zusätzliche Aspekte in die Darstellung einzubringen. Er handelt dabei in Kenntnis der konkret-konstruktiven Strömungen in der Kunst der Nachkriegszeit, wie weitere Bezugnahmen auf das Werk anderer Vertreter dieser Kunstrichtung belegen, die in Arbeiten der 90er Jahre auftreten.

Für Kögler stellt diese Art der Ausdeutung eines vorgefundenen Motivs jedoch nur einen unter mehreren Gestaltungsaspekten dar, die sein künstlerisches Œuvre der 80er Jahre prägen. Die Entdeckung neuer Motive, die ein anders geartetes Deutungspotential aufweisen, führt zeitgleich zu neuen formalen und inhaltlichen Formulierungen. So zeigen mehrere Arbeiten des Jahres 1989 eine Auseinandersetzung des Künstlers mit Pflanzenformen an. Köglers Interesse an Formfindungen vegetabilen Ursprunges zeigt sich bereits in den Blatt- und Fruchtschotenmotiven, aber auch in den Fruchtkörpermotiven in Arbeiten der 80er Jahre. Auch dort sind es bestimmte formale Aspekte, welche die organischen Materialien in den Blick des Künstlers rücken, beispielsweise wellenförmige Umriss, abgewinkelte, raumgreifende Verläufe oder natürlich vorgegebene Segmentstrukturen.

Im Jahr 1989 entsteht eine unbetitelt Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, 70 × 85 cm, Abb.136), die einen anderen Aspekt in der bildlichen Ausdeutung organischer Formen aufzeigt. Auf einem dicht mit braunen Farbspritzern bedeckten Bildgrund, auf dem Reste einer älteren Komposition sichtbar bleiben, sind zwei Bildfelder durch einen verdoppelten, gezeichneten Kontur ausgewiesen, wobei diesem nach innen hin jeweils ein schwarzer Vertikalbalken angefügt ist. Eine weitere gezeichnete Konturlinie rahmt diese symmetrische Aufteilung des Malgrundes. Beide Bildfelder sind in Rot und Schwarz gestaltet, wobei eine optisch unruhige Oberfläche entsteht. Im Zentrum beider Bildhälften ist jeweils ein mehrgliedriges Fruchtschotenmotiv angeordnet, wobei dessen Teilelemente durch Abknicken in natürlich vorhandenen Gelenken gegen die benachbarten abgewinkelt werden. Die daraus resultierenden Gestaltungen scheinen als kalligraphische Setzungen frei im Bildraum zu schweben. Eine räumliche Lesart ergibt sich aus den Überlagerungen, Torsionen und Verkürzungen der Teilformen. In vereinzelt Pinselhieben ist schwarze Farbe als Lineament frei über die Komposition verteilt. Diese Gestaltung vermittelt zwischen der im Malgrund als Frottageeffekt in Erscheinung tretenden schwarzen Untermalung und den schwarzen Farbformen. Fruchtschotenmotive treten um die Mitte der 80er Jahre häufig in Köglers Arbeiten auf. Die pflanzlichen Objekte, die Kögler seinem Werk anverwandelt, sind in einer Fotografie (Abb.137) aus dem Nachlaß des Künstlers dokumentiert. Die komplexen räumlichen Dispositionen der in getrocknetem, erstarrtem Zustand fixierten Windungen der Pflanzen geben in entsprechenden Bildfindungen Anlaß zu formalen Verschränkungen mit gleichen Motiven und partiell räumlichen Gestaltungen. Diese sind durch das Motiv bereits vorgegeben. Nun steht noch ein anderes gestalterisches Interesse im Vordergrund. Die Fruchtschoten sind in realitätsnaher Formulierung dargestellt. Kögler stilisiert in den älteren Arbeiten zu dieser Thematik die Umrisse organischer Formen zu wellenförmigen Begrenzungen. Die hier ebenfalls in Erscheinung tretenden wellenartigen Konturen scheinen jedoch dem natürlichen Erscheinungsbild des Motivs geschuldet zu sein. In Anlehnung an die Gestaltungsprinzipien fernöstlicher Kalligraphie in der Präsentation des Motivs erschließt Kögler zur gleichen Zeit ein damit verknüpft dynamisches Potential, das die Kalligraphie als Resultat eines gestischen Farbauftrages in Erscheinung treten läßt und in der Anlehnung an diese Gestaltungsform auf das bildliche Motiv übertragen wird. In der Gestaltung des Malgrundes wird der gestische Impuls aufgenommen. Obwohl in dieser Arbeit auch Aspekte der Raumhaltigkeit mit dem gewählten Motiv verbunden werden, treten diese doch, anders als in den älteren Arbeiten dieses

Themenkreises, hinter die dynamischen Aspekte zurück, die sich in der Formaflösung ebenso manifestiert wie in einem gestischen Duktus des Farbauftrages.

In einer weiteren Arbeit liegt der gestalterische Schwerpunkt ebenfalls auf der Visualisierung eines dynamischen Impulses. Das in den Dezember 1989 datierte Werk mit dem Titel „Serie: Jagd II“ (Tempera und Bleistift auf Karton, 33,5 × 45,5 cm, Abb.138) zeigt auf ungrundierter hellbrauner Malfläche ein zentral plaziertes, liegendes schwarzes Oval, dem eine graublau Ovalform eingeschrieben ist. Die rechte Hälfte des als Ring sichtbaren schwarzen Ovals wird von mehreren räumlich gestaffelten, hellen Halbovalsegmenten überlagert. Diese Formfindungen sind durch Linientransparenzen miteinander verschränkt; darüber hinaus scheint jeweils im Scheitelpunkt der Krümmung ein Segment herausgelöst zu sein. Dieses zentrale Bildmotiv wird hinterfangen und überlagert von einer Vielzahl gestisch aufgebracht Bleistiftstriche und tordierten hellen Bandfragmenten sowie flächenhaft gestalteten schwarzen Elementen. Diese Formelemente sind in unterschiedlicher Ausrichtung um das zentrale Bildmotiv herum angeordnet, das seinerseits aus schwebenden, zufällig zu einem Gefüge zusammentretenden Flächenformen gebildet zu sein scheint.

Unterstützt von gestisch ausgeführten Farbsetzungen und Liniengefügen ist es derselbe potentiell dynamische Aspekt der frei im Raum schwebenden Dingform wie in der zuvor besprochenen Arbeit, der nun eine bildliche Ausdeutung erfährt. Steht in anderen Arbeiten am Ende der 80er Jahre eine gestalterische Absicht im Vordergrund, welche die räumliche Farbwirkung klar begrenzter Flächen und andere, zum Teil disparate Raumkonzepte zu Erzeugung visueller und kognitiver Ambivalenzen nutzt, so verlagert sich hier das künstlerische Interesse auf eine partiell gestische Gestaltung, in der formaflösende dynamische Energien freigesetzt werden Gestaltung. Ansätze für diese Ausdeutung eines dynamischen Aspektes finden sich in bezug auf die Auflösung der formalen Einheit und die Loslösung der Farbe vom Dingobjekt bereits in Arbeiten aus der Mitte der 80er Jahre. Dort sind sie in Form von Transparenzen und Überlagerungen in kompositorische Verschränkungen von Bildelementen eingebunden, thematisieren jedoch auch andere konnotative Deutungsmöglichkeiten von Farbe und Linie in bezug auf die Intaktheit der Dingform. Kögler lotete diese dynamisierenden Aspekte bereits zu Beginn der 60er Jahre aus; auch in den betreffenden Arbeiten aus diesem Zeitraum gehen sie mit einer Auflösung formaler Intaktheit und gegenständlicher Bezüge einher.



## VI. WERKANALYSE 90ER JAHRE

### VI.1. Arbeiten 1990-1994

Kögler behielt die Ende der 80er Jahre erschlossene dynamische Kompositionsstrategie unter Verwendung einer Vielzahl von Einzelformen, die zu Gruppen von formal ähnlichen oder gleichen Elementen zusammengefaßt sind, zu Beginn der 90er Jahre bei. Dieser sind jedoch kontrastierende Strategien kompositorischer Gestaltung zur Seite gestellt. Geometrisch formulierte Farbelemente zeigen Verwandtschaft zu den Bildelementen, die bei Vertretern der Geometrischen Abstraktion zur Anwendung gelangten. Sie sind in sparsamen, häufig symmetrischen oder registerartigen Anordnungen miteinander kombiniert, wobei sie als isolierte Einzelformen nebeneinandergestellt oder als Binnenform in einen größeren formalen Zusammenhang integriert sind. Durch paradoxe räumliche Konzepte oder alogische formale Zusammenhänge werden kognitive Ambivalenzen in der Wahrnehmung dieser Arbeiten erzeugt. Hierbei orientiert sich Kögler auch an Strategien, die von Vertretern der Geometrischen Abstraktion bereits in den 60er Jahren entwickelt worden waren. Auch die in den 80er Jahren erschlossenen Bildmotive finden Eingang in die Arbeiten des darauffolgenden Jahrzehnts, werden jedoch zum Teil durch veränderte Gestaltungsstrategien in neue Kontexte überführt.

So verhält es sich mit einer im März des Jahres 1991 entstandenen, unbetitelten Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, auf Karton, 32,5 × 44 cm, Abb.139). Sie zeigt auf hellgrauem Grund ein querechteckiges Bildfeld, dessen unregelmäßig aufgetragene Grundierung in einem helleren Grau gehalten ist. Die zentrale Komposition besteht in der unteren Bildhälfte aus zwei horizontal angeordneten Reihen gegenständiger roter Dreiecke, deren Zwischenräume als schwarzbraune Rauten in Erscheinung treten. Zwei der in der oberen Reihe benachbarten Dreiecksformen am linken Bildrand überlagern einander. Dies verweist auf die Herkunft des Motivs aus Faltungen. Rauten und Dreiecke sind nicht durchgängig als intakte geometrische Farbformen gestaltet. Vielmehr ist die untere Reihe der Dreiecke nur in der oberen Partie vollständig ausgebildet. Daraus ergibt sich eine Asymmetrie des kompositen Motivs, die in den unteren Randbereichen der Flächenformen sowie an beiden Seiten des Gefüges mit einer Auflösung des homogenen Farbauftrages in gestische Setzungen einhergeht. Der untere Abschluß des Motivs wird von zwei wellenförmig gestalteten schwarzen Bändern

gebildet. Die obere Hälfte des Bildes wird von zwei Formengefügen eingenommen, die denjenigen in der unteren Bildhälfte verwandt sind. Die formalen Verschränkungen der Einzelformen sind hier in stärkerem Maß einer Auflösung unterworfen als dort. Die Einzellformen scheinen zu frei auf der Bildfläche schwebenden Einzelementen zu zerfallen. Die links plazierte Formfindung tritt auch in einer bereits besprochenen Arbeit aus demselben Jahr auf. Hier wie dort sind die als perspektivisch erfaßte Teilformen eines Gefüges gestalteten geometrischen Elemente aus einer Faltfigur abgeleitet.

Kögler vervielfältigt bereits vorgestellte Faltmotive durch Spiegelung und Synthese der Dreiecksformen zu neuen Formvarianten, deren formale Ähnlichkeit der Komposition Zusammenhalt verleiht. Durch partielle räumliche Deutungen wird eine abbildhafte Lesart der betreffenden Elemente postuliert. Diesem interpretatorischen Ansatz widerspricht die Auflösung der formalen Intaktheit einiger Farbformen. Die Bezugsgröße Realität wird in diesen Bildpartien durch das Medium Malerei als Deutungsrahmen ersetzt. In der Arbeit vom März 1991 geht die Strategie des Nebeneinanderstellens unterschiedlicher kognitiver Deutungsansätze, die sich in den Arbeiten der 80er Jahre findet, einher mit der Genese des bildlichen Vokabulars aus der Vervielfältigung weniger Einzelformen, die vielfach versehrt erscheinen und deren geschlossene Konturen durch einen gestischen Farbauftrag aufgelöst werden.

Köglers Interesse an einem Konglomerat miteinander verwandter Formen, das gleichzeitig als kompositorische Gliederung zutage tritt, läßt sich auch an einer unbetitelten Arbeit (Gouache und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, Abb.140) aufzeigen, die im August 1991 im Zusammenhang mit einem Urlaubsaufenthalt des Künstlers im italienischen Cipressa entstand.<sup>1</sup> Sie zeigt auf hellbraunem Karton eine mit Gouache kolorierte Zeichnung, deren Lineament durch den Farbauftrag hindurch sichtbar bleibt. Das zentrale, querrechteckige Bildfeld mit gerundeten Ecken ist durch Bleistiftschraffuren vom Grund geschieden. Die Komposition ist von einem skizzenhaft ausgeführten Lineament umgeben, das als abgetreppte Umrißform in Erscheinung tritt. Die Binnengestaltung des Bildfeldes besteht aus einer Vielzahl von organisch geformten schwarzen Elementen, die als Einzelformen auftreten oder zu Bändern zusammengestellt sind. Dem Motiv liegen gefundene Fruchtschoten zugrunde, die auf einer

---

<sup>1</sup> Zu Cipressa vgl. Pasquale Passarelli, a. a. O., Liguria, Acquaviva d'Isernia 2001, S.114.

Steintafel arrangiert wurden.<sup>2</sup> Ähnliche Situationen gaben bereits in den 80er Jahren zu Bildfindungen Anlaß. Die Abbildhaftigkeit dieser Skizzen, in der sich die dokumentierende Absicht des Künstlers zeigt, stellt diese Arbeiten auf eine andere Stufe als die in weiteren Arbeitsprozessen vollzogenen künstlerischen Umdeutungen des Fundmaterials. Anhand Skizzen dieser Art lassen sich jedoch formale Interessen des Künstlers bereits in der Phase der Formfindungen aufzeigen. Im Fall der vorliegenden Arbeit offenbart sich Köglers gestalterisches Interesse in einem Zusammenspiel gleicher Elemente und einer offenen Gesamtgestaltung. Waren die Fruchtschoten bereits in den 80er Jahren Thema einer Reihe von Arbeiten, so verlagert sich deren Umsetzung hier von räumlichen Verschränkungen und ambivalent lesbaren formalen Konzepten der Einzelform hin zu der Ausbildung zufällig entstehender, doch in sich durch die Gleichartigkeit der Module bildstrukturierend wirkender Flächenmuster.

Zusammenstellungen einer Vielzahl von disparaten Bildelementen finden sich in mehreren Arbeiten des Jahres 1991. Die Mechanismen bildlicher Verschränkung durch Überblendungen, Transparenzen und formale Wiederholungen, die als gestalterisches Repertoire bereits in früheren Schaffensphasen erschlossen wurden, gelangen auch in den Arbeiten dieser Periode zur Anwendung. Die Öffnung der geschlossenen Umriss bildlicher Elemente durch Überleitung in Zeichnung und die in formalen Wiederholungen vollzogene Auflösung des gezeichneten Lineaments wurde anhand einer Arbeit von 1991 bereits erläutert.

Andere gestalterische Schwerpunkte, die sich ebenfalls bereits in Arbeiten aus den 80er Jahren finden, betreffen die Aufteilung des stets zentral platzierten Bildfeldes in mehrere voneinander getrennte und als Farbformen ausgebildete Register. Diese wiederum dienen als Folie für wenige einzeln platzierte Elemente, die in Kontrast zu Elementen anderer Bildfelder stehen können oder aber diesen verwandt sind. Gleiches gilt für die Anwendung unterschiedlicher gestalterischer Strategien innerhalb der Komposition. Diese Ansätze finden sich nun vermehrt; sie prägen den größten Teil der Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 90er Jahre.

Eine unbetitelte Arbeit aus dem Jahr 1991 (Tempera und Collage auf Karton, 66 × 70 cm, Abb.141) führt die dominierende Strenge der Bildorganisation in Kombination mit weiteren Gestaltungsstrategien, die ambivalente Bildwahrnehmungen erzeugen, vor Augen. Sie zeigt ein querrrechteckiges, collagiertes Bildfeld auf braun grundiertem Karton. Das Bildfeld ist durch

---

<sup>2</sup> Diese Auskunft verdankt die Verfasserin Helen Kögler.

einen einheitlichen roten Farbauftrag gestaltet, es ist durch ein eingeschriebenes schwarzes, parallel zum Kontur verlaufendes Lineament mit einem Rahmen versehen und in drei hochformatige Bildfelder unterteilt. Das mittlere, geringfügig schmaler dimensionierte Register wird von einem collagierten, schwarz übermalten Karton gebildet. Dieser weist einen zentralen schmalen Vertikalschlitz mit gerundeten Enden auf, der den roten Untergrund als kontrastierenden Streifen integriert. Im unteren Teil ist das Rot jedoch durch eine schwarze Übermalung getilgt, welche die Farbform in diagonalem Verlauf überlagert. In der linken unteren Partie tritt schwarze Farbe in Gestalt eines diffusen Farbauftrages über den Kontur des collagierten Elementes hinaus. Die beiden seitlichen Register zeigen jeweils ein kreuzförmiges Muster aus schwarzen Lochpunkten; im rechten Bildfeld ist der linke Arm um einen Punkt verkürzt.

Die zu einer Reihe vervielfältigten Lochungen oder Punkte, die aus mimetischem Kontext gelöst sind, finden sich bereits in Arbeiten aus der ersten Hälfte der 80er Jahre. Nun wird jeweils eine vertikale und eine horizontale Reihe dieser Elemente über Kreuz angeordnet. Darin manifestiert sich eine mit der geometrischen Gestaltung des Bildfeldes korrespondierende orthogonale Gliederungsstruktur. Durch die Verkürzung des linken Kreuzarmes ist das Motiv im rechten Bildregister jedoch asymmetrisch verkürzt; darüber hinaus tritt eine dynamische Komponente in Form der Diagonaleilung des mittleren Bildfeldes als Irritation einer auf formale Harmonie und Entsprechung der Teile gegründeten Lesart in Erscheinung. Ist in der Teilung des mittleren Bildfeldes die Möglichkeit einer perspektivischen Deutung aufgerufen, der gemäß die Diagonalbegrenzung einen sich in den Bildgrund hinein erstreckenden Körper kennzeichnet, so ist in einem Wechsel der Gestaltungsstrategie der diffuse farbige Übergang zwischen mittlerem und linkem Bildfeld als Verschmelzung intakter Farbformen mit jeweils eigener physiologischer Farbwirkung und somit als eine Auflösung der Verortung der Bildelemente auf unterschiedlichen bildlichen Ebenen zu lesen. Strategien von Konzeptionen farbiger Flächen jenseits eines Formkontextes, wie sie im Bereich der Farbfeldmalerei in den 60er Jahren entwickelt wurden, kommen in dieser Arbeit zur Anwendung.

Von April bis Juni des Jahres 1992 hielt sich Kögler für einige Wochen als Ehrengast der Villa Massimo in Rom auf. Während dieses Aufenthaltes fertigte er Zeichnungen an, von denen dreizehn noch nachweisbar sind. Einige tragen hinter Signatur und Datumsangabe jeweils ein „R.“, das den Entstehungsort Rom bezeichnet. Andere Arbeiten sind nicht mit einer derartigen Bezeichnung versehen, können aber aus motivischen und formalen Gründen in die Betrachtung

der römischen Arbeiten einbezogen werden. Diese sind auf braunem Papier ausgeführt und sind teilweise mit farbig ausgemalten Bildpartien kombiniert oder auf einem weiß grundierten Bildgrund angelegt. Sie entstanden nicht vor dem Motiv, sondern im Gastatelier.<sup>3</sup> Im folgenden sollen drei der Zeichnungen vorgestellt werden, sie zeigen Gestaltungsweisen und Motive, die für sämtliche in Rom entstandenen Arbeiten dieser Periode als typisch erachtet werden können.

Eine in den April 1992 datierte und mit dem Kürzel für Rom versehene, unbetitelte Zeichnung (Tempera und Bleistift auf Papier, 25,5 × 37,9 cm)<sup>4</sup> weist zwei unterschiedlich gestaltete Bildpartien auf. Die linke Hälfte des Blattes zeigt ein zentrales Gefüge gezeichneter, einander überlagernder geometrischer Elemente. Einige Rechtecke sind in Umrißzeichnung ausgeführt und weisen keine Binnengestaltung auf, werden aber von der reichen Binnenzeichnung weiterer Elemente überlagert, in die der Verlauf ihrer Konturen partiell integriert ist. Diese Binnenzeichnung besteht jeweils aus mehreren parallel angeordneten oder, im Fall der kurvilinear begrenzten Flächenformen, um ein Zentrum aufgefächerten Lamellen, die zum Teil Verschattungen ausbilden oder durch Schraffuren körperhaft modelliert sind. Kreiselemente mit konzentrischen Binnenkreisen sind partiell mit Lamellenelementen verschmolzen. Ein doppeltes Halbkreisscheibenmotiv, das in den Arbeiten von 1991 mehrfach zu finden ist, geht als transparentes, nur partiell sichtbares Element mit verschatteten Außenkonturen in die Arbeit ein. Die Verschattung gehen an den Rändern des Formengefüges in großflächig angelegte Bleistiftschraffuren über, die einen Kontrast zum hellen Malgrund bilden. Im unteren Bereich des Gefüges münden die Konturen einiger Formelemente in offenes Lineament. Kögler erreicht mit dieser gestalterischen Strategie eine Anbindung des Motivgefüges an den Malgrund. Auch hier scheint die formale Gestaltung aus dem Grund heraus in Erscheinung zu treten oder sich im Bildraum zu einem räumlichen Gefüge zu konstituieren. Verschattung und diffus beleuchtete Partien suggerieren die Wiedergabe von Dingformen unter realen atmosphärischen Bedingungen. Die Verschränkungen und Verschmelzungen der Einzelformen miteinander lösen jedoch den Dingcharakter jedes einzelnen Elementes im Moment seines Erscheinens in formale Ambivalenz auf. Die rechte Bildpartie zeigt eine kontrastierende Gestaltung. Zwei querliegende, übereinander plazierte Rechtecke bilden gegeneinander jeweils eine Auskrugung ihres Konturs aus, über die sie miteinander verbunden sind. Das obere Rechteck ist als schwarze, das untere als weiße Flächenform gestaltet. Das Doppelement wird von einem

---

<sup>3</sup> Laut mündlicher Auskunft von Helen Kögler hat der Künstler sie dort auf der Galerie sitzend angefertigt.

<sup>4</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.67.

horizontalen und vertikalen Lineament begleitet, das partiell außerhalb der Formbegrenzungen verläuft, partiell jedoch als Aussparung aus dem Farbauftrag in die Flächenformen integriert ist. Im symmetrischen Motiv der doppelten Farbform werden zwei Farben zusammengeführt, die einander im Farbspektrum gegenüber liegen. Sie treten über die formal identische Gestalt des jeweiligen Teilelementes in Verbindung. Achsenspiegelung als Kompositionsprinzip und farbliche Unterscheidung der beiden Hälften einer symmetrisch gestalteten Form finden sich bereits in Arbeiten aus der Mitte der 80er Jahre. Durch die physiologische Wirkung der Farben werden die Hälften der Doppelform aus ihrer Verortung auf der Bildfläche oder derselben Bildebene gelöst. Das Resultat ist ein im virtuellen Bildraum schwebender, durch die Kombination farblich kontrastierender Flächen pulsierender Farbkörper. Diese Gestaltungsstrategie zählt zu den Grundlagen der Farbfeldmalerei sowie der Geometrischen Abstraktion. Kögler bedient sich ihrer, indem er sie zur Ausbildung eines größtmöglichen gestalterischen Kontrastes zu dem gezeichneten und mit abbildhaften Qualitäten versehenen Formengefüge der linken Bildhälfte nutzt. Beide Bildpartien stehen jedoch nicht unverbunden nebeneinander. Durch das in die Doppelform eingetragene bzw. sie umlagernde Lineament wird ein wesentlicher Gestaltungsmodus der linken Bildhälfte in die Gestaltung der Farbform integriert. Auf diese Weise wird deren Anbindung an die gezeichnete Partie erreicht. Auch sind die Elemente beider Bildhälften unmerklich zum jeweils äußeren Rand hin geneigt, so daß statt einer statischen Aufreihung verschiedener Gestaltungselemente eine in ihren Einzelteilen aufeinander bezogene Komposition entsteht.

Anders als in den 80er Jahren strebt Kögler in dieser Arbeit keine bildliche Verschränkung gezeichneter und gemalter Partien an; bildliche Spannung wird durch das isolierte Nebeneinander zweier gegensätzlich gestalteter Partien erzeugt. Die Aufteilung des Bildfeldes in mehrere isolierte Bereiche erfolgt nun nicht durch das Applizieren einer übergeordneten Gliederungsstruktur, sondern zeigt sich in der kontrastierenden Gestaltung der jeweiligen Partien. Dazu zählt die Ausbildung eines kleinteiligen Formengefüges, dessen Einzelelemente nicht mehr als formale Einheiten in Erscheinung treten, sondern in einem einheitlichen gestalterischen Modus miteinander partiell verschmolzen werden.

Eine weitere unbetitelte, in Rom entstandene Arbeit (Bleistift auf Papier, 37,1 × 30,9 cm, Abb.142) ist in den Mai 1992 datiert. Die formale Gestaltung ist derjenigen der bereits vorgestellten Arbeit aus diesem Entstehungskontext verwandt. Parallel angeordnete Lamellen treten als Binnengestaltung größerer Flächenformen in Erscheinung, die einander überlagern

und miteinander durch partielle Integration der Konturen, Verschattungen und Transparenzen verschränkt sind. Die Binnengliederung der Flächenformen tritt in einer Vielzahl von Formwiederholungen zutage, durch die zugleich die formale Einheit der Flächenformen aufgelöst wird, weil die bildlichen Strukturen den Formeinheiten nicht eindeutig zugeordnet werden können. Kögler erzeugt durch dieses Vorgehen eine Kleinteiligkeit der Bildstruktur. Deren Dynamisierung wird durch die Fragmentierung der Formen ebenso erreicht wie durch die Überführung der geschlossenen Formen in offenes Lineament. Auch die unterschiedliche Ausrichtung der großen Flächenformen, die Gestaltung ihrer Umrisse und die Überlagerung mehrerer Flächenformen durch eine kleinteilige Binnenstruktur dienen dieser gestalterischen Absicht. Ein gegenstandsnah und detailliert geschildertes architektonisches Schmuckmotiv ist in das Konglomerat der zumeist über Eck gestellten Rechtecke und Zackenbandmotive, die das zentrale Bildgefüge bestimmen, eingeschrieben. Es handelt sich um die Darstellung einer Steinrosette, die im Kontext romanischer oder gotischer Architektur häufig auftritt. Kögler konnte dieses Motiv auf seinen Spaziergängen durch Rom an Ort und Stelle in Augenschein nehmen. Die bildliche Umsetzung erfolgt auf der Grundlage einer exakten geometrischen Konstruktion, deren Hilfslinien in der Ausarbeitung erkennbar bleiben. Das Motiv besteht aus acht muldenförmig eingetieften Kreissegmenten mit bogenförmigen äußeren Abschlüssen. Diese sind um ein Zentrum angeordnet, das aus zwei konzentrischen Ringwülsten und einem erhabenen Mittelpunkt besteht. Die Zwickel der Kreissegmente schließen an das Kreisrund des Außenringes an, der wie ein Wulst gebildet ist. Zwischen den Kreissegmenten sind feine Grate sichtbar. Die architektonischen Details scheinen unter realen Lichtverhältnissen wiedergegeben zu sein, dies legen die in sämtlichen Partien des Motivs aufeinander abgestimmten Verschattungen nahe.

Kögler fügt in das kleinteilige Gefüge einander überlagernder geometrischer Elemente ein Motiv ein, das in der realitätsnahen Abschilderung Bezug auf die dingliche Natur nimmt. In der wechselseitigen strukturellen und gestalterischen Bezugnahme der gezeichneten Partien aufeinander tritt die Abbildqualität der Darstellung als gegensätzliche Strategie in Erscheinung. Weitere Gegensätze, die bereits in älteren Bildfindungen auftreten, zeigen sich in der formalen Gestaltung der Bildmotive. Hier wie dort werden die kontrastierenden Formelemente durch Überblendung und Transparenz der überlagernden Formen miteinander verschränkt, jedoch sind nun kurvilineare und orthogonale Strukturen bereits im Motiv der Rosette in einen formalen Kontext eingebunden. Diese Gestaltung kann als Variante der Assimilation der

formalen Kontraste gelesen werden, die in den Bildfindungen aus der Mitte der 80er Jahre auftritt. Die Komposition ist jedoch lediglich in Zeichnung ausgeführt. Dadurch tritt eine Verschiebung innerhalb der Verschränkungsmechanismen im Vergleich zu denjenigen auf, die in den Arbeiten der 80er Jahre zutage treten. Kögler nimmt nun nicht die Erzeugung von Ambivalenzen in den Blick, die sich auf die unterschiedliche Ausdeutung realer Eigenschaften der Bildmotive gründen. Vielmehr werden sämtliche Elemente in vollständig transparenter Gestaltung unter Wahrung der Konturlinien und verschattender Binnenmodellierungen miteinander verschränkt, wobei einzelne verschattete Partien durch Linienquerungen begrenzt werden, so daß sich eine Helligkeitsabstufung zwischen verschatteter Partie und überlagernder transparenter Form ergibt. Dies zeigt sich beispielsweise dort, wo die beiden am linken Rand des Rundmotivs liegenden Kreissegmente von Zickzacklinie und Rechteckform überlagert werden. Die dunkel schraffierte Partie im rechten Bereich der Rundform ist nur partiell mit der Gestalt eines Rechteckes verbunden. In weiten Teilen ist frei gestaltet und verläuft in unterschiedlicher Dichte über mehrere Formen hinweg.

Kögler wendet hier eine Strategie der Fragmentierung geometrischer Formen an, die im analytischen Kubismus von Braque und Picasso entwickelt wurde. Die Zersplitterung der Form erfolgt demnach nicht durch deren Untergliederung in Form geschlossener farbiger Flächen oder Farbkörper, sondern durch die Formulierung eines Liniengerüsts, in das modellierende farbige Verschattungen eingetragen werden, die keine allseitig umgrenzten Formelemente ausbilden. Die in einer nahezu monochromen Palette aus grau-braunen Farbtönen gehaltenen Verschattungen entfalten dabei flächige, aber auch räumliche Wirkungen.<sup>5</sup> Kögler nutzt diese Gestaltungsstrategie einerseits zur formalen Verschränkung der Bildelemente, andererseits jedoch auch zur Auflösung formaler Eindeutigkeit. Bildraum wird im Entstehen des formalen Gefüges gestaltet, er entwickelt sich aus dem Überlagerungsmotiv der Dingformen. In einem fließenden Übergang tritt er in den nicht gestalteten Partien des Blattes in die Fläche zurück und verschmilzt mit dem Malgrund. Anders als in analytisch-kubistischen Gemälden wird der Bildraum nicht geschaffen, um eine Dingform aufzunehmen,<sup>6</sup> er entsteht vielmehr im Moment der dinghaften Ausdifferenzierung. Das Konzept eines fließenden Raumes zählt zu den

---

<sup>5</sup> Vgl. Rotzler, a. a. O., S.20.

<sup>6</sup> Dieses Vorgehen charakterisiert die Arbeitsweise von Braque; vgl. William Rubin, Picasso und Braque: Eine Einführung, in: Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus, AK, München 1990, S.9 ff., hier S.20.



Gestaltungsstrategien aus der Phase des synthetischen Kubismus,<sup>7</sup> und wird von Kögler in den 80er Jahren in einer Reihe von Arbeiten eingesetzt. Bezugnahmen auf das gestalterische Repertoire der Kubisten lassen sich auch in anderen Aspekten des hier vorgestellten Werkes aufzeigen. Zum einen betrifft dies das motivische Vokabular, das in den in Rom entstandenen Zeichnungen um einige Motive bereichert wird, beispielsweise um das Oval, das in ambivalenter Ausdeutung auch in kubistischen Arbeiten der Phase um 1909 eingesetzt wurde. Zunächst soll deshalb eine Bestandsaufnahme der in den Zeichnungen auftretenden Motive erarbeitet werden. Zum anderen sind es gestalterische Ansätze, die eine Nähe zu kubistischen Werken der frühen analytischen Phase bis 1912 aufweisen. Dies soll im Anschluß an die motivische Bestandsaufnahme dargelegt werden.

Wurden bereits während Köglers erstem Romaufenthalt in der Villa Massimo 1959 neben der Landschaft die Architektur bzw. konstruktive architektonische Details zum Ausgangspunkt künstlerischer Gestaltung, so konzentriert sich der Künstler im Jahr 1992 auf architektonische Komplexe und dekorative Details. Neben der steinernen Rosettenform übertrug der Künstler weitere architektonische Dekorformen in seine Zeichnungen. Vierpässe sind in andere geometrische Formen eingeschrieben, etwa in Quadrate, die durch kleinteilige Streifengliederung in zahlreiche Binnenformen zerlegt sind. Diese mehrfach auftretenden Formulierungen rufen mittelalterliches Cosmatenwerk in Erinnerung, das in einigen römischen Kirchen erhalten ist.<sup>8</sup> Das Motiv findet sich beispielsweise in einer weiteren unbetitelten Arbeit aus dem Jahr 1992 (Bleistift auf Papier, 37 × 31,1 cm, Abb.143). Weiterhin finden sich im selben Jahr in einer unbetitelten Arbeit (Bleistift auf Papier, 37 × 31 cm, Abb.144) ein Spitzgiebelmotiv über einer Bogenstellung und, in einer ebenfalls unbetitelten Arbeit (Bleistift und Tempera auf Papier, 37,5 × 31 cm, Abb.145), die in Rom 1992 begonnen und in Karlsruhe 1996 vollendet wurde, ein skulptierter Fries. Das architektonische Schmuckmotiv scheint, wie der motivische Kontext nahelegt, in Rom gezeichnet worden zu sein, während die farbige Partie aus sich überlagernden Flächenformen wohl später hinzugekommen ist.

---

<sup>7</sup> Vgl. Judkins, a. a. O., S.261 ff.

<sup>8</sup> Erhaltenes Cosmatenwerk findet sich beispielsweise als Schmuck des Ziboriums und an der Schranke am Thron des Sanktuariums, beide in San Paolo f. l. m., vgl. Peter Cornelius Claussen, *Magistri doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart 1987 (*Corpus Cosmatorum/Peter Cornelius Claussen, Bd.1*), (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd.14), Taf.133, Abb. Nr.268 und Taf.95, Abb. Nr.198.

Im Kontext dieser spezifisch römischen Motive kann auch die kleinteilige Facettierung der Formen, welche die Serie kennzeichnet, mit einem konkreten Vorbild in Verbindung gebracht werden. Möglicherweise ist es jenes Cosmatenwerk, das Kögler zu der lamellenartigen Aufsplitterung der übereinander platzierten Flächenformen anregte. Zwar finden sich Vorläufer für diese Art der Gestaltung in der bereits besprochenen, unbetitelten Arbeit von 1991, die dicht hintereinander gestaffelte formale Wiederholungen mehrerer Rechteckformen präsentiert, wobei sich die farblich zurückgenommenen oder gezeichneten Formenechos in den Malgrund hinein zu verlieren scheinen. Doch kann die Gestaltung ebenfalls von steinernen Einlegearbeiten inspiriert worden sein. Kögler bereiste Italien in den 90er Jahren mehrfach und hatte Gelegenheit, historische Architekturen zu studieren. Er könnte durch die Entdeckung derartiger dekorativer Architekturdetails zu erneuter Auseinandersetzung mit einer bereits entwickelten formalen Gestaltung angeregt worden sein.

Ein weiteres Motiv ist einem anderen, wenngleich ebenfalls architektonischen Kontext entnommen. Es handelt sich um eine kubische Formulierung mit Abtreppungen, die in zwei Arbeiten der Rom-Serie auftritt. Sie ist jeweils im Verhältnis zu anderen Bildelementen in kleinem Format gestaltet und tritt in asymmetrischer Gestaltung als Polyeder in den aus Flächenelementen entwickelten Kompositionen auf. Im Fall der Arbeit mit steinernem Rosettenmotiv vom Mai 1992 (Abb.142) weist der Körper eine dunkel schraffierte Oberseite auf. Die Konturen dieser Fläche sind ambivalent zu lesen. Sie laufen im oberen Teil in Gestalt von zwei Diagonalen zusammen. An die rechte Diagonale schließt jedoch eine dreieckige Fläche an, deren Ecke über eine von einer vorderen Kante des Gebildes aufsteigenden Diagonale kompositorisch in eine alogische Raumsituation eingebunden wird. Die Gestaltung kann auch als Verschmelzung zweier Ansichten eines Hauses gelesen werden. Die Front, die das Dach als Spitzgiebel in Erscheinung treten läßt, wäre dann mit einer Aufsicht auf die Dachfläche verbunden. Diese multiperspektivische Erfassung tektonischer Körper ist eine Strategie, die bereits in der frühen Phase des analytischen Kubismus entwickelt wurde und in Köglers Werk der 90er Jahre wiederholt zur Anwendung gelangt.

Eine ähnliche Konzeption von Hausarchitektur findet sich bei Picasso und Braque in Arbeiten aus dem Jahr 1909. So zeigt das Bild „Hafen“ von Georges Braque (1908-1909, Öl auf Leinwand, 92,1 × 73,3, cm)<sup>9</sup> eine Ansammlung von giebelständigen Häusern, deren Dächer in

---

<sup>9</sup> Vgl. AK, München 1990, a. a. O., Nr.56, Abb. S.107.

unterschiedlichen perspektivischen Auf- oder Untersichten wiedergegeben sind. Die Zuordnung der Dächer zu einzelnen Häusern wird dadurch erschwert, daß die perspektivische Gestaltung jeweils innerhalb der Hausformen wechselt. Auch sind Giebelansätze durch Linien mit angelagerten dunkleren Farbkompartmenten angedeutet, die jedoch frei auf der Bildfläche enden. Dadurch wird die gebaute Substanz der Gebäude in ein Gefüge aus Linien und partiell flächig, partiell räumlich lesbaren Farbformen überführt. Die gegenständlichen Vorgaben entlehnten Formelemente sind in ihrem konstruktiven Potential ausgeschöpft, das jedoch aus der Gegenstandsbindung gelöst erscheint. Die einheitliche Fluchtperspektive ist zugunsten einer multiperspektivischen Erfassung der Architektur aufgegeben.

In ähnlicher Weise verfährt Kögler in der Zeichnung vom Mai 1992. Die Brechung der konventionellen perspektivischen Erfassung eines Gegenstandes durch die Einführung unterschiedlicher Fluchtpunkte innerhalb einer bildlichen Dingform oder zwischen mehreren Bildelementen fand bereits in den 80er Jahren Eingang in das gestalterische Repertoire des Künstlers. Auch die Kombination einer dreidimensional geschilderten Bildpartie mit anderen, aus der Fläche entwickelten Bildbereichen gehört zu den bereits etablierten Gestaltungsweisen. In der hier analysierten Zeichnung (Abb.142) setzt sich die Hausform aus Elementen zusammen, die dieselbe bildnerische Qualität aufweisen wie die Bildelemente des aus der Fläche entwickelten Formengefüges. Auch dies ist in den betreffenden Arbeiten der 80er Jahre der Fall, bei denen es sich allerdings um Temperagemälde handelt. Die qualitative Übereinstimmung bezieht sich dort auf die flächigen Eigenschaften der kompakten Farbformen. In der Zeichnung von 1992 ist die Bezugnahme auf die Transparenz und partiell verschattete Flächenhaftigkeit der Formelemente beschränkt. Die Architektur befindet sich optisch auf einer Ebene mit dem partiell verräumlichten Flächengefüge, lediglich die Dachpartie tritt aufgrund ihrer dunklen Verschattung in den Bildvordergrund. Innerhalb des Formengefüges der rechten Bildhälfte ist diesem dunklen, an eine exakt konturierte Form gebundenen Tonwert eine diffuse Partie eines ebenso dunklen Tonwertes entgegengestellt. Aufgrund der perspektivischen Lesart der architektonischen Formulierung öffnet sich jedoch in deren unmittelbarer Umgebung ein perspektivischer Tiefenraum, während der dunkle Bereich innerhalb des Formengefüges keine räumliche Verortung zuläßt. Durch das Medium der Zeichnung, durch das eine Vereinheitlichung der Farbwerte erzielt wird, ergibt sich eine Erweiterung der bildlichen Gestaltungsmöglichkeiten gegenüber den in Temperatechnik entstandenen Arbeiten mit vergleichbaren Konzepten aus den 80er Jahren. Durch die unmittelbare Nachbarschaft der

beiden konkurrierenden Raumkonzepte tritt eine Irritation der Wahrnehmung auf, die durch die scheinbare Übereinstimmung der bildnerischen Qualität beider Bereiche verstärkt wird. Kögler wendet im darauffolgenden Jahr identische Formkonzepte in einer Serie von Zeichnungen an. Auch dort werden die als Hauptmotive auftretenden Polyeder in kontrastierende Gestaltungsstrategien eingebunden.

Nicht nur gestalterische Strategien und Bildmotive, die dem analytischen Kubismus entlehnt sind, werden in der Serie aus dem Jahr 1992 miteinander kombiniert. Auch die Wahl des Mediums zeigt Verwandtschaft zu Arbeiten aus dieser Phase. In der Verwendung von dunklem Papier, das mit Bleistift bezeichnet ist, erzielt Kögler eine Farbigkeit, die der Farbgebung der Arbeiten von Braque und Picasso in den Jahren bis 1912 ähnelt.<sup>10</sup>

Eine weitere Zeichnung aus dem Jahr 1992 (Bleistift und Gouache auf Papier, 37 × 31cm)<sup>11</sup> trägt keine Monatsangabe, ist jedoch mit dem Kürzel für Rom versehen. Die Art der Bildgestaltung gleicht derjenigen der zuvor analysierten Arbeit, allerdings tritt Farbe als zusätzliches gestalterisches Element hinzu. Ein über Eck gestelltes Vierpaßmotiv ist in ein Quadrat mit gerundeten Ecken eingestellt. Diese Bildpartien weisen Verschattungen auf, die sowohl Körperhaftigkeit anzeigen als auch das Auflagern auf dem als Fläche interpretierten Bildgrund. Das zentrale Motiv wird von synthetisierten farbigen Rechteckformen überlagert, die teilweise eine perspektivische Gestaltung suggerieren und Linientransparenzen aufweisen. Auf diese Weise sind Farbformen und architektonisches Dekormotiv miteinander verschränkt. Lediglich als Umrißformen gestaltete Vierecke sind wiederum mit den Farbformen verwoben und nehmen Ausrichtung und Gestalt der innerhalb des Vierpasses verlaufenden diagonalen Lamellen auf. Diese werden dadurch über das Architekturmotiv hinaus in das umgebende Bildfeld hinein fortgeführt. In der unteren rechten Bildpartie zeigt sich eine lineare Struktur, die parallele Diagonalen und orthogonale Raster ausbildet, jedoch gegen den Bildgrund offen gestaltet ist. Diesem werden durch das partiell perspektivisch deutbare Lineament tieferäumliche Qualitäten verliehen. Innerhalb des Formengefüges treten zu den linearen Verstreungen die Verschattungen der Lamellenstruktur hinzu, die zusätzliche räumliche Aspekte in diese Partie der Bildkomposition einbringen. Die farbige Gestaltung beschränkt sich nicht auf die überlagernden Rechtecke. Auch die linke Hälfte des Bildgrundes zeigt einen

---

<sup>10</sup> Vgl. ebenda, Bildteil, S.67 ff.

<sup>11</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.138 oben.

gestrichelten weißen Farbauftrag. Weiße Farbe tritt auch innerhalb des Architekturmotivs als dessen Eigenschaft zutage, jedoch bleiben Lineament und schraffierte Verschattungen in dessen Binnengestaltung sichtbar. Die Verschränkung von Formengefüge und Farbauftrag sind nun gegenüber denjenigen in Arbeiten aus den 80er Jahren variiert. Werden dort Farbformen mit intaktem Umriß durch partielles Überlagern durch den Farbton der Umgebung zu dieser hin geöffnet oder durch unvollständigen Farbauftrag mit der Farbgebung der Malgrundes verbunden, so tritt hier eine der Verschränkung von gezeichneten und farbigen Partien zutage, die eine gestalterische Parallele zu dem in den Randzonen des Formengefüges geöffneten Lineament darstellt. Farbgebung und Liniengefüge durchdringen einander. Der Farbauftrag ist im Grenzbereich zu den nicht übermalten Partien in locker gesetzte Pinselstriche aufgelöst, die in der Mehrzahl in einem diagonalen Duktus ausgeführt sind und so den Hauptkompositionslinien des Formengefüges entsprechen. Form und Farbe sind als selbständige Phänomene aus der Bindung an die Dingform befreit und unabhängig von ihr miteinander in kompositorische Beziehung gesetzt. Schon in älteren Arbeiten ist eine solche Isolierung und Neukombination der gegenstandsentlehnten Dingeigenschaften zu beobachten. Die Loslösung der Farbe aus dem Dingbezug findet sich jedoch zuerst in den Arbeiten, die in den 60er Jahren in Italien entstanden. Partien freien Farbauftrages finden in den 70er Jahren als konstruktiv eingebundene Flächenmuster Eingang in das Werk, da sie innerhalb exakt umgrenzter Formen auftreten. Erst in den 90er Jahren wird die Loslösung der Farbe aus dem Dingbezug erneut zum Gegenstand von Köglers künstlerischen Überlegungen.

Auch diese Arbeit weist ein in den Größenverhältnissen gegenüber dem Dekormotiv minimiertes Hausmotiv in der linken unteren Bildpartie auf. Diese kompositorische Anordnung ähnelt derjenigen der Zeichnung (Abb.142) mit Rosettenmotiv. Ist die Hausform dort mit einer dunklen, als Dach zu lesenden Fläche versehen, so scheint nun ein Liniengerüst, das transparente Flächenformen konturiert, einen Hohlraum ohne Dach zu ummanteln. Auch in diesem Fall handelt es sich nicht um eine orthogonale Konstruktion; die Linien folgen unterschiedlichen Fluchtpunkten und erzeugen so ein asymmetrisches, doch mit räumlichen Aspekten versehenes Gebilde. Diese Gestaltung ist über dem weißen Farbauftrag angelegt, so daß auch auf diese Weise eine räumliche Schichtung in der Abfolge von Dekormotiv, Farbe und Hausmotiv zutage tritt. Gegenüber dem verwandten Gebilde in der Zeichnung mit Rosettenmotiv tritt nun das Hausmotiv isoliert in Erscheinung. Es kann somit in Anwendung eigener Parameter interpretiert werden, die nicht in Kohärenz mit denjenigen der Gestaltung

anderer Bildpartien stehen. Lediglich die im Formengefüge zuoberst plazierte komposite Rechteckform nimmt die in der Hausform angelegte perspektivische Deutung auf, der räumliche Aspekt ist jedoch im Kontext der Flächenschichtung in eine ambivalente Lesart eingebunden.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1992 entstand eine Reihe von Arbeiten, die sowohl die für die römischen Zeichnungen charakteristische Kleinteiligkeit der Zeichnung und eine unregelmäßige, vom Auflagerungsmotiv oder der Volumenmodellierung unabhängige Verschattung aufweist als auch eine Verschränkung synthetisierter, mit intakten Umrissen versehener geometrischer Farbformen mit den gezeichneten Gefügen zeigt. Kögler greift in der Gestaltung der Farbformen auf Formulierungen zurück, die bereits im Vokabular der 80er Jahre auftreten. Abgetreppte Rechteckformen, Halbkreisscheiben, teils als gehälftete Fruchtkapseln ausgebildet, Lochleisten und das rahmende Oval finden sich auch im motivischen Repertoire der Arbeiten aus der zweiten Hälfte des Jahres 1992.

Parallel dazu entstanden jedoch auch Arbeiten, deren formale Reduktion der Gestaltung anderer Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre verwandt erscheint. So zeigt eine Arbeit von 1992 (Tempera und Collage auf Karton, 47 × 70 cm, Abb.146) auf hellgrauer Grundierung ein zentrales, querrrechteckiges schwarzes Bildfeld, das oben und unten von jeweils einer schwarzen Horizontallinie gerahmt ist. Auf das Bildfeld ist eine hellbraune Pappe collagiert, die ein objet trouvé darstellt. Ihre langgestreckte Formgebung folgt dem Format des Bildfeldes bzw. gibt dieses vor. Beide Schmalseiten der collagierten Form sind als Dreiecke gebildet, deren Spitzen nach außen weisen. Die Binnengestaltung ergibt sich aus zwei gestanzten Öffnungen, deren linke von einer ebenfalls gestanzten Lasche zu zwei Dritteln verdeckt wird. Die Öffnungen im collagierten Karton geben den Blick frei auf zwei rote Bildfelder, die sich auf der Ebene des Malgrundes befinden. Innerhalb des Kartons sind vertikale Perforationslinien sichtbar, welche die Formfindung in mehrere Kompartimente unterteilen. Darüber hinaus finden sich Knickspuren im Karton.

Kögler nutzt eine vorgefundene, industriell gefertigte Form und erstellt aus diesem nur geringfügig veränderten Fundobjekt eine Bildkomposition, die in gestalterischer Hinsicht eine Steigerung gegenüber älteren Arbeiten darstellt. Bereits zu Beginn der 80er Jahre tritt in Köglers Werk ein Strang gestalterischer Strategien zutage, in deren Anwendung das Bildfeld in mehrere farblich voneinander abgesetzte Kompartimente aufgeteilt wird und Dingformen als

zentral platzierte, vornehmlich symmetrisch gestaltete Solitäre auftreten. Nun tritt diese Strategie unter Verwendung eines Fundstückes zutage. Auch in der Arbeit mit dem collagierten, geschlitzten Karton (Abb.141) wird ein solches als Grundlage der Komposition genutzt, jedoch farblich verändert. Jetzt verschiebt sich die Gewichtung der collagierten Partie innerhalb der Bildkomposition zugunsten einer nahezu unveränderten Übernahme des Fundstückes. Dieses birgt formale Voraussetzungen für eine solche Verwendung. Die Gestalt der beiden farbigen Binnenformen, aber auch der übergeordneten formalen Einheit entspricht der Formgebung der abstrakten geometrischen Farbformen, die in Köglers Werk ab den 80er Jahre vermehrt auftreten. Als Solitäre in Erscheinung tretende Flächenformen sind durch einen funktional bedingten Formzusammenhang miteinander in Beziehung gesetzt. Auch räumliche Aspekte sind in der Formfindung enthalten. So sind die Farbformen in den Korpus des Elementes eingetieft. Diese Konstruktion wird in älteren Arbeiten häufig mit bildlichen Mitteln durch den Einsatz illusionierender Schichtungen von Farbformen und Überlagerungsmomente kennzeichnenden Verschattungen erzeugt. Die Eintiefung der roten Farbformen in den collagierten Korpus verursacht eine reale Schattenbildung, die an den Rändern der Farbformen zu erkennen ist. Die Formenkonstellation erinnert an diejenige in „Schatten eines Kreuzes“ von 1980. Dort kann die Abwesenheit von bildnerischer Substanz im Zusammenspiel mit der schwarzen Farbgebung der tiefliegenden Kreuzform und in Verbindung mit der Titelgebung der Arbeit als „Schatten“ gedeutet werden. Jetzt ergibt sich ein gegenteiliger Effekt. Der Farbform eignet eine optische Präsenz und eine damit verbundene räumliche Verortung, die in Widerspruch zu der realen Anordnung in einer unteren Bildebene steht. Eine Ambivalenz, die im Werk der 80er Jahre ausschließlich mit Mitteln der farbigen Gestaltung erreicht wird, stellt sich hier über die realen räumlichen Gegebenheiten in Verbindung mit der Farbgebung der entsprechenden Partien ein. Auch ein reales Überlagerungsmotiv ist in die Arbeit eingebunden. Das Quadrat mit gerundeten Ecken aus Karton verdeckt Teile der linken roten Form, die ursprünglich als Pendant zu der rechten roten Form gebildet ist.

Eine weitere Werkgruppe stammt aus dem Jahr 1993. Kögler hielt sich im Sommer dieses Jahres über vier Wochen hinweg im Haus von Freunden in Italien auf. Der Aufenthaltsort, das ligurische Paravenna, ist ein Ortsteil von Garlenda in der Provinz Savona.<sup>12</sup> Auf einem Hügel liegt eine alte Ölmühle, das Anwesen der Freunde, von dem aus die Häuser des Ortes gut zu

---

<sup>12</sup> Zu Paravenna vgl. Pasquale Passarelli, a. a. O., Liguria, Acquaviva d'Isernia 2001, S.230.

überblicken sind. Die Siedlung weist eine mittelalterliche, gewachsene Bebauung mit engen, verwinkelten Gassen auf.

In Paravenna entstand eine Reihe von Arbeiten, von denen noch neunzehn mit dem Kürzel „P.“ für Paravenna nachweisbar sind. Zwei weitere Arbeiten tragen dieses Kürzel nicht, sind aber aufgrund der Verwendung eines verwandten motivischen Vokabulars ebenfalls der Serie zuzuordnen. Die Mehrzahl der Arbeiten trägt die in römischen Zahlen angegebene Monatsbezeichnung für August, einige stammen vom September des Jahres. Die Arbeiten haben den Charakter von Zeichnungen; teilweise sind farbige Partien eingefügt. Sämtliche Arbeiten sind auf unterschiedlich getöntem Malkarton angelegt. Die Zeichnungen wurden nicht vor Ort ausgeführt, sondern entstanden nach der Rückkehr nach Deutschland. Kögler fertigte allerdings während der Zugfahrten Skizzen an. Einige Arbeiten wurden in Karlsruhe später einer weiteren Überarbeitung unterzogen.<sup>13</sup>

Eine unbetiteltete Arbeit aus der Serie (Bleistift und Gouache auf Karton, 33,5 × 41,5 cm, Abb.147) ist in den August 1993 datiert. Auf einem hellgrau grundierten Malkarton ist ein Gerüst von Linien angelegt, aus dem sich dreidimensional lesbare Gebäudearchitekturen konstituieren. Sie treten als asymmetrisch gestaltete Polyeder mit Dachformationen, Fenstern und Türöffnungen in Erscheinung. Die Gebäude sind auf unterschiedliche Fluchtpunkte hin konzipiert, zum Teil liegen sie auf der Seite und überlagern einander in räumlicher Staffelung. Einige der linear konturierten Flächen sind als opake Farbformen gestaltet. Andere sind aus der Grundierung des Kartons ausgespart und heben sich durch die hellbraune Färbung des Bildträgers von dieser ab. Aus einer Staffelung der kubischen Körper ergibt sich eine tiefenräumliche Interpretation des Bildgrundes, die in der rechten Bildpartie über ein zwischen beiden Lesarten vermittelndes Element in ein Geschiebe von flächig gestalteten Rechteckformen überführt ist. Das architektonisch charakterisierte Gebilde fungiert somit als kompositorisches Scharnierelement. Mit dieser Funktion wurden in Arbeiten aus den 70er Jahren bereits flächig gestaltete Elemente ausgestattet. Die Rechtecke überlagern einander als opake Farbformen oder bewahren als transparente Partien nicht vollständig mit Farbe bedeckter Flächen den linearen Charakter der gezeichneten Struktur. Auch in der linken Bildpartie sind einige Flächenformen nicht vollständig mit Farbe bedeckt. Ihr versehrter Charakter negiert die gegenständliche Deutung und ruft so in einem Akt der Entstehung autonomer Bildwirklichkeit

---

<sup>13</sup> Diese Auskunft verdankt die Verfasserin Helen Kögler.



den Farbauftrag als gegenstandsfreies Gestaltungsmittel auf. Die Verknüpfung künstlerischer Gestaltung mit realen Dingeigenschaften wird dadurch ebenfalls außer Kraft gesetzt. Auf der Bildfläche erscheint ein abstraktes Gefüge aus Farbformen. Die gegenständliche Verortung der linken Bildpartie vollzieht sich jedoch im Wahrnehmungsprozeß stets aufs neue. Die solcherart gestalteten Partien sind in zwei gegensätzliche Deutungssysteme eingebunden, dadurch werden Ambivalenzen auf kognitiver Wahrnehmungsebene erzeugt.

Die Formelemente beider Bildhälften sind gegeneinander geneigt. Diese Anordnung bildlicher Formulierungen tritt, wie bereits in Arbeiten aus den 80er Jahren, auch in den römischen Zeichnungen aus dem vorangegangenen Jahr zutage. Handelt es sich dort um architektonische Schmuckelemente, so stellen die Elemente der Paravenna-Zeichnungen vollständige architektonische Komplexe dar. Möglicherweise spiegelt sich in diesem Fall in deren Position eine reale Situation. Im engen Verlauf der mittelalterlichen Gassen stellt sich die aufragende Architektur in der optischen Wahrnehmung in stürzenden Linien dar. Kögler setzt diese Verhältnisse nun kompositorisch um.

Eine unbetitelte Zeichnung (Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.), die im Jahr 1994 entstand, wohl anlässlich eines weiteren, einwöchigen Paravenna-Aufenthaltes,<sup>14</sup> nimmt die Konstellation der beiden zentralen Architekturpartien der zuvor analysierten Zeichnung auf. Auf ungründertem Karton ist eine Zeichnung zweier dreidimensional gebildeter Gebäude platziert, die in perspektivischer Staffelung im Bildraum angeordnet sind. Der vordere Architekturkomplex liegt auf der Seite, der hintere, in der Zeichnung von 1993 als Scharnierelement konzipierte, ist hier als Haus mit Turm gestaltet. Die vordere rechte Bildpartie wird von einer doppelten Bogenstellung mit gekehrter Leibung und Mittelnische eingenommen, die durch Verschattung und Modellierung körperhaft gestaltet ist. Vor dieses im Verhältnis zur Hausarchitektur monumental dargestellte Architekturdetail ist eine Pultdachformation gelegt, die eine zentrale Bresche aufweist. Das Versehrtheitsmotiv der zuvor erwähnten Zeichnung ist hier in eine dreidimensional lesbare Formulierung übertragen. Allerdings läßt die starke Gegenstandsbindung in diesem Fall nur in begrenztem Maß einen Wechsel der Deutungsparadigmen zu. Die Dächer der Architekturkomplexe sind mit dichten Schraffuren innerhalb exakter Flächenumgrenzungen versehen. Allerdings finden sich in zwei derartig gestalteten Flächen Aussparungen, die den Malgrund aufscheinen lassen. Kögler verhindert

---

<sup>14</sup> Auch diese Information geht auf Helen Kögler zurück.

durch das Aufbrechen der als kompakte Farbformen kompositorisch wirksam werdenden Flächen deren Heraustreten aus dem bildlichen Gefüge und bindet sie optisch an den Malgrund. Sie stellen ein gegenläufiges Pendant zu den Verschattungen der doppelten Bogenstellung dar und tragen so zu einer Verschränkung der Bildkomposition bei. Diese besteht aus formal kontrastierenden Elementen, die, ohne Ausnahme, als stereometrische Körper gebildet sind. Der Einheitlichkeit der stereometrischen Darstellung steht die formale Verschiedenheit der Elemente gegenüber. Rundformen und winklige Formulierungen stellen dreidimensionale Gegenstücke zu dem in den 80er Jahren als Flächenformen erarbeiteten Vokabular dar, das teilweise aus Verschmelzungen disparater Formen entwickelt ist.

In einer im August 1993 entstandenen unbetitelten Zeichnung (Bleistift auf Karton,  $24 \times 32,2$  cm)<sup>15</sup> sind architektonische Komplexe erneut in dreidimensionaler Darstellung erfaßt. Allerdings ergibt sich im Unterschied zu den zuvor behandelten Arbeiten aus der Anordnung des Gebäudes der rechten Bildhälfte und einer die linke Bildpartie beherrschenden Bogenstellung eine Situation, die wohl realen Verhältnissen entspricht und noch keiner umfassenden künstlerischen Umbildung unterzogen wurde. Die dem Gebäude vorgelagerte Bogenstellung fügt sich als Brückenmotiv in eine Abschilderung realer Verhältnisse ein. Einige Ansätze zur Formulierung von Flächenformen autonomer bildlicher Natur finden sich jedoch in der zentralen Rechteckform mit Abtreppungen am unteren Bildrand, der Gestaltung oberhalb der Bogenstellung und einer dunkel schraffierten Fläche, die vor die Frontseite des in der rechten Bildhälfte dargestellten Gebäudes geblendet zu sein scheint. Ihr ist eine verschattete Kreisform eingeschrieben, die als Rundfenster des sich dahinter erstreckenden Gebäudes gelesen werden kann. Der Verlauf des Lineaments ist in sämtlichen Partien der Arbeit flüchtig skizziert, es finden sich Korrekturen innerhalb der Linienverläufe. Die schwarzen Schraffuren, die als Verschattungen zum Teil Tiefenraum anzeigen, zum Teil aber auch verschiedene Bildelemente gegeneinander abgrenzen, sind mit den nun schon bekannten Aussparungen versehen, welche die Kompaktheit der dunklen Flächen aufbrechen. Im Unterschied zu den beiden anderen Arbeiten der Serie scheint es sich hierbei um einen ersten Entwurf zu handeln, der noch nicht deren Grad an Abstraktion und Durcharbeitung unter konstruktiven Aspekten aufweist. Allerdings sind in der Gestaltung von Flächenformen und linearen Überblendungen sowie in der Verteilung heller und dunkler Bildpartien bereits abstrahierende gestalterische

---

<sup>15</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.136 oben.

Strategien erkennbar, die in anderen Bildfindungen zur Erzeugung ambivalent lesbaren Gestaltungen genutzt werden.

Eine weitere Arbeit aus der Serie (Bleistift und Gouache auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.) ist in den Oktober 1993 datiert und weist eine Kombination von geometrischen Farbformen und kleinteiliger Hausarchitektur auf. Im Zentrum des hellbraunen Malkartons befindet sich ein gezeichnetes, prismenartig aufgefächertes Gefüge von Rechteckformen. Größere, zum Teil abgetreppte Elemente sind durch die Binnenzeichnung in kleinere architektonische Einheiten ausdifferenziert. Neben hochaufragenden schmalen Hausarchitekturen mit Fensteröffnungen finden sich auch Bogenstellungen, deren Leibungen als gestufte Gewände erscheinen. Zwischen diesen in Frontalansicht dargestellten Gebäuden ist ein langgestrecktes Haus mit Walmdach in Aufsicht wiedergegeben. Die über den Malgrund verteilten Binnenformen weisen jeweils eine Neigung zum Zentrum der Arbeit hin auf. Die schmalen rechteckigen Bildelemente sind nicht als dichtes Gefüge von unterteilten Flächenformen gestaltet, die durch Überlagerungen und Transparenzen miteinander verschränkt sind. Vielmehr sind einzelne Kompartimente durch dunkel schraffierte Bildpartien miteinander kompositorisch verbunden. Dabei tritt eine konstruktiv bedingte Verortung der linear definierten Formen zurück zugunsten einer Einbettung einzelner Formpartien in ein dunkles Fluidum einer nicht an Mimetisches gebundenen Schattenzone, in der die räumliche Schichtung aufgehoben ist. Die gestalterischen Möglichkeiten zur Erzeugung eines bildlichen Gefüges erfahren durch diese Technik eine Erweiterung. Kögler setzt sie ausschließlich in den Medien Zeichnung und Druckgraphik ein, nicht jedoch im gemalten Œuvre, mit Ausnahme der Arbeiten aus dem Zeitraum zwischen 1959 und 1963. Diese Arbeiten zeichnen sich durch eine Vereinigung von Farbform und gestischem Pinselduktus aus, so daß sie auch als farbigen Zeichnungen bezeichnet werden können. Die Verschränkung von Raum und Form erfolgt in sämtlichen Schaffensphasen stets über räumlich lesbare Dingformen. Zu Beginn der 60er Jahre jedoch, parallel zu einer gleichlaufenden Entwicklung im gemalten Werk, findet sich in Zeichnungen und Druckgraphiken eine Erschließung des Bildraumes, die derjenigen verwandt ist, die in den Paravenna-Zeichnungen zum Einsatz kommt. Ein dichtes Liniengewirr wird durch gestische Handhabung des Werkzeugs erzeugt und verdichtet sich zu räumlich wirkenden Bildpartien. In der Druckgraphik dieser Jahre wird auch durch Flächenätzung eine ähnliche Wirkung erzielt.

In der rechten Bildpartie der Zeichnung von 1993 ist eine der Flächenformen nicht kleinteilig untergliedert, sondern als kubischer Block mit perspektivisch lesbaren Tiefenerstreckung

gestaltet. Die sich parallel zur Bildfläche erstreckende Frontseite des Blocks ist durch rote Bemalung als kompakte Farbform gestaltet. Auf der linken Seite der Bildkomposition findet sie in der als Parallelogramm gestalteten, ebenfalls roten Form des Daches des in Aufsicht gezeigten Hauses eine bildliche Entsprechung. Die partiell farbige definierten kubischen Elemente vermitteln zwischen dem mit unterschiedlichen Mitteln räumlich gestalteten kompositorischen Gebilde aus architektonischen Formen und dunkel schraffierten Partien und einem weiteren, ausschließlich als flächige Farbform gebildeten Formelement. Das größere, rechte der beiden kubischen Elemente überlagert ein weißes Hochoval, das von der roten Form partiell verdeckt wird.

Kögler nutzt die teilweise farbigen kubischen Elemente als Scharnierelemente, die zwei unterschiedliche bildgestalterische Konzepte miteinander verbindet. Der Künstler greift hier nicht nur auf das motivische Vokabular der 80er Jahre zurück, sondern auch auf die in dieser Phase erprobte Annäherung der in formalem Kontrast gestalteten geometrischen Formen durch Aufnahme der jeweils für beide Formulierungen charakteristischen Konturverläufe in eine zwischen beiden Formengruppen vermittelnde Form. Auch in der Zeichnung von 1993 zeigt sich Köglers künstlerische Intention, die bereits anhand von zweidimensional gestalteten Bildelementen erprobten Gestaltungsstrategien nun auf körperhafte Formulierungen zu übertragen

Ist das Oval in der eben vorgestellten Zeichnung als farbige Flächenform in einen gestalterischen Kontrast zur Formulierung anderer Bildpartien gebracht, so findet sich dieses Element auch in einer weiteren Zeichnung (Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.), die im Jahr 1993 entstand. Nun tritt es als Rahmung einer in ein gestaffeltes Gefüge übersetzten Ansammlung von Häusern auf, die zum Teil um 180° gedreht sind. Das rahmende Oval ist in der bereits aus den 80er Jahren bekannten Weise jenseits des Außenkonturs verschattet. Damit ist ein flaches Aufliegen auf dem in diesem Bereich als Fläche gedeuteten Bildgrund angezeigt. Die Binnenzeichnung, die partiell über den Umriß der rahmenden Form hinaustritt, zeigt dagegen eine räumliche Tiefenstaffelung der perspektivisch gestalteten Hausformen an. Diese verstärkt sich in den Elementen, die über den Umriß des Ovals austreten. Hierbei handelt es sich vornehmlich um über Eck in den Raum gedrehte, zum Teil auf dem Kopf stehende Hausarchitekturen.

Wie in einigen in den vorausgehenden Jahren entstandenen Arbeiten erzeugt Kögler auch jetzt Ambivalenzen im Hinblick auf die kognitive Wahrnehmung des Werkes durch die einander widersprechenden Raumkonzepte. Eine Steigerung erfährt diese Strategie in einer dunkel schraffierten Partie, die als diffus begrenztes Vertikalband über die bildliche Gestaltung gelegt ist. Innerhalb dieser farblich abgesetzten Zone sind durch Aussparungen aus der Schraffur mehrgliedrige, gewinkelte dinghafte Formulierungen erzeugt. Sie nehmen die dreieckige Gestalt der giebelständigen Hausdächer auf. Diese Elemente treten durch ihre formale Ähnlichkeit in Verbindung mit dem architektonischen Vokabular, sind aber aus einem anderen Kontext entlehnt und fügen sich nicht in die einheitliche Ausrichtung der Dachformen innerhalb des Ovals ein. In ihrer Gestaltung zeigen die Elemente eine Verwandtschaft zu den gegenständlich gestalteten Partien der Arbeit, sind jedoch diesem Deutungskontext auf kognitiver Ebene nicht zuzuordnen.

Kögler erzeugt auf unterschiedliche Weise Ambivalenzen in der Wahrnehmung der Zeichnung. Er isoliert Eigenschaften und Formulierungen aus dem dinglichen Kontext und stellt sie als Einzelaspekte gegeneinander. Durch scheinbar zusammenhängende Aspekte von Dingeigenschaften, die sich erst in bezug auf die Realität erschließen, und die Brechung dieser Deutungsstränge in unmittelbar benachbarten Partien wird die Realität als Bezugsrahmen der Bildinterpretation unbrauchbar. Kögler entwickelte diese Bildstrategie bereits in den 80er Jahren, wie anhand der Arbeiten mit Schattenmotiv aufgezeigt werden konnte. Durch die Umsetzung dieser Strategie in den Zeichnungen von 1993 erschließt sich der Maler auf technischem Gebiet neue Möglichkeiten, wie etwa die Gestaltung der Übergänge zwischen den Flächenformen. Die Strategie selbst bleibt von diesen Veränderungen unberührt.

Parallel zur Erarbeitung neuer formaler Gestaltungsmöglichkeiten wird das bereits entwickelte motivische Vokabular in neuen formalen und inhaltlichen Zusammenstellungen erprobt. Diese Entwicklung setzt sich in den folgenden Jahren fort.

So tritt das Oval im Jahr 1994 in einer unbetitelten Zeichnung (Bleistift und Gouache auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.) in Erscheinung, die formale und motivische Parallelen zu der in Zusammenhang mit den Besuchen in Paravenna entstandenen Serie von Zeichnungen aufweist. Auf hellbraunem Malkarton ist eine gestrichelte Grundierung in weißer Farbe angelegt. Im Zentrum des Bildfeldes befindet sich eine Zeichnung, die neben einem beherrschenden Queroval eine Ansammlung miteinander verschränkter Hausarchitekturen

darstellt, die sich über einer Substruktion von Bogenstellungen zu erheben scheint. Diese architektonisch definierte Gruppe von Bildelementen ist teils innerhalb des Ovals, teils über dessen linke Begrenzung hinaustretend angeordnet. Dieses Kompositionsprinzip ist in den Arbeiten aus den 80er Jahren vielfach zu beobachten. Das Oval fungiert in dieser Bildpartie als Rahmen, gegen den die Binnenzeichnung geringfügig versetzt ist. Die Binnenpartie des Ovals wird von einigen weiteren gezeichneten Formelementen überlagert. Drei davon sind als rote bzw. partiell rot und partiell schwarz gestaltete Farbformen gebildet. Bei zweien dieser Bildelemente handelt es sich um hochrechteckige Formen, deren Farbauftrag an den Randzonen versehrt bzw. nicht vollständig ausgeführt erscheint. Eine dritte Farbform stellt einen Löffel dar, dessen Stiel als transparente Form gebildet ist. Der untere Rand einer der rechteckigen Farbformen wird von einem mehrfach geschlungenen Band überlagert, das eine Ovalschleife ausbildet. Löffelform und Bandedelement erzeugen einen Bruch in der inhaltlichen Interpretation des großen Ovals, indem sie der kognitiven Assoziation eines in Aufsicht gegebenen Tellers mit Essbesteck und Nudelgericht Raum geben. Die Zeichnung ist mit der Datierung 94/96 versehen; Kögler überarbeitete demnach eine 1994 entstandene, erste Fassung im Jahr 1996.

Aus dem Jahr 1993 existiert eine mit dem Kürzel für Paravenna versehene, unbetitelt Zeichnung (Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.), die ein Queroval zeigt, das als Binnenzeichnung kubische, zum Teil auf der Seite liegende Hauselemente in der bekannten Konstellation aufweist. Jetzt ist ein aus mehreren konzentrischen Kreissegmenten bestehendes Rundbogenmotiv in die rechte Bildpartie eingefügt. Im Jahr 1994 entstand eine weitere unbetitelt Zeichnung (Bleistift und Gouache auf Karton, 33 × 45 cm)<sup>16</sup> mit mehreren einander überlagernden geometrischen Farbformen über einer Häuseransammlung, der ein Doppelbogenmotiv vorgeblendet ist.

In bezug auf die 1994 entstandene, zwei Jahre später überarbeitete Zeichnung mit Löffelmotiv lassen sich aus diesem Befund verwandter Kompositionen keine Rückschlüsse auf das Vokabular der jeweiligen Werkphasen ziehen, da 1994 die Bildmotive der Farbformen vor einer Häuseransammlung mit Bogenstellung in einem Oval bereits erarbeitet waren. Lediglich Löffelform und gewundenes Band finden sich nicht im Motivschatz von 1994. Möglicherweise wurden diese Elemente, die das Oval unter einem anderen als den bisher bekannten Aspekten ausdeuten, erst 1996 in die Komposition aufgenommen. Allerdings erprobte Kögler die

---

<sup>16</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.141.

Deutung des Ovals als Schale schon im Jahr 1994. Eine unbetitelt Zeichnung (Bleistift und Gouache auf Karton, 56 × 38 cm)<sup>17</sup> zeigt ein Queroval, das von diagonal ausgerichteten Rechteckformen und Fruchtsegmenten, die als geometrische Farbformen gestaltet sind, überlagert wird. Das Oval ist hier als Obstschale interpretiert. Auch in dieser Arbeit sind rechteckige und kurvilinier konturierte Bildelemente in formalem Kontrast gegeneinandergestellt.

Im September 1993 besuchte Kögler einen Ort, der auf vier nachweisbaren Zeichnungen mit „Cerv.“ abgekürzt ist, möglicherweise Cerveteri. Auch diese Zeichnungen weisen, wie die zweite der aus der Paravenna-Serie vorgestellten Arbeiten, den Charakter von Entwürfen auf. Allerdings sind die Zeichnungen nun zum Teil in stärkerem Maß durch Überblendungen einzelner Elemente und durch Strukturierung der realen Vorgaben im Hinblick auf die Ausbildung formaler Kontraste verdichtet als jene. Die Arbeiten vom September 1993 sind in einem flüchtigen Duktus gezeichnet. Verschattete, gegenständlich nicht ausdifferenzierte Partien sind mit Ansammlungen von Häusern verschmolzen, die in Frontalansicht oder Aufsicht wiedergegeben sind. Zum Teil verdichtet sich das Lineament zu geschlossenen kubischen oder flächenhaften Formen, zum Teil sind Körperhaftigkeit anzeigende Verschattungen mit den architektonischen Elementen kombiniert. Charakteristisch für das Vokabular sind zylindrische Formen, die in die Rechtecke der Hausarchitekturen eingestellt und mit diesen durch gemeinsame Konturlinien kompositorisch verwoben sind. Auch hier scheint der Kontrast zwischen Rundformen und viereckigen Bildelementen, der wohl in der realen architektonischen Situation vorgegeben ist, Anlaß der künstlerischen Umsetzung geworden zu sein, beispielsweise in einer unbetitelten Zeichnung aus der Serie (Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.). In der näheren Umgebung Cerveteris befinden sich die Überreste etruskischer Grabtumuli, die einen runden Grundriß aufweisen.<sup>18</sup> Möglicherweise kombinierte Kögler derartige Architekturen mit Versatzstücken der mittelalterlichen urbanen Bebauung.

Im Jahr 1994 beschäftigte sich Kögler erneut mit geschlossenen geometrischen Formulierungen, die er als Kontrast zu wechselnden Gestaltungen der Malgründe oder offenen Zuständen von Flächenformen ausbildete. Die Strategie der Einbettung formaler Bildelementen

<sup>17</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.26 unten.

<sup>18</sup> Vgl. Rita Marconi Cosentino (Hrsg. im Auftrag des Assessorato alla Cultura della Regione Lazio), *Cerveteri e il suo territorio*, Rom 1995, Abb.23, S.38.

in eine Zone diffuser Verschattung wird 1994 erneut auch im Medium der Malerei erprobt. Dabei sind es stets räumliche Gestaltungsaspekte, die das Interesse des Künstlers wecken. Ein anderer Schwerpunkt tritt jedoch nun in den Vordergrund. Ab dem Ende der 70er Jahre findet zunehmend eine Erprobung konstruktiver Bildkonstellationen anhand von Farbformen statt, die sich aus der Festlegung auf einen spezifischen dinglichen Charakter lösen. Dabei verschiebt sich die kompositorische Gewichtung hin zu einer Einbeziehung der Farbwirkung der immer karger spezifizierten bildlichen Dingformulierungen. Stets stellt die bildliche Realität als eine von der Wirklichkeit zwar abgeleitete, doch in Vertauschung und Eliminierung einzelner isolierter Aspekte der realen Objekte in dialektische Strategien aufgelöste Größe den Inhalt der künstlerischen Auseinandersetzung dar. Ende der 70er Jahre finden Farbformen Eingang in Köglers Werk, die eine neue bildnerische Ebene in der Kontrastierung von gegenstandsnahen Formulierungen und der Wirkung isolierter gestalterischer Mittel schaffen. Kögler bezieht Strategien in seine Arbeit ein, die in den 60er Jahren eine wichtige Tendenz der Kunstentwicklung in Deutschland prägten. Jenseits der informellen Malerei und deren gestischem Duktus entwickelte sich in diesen Jahren eine Strömung, deren Vertreter, beispielsweise Rupprecht Geiger, die räumlichen Qualitäten von Farbe in ihren Arbeiten ausloteten. Großflächige Farbfelder entfalten ihre Wirkung auf den Betrachter auf emotionaler Ebene, der Schwebezustand eines unverorteten Farbraumes bringt neue malerische Qualitäten jenseits dinglicher oder gestischer Formulierungen ein.<sup>19</sup> Die Farbe gewinnt in Köglers Werk ab den 50er Jahren kompositorisches Gewicht. Mit dem Verlust der dinghaften Charakterisierung und dem Verzicht auf Detailgestaltung tritt die Farbform in ihrer physiologisch bedingten Wirkung stärker in den Vordergrund. Kögler rezipiert jedoch nicht die in großen Formaten erreichte physische Präsenz der Farbe, die in den 60er Jahren Ausgangspunkt der künstlerischen Ansätze war, sondern bedient sich lediglich der von dinghaften Formulierungen befreiten Farbform, um diese als eine Bildstrategie in konstruktive bildliche Kontraste einzubinden. Der Gegenpart zur formal undifferenzierten, jedoch innerhalb geometrischer Formen gebundenen Farbe kann in anderen Gestaltungen zutage treten. In den Paravenna-Zeichnungen sind dies beispielsweise die unter diesem Aspekt eingebrachten gezeichneten Formengefüge oder eine gestisch gestaltete Farbpartie. Die isolierende Wirkung intakter geometrischer Farbformen wird durch den Einsatz unterschiedlicher Strategien

---

<sup>19</sup> Zu Rupprecht Geiger vgl. Helmut Friedel, Vorwort, in: Rupprecht-Geiger-Gesellschaft, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Hrsg.), Rupprecht Geiger. Werkverzeichnis 1942-2002. Gemälde und Objekte. Architekturbezogene Kunst, München, Berlin, London, New York 2003, S.7 ff., hier S.9.



aufgebrochen, die Elemente werden in das Bildganze eingebunden. Unter diesem Aspekt läßt sich auch der unvollständig ausgeführte Farbauftrag innerhalb geometrischer Formen deuten. Diese Interpretation ergänzt die Charakterisierung des Bildes als autonome, in einem schöpferischen Akt hervorgebrachte Bildrealität, deren Entstehung sich im Moment der Betrachtung zu manifestieren scheint. Der dadurch erzeugte dynamische Effekt wird in einigen Arbeiten in der Umsetzung von Bewegung in formale Gestaltung motivisch aufgegriffen, beispielsweise in der Arbeit aus dem Jahr 1989 (Abb.138).

In den Arbeiten, die bis zur Mitte der 90er Jahre entstanden, zeigt sich die Fortführung der Untersuchung körperhafter und räumlicher Aspekte von Farbe, die bereits in den 70er und 80er Jahren Gegenstand von Köglers Bildfindungen war. Die Paravenna-Zeichnungen weisen räumlich interpretierbare, körperhafte Konstruktionen von Farbformen auf, die durch Detail- und Binnengestaltung als Architekturen ausgedeutet werden. Dabei sind die Farbflächen zu Körpern zusammengesetzt. Die Interpretation als körperhafte Formen ist durch die an der Realität orientierte abbildhafte Qualität derartiger Konstruktionen vorgegeben. Der sich aus der realen architektonischen Konstruktion ergebende Zusammenhang der Formpartien ist dabei von Bedeutung. Nicht die Farbform ist architektonisch-räumlich ausgedeutet, wie dies in den Arbeiten der ersten Hälfte der 80er Jahre der Fall ist. Vielmehr wird das gegenständlich lesbare Bildelement durch eine Zusammenstellung von Farbformen unter der Vorgabe der Raumerzeugung kreiert. Verwandte Farbformen sind im gleichen bildlichen Kontext ohne Bezugnahme auf außerbildliche Deutungsvorgaben zu Gefügen zusammengestellt. Dies zeigt im Hinblick auf die Deutung einen Paradigmenwechsel innerhalb eines Bildganzen an.

Kögler übernimmt das Konzept aus den in den 60er Jahren entwickelten Strategien zum Ausloten farblicher Qualitäten, nicht aber die Ausrichtung der gesamten Bildgestaltung auf diesen einen Aspekt hin. Anregungen aus dem Bereich der Geometrischen Abstraktion fließen ein, beispielsweise aus der Gestaltung der Farbformen im Werk von Victor Vasarely, die perspektivisch deutbares Potential enthalten. In dessen Arbeiten erschließt sich in der Wechselwirkung der Farben sowohl eine bildliche Dynamik als auch ein virtueller Tiefenraum. Dieser geht darüber hinaus aus der perspektivisch lesbaren Gestaltung der Farbformen hervor, die deren Flächencharakter widerspricht. Kögler nutzt diese bereits entwickelten Strategien der Bildgestaltung, um Kontraste zu erzeugen. Dagegen findet sich selten eine in der Tradition der Geometrischen Abstraktion entwickelte formale Gestaltung mit räumlichen Implikationen ohne ein kontrastierendes bildliches Gegenüber.

## **VI.2. Exkurs: Einflüsse der Geometrischen Abstraktion im Werk von Kögler**

Ab dem Ende der 70er Jahre rückten konstruktive Strategien der Bildgestaltung in Köglers Blick, die sich anhand eines abstrakten bildlichen Vokabulars manifestierten. Wurden konstruktive Zusammenhänge, in denen die Bildelemente untereinander verbunden sind, sowie deren damit einhergehende gegenständliche Ausdifferenzierung zuvor als Grundlage der Bildgestaltung genutzt, so traten ab dem genannten Zeitpunkt vermehrt isolierte, nicht in inhaltlichem Sinne konstruktiv miteinander verbundene abstrakte Bildelemente in Erscheinung, die dennoch in Beziehung zueinander stehen. Dies wurde durch die Aufwertung des Bildgrundes erreicht, der nicht mehr als Folie, sondern als gleichwertiger Bestandteil des Bildes in Korrelation zu den Einzelementen trat. Die Bildelemente sind als geometrische Flächenformen gestaltet, deren Lesart Ambivalenzen zulässt. So können sie als Formen gelesen werden, die in die Tiefe des Bildraumes gewendet und in Fluchtperspektive dargestellt sind. Daraus ergibt sich sowohl eine Stabilität der Form, die aus deren vorgeblicher Substanzhaltigkeit resultiert, als auch ein Aspekt der Körperhaftigkeit, der über das Verhalten der Form im Raum aufgerufen wird. In diesen Qualitäten zeigt sich eine Bezugnahme auf Gegenständliches, wobei reale Dingeigenschaften den Bildelementen als Kompositionsprinzip zugrunde liegen. Diese selbst sind nicht näher gegenständlich definiert. Darin zeigt sich ein Verzicht auf deren Verknüpfung auf inhaltlicher Ebene.

Bereits in den im Verlauf der 70er Jahre entstandenen Arbeiten zeigen sich, wie aus der Werkanalyse hervorgeht, Tendenzen der Reduktion einer gegenständlichen Differenzierung des bildlichen Vokabulars. Eine bildplane Ausrichtung der Mehrzahl der Bildelemente zählte bereits ab den 50er Jahren zu Köglers kompositorischen Strategien. Durch eine gegenständliche Definition der Bildelemente und das Einbinden einer Fülle gegensätzlicher formaler Binnengestaltungen wies Kögler das Bild jedoch nie als Objekt im Sinne der Minimal Art oder der Farbfeldmalerei aus, sondern als Ort eines sich auf vielfältige Weise entfaltenden relationalen Bildgeschehens. Diese Auffassung lag der Bildgestaltung in sämtlichen Werkphasen zugrunde.

Der Künstler arbeitete auch nach dem Ende der 70er Jahre selten ausschließlich mit abstrakten Flächenformen, die nach dem geschilderten Prinzip in Beziehung zueinander traten. Vielmehr kombinierte Kögler diese gestalterischen Strategien mit anderen, wie der illusionierenden Wiedergabe von Gegenständen, oder mit isolierten gegenständlichen Aspekten, wie der

plastischen Ausarbeitung oder der Verschattung, die ein räumliches Gefüge anzeigt. Die vermehrte Verwendung von abstrakten Farbformen, die nicht durch die im Werk bereits etablierten gestalterischen Beziehungen miteinander kompositorisch in Verbindung traten, ging wohl auf eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Ansätzen zurück, die sich bei Vertretern der Geometrischen Abstraktion fanden. Dabei rückte sowohl die Raumwirkung von Farbe in den Blick des Künstlers, die bereits im Hinblick auf Léger genannt wurde, als auch eine Gestaltung von Flächenformen, die eine perspektivische Lesart ermöglichte.<sup>20</sup>

Zwei Vertreter der Geometrischen Abstraktion aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Victor Vasarely und Josef Albers, erschlossen in ihrem Werk die Grundlagen der Bildgestaltung durch abstrakte Farbformen, die räumliche Qualitäten sowohl über die Farbwirkung als auch über den Vergleich mit realen Verhältnissen entfalten. Dieser Ansatz trat in Köglers Werk ab dem genannten Zeitpunkt in Erscheinung. Der Künstler konnte dabei jedoch auch Anregungen aus der Auseinandersetzung mit aktuellen künstlerischen Positionen beziehen.

Victor Vasarely entwickelte in den späten 50er Jahren ein bildnerisches Programm mit der Bezeichnung „unités plastiques“.<sup>21</sup> Die darin enthaltenen Module bestehen aus geometrisch gestalteten Farbflächen, die beliebig vervielfältigt und kombiniert werden können. Es resultieren Bildräume mit illusionierenden Qualitäten, die als unreal wahrgenommen werden, da ihnen nur wenige gestalterische Parameter zugrunde liegen, die zudem eine eindeutige räumliche Definition der Bildelemente nicht zulassen. Vasarely entwickelte die „plastischen Einheiten“ aus einer Reihe von Vorstufen. So fertigte er bereits Ende der 40er Jahre Zeichnungen des südfranzösischen Dorfes Gordes an.<sup>22</sup> Die Linien, welche die kubischen Strukturen der Häuser wiedergeben, sind jedoch nicht geschlossen. Kontingente Formen und die leere Fläche des Zeichenblattes werden als gleichwertige Bestandteile der Arbeiten wahrgenommen. Aus diesen Bildfindungen leitete Vasarely sowohl eine Aufwertung

---

<sup>20</sup> Diese Aspekte werden in der Beurteilung von Köglers Arbeiten der 90er Jahre durch Michael Hübl, die in der Tagespresse erschien, als wesentliche Charakteristika genannt, vgl. Hübl 1996, o. S.

<sup>21</sup> Vgl. hier und im folgenden Richard W. Gassen, Vasarely revisus, in: Vasarely. Erfinder der Op-Art, AK, Ostfildern-Ruit 1977, S.63 ff., hier S.63.

<sup>22</sup> Vgl. hier und im folgenden Werner Spieß, Vasarely, Periode „Gordes-Cristal“, in: AK, Ostfildern-Ruit 1977, a. O., S.11 ff., hier S.11.

sämtlicher Bildteile ab als auch eine räumliche Wahrnehmung konturierter Formen, die aus einer nicht-perspektivischen Gestaltung volumenhaltiger Gegenstände resultiert.

Auch Kögler zeigte zu Beginn der 50er Jahre Interesse an den verdichteten kubischen Strukturen französischer Bergdörfer, wie die Zeichnungen aus dem Jahr 1952 belegen. Allerdings sind die volumenhaltigen Objekte in geschlossenen Konturen erfaßt, die eine Wechselwirkung im Sinne der Bildfindungen Vasarelys verhindern. Köglers Interesse lag in der komprimierten Staffelung der partiell räumlich gestalteten Flächenformen, die zu einem Gefüge zusammengezogen wurden. Der Künstler machte sich bereits in den 50er Jahren einen Modus der Formerzeugung zunutze, der als Synthese verschiedenartiger Einzelformen zu hybriden Gebilden zutage trat. Er nutzte hier jedoch weder das auf der abstrakten Ebene der Farbwirkung angesiedelte noch das durch eine perspektivische Lesbarkeit erschlossene räumliche Potential der Formulierungen. Vielmehr wurden die synthetisierten Elemente auf unterschiedliche Weise in konstruktiv angelegte Gefüge eingebunden.

Vasarelys „plastische Einheiten“ beziehen sich auf die Wechselwirkung zwischen Grund und Bildfigur. Die damit verbundene Aktivierung des Grundes findet sich in Köglers Werk ab dem Jahr 1981 als eine unter mehreren gestalterischen Strategien. In „Beschatteter Bau I“ aus diesem Jahr ist der Bildgrund durch die durchgängige Verwendung von perspektivisch lesbaren Bildelementen, die jedoch keine gegenständlichen Details aufweisen, als Raum gedeutet. In einer Reihe von Arbeiten aus dem Jahr 1982 kombinierte Kögler den Einsatz dieser scheinbar perspektivisch erfaßten Bildelemente mit Strategien gegenständlicher Gestaltung, beispielsweise der Ausdeutung von Parallelogrammen als Schattenwurf auf architektonischen Körpern.

In einer Steigerung der bildlichen Spannung, die aus der nicht auflösbaren Ambivalenz der Deutung von Einzelformen resultiert, präsentieren sich Arbeiten aus der Mitte der 80er Jahre. So sind in einer Arbeit aus dem Jahr 1984 eine rechteckige Farbform und mehrere farbige Flächenformen nebeneinander plazierte, deren Kanten als jeweils miteinander korrespondierende Diagonalen gebildet sind. Aus der Zusammenschau dieser Elemente ergibt sich der Eindruck eines von den Bildelementen umstellten Raumes, der jedoch nicht eindeutig definiert ist, da die perspektivisch interpretierbaren Bildelemente einander nicht berühren und somit keinen definierbaren Raum umschließen. Die perspektivische Wahrnehmung sämtlicher Bildelemente schlägt in die Wahrnehmung isolierter, nicht in räumlicher Verbindung stehender

Flächenelemente um. Die daraus resultierende Spannung wird bildlich nicht aufgelöst. Dazu trägt der Verzicht auf eine gegenständliche Definition der Bildelemente bei.

Ähnliche Bildlösungen finden sich in Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre, die komplexe Formfindungen aufweisen, darunter ein Ovalsegment, das durch Anfügung eines Dreieckes räumlich gedeutet werden kann. Durch Zusammenstellung mit anderen komplexen Gebilden, die scheinbar auf einen anderen Fluchtpunkt hin konzipiert sind, ergeben sich Irritationen, die sich aus der nicht kompatiblen Wahrnehmung zweier Gebilde in einem jeweils unterschiedlich ausgedeuteten räumlichen Kontinuum ergeben, das als undefinierte Fläche in Erscheinung tritt. Auf den Bezug dieser Bildlösungen zu Vasarelys Werk soll am Schluß des Exkurses noch einmal eingegangen werden.

In einer dem Ansatz von Vasarely ähnlichen Aufgabenstellung untersuchte Josef Albers in seinem gemalten Werk die Raumwirkung von Farbformen.<sup>23</sup> Dabei trat die Auseinandersetzung mit der Form jedoch im Verlauf der zeitlichen Entwicklung hinter die Problematik der Farbe zurück. In der ab 1949 entstandenen Serie „Homage to the Square“ stehen die Farbformen im Hinblick auf eine optische Ausdehnung in einem regelmäßigen Verhältnis zueinander, das sich aus der Vervielfachung der Grundfläche ergibt. Innerhalb dieser Setzung eines formalen Konstruktes konnte die Wirkung der Farben in unterschiedlichen Formkonstellationen erschlossen werden. Darüber hinaus stellen sich räumliche Wahrnehmungen ein, da die Quadrate ineinandergestellt sind, wobei sich ihre Unterkanten jeweils berühren. Daraus resultiert die Wahrnehmung eines unterhalb des Bildzentrums liegenden Fluchtpunktes, auf den die Quadrate ausgerichtet zu sein scheinen. Durch die voneinander abweichende Farbgebung der Bildeinheiten treten diese in räumlicher Staffelung in Erscheinung. Die formale Definition der farbigen Elemente tritt dabei hinter die Wirkung der Farbe zurück, die ihrerseits räumliche Qualitäten ausbildet und im Verhältnis zu den benachbarten Bereichen dynamisches Potential entfaltet. Albers lehnte eine Interpretation dieser Bildlösungen im Hinblick auf deren farbkinetisches Potential ab, gestattete jedoch eine Definition seiner Arbeit als „perzeptuelle Malerei“. Theoretische Überlegungen zu dieser Serie sind in seiner 1963 veröffentlichten Schrift „Interaction of Color“ zusammengefaßt.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. hier und im folgenden Rotzler, a. a. O., S.264 f.

<sup>24</sup> Vgl. Josef Albers, Interaction of Color, New Haven, London 1963.

In Köglers Werk ist das farbäumliche Potential der Bildelemente stets in ein gestalterisches Prinzip eingebunden, das dieses in Beziehung zur Gestaltung anderer Bildelemente setzt. Konstruktive Prinzipien, die dasjenige der Formgebung und des Verhältnisses der Formen innerhalb des Bildes zueinander einschließen, bestimmten den gestalterischen Ansatz. Sie basieren nicht auf mathematischen Gesetzmäßigkeiten. Köglers Werk nahm in diesem Punkt keinen Bezug auf die Gewichtung derartiger Konzepte in Albers' Arbeiten. Dabei treten in Köglers gesamtem Werk unterschiedliche Gestaltungsstrategien unter Anwendung des Prinzips des Formkontrastes in Erscheinung, das er seinen Arbeiten in der Auseinandersetzung mit Légers Werk anverwandelte. Der formale Kontrast kann sich auch anhand anderer Gegensatzpaare entfalten als dies im Werk des französischen Künstlers vorgegeben ist. So stellte Kögler den Farbformen, die sich durch eine geometrische Gestaltung und einen homogenen Farbauftrag auszeichnen, räumliche Qualitäten entfalten und eine Interpretation der Bildfläche als Raum voraussetzen, ab dem Ende der 70er Jahre Bildpartien gegenüber, denen andere Gestaltungsprinzipien zugrunde liegen. So wurden zum Beispiel gezeichnete Partien, denen ein aus Faltungen von Papierbögen entlehntes konstruktives Kompositionsprinzip zugrunde liegt, durch die Zusammenstellung mit den abstrakten Farbformen in einen Kontrast eingebunden. Auch wurden, wie etwa in „Schatten einer Zeichnung“ von 1979, der sich aus der Formgebung der Farbformen ergebenden bildlichen Gliederung andere Systeme der Flächengliederung kontrastierend gegenübergestellt.

In „Beschatteter Bau I“ lassen sich im Hinblick auf die perspektivische Deutung von Farbformen Parallelen zu einer Serie von Arbeiten von Albers aus dem Jahr 1940 aufzeigen.<sup>25</sup> Die Werke, in deren Titel eine Eigenschaft der jeweils im Bildzentrum angesiedelten Farbform, das „Gebogensein“, benannt wird, zeigen partiell rechtwinklig konzipierte Farbformen und solche, die partiell durch Diagonalen begrenzt werden, die in spitzen und stumpfen Winkeln ansetzen. Die Farbformen sind durch Überlagerungen und damit einhergehende Farbwechsel sowie ein helles Lineament, durch das die Formen gegeneinander abgesetzt sind, auf konstruktive Weise miteinander verschränkt. Den Farbformen wird somit ein weiteres System der kompositorischen Gestaltung zugrunde gelegt.<sup>26</sup> Die stets in dunklen Farben gehaltenen zentralen Formenkonstellationen können als räumliche Gebilde gelesen werden, die als

<sup>25</sup> Vgl. Josef Albers, „Bent Black (A)“, 1940, Öl und Kasein auf Holz, 101 × 71,2 cm, in: Josef Albers. Eine Retrospektive, AK, Köln 1988, Abb. Nr.135, S.191.

<sup>26</sup> Vgl. dazu auch die Analyse der Werkgruppe bei Nicholas Fox Weber, Der Künstler als Alchimist, in: AK, Köln 1988, S.14 ff., hier S.32 f.

Teilummantelungen eines Kubus oder eines nach vorne offenen Raumes ausgebildet sind. Die Raumwirkung kommt durch die Formgebung zustande, wird jedoch durch lediglich flächenhaft zu lesende angrenzende Partien in Ambivalenz überführt. Eine sehr ähnliche Wirkung ist in „Raumkomposition I“ von Johannes Itten aus dem Jahr 1944 (Öl auf Leinwand, 65 × 50 cm)<sup>27</sup> erzielt. In eine Fläche, die nach orthogonalen Prinzipien gestaltet und aus farbigen Rechtecken zusammengesetzt ist, wurden unterschiedlich dimensionierte diagonale Balkenelemente eingetragen, wobei sie an rechtwinklige Teilflächen der rechteckigen Bildmodule angrenzen. Dadurch entsteht die Gestalt eines stereometrischen Körpers, dessen perspektivisch deutbare Flächen jedoch ebenso als Teile der Flächenkomposition fungieren.

In ähnlicher Weise gestaltete Kögler „Beschatteter Bau I“ und andere Arbeiten in den 80er Jahren. Auch hier binden ausschließlich flächenhaft zu lesende Partien eine mögliche räumliche Ausdeutung der mit diagonalen Begrenzungen versehenen benachbarten Farbformen an die Fläche zurück. Dadurch kann sich auch ein Umspring-Effekt nur zeitweilig einstellen.

Die von Albers erprobten Ansätze fanden nicht nur im amerikanischen Color Field Painting eine Nachfolge,<sup>28</sup> auch in Deutschland setzten sich Künstler ab den 60er Jahren mit dem räumlichen Potential abstrakter geometrischer Farbformen auseinander.

Im Jahr 1967 fand im Württembergischen Kunstverein Stuttgart eine Ausstellung statt, in der unterschiedliche Tendenzen der Geometrischen Abstraktion erstmals gemeinsam präsentiert wurden. Honisch weist in der Einführung des begleitenden Kataloges auf die grundsätzliche Unterscheidung zwischen konstruktivistischen Ansätzen der ersten Jahrhunderthälfte und dem Zugrundelegen von Farbe als Ausgangspunkt der Bildgestaltung hin. Dieser Ansatz gelte als Fundament jeglicher nachtachistischer Malerei, weil er der Farbe in ihrer Eigengesetzlichkeit zur Geltung ver helfe.<sup>29</sup>

Im Hinblick auf die Ausdeutung räumlicher Qualitäten von abstrakten Farbformen im Zuge eines Übergangs vom Informel zur geometrischen Reduktion rücken nicht nur Maler in den Blick, sondern auch Bildhauer, beispielsweise Otto Herbert Hajek. Kögler besaß Veröffentlichungen zu dessen Werk und begegnete ihm persönlich in unterschiedlichen

---

<sup>27</sup> Vgl. Rotzler, a. a. O., Abb. S.147.

<sup>28</sup> Vgl. ebenda, S.266.

<sup>29</sup> Vgl. Dieter Honisch, Zur Ausstellung, in: Formen der Farbe, AK, Stuttgart-Bad Cannstatt 1967, o. S. Zu der Umsetzung der „Farbwege“ im plastischen Werk vgl. Manfred de la Motte, Hajeks Farbwege, in: Das Kunstwerk, H.11/12, Jg.XVII, 1964, Anhang, o. S.

Zusammenhängen. Hajek hatte von 1972 bis 1979 den Vorsitz des Deutschen Künstlerbundes inne.<sup>30</sup> Ab 1980 übte er eine Lehrtätigkeit an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe aus.<sup>31</sup>

Hajek weitete seine plastischen Gestaltungen Mitte der 60er Jahre in den urbanen, begehbaren Raum aus.<sup>32</sup> Die „Farbwege“, die er über architektonisch Vorhandenes hinwegführte, sollten jedoch nicht als Malerei verstanden werden, sondern als bildhauerisches Gestaltungsmittel zum Aufzeigen von Distanzen. Die „Farbwege“ stören den plastischen Vorgang, wobei die Störung zur Verdeutlichung des Gestörten dient. Die Farbe assimiliert sich nicht der Farbgebung des überzogenen Objektes, sondern bringt vielmehr das in räumlicher Distanz Befindliche in einen flächig lesbaren Zusammenhang. Alltagsräume sollten dadurch neue Impulse erhalten.<sup>33</sup> Hajek rief durch die Ausdehnung der künstlerischen Gestaltung in reale, belebte Räume in seinen Arbeiten eine soziale Komponente auf, die sich in Köglers Werk nicht findet.<sup>34</sup> Hajek arbeitete ab dem Beginn der 70er Jahre ebenfalls als Maler.<sup>35</sup> Auch im Medium Malerei spielen die Bezugnahme auf Fläche und Tiefenraum, die Ausgangspunkte der plastischen Gestaltungen sind, eine Rolle. Vorstufen zur ausschließlich flächenhaften Gestaltung finden sich in Reliefs, die reale Räumlichkeit mit Zweidimensionalität vereinen. Auch hier gelangt das Prinzip der Störung des plastischen Kontextes durch Farbbahnen zur Anwendung.

In den „Messerschnitten“, die ebenfalls vor der Hinwendung des Künstlers zur Malerei entstanden, sind geometrische Formen in flacher Raumschichtung über- und nebeneinander angeordnet. Die Formen bilden dabei bereits durch ihre Konturierung räumliche Qualitäten aus. So sind beispielsweise in „Messerschnitt 68/6“ von 1968 (Karton, geschnitten, bemalt, 74,5 ×

---

<sup>30</sup> Vgl. Johanna Stulle, Biographie O. H. Hajek, in: O. H. Hajek. Eine Welt der Zeichen, AK, Bonn, Köln 2000, S.139.

<sup>31</sup> Vgl. Andreas Franzke, Rückschau auf eine erste Konzentration, in: AK, Künzelsau 2004, S.139 ff., hier S.144.

<sup>32</sup> Vgl. hier und im folgenden Bernhard Kerber, Skulptur und Farbe, in: Kunstforum international, Bd.60, 1983, S.25 ff., hier S.77.

<sup>33</sup> Vgl. Christine Korte-Beukers, Kommunikationskonzepte in der Objektkunst der 1960er Jahre. Am Beispiel ausgewählter Arbeiten von Hans Peter Alvermann, Joseph Beuys, Peter Brüning, Otto Herbert Hajek, Kaspar Thomas Lenk, Timm Ulrichs, Wolf Vostell und Franz Erhard Walther, Münster 1999 (Theorie der Gegenwartskunst, Bd.13), S.89.

<sup>34</sup> Zu den gesellschaftspolitischen Aspekten in Hajeks Werk vgl. Gerhard Leistner, Zwischen strenger Geometrie und monochromer Farbfeldmalerei. Konstruktive Konzepte seit 1960 von deutschen Künstlern aus Ost- und Südosteuropa, in: Kunst als Konzept. Konkrete und geometrische Tendenzen seit 1960 im Werk deutscher Künstler aus Ost- und Südosteuropa, AK, Regensburg 1996, S.78 ff., S.106.

<sup>35</sup> Vgl. hier und im folgenden Günther Wirth, Die Malerei, in: AK, Bonn, Köln 2000, S.103 (im folgenden zitiert als Wirth, Malerei), hier S.103.



100 cm)<sup>36</sup> auf gelbem Grund drei weiße Kartons aufgelegt, von denen zwei rechtwinklig gestaltet sind. Sie treten durch das Collagieren weiterer Kartons, aus denen geometrische Formulierungen herausgeschnitten sind, als Reliefs in Erscheinung. Der Bildgrund hingegen scheint durch die Farbgebung in den Vordergrund zu rücken. Dessen sichtbare Partien bilden ein perspektivisch gestaltetes Gerüst aus, das vorgeblich Aufsicht, Front und Seitenansicht eines kubischen Körpers wiedergibt. Diese Wahrnehmung wird maßgeblich durch die seitliche, diagonale Begrenzung des an den oberen Bildrand gerückten weißen Elementes evoziert. Einer solchen räumlichen Deutung widerspricht die flächenhafte Konzeption der weißen Elemente. Räumlichkeit wird in diesen Partien als reale Schichtung von Bildebenen ausgebildet.

Kögler erarbeitete ab dem Ende der 70er Jahre Bildlösungen, die in ähnlicher Weise reale Schichtungen von bildnerischer Materie in Gestalt von geometrischen Formelementen präsentieren. Dabei kombinierte er jedoch nicht dieselben gestalterischen Strategien miteinander, die sich in der soeben vorgestellten Bildfindung von Hajek manifestieren. Die hier im Kontext einer Arbeit gegeneinandergestellten Konzepte von Räumlichkeit finden sich jedoch jeweils in unterschiedlichen Arbeiten aus Köglers Hand. Sie sind dort mit anderen gestalterischen Strategien zusammengestellt.

So wurden in der Arbeit „Abgedeckte Tafel“ von 1979 ein beschnittener Karton und ein gezeichnetes Quadrat miteinander in Beziehung gesetzt. Realen Raumschichten steht eine illusionierte Staffelung unterschiedlicher Raumebenen gegenüber. Anders als in Hajeks Werk ist den realen Raumschichten jedoch keine perspektivisch ausdeutbare Farbform zur Seite gestellt. Diese Strategie findet sich dagegen in Bildlösungen der 80er und 90er Jahre, wie in „Beschatteter Bau I“.

Räumlich lesbare Zusammenstellungen geometrischer Einzelmotive finden sich auch in Hajeks gemaltem Werk. Wirth weist auf die Besetzung des Kontextes, innerhalb dessen Hajeks malerisches Werk entstand, durch einen geometrisch-konstruktiven Formenkanon hin.<sup>37</sup> Allerdings tritt zu diesem eine symbolische Deutung der Farbgebung hinzu, die sich bei Kögler nicht findet. So steht bei Hajek beispielsweise die Farbe Gold für das geistige Prinzip.

Ähnlich wie in den genannten Bildfindungen von Albers treten auch in einigen Arbeiten von Hajek Umspring-Effekte räumlich lesbarer Formenkonstellationen in Erscheinung,

---

<sup>36</sup> Vgl. AK, Bonn, Köln 2000, a. a. O., Nr.53, Abb. S.78.

<sup>37</sup> Vgl. hier und im folgenden Wirth, Malerei, S.103.

beispielsweise in der Arbeit „Bild 5 A“ von 1976/83 (Acryl und Gold auf Leinwand, 180 × 180 cm)<sup>38</sup>. Verschiedenfarbige Hochrechtecke, Rauten und Dreiecke sind auf Goldgrund nebeneinander plazierte. Die Formen sind innerhalb einer orthogonalen Aufteilung der Bildfläche angeordnet; ihre Gestaltung folgt konstruktiven Prämissen.

In Hajeks malerischem Werk finden sich jedoch auch gegensätzliche gestalterische Strategien, die in Form von Störungen aufeinandertreffen. So zeigt die Arbeit „Bild 95 A Dynamische Form IX A“ aus dem Jahr 1985 (Öl und Gold auf Leinwand, 130 × 150 cm)<sup>39</sup> ein Gefüge aus geometrischen Formen mit geschlossenen Konturen, in das eine Kreisscheibe eingeschrieben ist, deren Kontur sich spiralförmig öffnet. Eine Binnenkreisscheibe dagegen weist einen geschlossenen Kontur auf. Auch ist dieses Bildelement durch Abtönen der weißen Grundfarbe partiell plastisch gestaltet. In Farbauftrag und verschatteten Partien tritt ein gestischer Pinselduktus in Erscheinung, dem in anderen Bildpartien ein homogener Auftrag von Farbe entgegengesetzt ist. Das kurvilineare Element wird von einem mit Binnengliederung versehenen Dreieck und einem teiltransparenten, trapezförmigen Element überlagert und ist unter konstruktiven kompositorischen Aspekten in die Bildgestaltung eingebunden, die ihrerseits von einem nach orthogonalen Prinzipien gebildeten Gerüst geprägt ist. Die im Bild mehrfach auftretenden Diagonalen sind in diese übergeordnete Gliederung einbezogen.

Riedl interpretiert den beschriebenen gestischen Duktus bei Hajek, der Partien des Farbauftrages in einer Reihe von Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre prägt, als „Erregtheit“ in Fortführung informeller Gestaltungsstrategien und als Verweis auf eine „expressive Neigung“ des Künstlers.<sup>40</sup> Dieser Veränderung des Farbauftrages eignet, analog der Funktion der Farbbahnen in dreidimensionalen Medien, ein Störungspotential, das als eine der geometrisch-konstruktiven Konzeption des bildlichen Vokabulars entgegengesetzte Strategie gelesen werden kann.

Ein derartiger formaler Kontrast trat in Köglers Arbeiten bereits in den 50er Jahren unter der Dominanz der konstruktiv eingebundenen geometrischen Formulierung zutage. In den 60er Jahren verschob sich die Gewichtung der gestalterischen Strategien zugunsten eines gestisch-spontanen Farbauftrages, der zugleich formgenerierend wirksam wurde. In der zweiten Hälfte

---

<sup>38</sup> Vgl. AK, Bonn, Köln 2000, a. a. O., Nr.82, Abb. S.104.

<sup>39</sup> Vgl. ebenda, Nr.86, Abb. S.108.

<sup>40</sup> Vgl. Peter Anselm Riedl, Otto Herbert Hajeks Position in der Gegenwartskunst, in: AK, Bonn, Köln 2000, a. a. O., S.21 ff., hier S.25, dort auch die beiden Zitate.

des Jahrzehnts traten wiederum konstruktiv gestaltete, aus gegenständlichen Kontexten abgeleitete Formengefüge in den Vordergrund. Diesen ist jedoch zumeist, wie in der Reihe der Arbeiten mit Fensterladen- und Türmotiv, ein formübergreifender Farbauftrag mit gestischem Charakter entgegengestellt. Unter Verwendung abstrakter Farbformen setzte sich diese gestalterische Strategie bis in die 90er Jahre hinein fort. Über die Formkonturen hinaus aufgetragene Farbe dient dazu, das geometrisch formulierte Bildelement mit dem Grund oder mit anderen Bildelementen zu verschränken. Im Fall der Arbeit „Verletzte Tafel“ von 1977 ist dem Bildelement, das einen gestischen Farbauftrag aufweist, eine geometrische Formgebung zugewiesen. Hier manifestiert sich die Irritation, die zugleich eine Öffnung des konstruktiven Gefüges anzeigt, in der expressiven Binnengestaltung eines Bildelementes, dessen Formeigenschaften eine kompositorische Einbindung unter konstruktiven Aspekten ermöglichen, wobei die konstruktive Prämisse überwog.

Als Störung im Sinne Hajeks kann das Gegeneinanderstellen zweier Gliederungssysteme, wie in der Arbeit „Schatten einer Zeichnung“, gewertet werden. So stört das orthogonale System der Aufteilung der Malfläche in vier gleich große Rechtecke die Anordnung der Farbformen innerhalb der Gesamtkomposition, wobei sich nicht nur Zäsuren, sondern auch Verwerfungen innerhalb des Formverlaufs ausbildeten.

Ein weiterer Vertreter geometrisch-abstrakter Bildkonzepte, der ab 1972 an der Stuttgarter Kunstakademie lehrende Paul Uwe Dreyer, gehörte zu Köglers unmittelbarem künstlerischen Umfeld.<sup>41</sup> Dreyer ist seit 1970 Mitglied des Deutschen Künstlerbundes und nimmt regelmäßig an dessen jährlich stattfindenden Ausstellungen teil. Er erarbeitete in den 80er Jahren verschiedene Serien, darunter die Sequenz „Zonenbilder“. Eine der Arbeiten aus dieser Serie soll exemplarisch mit Köglers Arbeiten verglichen werden.

Die Arbeit „Zonenbild 1“ von 1985 (Öl auf Leinwand, 105 × 105 cm)<sup>42</sup> zeigt eine in verschiedenfarbig gestaltete Farbbahnen untergliederte Bildfläche. Die Gliederung folgt orthogonalen Prinzipien, wird jedoch von zwei gewinkelten, in einzelnen Abschnitten unterschiedlich dimensionierten Farbbahnen gestört, die das Bild gegenläufig durchziehen. Die Farbbahnen werden partiell von schwarzen Linien begleitet, während weißes und in zwei Fällen

---

<sup>41</sup> Vgl. N. N., Biographie von Paul Uwe Dreyer, in: Paul Uwe Dreyer, AK, Berlin 1987 (im folgenden zitiert als AK, Berlin 1987: Dreyer), o. S.

<sup>42</sup> Vgl. AK, Berlin 1987: Dreyer, Abb. o. S.

auch schwarzes Lineament den Senkrechten der orthogonal gegliederten Farbbahnen folgt. Diese werden zum Teil von dem Lineament überlagert, zum Teil überlagert dieses wiederum schmale Linien. Dadurch und durch die variierende Dimensionierung der Farbbahnen ist eine Verschränkung der Bildelemente erreicht, wobei die als Flächenformen konzipierten Elemente räumlich ausgedeutet wurden. Eine räumliche Verortung einzelner Bildpartien ist jedoch nicht möglich, da die Farbbahnen und die größeren Flächenelemente zu paradoxen räumlichen Konstellationen zusammentreten. Es stellt sich ein dynamischer Effekt ein, der durch den Eindruck einer elastischen Dehnung der Farbflächen entsteht, durch die sich die Farbformen den graduell sich verändernden räumlichen Konstellationen jeweils anzupassen scheinen. Eine Trennung der Bildebenen ist dadurch nicht möglich; auch eine Hierarchie der Bildelemente im Sinne eines Figur-Grund-Gefüges ist aufgehoben. Vielmehr bilden sämtliche Elemente eine einzige „Bildhaut“.<sup>43</sup> Dreyer negierte damit ein Prinzip konstruktiver Bildgestaltung.<sup>44</sup>

Zwei Aspekte, die in den Bildfindungen von Dreyer in Erscheinung treten, finden in Köglers Arbeiten ebenfalls Berücksichtigung. Zum einen setzte Kögler in Arbeiten aus den 80er Jahren durch die perspektivische Wiedergabe stereometrischer Körper unter Anlage unterschiedlicher Fluchtpunkte die Bildelemente in Beziehung zu einem Bildfeld, das als partiell gestauchtes, partiell gedehntes räumliches Kontinuum ausgedeutet wurde. Mit dieser Strategie ging die Aufwertung des Grundes zu einem gleichwertigen Bildelement einher, auch wenn Kögler diesen bildlichen Gestaltungsmodus stets nur in einem Teil der Bildkomposition implantierte. Zum anderen erarbeitete Kögler in der Mitte der 90er Jahre bildliche Lösungen, in denen unterschiedlich dimensionierte Farbbahnen zu konstruktiven Bildgerüsten zusammengeführt wurden. Jene sind als orthogonal und diagonal angelegte Balkenelemente gleicher Farbgebung konzipiert, durch deren Anordnung quadratische Flächenmodule sowohl gerahmt als auch in Dreiecke unterteilt werden. Die unterschiedliche Dimensionierung dieser Bahnen suggeriert eine Dreidimensionalität des als Einheit wahrgenommenen Gerüsts, der die Flächenhaftigkeit der geometrischen Elemente entgegensteht. Diese sind zusätzlich durch Überlagerungen in räumlichen Schichtungen verortet. Dies widerspricht jedoch dem Raumkonzept der Farbbahnen. Im Gegensatz zu Dreyers Bildkonzept faßte Kögler die farbigen Flächen bereits als geometrische Elemente mit räumlichen Eigenschaften auf, brachte diese jedoch in gleichem

---

<sup>43</sup> Vgl. Bernhard Kerber, Zur Malerei von Paul Uwe Dreyer, in: AK, Berlin 1987: Dreyer, Zitat o. S.

<sup>44</sup> Vgl. ebenda, o. S.

Maß wie Dreyer in Widerspruch zu den räumlich lesbaren Farbbahnen bzw. unterwarf sie ebenfalls einem zweiten, kontrastierenden Konzept der Verräumlichung.

Die betreffende Werkgruppe von Kögler soll in einem Nachtrag zu diesem Exkurs an anderer Stelle einem Vergleich mit Arbeiten von Georg Karl Pfahler unterzogen werden.

Köglers Auseinandersetzung mit Pfahlers Werk läßt sich darüber hinaus an einer Werkgruppe aus dem Jahr 1994 aufzeigen. Pfahler lehrte ab 1984 an der Akademie der bildenden Künste Nürnberg, er nahm ab der Mitte der 60er Jahre an den Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes teil.<sup>45</sup> Aus der Auseinandersetzung mit Farbformen gingen im Jahr 1963 Farbraumobjekte hervor, in denen der an die Bildfläche gebundene Farbauftrag mit raumgreifender Wirkung auf unterschiedliche, im realen Raum gestaffelte Bildträger übertragen und in ein reales räumliches Gefüge überführt wurde.<sup>46</sup> Kögler beschäftigte sich wohl bereits Ende der 70er Jahre mit diesen Bildlösungen, beispielsweise in „Aufgedeckte Fläche“ von 1977, „Herausgerücktes Stück“ von 1978 oder „Aufgedeckte Tafel“ von 1979. In den Arbeiten, die unter dem Aspekt räumlicher Bezüge konzipiert sind, verzichtete Kögler weitgehend auf den bis dahin gegebenen konstruktiven Zusammenhang der gegenständlich definierten Dingformen und nutzte Farbeigenschaften zur räumlichen Positionierung der betreffenden Bildpartien. Möglicherweise rezipierte der Künstler jedoch auch lediglich Pfahlers flächenhaft konzipierte Bildlösungen, die einen farbräumlichen Aspekt aufweisen. Dies liegt im Fall von „Schatten einer Zeichnung“ von 1979 nahe. Zuvor entwickelte geometrische Farbformen wurden zunächst aus konstruktiven Zusammenhängen abgeleitet, beispielsweise aus verschatteten Partien, wobei deren Konturlinien zumindest in einer Partie diagonal verliefen. Dieser Verlauf resultierte dabei zumeist aus dem Winkel des Lichteinfalls, der formkonstituierend wirksam wurde. Autonome Farbformen, die ohne gegenständlichen Bezug konzipiert sind und aus formalen Synthesen hervorgehen, treten erst ab dem Jahr 1979 zutage. Sie zeigen sich denjenigen verwandt, die im malerischen und skulpturalen Werk von Künstlern auftreten, die der Geometrischen Abstraktion verpflichtet sind. Zu diesen zählt Pfahler.

Übereinstimmungen sowohl motivischer als auch gestalterischer Art mit dessen Arbeiten zeigen sich in Köglers Œuvre aus den 90er Jahren. Vor einer möglichen Pfahler-Rezeption

---

<sup>45</sup> Vgl. N. N., Biographie Georg Karl Pfahler, in: Georg Karl Pfahler, Bildfolgen, AK, Stuttgart 1990, S.122.

<sup>46</sup> Vgl. hierzu und im folgenden Germaid Ruck, Georg Karl Pfahler – Bildfolgen, in: AK, Stuttgart 1990, a. a. O., S.7 ff., hier S.21 ff.

finden sich bei diesem jedoch formale Vorläufer solcher Formfindungen, beispielsweise die in ein Quadrat eingeschriebene Raute. Sie stammen aus konstruktiven Kontexten, denen reale Verhältnisse zugrunde liegen. Die aus Arbeiten der 80er Jahre bekannten Diagonalverläufe verschatteter Formen stehen hier neben Dreiecken vor quadratischen Elementen, die aus Faltfiguren abgeleitet sind. Als abstrakte Farbformen ohne Ableitung aus realen Verhältnissen finden sich diagonal konturierte Formen, die vervielfältigt und bandartig aneinander gereiht wurden, erst zu Beginn der 90er Jahre. In den 1992 in Rom entstandenen Zeichnungen finden sich über- bzw. hintereinandergestaffelte, über Eck gestellte Farbformen im Kontrast zu gezeichneten architektonischen Elementen.

Zwischen Oktober und Dezember 1994 entstanden drei mit Monatsbezeichnungen versehene Arbeiten, deren gestalterische Strategien und Bildmotive denjenigen in Pfahlers Werk eng verwandt erscheinen. Eine nicht in einen Monat datierte Arbeit desselben Jahres weist enge Verwandtschaft zu einer der drei genannten Arbeiten auf und entstand wohl in zeitlicher Nähe. Eine andere Arbeit aus dem Jahr 1991 wiederum geht dieser Arbeit aus dem Jahr 1994 als Variante voraus und belegt Köglers frühe Auseinandersetzung mit dem Themenkreis. Eine weitere Arbeit ist nicht datiert, tritt jedoch in formaler und gestalterischer Verwandtschaft zu einer der Arbeiten aus dem Jahr 1994 in Erscheinung und wird daher ebenfalls, wie die genannten Arbeiten der Werkgruppe, im folgenden einer Analyse unterzogen. Sämtliche Arbeiten weisen das Motiv des über Eck gestellten Quadrates, der Raute, vor einem quadratischen oder rechteckigen Bildfeld auf, das in hochformatige Register unterteilt sein kann. Auch die Raute ist gelegentlich durch eine zentrale Vertikallinie geteilt. Die Arbeiten zeigen eine Kombination dieses Motivs mit räumlichen Gestaltungsstrategien, die sich sowohl im flachen Auflagern auf dem Grund oder im optischen Heraustreten aus der Fläche des hinterfangenden Rechteckes manifestieren. In vier der Arbeiten ist mit dem Motiv der Raute die Thematisierung des bildlichen Entstehungsprozesses in Gestalt eines unvollständig ausgeführten Farbauftrages verbunden.

Im Oktober 1994 entstand eine komplexe Bildfindung (Tempera, Bleistift und Collage auf Papier,  $43,5 \times 39,5$  cm, Abb.148), die zu der Gruppe der drei zuerst genannten Arbeiten zählt. Sie zeigt auf hellem, nahezu quadratischem Bildgrund zwei in Registern übereinander collagierte querrechteckige Papiere, deren Maße sich aus der Verdoppelung eines quadratischen Grundmoduls ergeben, das als Binnengliederung in Erscheinung tritt. Beide Papiere weisen an den einander gegenüberliegenden Schmalseiten Abrisse auf. Das obere Papier ist schwarz, das

untere weiß grundiert. In das obere Register sind zwei Quadrate nebeneinander plaziert. Das linke ist als rote Farbform gestaltet, deren linker Rand innerhalb des intakten Bleistiftkonturs versehrt erscheint. Am unteren Rand dieser Farbform, über diesen hinausragend und nach rechts verschoben, ist eine organische, Pflanzensamen nachgebildete Form plaziert. Sie ist in einem helleren Rotton gestaltet als das hinterfangende Quadrat und scheint, wie durch Verschattung kenntlich gemacht ist, auf diesem aufzuliegen. Rechts daneben befindet sich ein lediglich durch rote Konturlinien ausgewiesenes Quadrat gleicher Größe. In dieses ist eine Raute als rot konturierte Umrißform eingeschrieben, wobei deren Ecken in der Mitte der Konturlinien des Quadrates auftreffen. Das untere Register ist durch eine vertikale Bleistiftlinie in zwei Hälften geteilt. Die rechte Bildpartie zeigt ein Quadrat mit eingestellter Raute. Die Dimensionen dieser Figur sind mit denjenigen des Pendants im oberen Register identisch. Nun ist das Quadrat hellrot grundiert und dadurch in Beziehung zu dem im oberen Register links plazierten Pendant gesetzt. Die eingestellte Raute ist, mit Ausnahme einer Versehrung, als schwarze Farbform gestaltet. Eine der dreieckigen Zwickelformen des hinterfangenden Elementes, die sich aus der Drehung des Binnenquadrates ergeben, ist nicht vollständig mit roter Farbe ausgefüllt. Vielmehr wird ein weißer Farbton, der heller ist als das Weiß des Grundes, partiell sichtbar. Der Eindruck eines noch nicht vollständig ausgeführten Farbauftrages überwiegt denjenigen einer Versehrung, da die umliegenden roten Felder intakt erscheinen. Das untere linke Feld weist keine rechteckige Farbform auf, an deren Stelle befinden sich zwei organische Formen, die in Gestalt und Position derjenigen im linken oberen Bildfeld entsprechen. Die obere der beiden Formen ist schwarz, die untere in transparentem Lineament ausgeführt, wobei die obere Partie hellrot gestaltet ist.

Eine aus der regelhaften Zusammenstellung von Bildelementen entwickelte Orthogonalstruktur liegt der Komposition zugrunde. Durch die in Bleistift ausgeführte Trennlinie im unteren collagierten Kompartiment wird das Quadrat als Grundmodul nicht nur in der Variante des kleineren, mit Binnenformen gefüllten Elementes wahrgenommen, sondern auch in derjenigen größeren Formates, die beide als Bausteine der Komposition zutage treten. Die Dimensionen der in ihrer Funktion als Rahmen zwischen den beiden collagierten Doppelmodulen sichtbaren Partie des Malgrundes gehen innerhalb der Binnengestaltung in den Abstand der kleineren Quadrate zu den großen Quadratmodulen ein, in die sie eingeschrieben sind. Drei der Bildfelder sind von Quadraten unterschiedlicher Gestalt besetzt. Dadurch entsteht ein Konstruktionssystem, das auch für das verbleibende, vierte Bildfeld eine quadratische

Binnenformulierung voraussetzt. Durch ihr Fehlen wird eine kompositorische Spannung erzeugt, die sich in weiteren formalen Kontrasten auf unterschiedlichen Ebenen der Bildsprache fortsetzt. An die Stelle des Quadrates treten in der linken unteren Bildpartie zwei organische Formen, die als schwebende Farbformen in Kontrast zu der zentrierten, rechtwinkligen Formulierung der Quadrate stehen, die darüber hinaus in ein symmetrisches System von zentrierenden Verortungen auf dem Bildgrund eingebunden sind. Die organischen Formen nehmen jedoch im Modus der farblichen Gestaltung die gestalterischen Vorgaben der anderen Bildfelder auf. Das untere der beiden organischen Elemente spiegelt zudem die Konzeption der organischen Form im oberen Register, ist jedoch durch die farbliche Gestaltung zu diesem in Kontrast gesetzt.

Die Prozeßhaftigkeit der Bildwerdung bzw. der Auflösung der bestehenden Komposition ist nicht ausschließlich im Modus des Farbauftrages thematisiert. In diesem Deutungszusammenhang gewinnen auch die Abrißkanten der collagierten Partien eine Bedeutung. Die Unvollständigkeit der als Farbform konzipierten collagierten Form ist hier aus der Versehrtheit des Materials zu erklären. In einigen Bildbereichen sind Unvollständigkeiten in Farbauftrag und bildnerischem Material unmittelbar benachbart, beispielsweise in der linken oberen Partie. Im Modus der formalen Entsprechung wird dadurch ein Motiv auf mehreren bildlichen Ebenen gespiegelt.

Auch die Körperhaftigkeit der Formen ist ein unter mehreren Aspekten ausgedeutetes Thema. Das im rechten oberen Bildfeld plazierte Quadrat ist als transparente, körperlos erscheinende Form konzipiert. In gestalterischem Kontrast sind die durch opaken Farbauftrag körperhaft wirkenden Quadrate und die organischen Formulierungen diesem gegenübergestellt. Diese weisen jedoch ihrerseits Versehrtheiten auf, die in einem Spannungsverhältnis zu der intakten Linienfigur stehen. Jedoch eignen ihnen auch transparente Qualitäten, so daß sich unterschiedliche Gewichtungen innerhalb einer polarisierenden Begrifflichkeit in bezug auf die Eigenschaften der Farbformen in bildlicher Ausformulierung gegenüberstehen. Stets entfalten sich bildliche Spannungen im Vergleich der Gestaltung mit realen Verhältnissen. Die Wahrnehmung des bildlichen Gehalts erfolgt nicht im Akt des Sehens, sondern im kognitiven Vergleich des Gesehenen mit der Realität, wie aus den Arbeiten der 80er Jahre bereits bekannt ist.



Kögler bediente sich hier einer Gestaltungsstrategie, die in abstrakten Bildkonzepten vielfach anzutreffen ist. Größere kompositorische Zusammenhänge sind aus Modulen errichtet, die als Bausteine dienen und keine Bezugnahmen auf reale Dingformen nehmen oder in Konstruktionszusammenhängen stehen, die auf eine außerbildliche Vorgabe verweisen. Eine kompositorische Spannung ist durch die Variationen eines der Binnenmodule, des kleineren Quadrates, erzeugt. Diese Gestaltung beinhaltet auch die Eliminierung eines Bausteines, der durch die in formalem Kontrast ausgebildeten organischen Elemente ersetzt ist. Konstruktive Zusammenhänge ergeben sich innerhalb der Bildstruktur aus der Bezugnahme von Farbigkeit und Formen aufeinander sowie der im kognitiven Bereich angesiedelten Qualitäten der Körperhaftigkeit oder der Transparenz bzw. ihrer Variation innerhalb eines stets präsenten Bezugsrahmens, der durch Module erzeugten Bildstruktur.

Einer der Bausteine, an denen sich diese gestalterische Strategie entfaltet, ist das Quadrat mit eingestellter Raute. Es findet sich bereits in einer noch zu analysierenden Arbeit aus dem Jahr 1991. Als Leitmotiv der in enger zeitlicher Abfolge entstandenen Gruppe von Arbeiten trat es im Jahr 1994 erneut auf. Die gestalterischen Strategien, die sich in Köglers Arbeiten mit diesem Motiv verbinden, sind denjenigen verwandt, die in Pfahlers Werk auftreten. Dieser fügte in seine Arbeiten ab den frühen 60er Jahre rautenförmige Farbformen ein, die aus ihrem bildlichen Kontext durch eine perspektivische Ausdeutung herauszutreten scheinen. Die Formen scheinen in Bewegung nach vorne auf eine vor der Bildfläche liegende Ebene begriffen zu sein, wie sich in der Arbeit „Espan Nr. 42 II“ von 1981 (Acryl auf Leinwand, 200 × 200 cm)<sup>47</sup> zeigt. Diese Interpretation gründet sich auf die Gestalt der Farbformen. Während das Grundgerüst des Bildes aus flächenhaft gestalteten schwarzen Farbformen besteht, die einer orthogonalen Gliederung folgend platziert sind, tritt die gedrehte, rote Farbform sowohl durch ihre veränderte Position aus dem Gerüst heraus als auch durch die aus der Farbgebung resultierende räumliche Farbwirkung des roten Farbtons. Diese bildliche Bewegung wird durch die diagonale Position der oben anschließenden schwarzen Form, die mit dem als Rahmenform in Erscheinung tretenden schwarzen Element auf einer vorgeblich tieferen Bildebene verschmolzen zu sein scheint, verstärkt. Die Gestaltung wird auf mehreren Bildebenen als perspektivische Konstruktion erlebt. Auch in diesem Fall erfolgt die Deutung über den Vergleich mit realen Verhältnissen, wobei diagonale Verläufe als perspektivische Fluchtlinien gedeutet werden.

---

<sup>47</sup> Vgl. AK, Stuttgart 1990, a. a. O., Kat. Nr.17, Abb. S.77.

Kögler nutzte das Rautenmotiv, das in Beziehung zu einer flächigen Rechteckform steht, ging aber in bezug auf eine Ausdeutung der räumlichen Aspekte anders vor. Der räumliche Aspekt tritt in Form von Schichtungen bildlicher Ebenen zutage. Dabei sind diese nicht allein in räumlich zu deutenden Überlagerungsmotiven der Bildelemente gestaltet, sondern auch als reale Schichtung collagierten Materials auf dem Bildträger. Mit den Mitteln des Mediums Malerei ist die Volumen- und damit Raumhaltigkeit der Farbkörper variiert. Dabei eignen den kompakten Farbformen durch die räumliche Wirkung des Farbauftrages körperhafte Aspekte, während die transparent gestalteten Partien diese Eigenschaft nicht aufweisen. Ein Heraustrreten der Formen aus der in der Bildstruktur festgeschriebenen Verortung ist lediglich durch die Farbwirkung möglich. Diese jedoch wird durch die vielfache Verankerung jeder Farbe durch mehrfaches Vorhandensein im Bildganzen in bezug auf die Einzelform neutralisiert. Die formale Gestaltung der Bildelemente legt dagegen keinen Wechsel der Bildebene nahe.

Eine weitere Arbeit der Werkgruppe ist auf den 14. Dezember 1994 datiert (Tempera und Bleistift auf Karton, 36 × 47 cm, Abb.149). Sie ist über einer älteren Komposition angelegt und weist ein zentrales, querrrechteckiges helles Bildfeld auf, das oben und unten durch hellbraune Leisten gerahmt ist. Das Leistenmotiv wiederholt sich an den Schmalseiten, ist dort jedoch in hellem Farbton ausgeführt und über die dunklen Pendants hinweggeführt, so daß die hellen Rahmenelemente vor den dunklen zu liegen scheinen. Bereits in dieser Konzeption zeigt sich eine vorgeblich räumliche Staffelung des Bildfeldes. Das zentrale Bildfeld ist mit einer gestrichelten weißen Farbschicht bedeckt, die in den Ecken den hellgrauen Malgrund sehen läßt. Im Zentrum befinden sich zwei hochrechteckige Farbflächen, die unterschiedlich gestaltet sind. Die linke tritt als intakte rote Farbform in Erscheinung. Ihr ist eine schwarze Umrißform in Gestalt einer Raute eingeschrieben, wobei diese aus dem Zentrum der hinterfangenden Form nach unten verschoben ist, seitlich jedoch mit deren Außenkanten abschließt. Die rechte der beiden Farbformen ist in Schwarz ausgeführt, das am linken Rand der Form vom Weiß des Bildgrundes überlagert zu werden scheint. In diesem Bereich ist die Farbform durch Bleistiftschraffuren verschattet, wodurch ein Auflagern auf dem Grund angezeigt wird. Parallel zum linken und rechten Rand verläuft innerhalb des Elementes jeweils eine vertikale rote Linie, wobei die rechte beim Auftreffen auf die weiße Partie einem Farbwechsel nach Schwarz unterworfen ist.

Durch das Einschreiben des Lineaments in die Farbformen wird dieses als Binnenzeichnung lesbar, die an die Form gebunden ist. Durch das Herausrücken der Raute aus der linken

Farbform und der dadurch offenbar werdenden Transparenz und räumlichen Verortung dieser stabilen Form entsteht der Eindruck einer aus der Ebene der Farbformen heraus nach vorne gerückten transparenten, körperhaften Gestalt mit raumgreifenden Aspekten. Das schwarze Farbfeld wird durch die partielle Überlagerung durch die Farbe des Grundes optisch an diesen zurückgebunden, bildet jedoch in diesem Bereich räumliche Qualitäten durch das Auflagern auf, die jenseits einer farbräumlichen Wirkung angelegt sind. Vielmehr manifestieren sie sich in illusionierenden, Raum erzeugenden Gestaltungsmodi. Auf dieser Ebene bildlicher Dialektik ist der Partie eine weitere, ebenfalls räumliche Dimensionen erzeugende Gestaltung im linken Bildfeld gegenübergestellt.

Kögler nahm die Untersuchungen zu räumlichen Aspekten seiner Bildelemente auf, die zuvor bereits in unterschiedlichen Gewichtungen bildlich umgesetzt worden waren. Diese Erkundung wurde nun durch die räumliche Deutung der Form jenseits der Wirkmechanismen von Farbe erweitert. Einem bildlichen Kontext, der sich in der Ausgewogenheit der farbigen Partien innerhalb einer formalen Struktur manifestiert und dadurch auf seine Herkunft allein aus der Farbwirkung verweist, wurde ein unter anderen Voraussetzungen zu lesendes Element beigegeben. In dieser Gestaltung äußert sich auch das Prinzip des formalen Kontrastes. Erneut baute Kögler die bildliche Spannung durch einen Wechsel der Paradigmen in der Wahrnehmung der verschiedenen Bildbereiche auf.

In den Farbraumobjekten von Georg Karl Pfahler ist die räumliche Wirkung der Farbe in dreidimensionale Körper übersetzt. Der Aspekt der Farbwirkung ist dadurch verdoppelt. Die Ableitung aus zweidimensionalen Bildlösungen ist an den Objekten ablesbar. Die ausgeschnittenen Formen zeigen eine dem malerischen Werk eng verwandte Gestaltung. Verbindende Konstruktionen fixieren die Farbtafeln vor der Grundfläche, auch sind farbige Partien aus der Grundfläche herausgedreht. Die auf Einansichtigkeit hin konzipierten Objekte setzen einen fixierten Standpunkt des Betrachters voraus; wechselt dieser seine Position, so stellen sich perspektivische Verzerrungen und Verkürzungen in der Wahrnehmung der betreffenden Arbeit ein.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Vgl. ebenda, S.21.

Das „Farbraum-Objekt Nr.II“ von 1965 (Maße unbekannt)<sup>49</sup> zeigt eine Rautenform aus Metall, deren vertikaler Mittellinie ein an der Rückseite ansetzender transparenter Verbindungssteg entspricht, der die Form vor einem planen, farblich zweigeteilten Quadrat mit gerundeten Ecken fixiert. In der hier zugrunde gelegten Fotografie ist das Objekt nicht von einem frontalen Betrachterstandpunkt aus aufgenommen, sondern zeigt aufgrund der seitlichen Ansicht sowohl eine leichte perspektivische Verkürzung der Flächen als auch eine Verschiebung der Raute vor die linke Partie der Grundform.

Ein solches räumliches Verhalten der Farbformen, das aus dem Wechsel des Betrachterstandortes zwangsläufig resultiert, korrespondiert mit der Auffassung, die Köglers Bildgestaltung zugrunde liegt. Allerdings lassen sich in der gemalten Formulierung dieses Themas weitere Brüche im Gestaltungsmodus der einzelnen Bildpartien erzeugen, die unter den vereinheitlichenden Bedingungen des realen Raumes nicht zutage treten. Wohl besteht die Möglichkeit, einen Wechsel des Betrachterstandpunktes bei der Konzeption der Farbform bereits einzuplanen und der symmetrischen Struktur der Arbeit durch veränderte Proportionen der einzelnen Teile Rechnung zu tragen, doch stellt sich in jedem Fall nur in einer einzigen Position des Betrachters vor der Arbeit eine symmetrische Konstellation ein.

Kögler konzipierte seine Bildfindung unter derselben Fragestellung, die in Pfahlers Farbraumobjekt zutage tritt. Er war jedoch in Anwendung malerischer Gestaltungsmittel in der Lage, eine Symmetrie der Grundformen auch in dem Zustand zu erzeugen, in dem die Rautenform aus ihrer als Grundstellung angenommene Position herausgerückt und, unter der gedachten Voraussetzung einer Einheitsperspektive, in Aufsicht gegeben ist, während die Grundformen keiner zwingenden perspektivischen Verzerrung unterliegen. Eine prozessuale Konstituierung der Farbform kann ebenfalls nicht im dreidimensionalen Medium thematisiert werden. Auch die materiellen Eigenschaften der Bildelemente, die in Köglers Arbeit ambivalenten Wahrnehmungen unterliegen, sind im realen Objekt festgelegt. Köglers Bildfindung bezieht mehr Ambivalenzen in die gemalte Fassung des Themas ein, als in einer dreidimensionalen Gestaltung realisierbar wären. Der Künstler setzte sich auch in einigen Arbeiten aus dem Zeitraum 1995/1996 mit bildlichen Lösungen auseinander, die in Pfahlers Werk vorgegeben sind. Sie werden an anderer Stelle vorgestellt.

---

<sup>49</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.21. Da die Abbildung in Form einer Schwarz-Weiß-Fotografie vorliegt, sind lediglich die unterschiedlichen Helligkeitswerte der Farbflächen, nicht jedoch die Farbwerte selbst zu benennen.

Köglers gestalterisches Vorgehen in bezug auf den Einsatz von Farbe kann zu folgenden Überlegungen zusammengefaßt werden. Aus dem Gegenstand entlehnte Dingformen sind in der kognitiven Wahrnehmung stets mit spezifischen Eigenschaften verbunden. Der Künstler spaltete deren formales Potential auf. Ab den 80er Jahren setzte er sich unter diesem Aspekt mit der impliziten Räumlichkeit geometrischer Farbformen auseinander. Einige Werke zeigen komplexe stereometrische Körper, wobei der gestalterische Schwerpunkt auf der symmetrischen Organisation der Farbflächen innerhalb der Form liegt, wie in der Arbeit vom März 1989 (Abb.136). Bildliche Spannung resultiert in diesem Fall aus der Ambivalenz zwischen der Wahrnehmung der Elementarform und deren Segmenten sowie zwischen der flächenhaften Gestaltung der Komposition und der Möglichkeit einer räumlichen Ausdeutung, die sich durch die Gestaltung einzelner Farbformen eröffnet. Diese kann eine perspektivische Lesart nahelegen, die durch die Zusammenstellung von Frontal- und Seitenansicht identischer Elemente bestätigt zu werden scheint, beispielsweise in „Das Ding“ von 1987. Als Vorbild für diese bildliche Lösung kann eine Arbeit von Vasarely gelten, der die Außenverkleidung der Fondation Vasarely in Aix-en-Provence in Form von plastischen Einheiten gestaltete. In quadratische dunkle Felder eingeschriebene helle Kreisscheiben zieren die in rechten Winkeln aufeinandertreffenden, jeweils zieharmonikaartig angeordneten Teilelemente der Außenwände des Museums. Die perspektivische Wahrnehmung jeweils eines Teiles der Wandgestaltung stellt sich zwangsläufig ein, da nur eine Fläche der Wandpartien für den Betrachter frontal sichtbar wird, während die benachbarten Partien in perspektivischer Verkürzung erscheinen.

In Köglers Arbeiten mit Rautenmotiv ist ebenfalls das dreidimensionale Potential der Farbformen ausgedeutet, wobei hier die Suggestion einer realen räumlichen Anordnung eine Umsetzung in eine perspektivisch lesbare bildliche Konstellation zu fordern scheint. Diese weist jedoch Brüche auf, die der Anwendung kontrastierender Strategien geschuldet sind. Kögler nutzte farbräumliche Qualitäten und Konzepte der Umsetzung in Dreidimensionalität, um sie mit anderen Gestaltungsstrategien bildlicher Raumerzeugung zu kontrastieren.

In Anbetracht der Vielzahl von Parallelen, die sich zu Einzelaspekten von Köglers Werk im internationalen Kunstgeschehen aufzeigen lassen, liegt die Annahme einer Auseinandersetzung des Künstlers mit mehreren Vertretern der unterschiedlichen Stilrichtungen nahe. Wie im Fall der Rezeption konstruktivistischer und kubistischer Gestaltungsstrategien, so kann auch jetzt angenommen werden, daß Kögler sich einen kunstgeschichtlich bereits etablierten Fundus zunutze machte und seinem Werk heterogene Anregungen einverleibte, die der eigenen

Fragestellung jeweils verwandt erschienen.<sup>50</sup> Der Künstler verwandelte diese seinem Werk an, um sie unter eigenen Schwerpunkten auszuloten und in komplexere Gestaltungsstrategien einzubinden. Dabei standen im Fall der Beschäftigung mit bildlichen Lösungen der Geometrischen Abstraktion die tektonischen Eigenschaften der Farbformen im Mittelpunkt des Interesses; symmetrische Eigenschaften und räumliche Lesbarkeit traten hinzu.

Das Austarieren kontrastierender bildgestalterischer Strategien innerhalb einer Gruppe von Arbeiten, die ein eng verwandtes motivisches Repertoire aufweisen, läßt sich im Zusammenhang mit den im Rahmen des Exkurses zuletzt analysierten Werken in zwei weiteren Arbeiten aufzeigen.

---

<sup>50</sup> Vgl. Riedl 2006, S.24 zu diesem Vorgehen, auch in bezug auf den Kubismus.

### VI.3. Arbeiten 1994-1998

Die Arbeit „2-teilige Komposition“ entstand bereits im Jahr 1991 (Tempera und Bleistift auf Karton, 33 × 68 cm, Abb.150). Sie zeigt ein zentrales, querrechteckiges hellgraues Bildfeld auf weißem Grund, das durch eine nicht an dessen Konturen anschließende Vertikallinie in zwei unterschiedlich dimensionierte Partien unterteilt ist. In jede Partie ist ein zur Bildmitte hin geneigtes Rechteck eingestellt. Das linke ist als Quadrat ausgebildet, das rechte als Querrechteck, dessen Hauptanteil als schwarze Farbform in annähernd quadratischen Abmessungen gestaltet ist. Eine am rechten Rand plazierte Partie zeigt ein Jalousiemotiv, das aus einander überlagernden Horizontallamellen besteht. Es ist mit einem gestrichelten grauen Farbauftrag über schwarzem Grund versehen. Das Element in der linken Bildpartie ist als schwarzes Quadrat gestaltet, in welches eine rote Raute eingestellt ist. Das linke obere Zwickелеlement der Grundform ist in der Farbe des Bildgrundes belassen. Die Rautenform ist durch eine Verschiebung nach links aus den Begrenzungen des Quadrates herausgerückt; wobei die obere Ecke der Raute dessen Randbegrenzung berührt, die linke jedoch darüber hinaustritt und die beiden anderen Ecken nicht in Verbindung zum Kontur der Quadrates treten.

Kögler präsentiert in dieser Arbeit mehrere Gestaltungsstrategien nebeneinander, die Raumhaltigkeit evozieren. Hierzu zählt die Verschattung einzelner Bildpartien ebenso wie die perspektivisch lesbare Verschiebung der Raute gegen die Grundform. Darüber hinaus werden optischen Irritationen erzeugt, die von Abweichungen von der orthogonalen Konzeption der Arbeit herrühren. Beide Strategien sind miteinander verzahnt und erzeugen dynamische Effekte. Die Konzeption des Bildes nach geometrischen Prinzipien und die Ausbildung von Modulen, die dieser Gliederungsstruktur untergeordnet sind, treffen lediglich auf die Gestaltung des Bildfeldes selbst sowie die Rechtecke und deren Binnengestaltung zu. In der rechten Bildpartie tritt jedoch durch die Anfügung der Lamellenstruktur eine Asymmetrie in Erscheinung, die über die Gestaltung der linken Teilform als schwarzes Quadrat erfahrbar wird. Dieses tritt in eine regelhafte Beziehung zu der Gestaltung der linken Bildpartie. Erscheint die schwarze Farbform in der rechten Bildpartie als zentriertes Element mit farbräumlicher Wirkung, so ist die ihr auf der rechten Seite angefügte Partie als kontrastierende Dingform gestaltet. Durch die räumliche Schichtung der Lamellen treten unterschiedliche Raumebenen in Erscheinung, die im Widerspruch zu der flächenhaften Gestaltung des benachbarten Elementes stehen. Zusätzlich ist diese Partie mit einem malerisch gestalteten Farbauftrag

versehen, der den gegenständlich und individuell formulierten Charakter der Dingform betont. Zwei Raumkonzepte stehen einander innerhalb eines Bildelementes unmittelbar gegenüber. Auch das links plazierte Element vereint die beiden unterschiedlichen räumlichen Gestaltungsstrategien miteinander, indem das Hervortreten der roten Raute vor die bildliche Ebene, auf der das schwarze Quadrat durch seine Farbwirkung verortet ist, räumlich gedeutet wird. Das weiße Zwickелеlement kann auch als transparente Partie der Grundform gelesen werden, deren Konturlinie ungestört bleibt. In farbräumlicher Hinsicht hemmt jedoch dieser Farbwechsel die Bewegung der Farbformen gegeneinander, da jene sich erst vor einem allseitig gleich gestalteten farbigen Grund entfaltet. Die Gestaltung der Ecksituation erzeugt auch in anderer Hinsicht Irritationen. Die Konturen der Ecke korrespondieren nicht mit denjenigen der unmittelbar benachbarten Raute. Eine partiell dreidimensionale Gestaltung der Raute als Raumdreieck stellt sich als Seheindruck nicht ein, ist aber in der Kombination der Formen als Wahrnehmungsvorgabe intendiert. Anders als in der Arbeit vom 14. Dezember 1994 (Abb.149) ist die aus der Ebene der Farbformen heraustretende Raute ebenfalls als kompakte Farbform gestaltet, die aufgrund der Farbigkeit bereits eine eigene Raumwirkung beinhaltet. In der später entstandenen Arbeit dagegen ist eine räumliche Wirkung allein durch die Positionierung der transparent gestalteten Rautenform erzielt. Beide Arbeiten weisen dynamische Gestaltungen auf, die sich in virtueller Bewegung von Bildelementen und Ausdehnung von Farbe über geometrische Strukturen hinweg äußern. Im Fall der Arbeit von 1994 zeigt sich dies auch in einer Befreiung der Farbe aus formalen Strukturen.

Die Arbeit von 1991 weist Gestaltungsstrategien auf, die sich ausschließlich im Medium Malerei realisieren lassen. Das zweidimensionale Konzept eröffnet wiederum gestalterische Möglichkeiten, die in realer räumlicher Übersetzung nicht zu realisieren wären. Die bildliche Spannung resultiert jedoch gerade aus der Wahrnehmung der unterschiedlichen Gestaltungsmechanismen, die Dreidimensionalität suggerieren.

Eine unbetitelte Arbeit aus dem Jahr 1994 (Monotypie, Tempera und Bleistift auf Papier, 24,2 × 32,5 cm, o. Abb.) zeigt eine Bildkomposition, die derjenigen der beiden zuletzt vorgestellten Arbeiten von 1991 und vom 14. Dezember 1994 verwandt ist. Auf einem durch Abklatschverfahren gestalteten Papier ist ein querrrechteckiges Bildfeld ausgewiesen, das in zwei Hälften geteilt ist. Während die linke als rote Farbform in Erscheinung tritt, ist dem als schwarze Farbform gestalteten Pendant eine Raute in Gestalt einer roten Umrißform eingeschrieben. Deren obere und untere Ecke treffen auf die Mitte der Außenkanten der



Grundform auf, während die beiden anderen Ecken ohne Anbindung an das Rechteck frei vor der Farbfläche stehen.

Kögler setzte bereits in Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre die Doppelform in Gestalt der farblich unterschiedenen Verdoppelung einer flächigen geometrischen Formulierung in solitärer Präsentation ein. Stehen diese Elemente, die aus der Symmetrie ungewöhnlich konturierter Formen eine bildliche Spannung erzeugen, dort vor monochromen Farbflächen, so wird jetzt ein gestalterischer Kontrast zwischen der gestischen Strukturierung des Bildgrundes und dem homogenen, kompakten Farbauftrag der geometrischen Formen erzeugt. Gestisch erschlossener Farbraum und Farbwirkung der Flächen stehen einander in unterschiedlicher Konzeption gegenüber; durch die Zusammenlegung der geometrischen Formen wird diese Polarisierung noch verstärkt. Erneut treffen zwei unterschiedliche Systeme der Raumgestaltung aufeinander, die jeweils dynamisches Potential bergen. Innerhalb der zu einer Doppelform verschmolzenen farbigen Elemente tritt die farbige Binnenzeichnung des schwarzen Elementes mit der Farbgebung der benachbarten Partie in Verbindung. Die beiden Teilformen scheinen aufgrund der unterschiedlichen Wirkung der Farben zu pulsieren. Auch die Gestaltung des schwarzen Elementes zeigt sich, trotz symmetrischer Einbindung der Raute, nicht als statisches Gefüge. Die Dimensionierung der Grundform erlaubt dem schwarzen Farbfeld eine seitliche optische Ausdehnung der Farbwirkung über die Umrisslinie der Binnenzeichnung hinaus. Gleichzeitig erwächst eine kompositorische Spannung aus dem Umstand, daß nicht sämtliche Partien der Binnenzeichnung am Rand der Grundform fixiert sind. Es besteht ein Ungleichgewicht zwischen den Dimensionen der beiden Elemente. Die Raute ist nicht aus dem rechteckigen Bildmodul entwickelt und steht lediglich über die Farbgebung und den geometrischen Charakter in Beziehung zu der benachbarten Rechteckform. Der Körperhaftigkeit der Farbformen steht die körperlose Transparenz der Linienfigur gegenüber.

Die Gruppe der drei Arbeiten dieses Motivkreises aus dem Jahr 1994 zeigt eine Verknappung des motivischen und gestalterischen Vokabulars, wobei Kögler sich motivisch auf das Rechteck als Bildfeld oder Farbform, das Quadrat und die Raute beschränkt. Lediglich die Arbeit vom Oktober 1994 zeigt ein Repertoire, das um organische, jedoch symmetrisches Potential bergende Formen erweitert ist. Auf eine Neigung der Bildmodule gegeneinander wird verzichtet, wohl aber sind Gestaltungsstrategien eingearbeitet, welche die orthogonale

Bildstruktur stören, wie etwa das Eindringen von nicht an Formen gebundener Farbe in geometrische Bildelemente.

Zwei weitere unbetitelte Arbeiten nehmen das Motiv der in ein Rechteck eingeschriebenen Raute auf. Eine ist nicht datiert, die andere trägt die Datierung „XII. 94“ (Tempera und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, Abb.151). In dieser Arbeit ist das Rautenmotiv vor farbig geteiltem Rechteck mit einem organisch gestalteten Element kombiniert, der aus den Arbeiten der 80er Jahre bekannten Wellenzungenform. Zwei kleine Kreisscheibenelemente, in älteren Arbeiten aus Lochstanzungen abgeleitet, begleiten diese. Rechtwinklige und organische Form sind in der Art eines bereits aus den 80er Jahren bekannten formalen Kontrastes zusammengestellt. Durch den Modus des Farbauftrages sind beide Bildelemente jedoch auf einer anderen formalen Ebene miteinander verbunden. Die Farbe ist sowohl auf dem Bildgrund als auch innerhalb sämtlicher Flächenformen gestrichelt oder wolkig vertrieben. Die Wellenzungenform ist nicht vollständig mit schwarzer Farbe bedeckt, in einer kleinen Partie bleibt die Farbe des Malkartons sichtbar. Der Farbton des organischen Elementes korrespondiert mit demjenigen der linken Partie des zweigeteilten Rechteckes in der rechten Bildhälfte. Erscheint der Farbauftrag hier homogen, so treten doch mehrere organisch geformte, kleine schwarze Gebilde über den oberen Rand der Form hinaus. Sie stören das geometrische Konzept. Die rechte Partie des Rechteckes ist in einem teilweise wolkig vertriebenen Blau gestaltet, desgleichen die eingeschriebene Raute, die über die blaue Partie der rechtwinkligen Grundform Schatten zu werfen scheint und damit in einer virtuellen räumlichen Schichtung verortet ist.

Wird in den bisher vorgestellten Arbeiten der Motivserie das Rautenmotiv als kompakte Farbform oder transparentes Binnenmotiv einer solchen interpretiert und in Kontrast zu räumlichen gestalterischen Strategien gebracht, so sind nun beide kontrastierenden Gestaltungsstränge in das Rautenmotiv selbst verlagert. Der Charakter des homogenen Farbauftrages, der den rautenförmigen Farbformen in den Arbeiten der Werkgruppe eignet, wird jetzt durch den gestischen Auftrag des Malmaterials verändert. Raumillusion stellt sich dadurch als inhomogenes Phänomen im Rahmen der Formgestaltung ein, mindert jedoch die physiologische Wirkung der Farbe im Verhältnis zum Umfeld. Dort, wo diese gleichmäßig aufgetragen ist, entwickelt sich eine solche Wirkung, beispielsweise in der linken Partie der Rechteckform und dem dort situierten Teil der eingeschriebenen Raute. Der vor blauem Grund liegende rechte Teil der Raute, der durch eine gleichfarbige Vertikallinie abgetrennt erscheint,

ist durch eine gegenläufige Strategie räumlich gestaltet. Die Verschattung deutet eine auflagernde Dingform mit körperhaftem Charakter an, der sich von der farbgenerierten Körperhaftigkeit der benachbarten Partie derselben Form unterscheidet. Zu dem Formkontrast der unterschiedlichen Bildelemente tritt ein Kontrast von Deutungsparametern. Auch diese bildliche Dialektik ist aus den 80er Jahren bekannt, jetzt jedoch findet eine Verlagerung in die Gestaltung der Farbform statt.

Die letzte der im Kontext der Werkgruppe vorzustellenden Arbeiten ist nicht datiert. Sie (Tempera und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, Abb.269) weist jedoch sowohl formale als auch konzeptuelle Verwandtschaft im Hinblick auf interpretative Ambivalenzen mit den bisher in diesem Kontext vorgestellten Arbeiten auf. Sie zeigt eine grüne Grundierung, die über Blau aufgetragen und in gestischer Pinselführung gestaltet ist. Ein zentrales, querrrechteckiges Bildfeld ist in drei hochformatige Register unterteilt, wobei die beiden äußeren Felder die doppelte Breite des mittleren aufweisen. Das linke ist als schwarze Farbform gestaltet, das rechts anschließende als blaue, wobei der Farbauftrag im unteren Bereich Wasserflecken aufweist. Das rechte Feld ist mit einem gestrichelten weißen Farbauftrag versehen, wobei die Farbe das Feld nicht vollständig ausfüllt. In der linken Partie bleibt die grüne Grundierung sichtbar. In das zentrale und das rechte Register sind zwei Rauten eingeschrieben. Sie sind durch Überlagerung miteinander verschränkt und schließen beide inhomogen gestalteten Bildfelder optisch zusammen. Die obere Raute ist farblich zweigeteilt, wobei die vertikale Teilung in der Mitte der Form verläuft. Die linke, blaue Teilform überlagert das blaue Bildfeld und tritt mit diesem in kompositorische Verbindung, indem sich in der Teilungslinie innerhalb der Raute die rechte Begrenzung des blauen Feldes fortsetzt. Der blaue Farbton des Rautenelementes ist in einer helleren Nuance angelegt als derjenige des überlagerten Bildfeldes, so daß jenes vor die Grundform zu treten scheint. Durch eine Verschattung entlang der linken unteren Formbegrenzung wird das Aufliegen des Elementes, das in dieser Partie körperhafte Eigenschaften aufweist, auf dem Grund angezeigt. In diesem Bereich verstärken sich die beiden in anderen Arbeiten häufig kontrastierend eingesetzten Konzepte der Raumgestaltung gegenseitig. Diese Gestaltung ist in der rechten Bildhälfte einer Veränderung unterworfen. Der Wechsel der bildlichen Konzeption ist in die Rautenform verlagert, indem diese als transparente, jedoch partiell körperhafte Form über die unvollständig in Weiß ausgeführte Partie des rechten Bildfeldes gelegt ist. Das dynamische Geschehen der Konstituierung der rechteckigen weißen Farbform, das sich im rechten Bildfeld vollzieht, bleibt

durch die Transparenz der Form sichtbar. Diese lagert auf dem Geschehen auf, in das auch die zweite, partiell verdeckte Rautenform involviert ist. Diese ist als transparente, doch körperhafte und im unteren Bereich gegen den Grund verschattete Form über das Geschehen gelegt und mit einer vertikalen Teilungslinie versehen. Diese spiegelt die in bezug auf die Raute als passive Trennlinie in Erscheinung tretende Begrenzung der beiden unterschiedlichen Farbzonen nun als formale Eigenschaft der partiell überlagerten Umrißform. Unterhalb des dreiteiligen Bildfeldes befindet sich eine geringfügig kürzer dimensionierte Vertikallinie, die nach unten verschattet ist und diese Bildpartie in mehrere Raumschichten zu gliedern scheint.

Unterschiedliche Konzepte räumlicher Formulierung stehen sich in der Arbeit gegenüber oder verstärken einander. Eine dynamische Komponente bildlicher Konstituierung in Gestalt einer in Erscheinung tretenden Körperhaftigkeit der Form durch den Auftrag einer vom Bildgrund unterschiedenen Farbigeit tritt hinzu. Körperhaftigkeit ist dadurch entweder an die Form oder an die Wirkung der Farbe gebunden. Eine vereinzelt Linie ohne Einbindung in eine geschlossene Form kann, im Vergleich mit den stets als Interpretationsgrundlage vorauszusetzenden realen Verhältnissen, keine Körperhaftigkeit ausbilden. Als gedankliches Konzept jedoch steht sie der räumlichen Wirkung von Farbe diametral gegenüber. Körperhaftigkeit ohne Form und Farbe ohne feste Formbindung stellen die Pole des sich hier entfaltenden gedanklichen Konzepts dar.

Innerhalb der internationalen konstruktiven Strömungen der Nachkriegszeit wurden die räumlichen Qualitäten von Farbe auf unterschiedliche Art ausgelotet. Hierbei gewinnen im Hinblick auf Kögler Strategien an Bedeutung, die andere Verräumlichungsmodi in die Gestaltung einbeziehen, wie dies im Rahmen des Exkurses bereits aufgezeigt werden konnte.

In der Farbfeldmalerei nicht ausschließlich amerikanischer Prägung wurde in dieser Hinsicht ein Aspekt dieser Fragestellung unter bestimmten formalen Vorgaben untersucht. In umgekehrter Vorgehensweise überführte Georg Karl Pfahler in den 60er Jahren Farbfeldkonstellationen in reale räumliche Objekte und übertrug die physiologische Wirkung der Farbe in reales räumliches Verhalten der Farbkörper, wobei jene dadurch eine Steigerung erfuhr. Auch innerhalb der Nachmalerischen Abstraktion in den Vereinigten Staaten von Amerika kamen unterschiedliche Strategien zum Einsatz, die das Phänomen der Farbräumlichkeit in gegenläufige Ansätze einbanden. So arbeitete Ellsworth Kelly 1954/55 in

„Yellow Relief“ (Öl auf Leinwand, 61 × 61 cm)<sup>51</sup> mit zwei monochrom gelben Leinwänden, die räumlich gegeneinander versetzt montiert wurden. Durch den sich einstellenden Schattenwurf tritt die reale räumliche Situation, in die beide Farbformen eingebunden sind, in Erscheinung. Es überwiegt nicht die Wirkung der Farbe, sondern diejenige der realen Raumkonstellation. Beide Strategien sind in einem Kontrast gegeneinandergestellt.

Kögler erprobte bereits in den 50er Jahren die Verräumlichung dinggebundener Gestaltungen, wie anhand des aus dem Kontext nautischer Zeichen entlehnten Wimpels mit zweifacher, über Kreuz geführter Diagonaleilung und unterschiedlicher Farbgebung innerhalb der Teilformen aufgezeigt werden konnte. In einer Gruppe von Arbeiten ist das Motiv aus dem ursprünglichen gegenständlichen Kontext gelöst und als Zusammenstellung von Farbformen mit konstruktivem Charakter erfaßt. Durch Verschattung der einzelnen Farbflächen überführt Kögler diesen flächigen Konstruktionszusammenhang in ein Gebilde mit räumlichen Qualitäten, das dennoch in eine Flächenform eingebunden bleibt. In jüngeren Arbeiten bleibt eine gegenständliche Bindung ähnlich gestalteter bildlicher Dingformen erhalten, wie in den Faltungen der 80er Jahre, in denen eine Schichtung einzelner Ebenen vorgeblich aus der Technik abgeleitet ist.

Vertreter des Internationalen Konstruktivismus untersuchten das räumliche Verhalten von Linie und Fläche außerhalb jedweder gegenstandsbezogenen Gestaltung dinghafter Herkunft. Jan Kubitschek erschuf im Jahr 1972 ein Relief mit dem Titel „Prinzip Z im Quadrat“ (Plexiglas, weiß, schwarz, 60 × 60 × 2,5 cm)<sup>52</sup>. Es besteht aus den durch eine zweifache diagonale Teilung entstandenen Flächen eines Quadrates, die in räumliche Staffelung überführt sind, wobei die Teilungslinie als passive Trennung zweier Flächen oder als aktive gestalterische Formulierung in Erscheinung treten kann, indem sie in körperhafter Funktion Schattenwurf ausbildet.

Kögler untersuchte in den 50er Jahren räumliches Verhalten nicht nur anhand von Untereinheiten dinglicher Gefüge, sondern auch anhand der Linie als Phänomen, das aus der Fläche gelöst ist, beispielsweise in „Komposition mit Eisenteilen“ von 1956. Allerdings bewahrt die Linie hier einen gegenständlichen Charakter, indem sie als modellierter Eisenstab formuliert ist.

---

<sup>51</sup> Vgl. Ellsworth Kelly. Die Jahre in Frankreich 1948-1954, AK, München 1992, Kat. Nr.100, Abb. Taf.94, o. S.

<sup>52</sup> Vgl. Rotzler, a. a. O., Abb. S.205 und Text S.204.

Die gestalterische Intention, die in einem zuletzt im Rahmen der Arbeiten mit Rautenmotiv vorgestellten, undatierten, unbetitelten Werk zutage tritt, knüpft an die in bezug auf isolierte gestalterische Mittel bereits früher angewandten Verräumlichungsstrategien an, indem nun, ausgehend von einer Linie, Raum gestaltet ist. Parallelen zu Lucio Fontanas „Concetto Spaziale“ (Concetto Spaziale, Attese, 1959, Mischfarbe auf Leinwand, 42,5 × 65,5 cm)<sup>53</sup> lassen sich aufzeigen, wobei sich hier jedoch der künstlerische Eingriff in einem realen Einschnitt in den Bildträger manifestiert.

Im Jahr 1995 entstand eine unbetitelte Arbeit (Tempera, Pastellkreide und Collage auf Karton, 27 × 60 cm, Abb.152), in der Räumlichkeit der Flächenhaftigkeit abstrakter Farbformen gegenübergestellt ist. Im Zentrum eines querrchteckigen grauen Kartons ist ein ebenfalls querrchteckiger Karton kleineren Formates collagiert. Diese Partie wird von einem weißen Lineament gerahmt. Der Zwischenraum zwischen Lineament und collagierter Partie erscheint als schmale Leiste in der Farbe des Malgrundes. Das zentrale Bildfeld ist in drei unterschiedlich dimensionierte hochrechteckige Partien unterteilt. Die beiden äußeren, schmalen Elemente sind weiß, das mittlere von doppelter Breite ist schwarz gestaltet. In dessen unteren Bereich ist ein hellbraunes Dreieck plaziert, dessen von der Spitze lotrecht auf die untere Gerade treffende Mittellinie nach links verschattet ist. In die, mit Ausnahme der Verschattung, symmetrische Gestaltung findet ein Bildelement Eingang, das bereits in Arbeiten aus den 50er Jahren zum Repertoire symmetrisch konzipierter, geometrischer Formen gehört. In der unteren Bildpartie von „Stehend-wehend“ von 1955 befindet sich eine mit der Spitze nach oben weisende Variante des Dreieckes mit senkrechter Mittellinie.

Eine weitere Arbeit<sup>54</sup> weist ein am oberen Bildrand fixiertes Dreieck auf, dessen Mittellinie als Farbscheide ausgebildet ist. Beide Formhälften sind in unterschiedlichen Blautönen gehalten. Fehlt in den genannten Arbeiten ein entlang der Mittellinie ausgebildetes Schattenmotiv, so zeigt sich dieses doch als Detailgestaltung der Wimpelmotive aus demselben Zeitraum. Die Verräumlichung geometrischer Flächenformen gehört daher ebenfalls zu den gestalterischen Strategien, die bereits in den Arbeiten aus den 50er Jahren auftreten.

Kögler greift das Dreieck mit verräumlichten Teilelementen in der Arbeit von 1995 auf und positioniert es als zentrales Element innerhalb der Bildkomposition. Der Kontrast der Formen

---

<sup>53</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.193.

<sup>54</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, o. T., 1955, Tempera auf Papier, 59 × 41,5 cm, Abb. S.77.

manifestiert sich in den Arbeiten von 1955 jeweils in der Zusammenstellung mit vorgeblich vom Wind bewegten Tüchern, die bereits in Richtung der organischen Elemente weisen, die Kögler später unter diesem Aspekt einsetzt. Nun ist jener auf eine Kontrastierung der Raumwirkung blockhafter Farbformen mit der perspektivischen erfaßten Gestaltung der gegeneinander verschobenen Teilformen des Dreieckes verlagert.

Eine andere unbetitelte Bildkomposition (Tempera, Kreide und Collage auf Papier, 42 × 54,5 cm, o. Abb.) stammt ebenfalls aus dem Jahr 1995 und zeigt eine ähnliche Konzeption. Auf einen querrchteckigen schwarzen Karton ist ein weiterer, kleiner dimensionierter, ebenfalls rechteckiger Karton collagiert, der wiederum mit einem linearen weißen Rahmen versehen ist. Die collagierte Partie ist rot bemalt, wobei ein dunkler Grund an mehreren Stellen der flüchtig und lückenhaft ausgeführten Bemalung sichtbar bleibt. Die Oberfläche erscheint dadurch schrundig, versehrt und verschmutzt. Im Zentrum der Fläche befindet sich eine querrchteckige schwarze Farbform, die oben und unten von jeweils einem weißen Streifen flankiert ist. In der rechten oberen Partie zeigt die Form eine Verletzung, durch die der rote Grund sichtbar wird. Die obere und untere Begrenzung der zentralen Farbform sind jeweils gegen den Grund verschattet und scheinen auf diesem aufzuliegen. Dieser Eindruck wird durch die Zusammenschau der Farbform mit dem schwarzen Malkarton verstärkt. Da die rote Bildpartie nicht als Farbform mit homogenem Farbauftrag gestaltet ist, tritt sie gegenüber den schwarzen Bildpartien nicht in den Vordergrund. Eine Inversion physiologischer Wirkmechanismen stellt sich ein, die sich auf die Gestaltung der einzelnen Formelemente und deren Platzierung innerhalb des Bildganzen gründet.

Der Entstehungskontext der Arbeit ist bekannt.<sup>55</sup> Der Arbeit liegt eine Fotografie zugrunde, welche die Frau des Künstlers auf einer gemeinsamen Reise nach Paris anfertigte. Sie zeigt auf grauem Asphalt eine weiß-rote Straßenmarkierung, die Alterungs- und Abnutzungsspuren aufweist. Kögler überträgt aus der Fotografie sowohl kompositorische als auch farbliche Vorgaben in die bildliche Komposition, nimmt jedoch signifikante Veränderungen vor. So kehrt sich die Farbgebung von Straßenbelag und Markierung im Bild um; lediglich die weißen Seitenstreifen sind unverändert beibehalten. Der Künstler plaziert das Motiv, das aus den im formalen Kontext belassenen Elementen Straßenbelag und Markierung besteht, innerhalb einer als Rahmen in Erscheinung tretenden Bildfläche. Die Breite der schwarzen Balken

---

<sup>55</sup> Die Verfasserin verdankt diese Information Helen Kögler.

korrespondiert mit derjenigen der roten Partien ober- und unterhalb des Mittelmotivs. Das weiße Lineament außerhalb des roten Bildfeldes begrenzt ebenfalls einen Rahmen in Gestalt schmaler schwarzer Elemente, die als Pendant zu den weißen Streifen zu lesen sind, die das Mittelmotiv flankieren. Die äußeren Leisten sind jedoch in farblicher Umkehr konzipiert und treten gegenüber den hervortretenden weißen Streifen zurück. Kögler unterlegt das zentrale Balkenmotiv mit einer Verschattung, um ein optisches Heraustreten dieser Partie aus dem Gefüge zu erreichen. Durch diese Maßnahme werden die weißen Streifen optisch mit dem schwarzen Balken zu einer formalen Einheit verbunden. Intakte geometrische Farbformen in symmetrischer Anordnung stehen in Kontrast zu der gestisch aufgelösten Oberfläche der roten Bildpartie, die durch ihre Gestalt in die übergeordnete orthogonale Gliederung eingebunden ist.

Kögler verlagert die Strategie formaler Kontraste, die im Werk der 80er und der frühen 90er Jahre anhand eines umfangreicheren motivischen Vokabulars erzeugt wird, in den beiden zuletzt vorgestellten Arbeiten auf andere bildgestalterische Aspekte. Die Homogenität der Bildgestaltung, die sich in der Konzeption der Bildelemente als geometrische Farbformen und der Relationalität der Komposition manifestiert, wird ausschließlich durch den gestischen Farbauftrag gestört. Die Ausbildung lediglich eines Kontrastpaares geht mit der Reduktion des formalen Vokabulars einher.

Kögler verzichtet in der Mitte und der zweiten Hälfte der 90er Jahre jedoch im Hinblick auf das motivische Repertoire nicht auf reich ausgestattete Kompositionen. Dies belegen die zahlreichen Arbeiten, die das Ovalmotiv in Kombination mit organischen Formelementen zeigen. Allerdings prägen überwiegend zentral platzierte Einzelmotive die bildlichen Schöpfungen.

Eine weitere unbetitelte Arbeit aus dem Jahr 1995 (Tempera und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, Abb.153) belegt dagegen die Diversität gestalterischer Strategien. Ein hochrechteckiger, brauner Karton weist einen zentralen Vertikalfalz auf, der auf die Wiederverwendung eines vorgefundenen gebrauchten Kartons schließen läßt. Der unbehandelte Bildgrund zeigt mehrere querrechteckige Elemente, die als Farbformen gestaltet sind. Die beiden oberen weisen identische Dimensionen auf; das obere ist weiß, das darunterliegende schwarz gestaltet. Darunter ist ein geringfügig schmaler gestaltetes braunes Element platziert. Im Randbereich des mit Bleistift gezogenen Konturs zeigen sich kleinere Fehlstellen innerhalb des Farbauftrages. In einem Abstand, welcher der Höhe der braunen



Farbform entspricht, folgt im unteren Bildbereich eine Farbform gleicher Dimension, die farblich in zwei Hälften geteilt ist. Die linke Partie ist schwarz, die rechte weiß gestaltet. In letztgenannte ist in Schreibschrift der rote Buchstabe „a“ eingetragen. Die untere Farbform überlagert den unteren Teil einer mit Bleistift schraffierten Partie, die der Silhouette eines Vogels mit ausgebreiteten Schwingen gleicht. Kögler nimmt hier Bezug auf die aus dem Werk der 60er und 70er Jahre bekannte symmetrische Doppelflügelform mit Mittelstrebe. Nun ist sie als unscharf begrenztes Schemen frei auf der Bildfläche plaziert. Die farbigen Elemente scheinen auf einer Bildebene zu liegen, die sich dahinter in einen durch die schraffierte Figur definierten Bildraum öffnet. Flächenhaftes Bildkonzept und virtueller Raum, der nicht durch perspektivisch gestaltete Elemente erschlossen wird, bilden ein Gegensatzpaar. Die geometrischen Farbformen und die schraffierte, unscharf begrenzte Partie stehen sich darüber hinaus in formalem Kontrast gegenüber. Ein solcher ist auch in der Gegenüberstellung von rechtwinkligen Formelementen und kurvilinearen Konturen des roten Buchstabens ausgebildet, wobei dieser ebenfalls als Farbform konzipiert ist. In diesem Zusammenhang geht die Verwendung des Buchstabens nicht auf die Praxis kubistischer Maler der ersten Jahrhunderthälfte zurück. Die dort verwendeten „papiers collés“ weisen lesbare Schriftzeichen auf, die als Versatzstücke der Wirklichkeit Eingang in die Gemälde fanden, um in einem Verwandlungsprozeß von Realität in Bildwirklichkeit als Gegenstandsrest auf den realen Kontext des Sujets zu verweisen.<sup>56</sup> Der Buchstabe, den Kögler in seine Arbeit einfügt, bringt keinen Verweis auf ein im Bild dargestelltes Sujet ein. Der Künstler bedient sich seiner lediglich aufgrund des formalen Gehaltes. Dennoch kann eine Lesbarkeit und damit der Charakter einer bildlichen Botschaft mit einem Verweis auf Außerbildliches nicht vollständig geleugnet werden, weil die formale Erscheinung in diesem Fall nicht von der Funktion zu trennen ist. Geschriebene Schrift kann als gegenstandsentlehnte Dingform interpretiert werden, wie sämtliche aus dem Gegenstand generierten Bildelemente, sie kann jedoch auch als unverwandelte Erscheinung unter Wahrung ihrer Funktionalität ins Bild übernommen werden und eine entsprechende Deutung erfahren. In dieser Ambivalenz der Wahrnehmung auf kognitiver Ebene liegt die Bedeutung der künstlerischen Übernahme dieser bildlichen Formulierung. Der Buchstabe kann als Scharnierelement gelesen werden, der sowohl als Teil eines Formkontrastes in Erscheinung tritt als auch mit gegenständlicher Bedeutung aufgeladen ist, die in Widerspruch zu der abstrakten Konzeption der Bildelemente steht. Ist es im Hinblick

---

<sup>56</sup> Vgl. François Mathey, Das Ding im Kubismus, in: AK, Berlin 1971, a. a. O., S.34 ff., hier S.40.

auf die schraffierte Partie die Oberflächentextur, die im Gegensatz zur Gestaltung der Farbformen steht, so ist es im Fall des Buchstabens die Form des Umrisses, die in die Dialektik der Formulierungen als signifikantes Formmerkmal eingliedert ist. Anders als im Werk der 80er Jahre werden formale Eigenschaften auf unterschiedliche Bildelemente verteilt. Auch an anderer Stelle des Bildes tritt eine Gestaltungsstrategie zutage, die auf eine kontextuelle Umwidmung des bildnerischen Materials verweist. Der Querfals in der Mitte des Malkartons wird jedoch nicht konzeptuell genutzt. Anders als der Buchstabe wird dieser Verweis auf die anderweitige frühere Verwendung nicht zu einem Scharnier, durch das unterschiedliche Deutungsebenen miteinander verbunden werden.

Im Dezember 1995 entstand eine unbetitelt Arbeit (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, 26,1 × 44,1 cm, Abb.154), die enge Verwandtschaft zu einigen zwischen den 60er und den 80er Jahre entwickelten bildlichen Lösungen von Vertretern der Geometrischen Abstraktion aufweist. Über die linke Partie eines querrrechteckigen Malkartons ist ein Kartonstück collagiert, wobei die linke Hälfte des Bildträgers überlagert wird. Beide Partien sind in gestricheltem Farbauftrag weiß grundiert. Im Zentrum ist ein querrrechteckiges Bildfeld angelegt, das durch schwarze Konturen begrenzt wird. Ein schmaler Horizontalstreifen am oberen Formrand ist transparent gestaltet und bewahrt die Farbgebung des Grundes. Das darunter plazierte, querrrechteckig konzipierte Feld ist in zwei Hälften geteilt. Die Binnengestaltung beider Partien ist formal identisch, variiert jedoch in der farblichen Ausführung. Die linke Partie ist als schwarze Farbform gestaltet, der ein Quadrat in Gestalt einer weißen Umrißform eingestellt ist, das diagonal von links oben nach rechts unten durch einen weiß konturierten Balken geteilt ist. Der Balken verschmilzt farblich mit dem Grund, da seine Schmalseiten keine Konturen aufweisen. Die quadratische Form kann auch als Zusammenstellung zweier Dreiecke gelesen werden, deren Langseiten, durch einen Zwischenraum getrennt, einander zugewandt sind. Dabei ist der rechte Kontur der zuoberst plazierte Dreiecksform eliminiert. Dieser wird durch die Kante des collagierten Kartons gebildet, tritt gestalterisch jedoch nicht in Erscheinung. Die untere linke Ecke dieser ambivalent lesbaren Figur ist gerundet. In der rechten Bildpartie wiederholt sich diese Binnengestaltung. Hier ist das untenliegende Dreieck als rote Farbform gestaltet, deren kurze Seiten von einer schmalen ockerfarbenen Leiste eingefasst sind. Auch in diesem Fall verschmilzt der Diagonalbalken mit dem Grund. Das oben plazierte Dreieck ist ockerfarben gestaltet, es wird oben von einer schwarzen Leiste begrenzt. Diese setzt sich oberhalb des links benachbarten

dunkelblauen Farbfeldes fort. Sie verbindet beide Bildhälften miteinander, wobei sie unterhalb des über beide Bildfelder gelegten weißen Balkens verläuft und sich in der linken Bildhälfte in dem Abstand zwischen linearer weißer Binnenform und oberer Begrenzung der schwarzen Grundform wiederholt.

Die Bildfindung weist innerhalb einer an orthogonalen Prinzipien orientierten Komposition, die das Symmetrieprinzip einschließt, auf mehreren Ebenen verortete ambivalente Gestaltungen auf. Kögler plazierte die transparente Variante einer Form in Kontrast zu dem als ein Zusammenspiel von Farbformen gestalteten Pendant. Diese Strategie ist aus dem Werk der 80er Jahre bereits bekannt. Die Intaktheit der gewählten Bildfigur ist in eine zweideutige Formulierung überführt. So sind entweder zwei auf einer Bildebene befindliche Dreiecke oder ein diagonal geteiltes Quadrat zu sehen, wobei der teilende Farbbalken mit dem Grund verschmilzt und die geometrische Figur an die Fläche des Bildgrundes zurückbindet. Das Fehlen der Konturlinie am rechten Rand der Form hebt deren Intaktheit auf und bindet diese in eine andere formale Einheit ein, die von der collagierten Partie gebildet wird. Wiederum fügt Kögler ein Scharnierelement in die Bildgestaltung ein, das ein in anderen Bildpartien erscheinendes Gestaltungsprinzip aufbricht, um auf eine andere formale Vorgabe als Ausgangspunkt des bildlichen Aufbaus überzuleiten.

Die mit realer bildnerischer Materie ausgestattete collagierte Partie präsentiert ein Bildelement, dessen Gestaltung das Vorhandensein materieller Substanz negiert. In dem Pendant in der rechten Bildhälfte entfaltet sich aufgrund des homogenen Farbauftrages innerhalb geschlossener Formeinheiten eine dynamische Farbwirkung. Dadurch treten die Flächenelemente in einem räumlichen Gefüge in Erscheinung. Der ambivalente Charakter der Formulierung bleibt dabei bestehen. Dreiecke oder geteiltes Quadrat treten im Wechsel als Formeinheiten zutage, da jeweils einige Gestaltungselemente die eine oder andere Lesart unterstützen. Die schwarze Rahmung des scheinbar zuoberst plazierten Elementes und die ockerfarbene Leiste der roten Farbform entsprechen einander, wobei die gerundete Ecke der überlagerten Form kein Pendant in dem überlagernden Element findet. Über die Farbgebung des Dreieckes und der unteren Rahmenleiste stellt sich eine weitere, jedoch auf anderer gestalterischer Ebene angesiedelte Entsprechung ein. Sie verstärkt die Wahrnehmung einer Raumschichtung der Bildelemente, indem die ockerfarbenen Partien nach vorne treten, während die rote Farbform zusätzlich durch die zurücktretende Wirkung des schwarzen Balkens zurückgedrängt wird. Dies jedoch entspricht nicht der ihr eigenen Farbwirkung. Das

schmale blaue Rechteck vervollständigt die Wahrnehmung der jeweiligen Farbformen auf unterschiedlichen Bildebenen und grenzt in diesem Sinne die farbig gestaltete Bildpartie gegen die als komplexes schwarzes Bildelement wahrgenommene Farbform der collagierten Partie ab. Die Farbformen sind jedoch nicht statisch auf bildlichen Ebenen verankert, durch ihre Gestalt sind sie vielmehr in einer fortwährenden virtuellen Bewegung begriffen. Die Rahmenleisten sind in die Verräumlichung der Darstellung einbezogen. Durch die Verknüpfung unterschiedlich dimensionierter Leisten entwickelt sich eine perspektivische Lesart dieser bildlichen Bestandteile, da der Wechsel der Dimension auch als Darstellung unter perspektivischen Bedingungen gedeutet werden kann. Diese tiefenräumliche Wahrnehmung steht jedoch in einem permanenten Widerspruch zu der konstruktiv bedingten Fixierung der Leisten innerhalb des Gerüsts der Farbformen. Form und Farbgebung beeinflussen einander, indem sie sich gegenseitig bedingen oder behindern. Sie stehen nicht als isolierte Gestaltungsstrategien nebeneinander. Darüber hinaus treffen hier zwei Systeme der Visualisierung räumlicher Verhältnisse aufeinander, die in ihrer Widersprüchlichkeit bildlich festgehalten sind. Ein weiterer formaler Kontrast zeigt sich in der Gegenüberstellung von homogen gestalteten geometrischen Farbformen und gestischem Modus in der Grundierung des Malkartons.

Kögler transformiert die Visualisierung räumlicher Schichtung, die in den Arbeiten der 80er Jahre als Überlagerung frei auf der Bildfläche bzw. im Bildraum stehender, disparater Formen ausgebildet ist, nun in ein tektonisches Konstrukt aus geometrischen Formelementen, zu dem die Wirkung der Farben als kontrastierende Qualität hinzutritt und eine Dynamisierung bewirkt. Die Ausbildung eines formalen Kontrastes wird in die Gestaltung der Farbformen hinein verlagert. Kögler reduziert auch in diesem Fall das gestalterische Vokabular, ohne die bis zu diesem Zeitpunkt daraus entwickelten Möglichkeiten einzuschränken.

Die gerundete Ecke im Kontext eines quadratischen Formelementes findet sich vereinzelt bereits in Arbeiten der 70er und 80er Jahre. Im Fall der hier vorgestellten Arbeit lassen sich Parallelen zu Formulierungen von Vertretern der Geometrischen Abstraktion ziehen. Thomas Lenk wurde in den 60er Jahren durch die Form von Bierdeckeln zu einem Raummodul inspiriert, das, vervielfältigt und in flachen Schichtungen zusammengestellt, in Skulpturen im

öffentlichen Raum einging.<sup>57</sup> Kögler konnte Kenntnis von dieser bildnerischen Lösung haben, als er 1995 mit dem konstruktiv eingebundenen Quadrat und dessen Teilungen experimentierte. Eine Rezeption bereits existierender, mit dem quadratischen Modul verbundener bildnerischer Lösungen konnte anhand der Übernahme dieses Elementes erfolgen. Die von Lenk darüber hinaus intendierte Verbindung seiner Raumobjekte mit dem umgebenden Raum sowie die Ausrichtung auf den Betrachter in der Absicht, gesellschaftliche Entwicklungen durch Kunst zu kommentieren und zu beeinflussen<sup>58</sup>, lassen sich in Köglers Werk jedoch nicht aufzeigen. Dieser mißt seinen Bildfindungen kein gesellschaftliches oder politisches Veränderungspotential bei. Vielmehr muß auf den Wunsch des Künstlers nach Rückzug aus der Öffentlichkeit verwiesen werden, den dieser bereits in den 50er Jahren geäußert hatte. Er ist durch eine entsprechende Notiz eines Berliner Galeristen aus den 50er Jahren überliefert.<sup>59</sup> Eine ebensolche Haltung zeigte sich im Jahr 1999 im Rahmen der Vorbereitung der Ausstellung in Rastatt.<sup>60</sup> Die Auseinandersetzung des Künstlers mit bildnerischen Lösungen einer gesellschaftspolitisch engagierten Künstlerschaft fand ausschließlich auf formaler Ebene statt. Der tagespolitischen Aktualität der künstlerischen Lösungen wurde dabei kein Gewicht beigemessen. Vielmehr wählte Kögler auch im Fall der Arbeit von 1995 aus dem Fundus des Bekannten dasjenige aus, das den eigenen künstlerischen Fragestellungen entsprach. Im Hinblick auf das hier vorgestellte Werk lassen sich wiederum Parallelen zu Arbeiten von Pfahler aufzeigen.

Die Arbeit „DA – Blau/Rot/Grün/I/II/III“ von Georg Karl Pfahler aus dem Jahr 1967/68 (Acryl auf Leinwand, 180 × 480 cm)<sup>61</sup> zeigt eine Reihung von drei Bildeinheiten, deren Formgebung identisch ist, die farblich jedoch unterschieden sind. Im Zentrum des Bildfeldes befindet sich ein Hochrechteck, das in ein ebensolches, jedoch größer dimensioniertes eingeschrieben ist. Dieses weist eine Diagonalteilung auf, die an der linken oberen und der rechten unteren Ecke der Binnenform ansetzt und zu einem halbseitig umlaufenden Balkenelement mit einer gerundeten Ecke überleitet, das die linke und die untere Partie der Form umschließt. Während

---

<sup>57</sup> Vgl. Dieter Honisch, Körper, Raum und Linie, in: Thomas Lenk. Skulpturen und Zeichnungen, AK, Mannheim 1985, S.13 ff., hier S.17.

<sup>58</sup> Vgl. ebenda, S.18.

<sup>59</sup> Kögler wird als introvertierter, scheuer Mann geschildert, der die Öffentlichkeit nicht sucht, vgl. die Notiz im Archiv der Berlinischen Galerie, Berlin in der Akte Kögler.

<sup>60</sup> Diese Information verdankt die Verfasserin dem Kurator der Rastatter Ausstellung, Thomas Hirsch.

<sup>61</sup> Vgl. Thomas Lenk, Karl Pfahler, AK, Darmstadt 1968, Nr.10, Abb. o. S.

die Balkenform am rechten Rand der bildnerischen Einheit senkrecht abschließt, spiegelt sie am linken oberen Rand das Diagonalmotiv des Rechteckes, so daß sich eine aus zwei Farbformen gebildete Dreiecksform ergibt. Der Zwickel in der linken oberen Ecke ist als gelbe, derjenige in der linken unteren Ecke als weiße Farbform gestaltet. Die drei bildnerischen Einheiten weichen jeweils in der Farbgebung des zentralen Rechteckes und des halbseitig geführten Balkenmotivs voneinander ab. Die Diagonaleilung innerhalb der großen Rechteckform befindet sich stets zwischen einer gelben, rechts oben und einer weißen, links unten platzierten Farbform. Irritationen stellen sich ein, weil die Diagonale nicht als Gerade innerhalb zweier Quadrate verläuft, sondern, durch die Formgebung bedingt, als abgewinkelte Linie durch das Binnenelement zu verlaufen scheint. Gleichzeitig ist diese Wahrnehmung der Ausgangspunkt für eine perspektivische Interpretation der formalen Konstellation. Die Binnenrechtecke scheinen auf einer tieferen Raumebene zu liegen als die rahmenden, diagonal geteilten Partien; diese scheinen zwischen den Ebenen zu vermitteln. Bildelemente treten zu wechselnden formale Einheiten zusammen. Das rahmende weiße Element kann sowohl als Teil der Rahmung des inneren Rechteckes in Erscheinung treten als auch in der Zusammenschau mit dem außen umlaufenden Balken die Aufsicht auf eine Eckkonstellation perspektivisch erfaßter Seitenwände suggerieren. Dieser Eindruck stellt sich in der oberen linken Bildpartie ein, in welcher der Abschluß des Balkens und des Rahmenelementes zusammen das bereits beschriebene Dreieck ausbilden.

Pfahler arbeitete in den 60er Jahren mit Leistenelementen, die in unterschiedlichen Bildpartien unterschiedlich dimensioniert sind und daher eine perspektivische Deutung evozieren.<sup>62</sup> Auch er bezog sich auf Phänomene, die auf kognitiver Ebene angesiedelt sind und auf einem Vergleich mit realen räumlichen Situationen basieren. Die Bezugnahme auf Mimetisches stellt sich aufgrund der Formgebung der Farbformen ein. Geteilte Dreiecksformen, Diagonaleilungen von Rahmenformen und schmale Teilstücke von breiten Leisten weisen ein tektonisches Potential auf, das die Assoziation mit räumlichen Konstrukten nahelegt.

Auch größere formale Einheiten aus Pfahlers Werk bieten sich zum Vergleich mit Köglers Arbeit an. In der Arbeit „Metro Rot – Rot/Blau – Blau“ von Pfahler aus dem Jahr 1969 (Acryl auf Leinwand, 180 × 420 cm)<sup>63</sup> sind drei Bildeinheiten in horizontaler Reihung gegeben. Die

---

<sup>62</sup> Vgl. beispielsweise AK, Darmstadt 1968, a. a. O., Nr.2, Georg Karl Pfahler, „Orlando“, 1967, Acryl auf Leinwand, 200 × 180 cm, Abb. o. S.

<sup>63</sup> Vgl. Thomas, a. a. O., Abb. S.139 unten.

beiden äußeren sind als Hochrechtecke mit gerundeten Ecken gestaltet, denen mehrere unterschiedlich dimensionierte Binnenrechtecke eingeschrieben sind. Die innen platzierten sind jeweils durch eine von oben rechts nach unten links verlaufende diagonale Trennungslinie in zwei farblich unterschiedlich gestaltete Formen geteilt. Während eine Partie die im jeweiligen Bildelement vorherrschende Farbskala aufnimmt, ist die andere Partie in Gelb gestaltet. Das Zentrum der Komposition besteht aus einem Hochrechteck, das durch eine Vertikallinie in zwei farblich unterschiedlich gestaltete Hälften geteilt ist. Während das rechte äußere Hochrechteck in Blautönen, das linke in Rottönen gestaltet ist, nimmt die blaue bzw. rote Farbgebung der mittleren Partie jeweils auf die Farbigkeit des gegenüberliegenden Außenrechteckes Bezug.

Sowohl in Anzahl und Anordnung der Bildelemente als auch in ihrer Detailgestaltung zeigt sich in Köglers Arbeit vom Dezember 1995 eine Verwandtschaft zu Pfahlers Bildfindung. Stellen in dessen Arbeit die Farben den Bezug zwischen den einzelnen Bildelementen her, so erzeugt Kögler eine Bezugnahme der kompositorischen Einheiten aufeinander nicht durch die Farbgebung, sondern durch deren formale Gestaltung. Ein Zusammenschluß wird hier, anders als bei Pfahler, über das System von unterschiedlich dimensionierten schwarzen Balken erreicht, die sämtliche Partien miteinander verbinden. Diese Gliederung läßt die Farbwirkung der einzelnen Kompartimente zurücktreten, die in Pfahlers Arbeit dominiert und bildkonstituierend wirkt. Der in der Arbeit von Pfahler in den Zwickeln der Seitenpartien aufscheinende helle Grund hat in Köglers Arbeit kein Äquivalent. Hier ist die untere Bildebene als ockerfarbene Rahmenleiste bzw. schwarzer Grund ausgebildet. Im ersten Fall übernimmt die Leiste eine konstruktiv begründete Gliederungsfunktion, die in der Arbeit von Pfahler durch die scheinbare Ausdehnung der Farbflächen über die Gliederung hinweg negiert wird. Im zweiten Fall wird eine der Farbwirkung in Pfahlers Arbeit verwandte Funktion durch die Ausdehnung der schwarzen Fläche und die durch das Lineament von diesem geschiedene Form verhindert. Das transparente Balkenelement in Köglers Arbeit fixiert sämtliche Bestandteile der Komposition optisch auf einer Bildebene. Der Künstler polarisiert die Komposition durch die lediglich als Lineament in Erscheinung tretende Gestaltung der linken Bildhälfte. In gleicher Weise wirkt das Collagieren eines Teiles der Bildfläche. Kögler wandelt damit Pfahlers Intention ab, wobei die gliedernde Struktur als Ordnungsprinzip gegenüber der Farbwirkung hervorgehoben wird.

Zu diesen Bildlösungen, die Kögler wohl bekannt waren, trat möglicherweise eine formale Anregung hinzu, die sich der Gestaltung eines vorgefundenen Papiers verdankt. Eine

undatierte, unbetiteltete Arbeit von Kögler (Collage und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, Abb.155) zeigt eine Pappe, deren Verklebung zu einem Behältnis gelöst ist. Das Material fungiert als planer Bildgrund. In das Zentrum eines hellgrundigen Bildfeldes ist ein bedrucktes rotes Papier plaziert. Es nimmt durch mehrfache Faltung eine dreieckige Form mit gekappter Spitze an, wobei zwei gleiche Partien über einen diagonalen Falz symmetrisch nach vorne gefaltet sind, jedoch in der Mitte nicht aufeinandertreffen. Durch das Überlagern ergibt sich ein realer Schattenwurf auf der überlagerten Mittelpartie der Form, der durch Bleistift-Verschattung verstärkt wird. Ein sich durch Faltung der unteren Partie entlang eines Horizontalfalzes ergebendes Querstück ragt auf einer hinteren Raumebene über die Schrägen der Dreiecksform hinaus. An dessen oberen Ecken setzt jeweils eine gezeichnete Gerade an und verläuft parallel zu den diagonalen Begrenzungen der Dreiecksformen bis zum oberen Rand des hellen Mittelfeldes. Das Lineament nimmt den Gestaltungsmodus der Binnenstruktur des gefalteten Papiers auf. Diese besteht in beiden gegenständigen Dreiecken aus einer entlang des inneren und unteren Papierrandes verlaufenden Rahmenleiste, die jeweils eine gerundete Ecke aufweist. Ein Schriftzug ist innerhalb des Binnenfeldes erkennbar und verweist auf die ursprüngliche Verwendung des Papiers als Einladung zu einer Ausstellung. In dem von der Faltung ausgesparten Hochrechteck ist eine Linie gezeichnet, deren Diagonalverlauf parallel zu der am linken Formenrand aufsteigenden Linie angelegt ist. In der Zusammenschau der Linien ergibt sich ein Parallelogramm, das in ein Dreieck mit gekappter Spitze eingeschrieben und mit den collagierten Partien durch Überlagerung verschränkt ist. Durch die den überlagernden Dreiecken eingeschriebene, gedruckte Leiste ergibt sich auf beiden Seiten die Möglichkeit einer Zusammenschau der gezeichneten Gerade mit dem Verlauf der gedruckten Leiste zu einem mit der Spitze nach innen und unten plazierten Dreieck, dessen Langseite von der transparenten Leiste gebildet wird. Die umgeklappten Ecken der gefalteten Form bilden ihrerseits kleine Dreiecke aus, die an den unteren Enden der Rahmenleisten erscheinen. Auch diese können in ambivalenter Lesart als räumliche, das Volumen der Leisten angegebende Anschnitte gelesen werden. Diese Formulierung hat Vorläufer in den tubenförmigen Elementen im Werk der zweiten Hälfte der 50er Jahre, deren Abschlüsse von Kreisscheiben oder Halbkreisscheiben gebildet werden und dadurch räumlich gedeutet werden können. Die durch das Lineament ausgebildeten geometrischen Figuren treten als formale Wiederholung der collagierten Form zutage und können mit den farbigen Elementen zu wechselnden Formeinheiten zusammentreten. Diese Gestaltung nimmt Bezug auf die in derselben Weise in Erscheinung



tretenen Farbformen in Arbeiten vom Beginn der 80er Jahre, zu denen auch das Parallelogramm zählt. Auch in anderer Hinsicht zeigen sich Parallelen zu Gestaltungen aus den 80er Jahren. Kögler erzeugt eine räumliche Konstellation von Farbformen, die aus einer Faltung resultieren und dadurch in Zusammenhang stehen. Materialreiche, substanzhaltige Formpartien verschmelzen mit Umrisssformen, denen keine materielle Substanz zu eignen scheint. Kögler setzt einen formalen Kontrast in diesem Fall in dem Gegensatzpaar von realer Materie und körperloser Zeichnung um. Hierin zeigt sich eine Steigerung des Kontrastes, der bereits in der Verbindung collagierter und gezeichneter Partien in Arbeiten der 80er Jahre angelegt ist. Auch in diesen Arbeiten spielen im Hinblick auf eine Deutung räumliche Interpretationen jener Partien eine entscheidende Rolle. Zu den Kontrastierungen auf formaler Ebene tritt eine Ambivalenz der Wahrnehmung, die nicht auf der Farbwirkung basiert, sondern auf dem Nachvollzug tektonischer Strukturen. In diesem Aspekt zeigt die Arbeit Parallelen zu den zuvor erwähnten Arbeiten von Pfahler.

Das Werk kann aufgrund stilkritischer Erwägungen in die 90er Jahre datiert werden. Die Faltung des Papiers verweist zum einen auf identische Gestaltungen am Beginn der 80er Jahre, die solitäre Platzierung der Form ist, wie auch die sich daran entfaltenden gestalterischen Strategien, jedoch charakteristisch für Arbeiten aus den 90er Jahren. Kögler integrierte in diesem Zeitraum vorgefundene Materialien in seine Bildfindungen, die eine einfache, kompakte Formgebung sowie Binnenstrukturen aufweisen, die sich als Farbformen ausdeuten lassen. Die Konzeption der Arbeit zeigt sich einem im März 1997 entstandenen, unbetitelten Werk (Tempera auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.) verwandt, in das eine Variante der aus dem Werk der 80er Jahre bekannten Kompositform aus zwei partiell diagonal begrenzten Fünfecken eingeht. Zwei derartig gestaltete Elemente sind auf braunem Karton nebeneinander platziert, wobei der in eine Diagonale abgewinkelte vertikale Verlauf der rechten Begrenzung des linken und der linken Begrenzung des rechten Elementes einander entsprechen. Der diagonal verlaufende Abschnitt des linken Konturs der in der linken Bildhälfte angeordneten Form setzt allerdings tiefer an als das Pendant auf deren rechter Seite. Eine in beide Elemente eingeschriebene, sich über die Formgrenzen hinweg fortsetzende blaue Farbform erzwingt eine wechselnde Zusammenschau formaler Einheiten. Es werden zwei partiell diagonal begrenzte Fünfecke oder ein beide Formen überlagerndes blaues Quadrat wahrgenommen, wobei eine perspektivische Deutung der Elemente als Front und Deckplatte eines Kubus durch die unterschiedlich dimensionierten diagonalen Konturabschnitte und die gerade rechte

Begrenzung der rechten Form erschwert wird. Eine Wahrnehmung wechselnder Formeinheiten ist auch in der zuvor analysierten Arbeit (Abb.155) konzeptuell angelegt. Darüber hinaus zeigt diese in mehreren Punkten eine formale Übereinstimmung mit der Arbeit vom Dezember 1995 (Abb.154). Die Collage diente möglicherweise als direkte Anregung für die gemalte Arbeit. So scheint das Motiv des von einer diagonal begrenzten Farbform partiell überlagerten Quadrates aus einer entsprechenden Formulierung in der collagierten Arbeit hervorzugehen, wobei dort die diagonale Begrenzung des Quadrates aus der Faltung des Papiers resultiert. Die räumlichen Interpretationen in der Zusammenstellung von transparenten Leisten und farbigem Papier scheinen sich in der ebenso räumlich interpretierbaren Überlagerung der roten Farbform durch den schwarzen Balken und das ockerfarbene Dreieck in der Arbeit vom Dezember 1995 niederzuschlagen. Die gerundete der Ecke der Rahmenleiste findet sich außerhalb dieser beiden Werke lediglich in einer weiteren Arbeit. Aufgrund dieser Beobachtungen kann angenommen werden, daß Kögler die Collage als Ausgangspunkt für weitere, ausschließlich im Medium der Malerei angesiedelte Bildfindungen verwendete. Ihre Entstehungszeit ist daher wohl in unmittelbarer zeitlicher Nähe der Arbeit vom Dezember 1995 anzusiedeln. Hier überführt Kögler die Faltkonstellation der Collage in ein räumlich zu deutendes Konstrukt, bindet dieses gleichzeitig jedoch durch variierende Verdoppelung in einen auf anderer Ebene verorteten Formkontrast ein. Die in der Collage ebenfalls aufgerufene Dichotomie transparenter und materiehaltiger Formen wird in der gemalten Arbeit als Eigenschaft jeweils einer der beiden im Hinblick auf die Formgebung identischen Formulierungen mit gestalterischen Mitteln charakterisiert. Farbigkeit und Transparenz werden auf zwei Formen verteilt, wobei das in der collagierten Arbeit das farbige Papier überlagernde Lineament sich in der gemalten Arbeit in der linken Form als Zeichnung niederschlägt, die in formalem Kontrast zu der nicht zeichnerisch definierten rechten Farbform steht. In dieser Arbeit verdoppelt Kögler die in der anderen Arbeit durch Faltung entstehenden Dreiecke und schafft damit in sich geschlossene Einheiten mit ambivalentem Formcharakter.

Im Januar 1996 entstand eine weitere unbetiteltete Arbeit (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, 25,5 × 44,1 cm, Abb.156), welche die Gestaltung der Arbeit vom Dezember 1995 in einer Variante zeigt. Ein heller Karton ist mit einem gestrichelten weißen Farbauftrag versehen. Das rechte Drittel dieses Bildträgers ist mit einem schwarzen Karton überklebt, der ebenfalls weiß grundiert ist. Der untere und der obere Rand des aus beiden Collagen zusammengesetzten Bildfeldes ist jeweils als Leistenmotiv ausgebildet, das aus zwei parallel geführten, horizontalen

Bleistiftlinien besteht. Die obere Begrenzung der oberen Leiste wird durch den Rand des Kartons gebildet, während die untere Leiste in das Bildfeld hineingerückt ist. In das Zentrum des mittleren Registers ist eine querechteckige schwarze Farbform plziert, deren Binnengestaltung diejenige der Arbeit vom Dezember des vorangegangenen Jahres farblich variiert und gespiegelt wiedergibt. Die Schichtung der geometrischen Formen im rechten Bildelement kehrt sich gegenüber der älteren Arbeit um. Das überlagernde Dreieck ist als schwarze Farbform mit ockerfarbener Leiste ausgebildet, die durch schwarze Konturen davon separierte ockerfarbene Diagonalleiste scheint die schwarze Form anzuschneiden und ist durch rechtsseitige Verschattung als ein Bildelement gekennzeichnet, das die rechts unten sichtbare, ockerfarbene Farbform überlagert. Das mittlere, blaue Feld ist lediglich unten durch eine durchgehende Leiste mit den beiden benachbarten Kompartimenten verbunden; es steht als Einzelelement zwischen den mit komplexer Binnenstruktur versehenen Quadraten. Das linke, als weiße Farbform gestaltete Quadrat bzw. die aus zwei weißen Dreiecksformen zusammengesetzte Bildfigur ist oben und an der linken Seite mit einer schmalen schwarzen Leiste versehen, die das Pendant zur Rahmung des schwarzen Dreieckes auf der rechten Seite bildet. Der Diagonalbalken ist ebenfalls schwarz und verschmilzt mit dem rahmenden Motiv ebenso wie mit dem breiten schwarzen Balken, der unterhalb des zentralen Bildfeldes verläuft. Diesem entspricht in der älteren Arbeit die oben querliegende, schwarz konturierte transparente Leiste. Jetzt ist dieses schwarze Balkenmotiv im Bereich der linken unteren Ecke unregelmäßig gestaltet, auch im Verlauf der Form tritt Farbe über die Konturen aus. Diese Art der Gestaltung imitiert ein collagiertes Papier. Die reale collagierte Partie, der gesamte rechte Bereich des Malgrundes, ist dagegen durch die Farbgebung dem Bildträger angeglichen. Die innere Kante des collagierten Kartons bildet die äußere Begrenzung der ockerfarbenen Rahmenleiste der rechten Bildeinheit. Kögler ordnet der collagierten Bildpartie die als Schichtung mehrerer Farbformen gestaltete geometrische Figur zu. Das in der älteren Arbeit als Kontrast zwischen transparenter und farbiger Form ausgeprägte Zusammenspiel beider Formeinheiten ist in der jüngeren Arbeit in einen Kontrast zwischen Farbformen auf der einen und einem konstruktiven Gefüge farbiger Formen auf der anderen Seite überführt. Der Gegensatz wird verstärkt durch die Farbgebung der betreffenden Bildpartien. Das Weiß der linken Bildfigur tritt optisch in den Vordergrund, wird jedoch vom Schwarz der Diagonale und des als Gerüst fungierenden Rahmens an den Bildgrund zurückgebunden. Als in der optischen Wahrnehmung auf einer tieferen Bildebene angesiedelt erweist sich die blaue Partie, die gleichzeitig eine Überleitung

zum rechten Formengefüge bildet. Dieses zeigt eine weniger kontrastreiche Farbgebung; die Verteilung von Schwarz und Ocker läßt die einzelnen Partien auch optisch in einer flachen Schichtung eingebunden erscheinen. Die Elemente haben auch hier den Charakter von Farbformen, doch sind diese durch zusätzliche gestalterische Maßnahmen in ein illusioniertes räumliches Auflagerungsmotiv eingefügt. Die unter mehreren gestalterischen Aspekten polarisierten Formulierungen der beiden Bildeinheiten stehen sich in einem übergeordneten Gerüst aus farblich und formal miteinander verbundenen Stegen gegenüber. Die Anschnitte der beiden Formeinheiten, die in der älteren Arbeit in der Platzierung am Rand der collagierten Partie bzw. in der diese Situation wiederholenden Gestaltung des rechten Randbereiches des farbigen Elementes begründet scheinen, finden auch Eingang in die Arbeit vom Januar 1996. Dort jedoch liegt ihnen keine kompositorisch bedingte Begründung zugrunde. Durch die Übernahme der Vorgaben aus der älteren Arbeit erhöht sich jedoch die formale Spannung der Gestaltung, weil auch jetzt keine symmetrischen Module ausgebildet werden. Rechtwinklige Ecklösungen stehen solchen mit gerundeten Ecken gegenüber. Irritationen in der Wahrnehmung dieser nur minimal, aber signifikant variierten Formgestaltungen stellen sich ein.

Die Arbeit vom Beginn des Jahres 1996 weist eine Bildebene auf, die in der älteren Arbeit keine Entsprechung hat. Das farbige Bildfeld ist von einem gezeichneten, geringfügig breiter dimensionierten Pendant hinterfangen, das gegenüber jenem nach unten verlagert ist. Die gezeichnete Partie ist innerhalb einer Konturlinie mit diffus begrenzten Schraffuren versehen. Am linken Rand treten diese partiell über die Konturlinie hinaus und nehmen damit das Motiv des gerissenen Randes der eine Collage imitierenden Partie in zeichnerischer Modifikation auf. Die gezeichnete Form stellt den formalen Kontrast her, der sich in der älteren Arbeit in der transparenten Formulierung der linken Bildeinheit manifestiert. In der jüngeren Arbeit stehen sich entsprechend kompakte Farbpartien und scheinbar in Auflösung der materiellen Dichte begriffene Zeichnung als kontrastierende Formulierungen gegenüber. Dieser gestalterische Gegensatz ist bereits in dem gestrichelten Farbauftrag des Malgrundes angelegt, dem entspricht eine ebensolche Formulierung in der älteren Arbeit. Darüber hinaus ist die gezeichnete Form durch ihre Positionierung als tieferliegende Raumschicht zu lesen, die, zusammen mit der farbigen Bildpartie, in eine perspektivisch erfaßte Konstruktion eingebunden zu sein scheint.

In der eingehenden Analyse der beiden in zeitlicher Nähe entstandenen Arbeiten lassen sich trotz weitgehender formaler Übereinstimmungen unterschiedliche Gestaltungen aufzeigen, die

für die Wahrnehmung der Arbeiten von entscheidender Bedeutung sind. Formale Kontraste werden in unterschiedlichen Form- und Farbkonstellationen ausgespielt, Transparenz und Farbdichte auf unterschiedliche Elemente verteilt, identische Formgestaltungen mit unterschiedlichen Eigenschaften dinglicher Erscheinung versehen. Die Einbeziehung der undatierten Collage in die Interpretation der beiden Arbeiten eröffnet die Möglichkeit, die Mechanismen des künstlerischen Arbeitsprozesses in einer dichten Abfolge der einzelnen Schritte nachzuvollziehen und die Herkunft einzelner Formfindungen zu erklären.

Der letztgenannte Aspekt trifft auch auf eine Gruppe von drei Arbeiten aus dem Jahr 1996 zu, die im folgenden vorgestellt werden soll. Es handelt sich bei der ersten zu analysierenden Arbeit um ein nicht in einen Monat datiertes, unbetitelttes Werk (Tempera und Collage auf Karton, 33 × 39 cm)<sup>64</sup>, dessen Entstehung im Vergleich mit den beiden anderen, motivisch eng verwandten Arbeiten in der ersten Hälfte des Jahres 1996 anzunehmen ist. In die Mitte eines querformatigen grauen Kartons mit strukturierter Oberfläche ist ein weiterer querformatiger, mit gestricheltem weißem Farbauftrag versehener Karton collagiert. Dieses Bildfeld wird von einem collagierten, liegenden u-förmigen Element eingenommen, aus dessen rechtwinklig abschließende Enden, die sich am rechten Rand des Bildfeldes befinden, jeweils eine rechteckige Teilform vorkragt. Die Abtreppungen sind unterschiedlich dimensioniert, schließen jedoch auf gleicher Höhe ab. Dieses collagierte, im Zuge der künstlerischen Umwidmung augenscheinlich um 180° gedrehte Bildelement trägt auf ockerfarbenem Grund eine aufgedruckte Binnenstruktur, die aus Meßskalen und der Zahl „80“ besteht, die einmal am oberen Rand der Form und ein weiteres Mal am linken Formenrand plaziert ist, wobei sie dort durch die Begrenzung des Elementes angeschnitten ist. Einige der Skalenfelder sind mit Bleistiftschraffuren versehen. Von beiden Enden der Form ist jeweils ein Abschnitt abgeteilt und als schwarze Farbform gestaltet. Ein unregelmäßiger schwarzer Farbauftrag begleitet die schmale Aussparung in der Formmitte und erstreckt sich bis zum gerundeten Kontur der Form am linken Rand des Bildfeldes.

Kögler legt seiner Bildkomposition ein vorgefundenes Schleifpapier in der für das Einsetzen in eine Schleifmaschine tauglichen Form zugrunde. Die besondere Formgebung mag den Ausschlag für die künstlerische Umwidmung und insbesondere für die Präsentation des Fundstückes als Einzelform in einer Bildfindung gegeben haben. Kögler nutzt die formalen Vorgaben, indem er den Kontrast zwischen dem Lineament der Skala, den rechtwinkligen

---

<sup>64</sup> Vgl. AK, Ettlingen 2006, Abb. S.150.

Abschlüssen des Elementes und der partiell kurvilinearen Konturierung der Form unverändert in seine Gestaltung übernimmt. Als Zutat des Künstlers erweist sich die Formulierung der rechteckigen schwarzen Teilpartien und, auf der Ebene eines weiteren formalen Kontrastes, die diffus begrenzte Partie schwarzer Farbe in der Formmitte, die möglicherweise bereits vorhandene Verschmutzungen verdeckt. Gleiches gilt für die Schraffuren zwischen den Balken der Skala, die ein Äquivalent zu dem gestrichelten Farbauftrag des Grundes darstellen.

In der Integration nahezu unveränderter Fundstücke in Bildgestaltungen, die gegen Ende der 90er Jahre häufig auftritt, setzt sich eine Tendenz fort, die sich bereits in den 80er Jahren in der Präsentation von geometrischen Einzelformen mit teilweise ambivalent zu lesenden Binnenstrukturen und Einbindungen in Konstrukte zeigt, die aus der Mathematik entlehnt sind, wie zum Beispiel Spiegelungen. Überträgt Kögler die vorgefundenen Dingobjekte in den 80er Jahren noch in Malerei, so zeigt sich in der zweiten Hälfte der 90er Jahre eine zunehmende Tendenz, die aufgrund ihres flächigen Charakters dafür geeigneten Fundstücke direkt in den bildlichen Kontext einzubinden. Weiterhin läßt sich der Künstler jedoch auch zu ausschließlich gemalten Arbeiten anregen, in welchen die ungewöhnliche Formgebung in wechselnde gestalterische Formulierungen eingebunden ist.

Eine weitere, unbetiteltete Arbeit vom April 1996 (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton,  $46,5 \times 64$  cm)<sup>65</sup> zeigt eine ähnliche Komposition wie das zuvor analysierte Werk. Auf querrrechteckigem Malgrund ist ein an mehreren Stellen eingerissener, graubraun bemalter Karton collagiert. Das Zentrum des Bildfeldes wird von einem gemalten Motiv eingenommen, das derjenigen des Schleifpapiers in der soeben vorgestellten Arbeit ähnelt. Die Form ist durch Spiegelung verdoppelt. Auch in diesem Fall stehen sich gerundete und eckige Partien innerhalb derselben Form gegenüber. Hinzu treten schmale Aussparungen, die durch die Spiegelung zu einer Kreuzform zusammentreten, wobei der linke Arm einen rechtwinkligen, mit einer Auskragung versehenen Abschluß aufweist. Diese minimale Asymmetrie erhöht die formale Spannung der Komposition. Beide Elemente sind jeweils als kompakte rote bzw. schwarze Farbform gestaltet. In die Mittelpartie ist jeweils ein Hochrechteck eingeschrieben, das farblich mit einem anderen Bildelement korrespondiert. Auch an dieser Stelle tritt eine Asymmetrie auf. Das der linken, roten Form eingeschriebene Rechteck nimmt die schwarze Farbgebung der gegenüberliegenden Form auf. Das in die schwarze Farbform integrierte Rechteck ist jedoch

---

<sup>65</sup> Vgl. AK, Rastatt 1999, Abb. S.90.

nicht rot, sondern ockerfarben und bezieht sich somit auf die Farbgebung des Malgrundes, die es in einer dunkleren Nuance zitiert. Innerhalb der Formkonturen, jenseits des schmalen Zwischenraumes zwischen den Farbformen, erstreckt sich jeweils eine Zone gestörten Farbauftrages. Hier sind beide Formen von einem diffusen hellgrauen Farbauftrag überlagert; innerhalb der roten Form tritt schwarze Farbe zutage, das Ockergrau des der rechten Form eingeschriebenen Rechteckes tritt innerhalb der schwarzen Rechteckform als gestischer Farbauftrag erneut auf. Der homogene Farbauftrag der beiden Farbformen ist in diesem Bereich in Auflösung begriffen. Auch hier ist die Relativierung eines Gestaltungsprinzips durch ein kontrastierendes Vorgehen erreicht, wobei in diesem Bereich des freien, formunabhängigen Farbauftrages kompositorische Prinzipien gewahrt bleiben, die durch die Formgebung der Elemente vorgegeben sind. Dies betrifft die Farbgebung, die im Hinblick auf das Bildganze bereits vorhandene Relationen aufnimmt. Mit dem Gestaltungswechsel geht eine Veränderung der räumlichen Verortung der Farbformen einher. Durch die Störung scheint der umgebende, nicht näher definierte Bildraum als opakes Fluidum in die Farbformen einzubrechen. Die räumliche Farbwirkung der Formen ist dadurch beeinträchtigt. Auch die rote Farbform ist ambivalent konzipiert. Sie ist über einer Schicht schwarzer Farbe angelegt, die in der Störungszone zum Vorschein kommt. Das Schwarz ist dadurch als Bestandteil der Farbform charakterisiert, der in gleicher Qualität die rote Farbeigenschaft zugeordnet ist. Auch in anderer Hinsicht entwickelt die rote Farbform räumliches Potential. In der oberen Formpartie sind die Konturen zum schmalen Zwischenraum dunkel verschattet. Die Form wird dadurch in dieser Partie als volumenhaltiges, sich aus der Bildfläche herauswölbendes Element charakterisiert.

In einer zu der Werkgruppe gehörenden, dritten unbetitelten Arbeit (Tempera und Bleistift auf Karton, Maße unbekannt, o. Abb.), die auf den 1. Juni 1996 datiert ist, manifestiert sich anhand des gleichen Bildmotivs ein vergleichbares gestalterisches Repertoire. Zwei durch Achsenspiegelung einer Form erzeugte, identische schwarze Farbformen sind einander gegenübergestellt, wobei die linke Form in großen Teilen von einer gestrichelten weißen Farbschicht bedeckt ist, welche die Gestaltung des Malgrundes hinter dem schwarzen Pendant in der rechten Bildpartie aufnimmt. In diesen beiden Bildbereichen ist die weiße Farbe unabhängig von formalen Begrenzungen aufgetragen und entsprechend unregelmäßig begrenzt, wobei der Formkontur als Begrenzung des Farbauftrages gilt. Auch in diesem Fall sind beiden Formen in den unteren Querarmen Hochrechtecke eingeschrieben, welche auf die Farbgebung der jeweils gegenüberliegenden Form Bezug nehmen. Sowohl in die Rechtecke als auch in die

Grundformen scheint weiße Farbe in freier Gestaltung einzudringen. In der rechten Form wird diese Gestaltung durch die Auflösung der Formkonturen gesteigert. Die linke Form wird von einer gezeichneten, perspektivisch verschatteten organischen Formulierung überlagert, deren Gestaltung an diejenige der Blatt- oder Fruchtschotenmotive der 80er Jahre erinnert, jedoch einer stärkeren Abstraktion vom Naturvorbild unterworfen ist. Ist die rechte Farbform lediglich durch einen gestalterischen Kontrast in eine ambivalente Wahrnehmung überführt, so werden im Kontext der linken Farbform vielfältige Kontraste entwickelt. Die organische Gestalt des Fruchtschotenmotivs ist räumlich definiert, sie steht der geometrischen Konzeption der flächenhaft gestalteten Farbformen gegenüber. Am linken Rand der linken Form tritt eine perspektivisch verschattete Randleiste zutage, welche die Farbform in eine Gestaltung mit scheinbar gegenständlichem Dingcharakter überführt.

Kögler verwandelt den Bildfindungen dieser Werkgruppe Aspekte einer partiellen Verräumlichung sowie einer partiellen Dinghaftigkeit an, die bereits in Arbeiten aus den 80er Jahren aufgezeigt werden konnten. Auch das gestalterische Repertoire findet sich bereits in jener Werkphase. Allerdings tritt die Störung kompakter Farbformen durch das Einbrechen frei aufgetragener Farbe als gestalterisches Prinzip in den Arbeiten der 90er Jahre häufiger als in denjenigen der 80er Jahre auf. Gleiches gilt für eine Gestaltung des Malgrundes durch gestrichelten Farbauftrag. Darüber hinaus weisen Randpartien von Farbformen häufig Versehrungen auf, die als konzeptuelle Öffnung zu lesen sind.

Gestalterische Kontraste werden im letzten Jahrzehnt von Köglers Schaffen nur gelegentlich auf ein diversifiziertes formales Repertoire verteilt; häufiger entfalten sie sich innerhalb einer dominierenden Formfindung oder eines Gefüges aus wenigen Einzelformen. Fundstücke werden in die Darstellung integriert oder dienen als Anregung für ein Bildmotiv, dem ausgewählte Dingeigenschaften anverwandelt werden. Die Möglichkeit der Entfaltung vielfältiger gestalterischer Ansätze innerhalb einer einzelnen Form scheint auch jetzt Voraussetzung für die Aufnahme eines vorgefundenen, aus funktionalem Zusammenhang entnommenen Fundstückes in das motivische Repertoire zu sein. Die Farbform als wesentlicher Bestandteil der Kompositionen wird mit gegenständlichen Eigenschaften ausgestattet. Dadurch werden ihr auf kognitiver und gestalterischer Ebene kontrastierende Formulierungen anverwandelt. Diese Strategie konnte ebenfalls in älteren Arbeiten aufgezeigt werden, wie in den Werken mit Oval, rechtwinkligen und organisch gestalteten Elementen vom Beginn der 80er Jahre, die partielle Assimilationen formal kontrastierender Gestaltungen zeigen.



Eine unbetiteltete Arbeit aus dem Jahr 1997 (Tempera, Bleistift und Holz auf Karton, 45 × 34 cm, Abb.157) ist auf strukturiertem weißen Malkarton angelegt. Das zentrale Bildfeld ist durch jeweils einen entlang des oberen und unteren Randes verlaufenden blauen Horizontalstreifen begrenzt. Im Zentrum befindet sich ein linear konturiertes Hochoval, dessen unregelmäßig begrenzte Binnenschraffur über einer hellgrauen Grundierung ausgeführt und partiell gegen diese versetzt ist. In der linken Partie des Ovals ist der helle Grund sichtbar; jenseits der Kontur setzt eine unregelmäßige Verschattung an. In minimaler Anwinkelung ist über das Ovalmotiv ein breiter schwarzer Vertikalbalken gelegt, dessen Farbauftrag in einigen Partien nicht bis an die mit Bleistift gezogenen Konturen herangeführt ist. Der untere Bereich des Balkens ist rechtwinklig begrenzt, jedoch mit einer Versehrung innerhalb des Konturs versehen. Im oberen Bereich ist der Farbauftrag unregelmäßig begrenzt, wobei der Verlauf der Begrenzung mit dem Bleistift vorgezeichnet ist. Oberhalb der Balkenmitte ist links in rechtem Winkel ein schmaler dimensionierter schwarzer Horizontalbalken angefügt, dessen Farbauftrag jenseits des Konturs der überlagerten Ovalform unregelmäßig begrenzt ist. Den oberen Vertikalbalkenarm überlagernd, gegen diesen jedoch nach links versetzt, ist ein blaues Hochrechteck in die Komposition integriert. An dessen unterem Rand schließt sich, wiederum geringfügig nach rechts versetzt, ein collagiertes Holzstück an, dessen oberer Rand gerade beschnitten ist. Die untere Partie ist unregelmäßig geformt, das Holz ist an dieser Stelle abgebrochen oder verwittert und als abgeflachter Stumpf gebildet. Reste von Farbauftrag sind erkennbar, ebenso eine dunkle Beize, mit welcher der untere Teil des Holzes behandelt ist. Bei diesem handelt es sich um ein Fundstück, das Kögler in Form einer Collage in seine Arbeit integriert. Möglicherweise wurde die untere Partie des Holzes vom Künstler selbst eingefärbt, um eine farbliche Angleichung an die darunter befindliche schwarze Farbform zu erreichen. In der Gestaltung manifestiert sich ein Übergang der gemalten Farbform in das collagierte Fundstück. Farbform und Holzstück scheinen einander zu durchdringen. Dieser Vorgang vollzieht sich darüber hinaus auf reale Weise, indem das Holz zu den Rändern hin flächigen Charakter annimmt. Damit bedient sich Kögler einer gestalterischen Strategie, die sich ab den 80er Jahren häufig beobachten läßt, sich jedoch stets innerhalb gemalter und gezeichneter Partien entfaltet. Die formale Durchdringung zweier Bildelemente beinhaltet eine Anverwandlung von Eigenschaften des jeweils in diesen Prozeß einbezogenen formalen Gegenübers. Die Durchdringung von Farbformen, die partielle Gestaltung einer transparenten Linienfigur als körperhafte Formulierung durch die Charakterisierung als kompakte Farbform und der umgekehrte Vorgang sowie die

Kennzeichnung einer Überlagerungssituation durch Verschattung der überlagerten Bildelemente lassen sich als gestalterische Maßnahmen auf gemalte oder gezeichnete Formelemente anwenden. Auch collagierte Papiere können auf diese Weise in die Vertauschung, Eliminierung und partielle Visualisierung ausgewählter, der Realität entnommener dinglicher Eigenschaften einbezogen werden. Die gestalterischen Möglichkeiten im Hinblick auf das collagierte Holzstück sind auf der einen Seite begrenzt, da nicht beliebig über die gegebene materielle Beschaffenheit oder die Substanzhaltigkeit der collagierten Partie verfügt werden kann. Auf der anderen Seite wird jedoch die reale Körperhaftigkeit des Fundstückes als Qualität in die Darstellung einbezogen. Das Holz übernimmt als reales Relief den Part der räumlichen Erstreckung einer Partie der Komposition und steht dabei in formalem Gegensatz zu der unmittelbar benachbarten Farbform, die über die Farbwirkung eine ähnliche, doch auf anderer Ebene angesiedelte Funktion ausübt. In der divergenten Gestaltung einzelner Partien vereint das Holz als Formeinheit mehrere gegensätzliche gestalterische Ansätze. So läßt es sich im oberen Teil als kompakte, mit realer Körperhaftigkeit ausgestattete Farbform lesen, die rechtwinklig definiert ist. Am unteren Ende verkehren sich diese Eigenschaften in ihr Gegenteil. Die rechtwinklige Formulierung geht in eine wellenförmig begrenzte Partie über; die Kontinuität der farbigen Beschaffenheit ist in einen Bereich unregelmäßig und in mehreren Schichten aufgetragener Farbe überführt. Das collagierte Element ist wiederum in formale Kontraste eingebunden. So ist diesem die gezeichnete Partie als virtuell räumliche Formulierung von inkonsistenter Beschaffenheit als gestalterischer Kontrast gegenübergestellt. Auch der aus älteren Arbeiten bekannte Kontrast rechtwinkliger und kurvilinearere Formulierungen tritt in unterschiedlichen Gegensatzpaaren zutage. Die Einbindung eines hölzernen Fundstückes stellt dennoch einen Sonderfall in Köglers Œuvre dar. In anderen Fällen der bildlichen Integration sind Papier oder Karton als bereits flächenhaft konzipierte Fundstücke in die Komposition eingebunden, in der stets die Zweidimensionalität der Gestaltung dominiert. Wie in der Analyse der Arbeit aufgezeigt werden konnte, liegt der Integration dieses ungewöhnlichen Fundstückes jedoch kein verändertes gestalterisches Interesse zugrunde.

Köglers Repertoire in den späten 90er Jahren zeigt in bezug auf Motive und Gestaltungsmodi eine Kontinuität gegenüber demjenigen der 80er und der frühen 90er Jahre. Es mehren sich jedoch sparsame Gestaltungen im Hinblick auf den Umfang des künstlerischen Eingriffes in bereits vorhandene Strukturen. Dieses Vorgehen stellt ein Äquivalent zu der Reduktion des

motivischen Vokabulars innerhalb der Arbeiten dar, wobei gegensätzliche gestalterische Ansätze in unverminderter Vielfalt zum Tragen kommen.

Im Jahr 1997 entstand eine in anderem Kontext bereits erwähnte unbetitelt Arbeit (Abb.30). Der gelochte Karton weist eine komplexe Formstruktur auf. Geometrische Elemente formal kontrastierender eckiger und kurvilinearere Gestalt erscheinen als Negativformen ohne eigene materielle Präsenz. Lediglich die darunter befindliche Farbform verleiht ihnen farbige Substanz. Dieses Konzept stellt eine Steigerung der bisher vorgefundenen Gestaltungsstrategien dar. Formen ohne materielle Substanz sind über die farbige Wirkung des Grundes als transparente Formulierungen im realen Sinn wahrnehmbar und entsprechen somit den Gestaltungsmodi, die sich im Aufrufen oder Eliminieren der Körperhaftigkeit von Bildelementen auch in gemalten und gezeichneten Arbeiten finden. Zu dem formal kontrastreichen Repertoire der Bildelemente tritt eine reale Schichtung unterschiedlicher räumlicher Ebenen hinzu. Dies läßt sich auch an der realen Verschattung ablesen, die sich durch den natürlichen Lichteinfall ergibt. Kögler bezieht reale Gegebenheiten in die bildliche Gestaltung ein, die in anderen Arbeiten mit illusionierenden Mitteln aufgerufen werden. Das Verhältnis von Wirklichkeit und autonomer Bildrealität verlagert sich unter diesem Aspekt auf das tatsächliche Vorhandensein der dinglichen Eigenschaften. Das vorgefundene Material bringt in Form von realen Dingeigenschaften das gestalterische Potential in die Arbeit ein, das Kögler in den 80er Jahren anhand bildnerischer Maßnahmen in Malerei oder Zeichnung ausdeutet. Die ausgewählte Kartonform entfaltet ihr Potential in einer flächenhaften Erstreckung der Formteile. Die konstruktionsbedingten Entsprechungen der einzelnen Partien sind als komplexe symmetrische Formulierungen rezipiert und stehen in der Nachfolge der bereits im Werk der 50er Jahre malerisch erschlossenen funktionalen Dingkonstrukte. Kögler verfolgt die anhand der Arbeit von 1997 erläuterte Strategie bereits seit Beginn der 80er Jahre, beispielsweise in „Schatten eines Kreuzes“ von 1980.

Unter dem Aspekt der Einbindung einer bereits durch das verwandte Material vorgegebenen Gliederung, die sämtliche Kriterien des in anderen bildlichen Kontexten erarbeiteten Gestaltungsrepertoires erfüllt, bietet sich ein direkter Vergleich mit einer unbetitelten Arbeit (Tempera und Bleistift auf Collage, auf Karton, Maße unbekannt)<sup>66</sup> an, die im Jahr 1998 entstand. Auf einem hochrechteckigen weißen Karton ist das zentrale Bildfeld von vier

---

<sup>66</sup> Vgl. ebenda, Abb. S.100.

hellgrauen Rahmenleisten begrenzt, die durch Überlagerung miteinander verschränkt sind. Ein blaues Papier ist in die Mitte des Bildfeldes collagiert, wobei die als schwarze Vertikalbalken gestalteten Seitenbegrenzungen an die seitlichen Rahmenleisten des Bildfeldes angrenzen. In der rechten Partie des blauen Elementes zeigt sich ein vertikal verlaufender Falz; in der rechten oberen Ecke ist der weiße Schriftzug „Einladung“ zu lesen.

Die Umwandlung des Fundstückes, eine ursprünglich gefaltete Einladung zu einer Veranstaltung, in eine bildliche Schöpfung erfolgt unter den gestalterischen Maßgaben, die sich auch für die zuvor analysierte Arbeit erschließen lassen. Die formalen Vorgaben, die blaue Farbform und die schwarzen Rahmenleisten, entsprechen dem motivischen und gestalterischen Vokabular der Arbeiten aus den 90er Jahren. Die Wirkung dieser in ein nur teilweise vorgegebenes konstruktives Gerüst eingebundenen Farbformen ist unter dem Gesichtspunkt einer harmonischen Ponderation der einzelnen Bildelemente in eine Konstellation weißer und grauer Flächen integriert. Über die Farbwirkung stellt sich eine räumliche Interpretation der Bildfläche ein. Dabei scheinen die hellen Bildpartien nach vorne aus dem Bildraum herauszudrängen, die dunklen Partien dagegen den Raum in die Tiefe hinein zu öffnen, wobei die schwarzen Randzonen das Blau in einen Schwebezustand versetzen. Der weiße Schriftzug bindet den virtuellen Raum des Blaus an die Ebene der weißen Balkenformen. Durch die Konzeption der Formen wird ein orthogonales Gerüst erzeugt, das als ein Pendant zu den konstruktiven Zusammenhängen dinghafter Bildelemente zutage tritt. Der sichtbare Falz des in die Fläche gebreiteten Papiers nimmt den Verlauf der Vertikalbalken auf, ist als körperloses Lineament jedoch auch in einen formalen Gegensatz zu den über die Farbgebung mit körperhaften Eigenschaften ausgestatteten Farbformen eingebunden. Die rechtwinklige Gestalt der Farbformen wiederholt sich mehrfach innerhalb der Komposition. Sie steht in Kontrast zu der optischen Ausdehnung der Farben. Die Kontrastierung einzelner Formeigenschaften im Bereich der optischen Wirkung und der damit verbundenen Körperhaftigkeit, der formalen Gestalt und der Größe von Formelementen entspricht dem Umgang des Künstlers mit dinghaften bildlichen Formulierungen, deren Vertauschung und Eliminierung von Eigenschaften sich erst über den gegenständlichen Bezug auf kognitiver Ebene erschließen. Dieselben Gestaltungsstrategien werden in dem vorliegenden Fall auf abstrakte Farbformen ohne Bezug auf außerbildliche Parameter angewendet. Damit geht eine Einschränkung der nur im Realitätsbezug als künstlerisches Eingreifen faßbaren Eigenschaftsmanipulationen einher.

Anhand der Betrachtung der zuletzt vorgestellten Arbeiten zeigt sich die Bedeutung der gegebenen Strukturen des vorgefundenen Materials. Diese gewinnen gegenüber dem gestaltenden künstlerischen Eingriff an Bedeutung. Der künstlerische Akt besteht in der Überführung dieser Strukturen in eine bildliche Komposition, die aus minimalen Veränderungen und Ergänzungen erwächst. Dadurch nehmen die Bildelemente ihren Platz in dem vom Künstler erzeugten Bildgerüst ein, das sich aus den oben genannten Kontrastierungen auf formaler und kognitiver Ebene ergibt.

Im Januar 1998 entstanden zwei miteinander verwandte unbetitelte Arbeiten, die eine Steigerung dieses gestalterischen Ansatzes aufweisen. Eine der Arbeiten (Collage auf Karton, 32 × 40 cm, Abb.158) soll vorgestellt werden. Es handelt sich um ein rotes Blatt mit weißen, unterschiedlich dimensionierten Rahmenstreifen, das als Querformat auf einen hellen Karton aufgeklebt ist. Das Blatt weist Spuren mehrfacher Faltung auf; der vertikal verlaufende Mittelfalz wird von drei Falzen gekreuzt. Diese Knickspuren verlaufen nicht in orthogonaler Ausrichtung zum Mittelfalz, sondern sind in diagonalen Verläufen auf diesen hingebordnet. Die Falze zeigen durch Bündelung geringfügig voneinander abweichender Linien wiederholte Knickvorgänge an. Zu seiten der Falze zeigen sich weitere Knickspuren. Innerhalb des Blattes, entlang des linken Konturs der roten Fläche, zeigt sich in heller Strichführung die spiegelverkehrte Durchschrift einer technischen Anweisung.

Kögler widmete einen auf dem Boden einer Autowerkstatt gefundenen Pausbogen in eine Bildfindung um, indem er das Blatt auf Karton aufzog, datierte und signierte.<sup>67</sup> Gestalt und Binnenstrukturen des Fundstückes entsprechen formalen Setzungen, die in älteren Arbeiten durch gestalterische Maßnahmen generiert werden. Der Farbauftrag ist in diesem Fall nicht manuell, sondern industriell erzeugt, Bildträger und Farbfeld mit Rahmung verschmelzen zu einem Objekt. Das Farbfeld, als das die rechtwinklig begrenzte rote Fläche gelesen werden kann, enthält eine Struktur, die das Resultat eines Faltvorgangs darstellt. In den 80er Jahren nutzte Kögler vornehmlich die sich als Faltfiguren ergebenden Formen und Überlagerungszusammenhänge, anhand derer sich räumliche Schichtungen visualisieren lassen. Verdichtungen von bildnerischer Substanz lassen sich auf diese Weise aus dem Strukturprinzip der betreffenden Arbeit ableiten. Auch die in der Arbeit vom Januar 1998 aus den Faltungen resultierenden Strukturen stehen in einem funktionalen Zusammenhang. Der

---

<sup>67</sup> Diese Auskunft erhielt die Verfasserin von Helen Kögler.

künstlerische Eingriff zeigt sich jetzt lediglich in der Präsentation des Fundstückes, nicht in einer Ausdeutung des Vorgefundenen. Ein Spannungsverhältnis zwischen der Aneignung von Fremdem und der Erhebung zum Kunstwerk durch den Künstler bleibt bestehen und ist Teil der künstlerischen Strategie.

Im Unterschied zu Arbeiten aus den 80er Jahren wird die Farbform nun zum Bildfeld. Sie steht damit in der Folge großformatiger, als Solitäre präsentierter Farbformen, die in älteren Arbeiten das Bildfeld dominieren. Als Resultat der Ausdehnung der Farbform konkurrieren jetzt deren Körperhaftigkeit und eine virtuelle Räumlichkeit des nahezu die gesamte Bildfläche füllenden Farbauftrages miteinander. Eine Ambivalenz in der Bilderscheinung stellt sich ohne weitere gestalterische Eingriffe von seiten des Künstlers ein. Auch auf anderer Ebene entfalten sich formale Kontraste. Das körperlos erscheinende Lineament der Falze tritt als bildstrukturierendes Prinzip in Erscheinung und steht dem Strukturprinzip einer optischen Wirkung der körperhaften Farbform gegenüber.

Angesichts der Anonymität der Bildfindung und der radikalen Reduktion der formalen Gestaltung soll im folgenden eine mögliche Auseinandersetzung des Künstlers mit Gestaltungsprinzipien der amerikanischen Minimal Art diskutiert werden.

Einige grundlegende Kriterien künstlerischer Gestaltung dieser am Ende der 50er Jahre entstandenen amerikanischen Kunstrichtung lassen sich auch in Köglers Werken aus der zweiten Hälfte der 90er Jahre aufzeigen. So zeichnet die Identität der sichtbaren Form mit der gesehenen Form sämtliche Werke aus, die der Minimal Art zugeordnet werden können. Ein unmittelbarer Zugriff des Sehens auf das Kunstwerk in seiner Gesamtheit wird durch die Einfachheit der Gestaltung ermöglicht. Das Gesamtkonzept eines Kunstwerkes entfaltet sich in der Überwindung kompositorischer Hierarchien, beispielsweise dem Primat der Farbe über die Form und umgekehrt.<sup>68</sup> Objekte der Minimal Art sind nach bestimmten Prinzipien gestaltet, welche die ästhetische Wirkung des vollendeten Werkes zugrunde legen, wie das spezifische Verhältnis von Form und Material.<sup>69</sup> Grundsätzlich jedoch muß zwischen der Minimal Art als spezifischer, orts- und zeitgebundener Kunstrichtung und minimalistischen Tendenzen

---

<sup>68</sup> Zu diesen Kriterien vgl. Erich Franz, Mit Flächen zeichnen. Zur Gestik des Sehens bei amerikanischen Künstlern, in: Akademie der Künste, Berlin (Hrsg.), *minimal – concept: zeichenhafte Sprachen im Raum*, Dresden 2001 (im folgenden zitiert als *minimal – concept*), S.43 ff., hier S.53.

<sup>69</sup> Vgl. Gregor Stemmrich, *Minimal Art*, in: *Aus den privaten Sammlungen im Museum für Neue Kunst, ZKM, Karlsruhe, AK, Ostfildern-Ruit 2001*, S.8 ff., hier S.10.

unterschieden werden, die sich ab den 60er Jahren auf internationaler Ebene entwickelten.<sup>70</sup> Minimalistische Kunst kann, ähnlich der Minimal Art, eine Reduktion der formalen Mittel beinhalten, die dem Künstler erlaubt, die von dinglichen Formulierungen abgelösten Darstellungsmittel mit künstlerischen Vorgehensweisen auszuloten. Diese Tendenz setzt sich bis in die zeitgenössische Kunst hinein fort.<sup>71</sup> Das Kriterium der Nicht-Relationalität, ausgehend von der Eliminierung illusionierter Räumlichkeit oder der Figur-Grund-Differenz, trifft auf die Minimal Art zu,<sup>72</sup> jedoch auch auf andere Tendenzen. Gleiches gilt für die Anonymisierung der Faktur.<sup>73</sup> Die Nutzung moderner, industrieller Fertigungsmechanismen ist ein Charakteristikum der Minimal Art.<sup>74</sup>

Das Material, das Kögler in der zuvor besprochenen Arbeit in einer eigenen künstlerischen Setzung zum Kunstwerk erhebt, entstammt zwar einem modernen, technologie- und maschinenbezogenen Kontext, ist jedoch nicht im Sinne der Fabrikation einer makellosen, gleichmäßigen und anonym erzeugten optischen Erscheinungsweise zu lesen. Vielmehr handelt es sich um ein Readymade in der künstlerischen Tradition des 20. Jahrhunderts, das vom Künstler ausgewählt, dekontextualisiert und durch Aufzeigen eigener künstlerischer Gestaltungsstrategien umgewidmet wird. Dabei handelt es sich nicht um einen Akt der Aneignung, der von Künstlern der Appropriation Art vollzogen wird, denn das Fundstück entstammt keinem künstlerischen Kontext, der mit der Autorschaft eines Einzelnen verbunden wäre. Es handelt sich auch nicht um ein Scheitern dieses Vorhabens im Sinne des Poststrukturalismus,<sup>75</sup> sondern allenfalls um einen Akt der Kontrolle von Signifikation,<sup>76</sup> denn der Künstler bestimmt durch die Art der Präsentation, welche der zuvor schon angelegten Eigenschaften des Fundstückes zur Geltung kommen. Diese beziehen sich auf die Wirkung der farbigen Fläche als Farbform und das als tektonische Struktur interpretierbare Lineament der Falze. Eine Anonymisierung der Faktur ist Teil des Vorgefundenen und geht deshalb nur

---

<sup>70</sup> Vgl. Stemmrich, a. a. O., S.9 und Matthias Bleyl, Allusion – Ablösung des Gegenständlichen in der minimalistischen Zeichnung, in: *minimal – concept*, S.67 ff., hier S.68.

<sup>71</sup> Vgl. Bleyl, a. a. O., S.68.

<sup>72</sup> Vgl. ebenda, S.68.

<sup>73</sup> Vgl. ebenda, S.68. Die Zurücknahme der individuellen Handschrift des Künstlers findet sich auch in Arbeiten von Künstlern der Gruppe ZERO.

<sup>74</sup> Vgl. Stemmrich, a. a. O., S.10, und Gregory Battcock., *Constructivism and Minimal Art*, New York 1979, S.186. Demnach profitieren die Künstler der Minimal Art von den Eigenschaften des Materials, erkunden diese jedoch nicht systematisch in ihren Werken.

<sup>75</sup> Vgl. Boris Groys, Über die Appropriation, in: *minimal – concept*, S.177 ff., hier S.179.

<sup>76</sup> Vgl. ebenda, S.179.

indirekt, in der Erhebung zum Kunstwerk, auf die Entscheidung des Künstlers zurück. Sie hat nicht allein die ästhetische Erscheinung des Objektes zum Ziel, sondern stellt eine Nutzungsvoraussetzung dar, die vom Künstler jedoch im Sinne spezifischer Eigenschaften umgedeutet wird. Diese betreffen die in eine geometrische Form eingebundene Farbgebung sowie die formale Gliederungsstruktur. Auch ist die Erscheinung des Fundstückes nicht frei von Verletzungen, welche die Voraussetzung zur Umwidmung durch den Künstler schaffen. Die enthaltenen Verweise auf den ehemaligen Gebrauch des Fundstückes sind im Akt der Umwidmung nicht an erster Stelle berücksichtigt. Die noch lesbaren Schriftzüge wirken als Zufallsspuren weder bildkonstitutiv noch werden sie eliminiert. Kögler beläßt sie, wobei er sie als Teil des formalen Gegensatzes von Lineament und Farbform und deren kontrastierenden Prinzipien der Bildstrukturierung interpretiert. Innerhalb dieses Gegensatzpaares entwickelt die als Farbform gedeutete rote Fläche im Wechsel mit der Anmutung eines kompakten Farbkörpers eine virtuelle Räumlichkeit und Ausdehnung über ihre faktischen Grenzen hinaus. Hierin zeigt sich eine Übereinstimmung mit der Wirkungsweise geometrischer Farbformen in älteren Arbeiten. Eine solche Raumsuggestion ist nicht-mimetischer Art und entspricht, als isoliert betrachtete Kategorie, den Prinzipien von Minimal Art. Allerdings fallen Bildfeld und Bildleib nicht zusammen; die Bildfläche wird von einer weißen Rahmung begrenzt. Ein wesentliches Kriterium der Minimal Art auf der Ebene des Malerischen ist somit nicht erfüllt. Die Nicht-Relationalität des Bildganzen, die ganzheitliche Präsenz des Objektes und die damit einhergehende Einfachheit der Gestaltung lassen sich ebenfalls als Anlehnungen an Prinzipien der Minimal Art interpretieren. Köglers künstlerische Intention bezieht sich jedoch auf die Herausstellung zweier konkurrierender Strukturierungssysteme. Dadurch wird eine bildliche Spannung innerhalb des Vorgefundenen aufgedeckt und als permanenter Zustand fixiert, wobei das Blatt geglättet, ausgebreitet und bildmäßig präsentiert wird. Nicht die Abwesenheit kompositorischer Hierarchien ist thematisiert, sondern ein Gegeneinander mehrerer konkurrierender Systeme. Hierin zeigt sich ein Widerspruch zum den Prinzipien, die der Minimal Art zugrunde liegen.<sup>77</sup> Bei der collagierten Partie handelt es sich um ein Readymade, um ein zufällig aufgefundenes Objekt, das Eigenschaften besitzt, die unter Bedingungen anders kontextuierter Vorgaben zusammengestellt wurden. In deren Nutzung weicht Köglers Vorgehen bereits in einem wesentlichen Aspekt von dem bewußten Gestaltungswillen der Vertreter der Minimal Art ab. Die Bildfindung zeigt sich daher weniger den auf Ästhetisierung

---

<sup>77</sup> Vgl. Battcock, a. a. O., S.148 und S.158; danach sollen interne Dialoge innerhalb des Bildes vermieden werden.



des Objektes abzielenden Gestaltungsmechanismen der Minimal Art verwandt als neokonstruktivistischen Ansätzen, die jedoch eine formale Ähnlichkeit zu gestalterischen Prinzipien und Zielen der Minimal Art aufweisen können.<sup>78</sup> Köglers Auseinandersetzung mit dieser Kunstströmung wurde im Hinblick auf die Aneignung von Prinzipien der Farbfeldmalerei bereits analysiert.<sup>79</sup> Unter diesem Aspekt reiht sich die Arbeit vom Januar 1998 in die Erkundung bildlicher Gestaltungsmittel ein, die Kögler ab der Mitte der 50er Jahre betrieb. Die äußerste, bis zur Anonymisierung der Gesamtheit der bildlichen Erscheinung vollzogene Reduktion formaler Mittel ist im Sinne eines Minimalismus innerhalb dieses künstlerischen Anliegens zu verstehen. Ein Minimum bildlicher Funktionen ist in Gestalt von Farberscheinung und Formgebung innerhalb dieser gestrafften Gegeneinanderstellung formaler Kontraste beibehalten, innerhalb des Bildganzen ist jeweils nur einer dieser Aspekte einem weiteren gegenübergestellt.

Keine Annäherungen sind in der Verwendung eines vorgefundenen Papiers zur programmatischen Verwendung von Alltagsmaterialien in der Arte Povera zu sehen. Kögler folgt auch hier keinem außerkünstlerischen Anliegen.

Von Köglers Auseinandersetzung mit neokonstruktivistischen Tendenzen unter weitgehendem Verzicht auf eine eigenhändige Herstellung zeugt auch eine weitere, unbetitelt Arbeit vom Juni 1998 (Collage und Tempera auf Papier, 37,5 × 25,6 cm, Abb.159). Ein hochrechteckiger schwarzer Karton ist auf ein hellgraues Papier aufgeklebt, wobei ein schmaler grauer Rand zwischen Collage und nachträglich hinzugefügtem Passepartout sichtbar bleibt. Die Bildfläche ist in drei horizontale Bildregister untergliedert. Das untere und das obere sind durch Übermalung des Grundes als rote Flächenformen ausgebildet, wobei die untere Rechteckform höher dimensioniert ist als die obere. Das als schwarze Farbform gestaltete mittlere Register weist nahezu die doppelte Höhe des oberen auf. In das Zentrum dieses Bildfeldes ist ein weißer Karton collagiert, dessen horizontale Rippenstruktur durch den inneren Aufbau der Pappschichten unter der glatten Oberfläche bedingt ist. In der linken Partie der collagierten Fläche sind zwei vertikal verlaufende Falze zu erkennen, sie resultieren aus dem Fertigungsprozeß. Am oberen und am unteren Rand der collagierten Partie sind in einen Teil

---

<sup>78</sup> Vgl. Battcock, a. a. O., S.25.

<sup>79</sup> Das amerikanische Color Field Painting läßt sich auch als Teilgebiet der Minimal Art interpretieren, insofern liegen die verglichenen Positionen sehr nahe beieinander; vgl. Battcock, a. a. O., S.187. Kögler setzte sich jedoch mit europäischen Ansätzen innerhalb der Geometrischen Abstraktion auseinander.

des Konturs Abrißspuren integriert, wobei die inneren, vertikal verlaufenden Schichten des Materials sichtbar werden.

Die Aufteilung des Bildfeldes in mehrere übereinanderliegende Register, die in aufeinander bezogener Farbgebung gestaltet sind, sowie ein solitäres Binnenmotiv finden sich bereits im Werk der 80er Jahre. Allerdings tritt nun das unter Bezugnahme auf Gegenständliches gestaltete Bildvokabular zugunsten eines gefundenen Kartonelementes zurück, das keiner weiteren eigenhändigen Bearbeitung unterzogen wird. Das Fundstück beinhaltet sämtliche formalen Qualitäten, die es dem Künstler bildwürdig erscheinen lassen. Der Künstler arrangiert das Fundstück innerhalb einer eigens dafür geschaffenen bildlichen Situation. Die Dialektik der formalen Kontrastierungen ist hier auf minimale Unterschiede der Eigenschaften bildlicher Elemente reduziert. Die gemalten Partien treten als kompositorisch wirksames Gefüge von Farbformen in Erscheinung. Damit gehen die bereits bekannten, auf virtuellem Raumwert und Körperhaftigkeit beruhenden physiologischen Wirkmechanismen der homogen gestalteten geometrischen Formelemente einher. Die Präsenz der aufgrund dieser Wirkung aus dem Bild nach vorne heraustretenden weißen Fläche wird durch die tatsächliche Materiehaltigkeit des Farbträgers verstärkt. Dieser bringt als eigenständige Qualität eine Textur ein. Beide voneinander unabhängigen formalen Eigenschaften werden in dieser Ausprägung als einander bedingend wahrgenommen. Farbe ist als reale, nicht durch die Art des Farbauftrages generierte Struktur präsent. Das unterscheidet diese Arbeit in einem wesentlichen Aspekt von formal ähnlichen Bildfindungen der vorangegangenen Jahre.

Köglers Bildfindung sollen im folgenden mit Ansätzen in der konstruktiven Kunst der Nachkriegszeit verglichen werden.

#### **VI.4. Exkurs: Gestalterische Strategien in Werken der Künstlergruppe ZERO und Parallelen im Werk von Kögler**

Heinz Mack, Mitglied der Düsseldorfer Künstlergruppe ZERO, beschäftigte sich Ende der 50er Jahre mit Strukturen, die als Frottagen in Schwarzweiß oder in Weiß auf weißem Grund die Leinwand füllen. Die Farbe ist hierbei in rhythmischen Strukturen aufgetragen. Durch Überlagerungen ebensolcher Strukturen, die gegen jene verschoben sind, stellen sich Vibrationen ein. Die künstlerische Setzung kompositorischer Elemente ist ersetzt durch die vorgegebene, einem anderen Kontext entnommene Struktur.<sup>80</sup> Anfang der 60er Jahre entstanden „Lichtreliefs“, die aus Aluminiumblechen bestehen, die auf einen Bildträger aufgezogen wurden. Sie sind mit Wellenstrukturen versehen, die in gegeneinander versetzten Registern das einfallende Licht auf unterschiedliche Weise reflektieren. Die Arbeit „Lichtrelief, 1963“ (Aluminium, 100 × 80 cm)<sup>81</sup> zeigt eine solche Struktur, deren vertikale Begrenzungen durch Ansätze weiterer Strukturraster gegen die nicht bearbeiteten oberen und unteren Randpartien des Aluminiumbleches aufgelöst sind. Dadurch wird eine optische Verschränkung dieser Partien erreicht.

In späteren Jahren entstanden darüber hinaus Reliefstrukturen auf nicht- reflektierenden Materialien. Als Bildträger fungierte jedoch nicht die Leinwand, sondern der sandige Wüstenboden der Sahara, beispielsweise in der Arbeit „Großes Sandrelief, Grand Erg Oriental“ von 1976 (5 × 25 m)<sup>82</sup>. Mack gestaltete diese großformatigen, auch dem Environment zuzurechnenden Arbeiten in gegeneinander versetzten, wellenartig reliefierten Registern, an deren Wellentälern und -bergen sich das Licht brach.

In den gemalten Arbeiten verzichtete Mack ab 1958 zugunsten des reinen Lichtwertes von Weiß auf den Einsatz von Farbe.<sup>83</sup> Wie Otto Piene, ebenfalls Mitglied von ZERO, sah er von einer individuellen künstlerischen Gestaltung des Bildfeldes zugunsten einer regelmäßigen Rasterstruktur ab. Dies trifft insbesondere auf die Metallreliefs zu. Mack bezog dadurch eine außerhalb der künstlerischen Gestaltung liegende natürliche Qualität in die optische Wirkung

---

<sup>80</sup> Vgl. Ute Mack (Hrsg.), *Wegweiser zu Werken von Heinz Mack*, Düsseldorf, Wien, New York, Moskau 1992, S.92.

<sup>81</sup> Vgl. ebenda, S.121.

<sup>82</sup> Vgl. Wieland Schmied (Hrsg.), *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*, Köln 1998, Nr.20, Abb. o. S.

<sup>83</sup> Vgl. Rotzler, a. a. O., S.218 und Thomas, a. a. O., S.132.

des Kunstwerkes ein. Das Licht als immaterielles Phänomen, das sich der Fixierung durch bildliche Komposition entzieht, erzeugt eine lediglich optisch erfahrbare Reliefstruktur, die jedoch im Zentrum des künstlerischen Interesses stand. Im Kunstwerk selbst werden lediglich die technischen Bedingungen für diese Wirkungskategorie geschaffen, jedoch setzen diese an der grundlegenden Voraussetzung für menschliches Sehen an, dem Licht. Besonders geeignet erschienen hierfür industriell gefertigte Materialien, beispielsweise Metallbleche.

Heinz Mack war Mitglied des Deutschen Künstlerbundes und präsentierte seine Arbeiten im Rahmen der Jahresausstellungen dieser Institution. Im Jahr 1961 nahm er mit Strukturbildern an der Ausstellung „Peinture et sculpture contemporaines en Allemagne“ in Charleroi teil. Kögler hatte somit mehrfach Gelegenheit, sich auch über einen längeren Zeitraum hinweg mit Originalen von Mack auseinanderzusetzen.

Im Vergleich mit dessen Arbeiten zeigen sich in Köglers Collage vom Juni 1998 (Abb.159) Parallelen im Hinblick auf die künstlerische Auffassung. Unter dem Aspekt formaler Wertigkeit waren bereits in zurückliegenden Werkphasen aufgeklebte Papiere in die Komposition einbezogen worden. Nun rückte die durch die industrielle Fertigung des collagierten Stückes vorgegebene Binnenstruktur in den Vordergrund des gestalterischen Interesses. Sie ermöglichte dem Künstler, ähnlich wie Mack, das außerhalb der bildlichen Sphäre angesiedelte Licht als strukturerzeugende Qualität in die Komposition einzubinden. Eine als reales Phänomen auftretende Qualität immaterieller Natur ergänzt die künstlerische Setzung und bedingt ihre Wirkung. Kögler ging hier einen Schritt über den Einsatz verwandter Strategien im Werk der 80er Jahre hinaus. Dort wurde der Schatten als immaterielles, mit farbverändernder Wirkung ausgestattetes Realitätsphänomen in gemalter Form thematisiert. Die Erscheinung ist jedoch nicht auf realer Ebene in die Darstellung einbezogen. Im Werk der 90er Jahre ist der Schatten dagegen der Komposition als reales Phänomen anverwandelt, wie in der Arbeit mit Lochkarton von 1997 (Abb.30).

In die Arbeit vom Juni 1998 ist Realität in zweierlei Hinsicht eingebunden, zum einen in Gestalt des Fundstückes selbst und zum anderen in Form des Lichtes, das die an der Oberfläche der collagierten Partie sichtbare Binnenstruktur zur Geltung bringt. Kögler nutzte jedoch das Licht nicht als ausschließlichen Erzeuger der Bildwirkung; die weiße Farbform bringt eine durch die Farbgebung erzielte Wirkung hervor, welche durch die lichtgenerierte Binnenstruktur ergänzt wird. Beide Gestaltungsstrategien sind in einer Formgebung vereint. Hierin zeigt sich, parallel

zu einer Verdichtung, eine Reduktion des gestalterischen Repertoires, die derjenigen in Macks Arbeiten vergleichbar ist. Zwei gegensätzliche Strategien der Bildstrukturierung sind aus einem einzigen Formelement abgeleitet und in Gestalt eines Kontrastes einander gegenübergestellt.

Kögler verzichtete auf eine manuelle Faktur der betreffenden Bildpartie und übernahm eine vorgefertigte Struktur, die derjenigen in Macks Arbeiten gleicht. Das von Kögler verwendete Fundstück weist jedoch keinen an modernen Technologien orientierten Herstellungskontext auf, sondern war für den Alltagsgebrauch geschaffen. Auch decken sich die Gebrauchsqualitäten nicht vollständig mit denjenigen, die Kögler künstlerisch ausdeutete. Es besteht ein Spannungsverhältnis zwischen ursprünglicher Funktion und künstlerischer Umwidmung, das sich auch in der Einbindung collagierter Partien in ältere Arbeiten aufzeigen läßt. Der konstruktive Zusammenhang der Bildelemente ist in der collagierten Partie gewahrt. Die Strukturen der Oberfläche ergeben sich aus der funktional notwendigen, die Stabilität des Fragmentes gewährleistenden Verknüpfung von Materiallagen mit innenliegenden Verstrebungen. Diese funktionale Qualität spielt in den Bildfindungen von Mack keine Rolle, da es sich im Fall seiner Aluminiumreliefs nicht um Fundstücke handelt, sondern um absichtsvoll angefertigte Kunstobjekte.

Der dynamisierende Effekt, der sowohl in den gemalten wie auch in den aus Metall bestehenden Arbeiten Macks durch Überlagerung der Strukturen durch Verschiebung des Rasters sowie durch Überlagerung des reflektierten Lichtes entsteht, tritt in Köglers Arbeit nicht in Erscheinung. Dieser verwendete ein Material, welches das Licht schwächer reflektiert als eine metallene Oberfläche, so daß sich die Reflektionswellen des Lichtes nicht überlagern. Allerdings erzeugte auch Mack in seiner Sand-Installation einen ähnlichen Grad an Lichtreflektion, der nicht mit einem Vibrationseffekt einhergeht.

Die kompositorische Einbindung der collagierten Partie in Köglers Arbeit weist Parallelen zu der Gestaltung des Aluminiumblechs in „Lichtrelief 1963“ von Mack auf. In Köglers Bildfindung sind Partien im Randbereich des collagierten Elementes nicht gerade beschnitten, sondern dehnen sich als Teil einer orthogonalen Binnenstruktur über den Kontur in das schwarze Bildfeld aus.

Setzte die Farbgebung in Macks Gemälden aus den 50er Jahren eine bestimmte gestalterische Absicht voraus, die in der Reduktion der Farbigkeit zugunsten der Lichtwirkung lag, so tritt dieser Ansatz in Köglers Bildfindung ebenfalls zutage. Auch hier begünstigt die helle

Farbgebung die Erzeugung einer Wellenstruktur aus beleuchteten und verschatteten Streifen durch Lichteinfall.

Die Reduktion der Gestaltungsmittel, die Kontrastierung von Gestaltungsstrategien und die Einbindung immaterieller Realitätsphänomene waren von Kögler bereits zuvor über längere Zeiträume hinweg künstlerisch ausgelotet worden. Die Verwendung von Fundstücken, die eine industriell gefertigte Struktur und somit eine funktional bedingte Formenkonstellation aufweisen, zeigte sich mehrfach in den letzten Schaffensjahren des Künstlers. Die Verwandtschaft mit Bildfindungen von Mack ist daher wiederum nicht im Sinne eines Zitates zu verstehen, sondern als Köglers Auseinandersetzung mit bildlichen Lösungen, die dessen eigenen gestalterischen Intentionen entsprachen. Diese Annahme wird durch die Beobachtung unterstützt, daß Parallelen zum Werk von Mack lediglich im Hinblick auf dessen Arbeiten aufzuzeigen sind, die Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre entstanden. Die dort gefundenen formalen Lösungen rückten in Köglers Blick, nicht die künstlerische Intention, deren konsequente Entwicklung und Ausarbeitung im Werk des Künstlerkollegen.

## VI.5. Arbeiten 1997-1998

Kögler verlor im letzten Jahr seines künstlerischen Schaffens neben formal und gestalterisch reduzierten Bildfindungen eine reiche motivische Ausstattung seiner Arbeiten nicht aus dem Blick. Eine konstante Auseinandersetzung mit dem zuvor erarbeiteten Motivschatz läßt sich auch im Werk aus der zweiten Hälfte der 90er Jahre aufzeigen. Es finden sich Gefüge von Formen mit teils offenen Konturen, die kompositorische Verschränkungen mit benachbarten Formulierungen und Bildgründen ermöglichen. Gestisch gestaltete Partien, teils durch Abklatschverfahren hergestellt, stehen in formalem Kontrast zu kompakten Farbformen. Realitätsentlehnte Motive wie T-Träger oder viergeteilte Wimpel stehen als bildfüllende Einzelformulierungen in konstruktiv-tektonischer Ausarbeitung des motivischen Potentials neben architektonischen Motiven mit ebenfalls gegenstandsnahem Charakter. Zwei dieser Arbeiten mit architektonischen Motiven sollen abschließend vorgestellt werden.

Im September des Jahres 1997 entstand eine unbetitelt Arbeit (Tempera, Bleistift und Collage auf Karton, 36 × 24 cm, Abb.160). Auf hellem Karton ist ein hellbraunes, ebensolches Material collagiert, wobei dieses zwei Drittel des hochformatigen Bildträgers verdeckt und links mit einem gerissenen Kontur abschließt. In das Zentrum der collagierten Partie ist eine schwarze Farbform plaziert, die aus einem Quadrat und einem angesetzten Dreieck synthetisiert ist. Die diagonalen Partien des Konturs setzen jeweils nicht auf gleicher Höhe an. Es ergibt sich eine asymmetrische Formulierung, die dennoch als frontale Darstellung eines giebelständigen Hauses wahrgenommen werden kann. Die obere Partie der Farbform wird durch ein gewinkeltes Lineament ergänzt, das am rechten Rand der Hausform sowie an der Giebelspitze ansetzt und die Form zu einem Hochrechteck ergänzt. Die Linie ist als Horizontale bis an die Reißkante der collagierten Partie weitergeführt. Auf der linken Seite der Hausform findet sich keine entsprechende Linienführung, so daß sich eine offene Form ergibt. Im unteren Bereich der Collage überlagert die schwarze Farbform mehrere gestische schwarze Farbsetzungen. Am linken Rand der collagierten Partie ist ein kleiner derart gestalteter Bereich weiß übermalt. Kögler verwendet für seine Bildfindung wohl einen Karton, der bereits mit Farbspuren versehen ist, die jedoch nicht als Ansatz einer Bildkomposition zu lesen sind. Der Künstler nutzt sie zur Erzeugung eines formalen Kontrastes, indem er ihnen eine geometrisch gestaltete Form mit homogenem Farbauftrag gegenüberstellt. Durch die Überlagerung der Farbspuren durch die schwarze Form stellt sich eine virtuelle Räumlichkeit ein, die in der oberen Bildhälfte auf

anderer gestalterischer Ebene ebenfalls ausgebildet ist. Das Lineament oberhalb der rechten Seite des Giebeldreieckes ist gegenüber demjenigen in der linken Bildhälfte verstärkt und kann dadurch in einen kompositorischen Zusammenhang mit der schwarzen Farbform gebracht werden, wodurch die gegenständliche Interpretation unterstützt wird. Die transparente, durch die Schräge des Giebels und das Lineament begrenzte Form kann als Aufsicht auf einen Ausschnitt der Dachfläche eines Hauses gelesen werden. Eine Ambivalenz der Wahrnehmung ist das Resultat. Abbildhaftigkeit und ein abstraktes Gefüge geometrischer Formelemente stehen einander gegenüber. Im Vergleich mit älteren Bildfindungen zeigt sich nun eine Reduktion der Farbe, nicht aber der gestalterischen Strategien und der durch sie erzeugten formalen Kontraste.

Eine Arbeit vom April 1998 weist ein vergleichbares motivisches Repertoire auf, jedoch sind die gestalterischen Mittel einer weiteren Reduktion unterworfen. Die unbetitelt Arbeit (Tempera und Collage auf Karton, 38,6 × 32 cm, Abb.161) zeigt einen hochrechteckigen grauen Karton, der auf einem geringfügig größer dimensionierten hellen Karton aufgeklebt ist, wodurch ein hell gerahmtes Bildfeld entsteht. Der collagierte Karton ist rot grundiert, wobei in gestischem Farbauftrag mehrere Nuancen der Farbe ineinander vermalt sind. Im unteren rechten Bereich des Bildfeldes ist der Farbauftrag lückenhaft ausgeführt, der helle Grund bleibt in einigen Bereichen sichtbar. In der oberen Bildhälfte ist die perspektivisch erfaßte Ansicht eines Hauses als schwarze Farbform angeordnet, wobei die vordere Partie des Dachfirstes von der oberen Begrenzung des Trägerkartons beschnitten wird. Eine rote Binnenzeichnung markiert den Verlauf der vorderen Hausecke und des Daches. Unterhalb der den Dachverlauf anzeigenden roten Linie ist ein Dreieck als Umrißform in hellem Lineament gestaltet.

Die elaborierte Darstellung eines Hauses als kubischer Körper mit architektonischen Details steht auf mehreren Deutungsebenen in kognitivem wie gestalterischem Kontrast zu der gestisch gestalteten Fläche des Bildgrundes. Im Bereich der Hausform erfährt diese eine räumliche Interpretation als ein den Kubus umgebender Raum; in der unteren Partie des Bildfeldes jedoch steht eine diskontinuierliche Flächengestaltung im Vordergrund der Wahrnehmung. Die Verbindung von gegenständlicher Gestaltung, Positionierung der Dingform und ungegenständlich gestaltetem Bildgrund erzeugt sowohl einen formalen als auch einen kompositorischen Kontrast. Auch die hier mit gegenständlich interpretierbaren Details versehene, komplexe schwarze Farbform birgt Ambivalenzen im Hinblick auf eine Deutung. Sie kann als Gefüge schwarzer Flächenformen gelesen werden, deren gegenständliches



Potential sich nur in einem Akt der konnotativen Wahrnehmung entfaltet. Andere Ebenen der formalen Kontrastierung bleiben davon unberührt.

Die exzentrische Positionierung der schwarzen Farbform hat keine Vorläufer in Köglers Werk. Die in den 80er Jahren vom Künstler architektonisch interpretierten hochrechteckigen Farbformen mit diagonalen Begrenzungen zeigen sich der schwarzen Farbform verwandt, sind jedoch stets im Bildzentrum angesiedelt. Die formale Definition eines Elementes durch die Begrenzung des Bildträgers findet sich jedoch ebenfalls in den Arbeiten aus dieser Phase. In der Arbeit von 1998 stellt sie eine gegenläufige Gestaltungsstrategie zu der auf anderer, abbildhafter Ebene Gegenständlichkeit und Volumenhaltigkeit aufrufenden Ausarbeitung der Hausform dar. Im Auftreffen auf die Begrenzung des Bildträgers wird die Bildschöpfung als Flächengestaltung lesbar, die dem Primat der Form in einer übergeordneten Ebene der Gliederung unterworfen ist. Mehrere gestalterische Strategien sind auf unterschiedlichen Ebenen in einem Scharnierelement miteinander verknüpft.

Nach dem Jahr 1998 entstanden keine weiteren Arbeiten, soweit der Verfasserin bekannt ist. Im Jahr 1999 fand eine umfassende Einzelausstellung mit Arbeiten des Künstlers in der Städtischen Galerie Fruchthalle in Rastatt statt. Der in der Einleitung vorgestellte Katalog begleitete die Ausstellung.

Harry Kögler starb am 20. November 1999 in Karlsruhe.

## VII. ZUSAMMENFASSUNG

Durch die getroffene Auswahl und die Präsentation von Köglers Werken, die für die Einzelanalysen ausgewählt wurden, in einer zuvor noch nicht erstellten chronologischer Abfolge und die Einbettung in den Kontext internationaler Kunstströmungen konnten in der vorliegenden Arbeit in mehrerlei Hinsicht Ergebnisse erzielt werden. Zunächst ließen sich die aufgenommenen, jedoch nicht datierten Werke chronologisch zuordnen. Dies geschah durch die Anwendung stilkritischer Methoden ebenso wie durch die Einordnung in Motivkontexte. Erst in der Verknüpfung beider Methoden ließen sich die untersuchten Arbeiten in näher bestimmbare Zeiträume datieren. Eine präzise Einordnung konnte in einigen Fällen nicht vorgenommen werden. Dies ist der besonderen Arbeitsweise des Künstlers geschuldet, der ältere Einzelmotive und Motivkontexte häufig nach großem zeitlichen Abstand erneut aufgriff; sie jedoch nicht in jedem Fall in neue Kontexte einbettete, die eine Datierung auf den späteren Zeitpunkt erlauben.

In der Zusammenschau der vorgestellten Arbeiten erschlossen sich sowohl der Modus, in dem der Künstler neue Motive entwickelte, als auch die Bandbreite ihrer gestalterischen Ausdeutung, die nicht von der Entwicklung des bildlichen Vokabulars zu trennen ist. Die Anwendung gestalterischer Strategien ist oftmals mit einer variablen inhaltlichen Ausdeutung der eingesetzten Motive verknüpft, wie dies anhand der verwandten Formulierungen der Frucht und des Schattens im Werk der 80er Jahre aufgezeigt werden konnte. Als konstantes künstlerisches Anliegen lassen sich die Zusammenstellung von Bildmotiven zu Gefügen benennen, deren Anordnung auf die Dimensionen des Bildträgers bezogen und orthogonalen Gliederungssystemen untergeordnet ist, sowie die Erzeugung von Räumlichkeit, die Verschränkung der Einzelelemente durch Maßnahmen, die auf gestalterischer und inhaltlicher Ebene angesiedelt sind, und die Erstellung von Formkontrasten, die sich in der formalen Gestaltung der Bildmotiv ebenso wie in der Art des Farbauftrages manifestieren. Dynamische Impulse manifestieren sich dabei auf unterschiedliche Weise; jedoch bleibt eine kompositorische Bezugnahme sämtlicher Partien des Bildes aufeinander jeweils gewahrt. Formfragmentierung und gleichsam in Schwingungen versetzte Einzelmotive sind unter diesem Aspekt ebenso zu nennen wie die Einbindung der Diagonale.

Insgesamt kann festgestellt werden, daß sich kompositorische Prinzipien, wie übergeordnete Gliederung, Ausgewogenheit der Gesamterscheinung, Zweidimensionalität der Faktur und Bezugnahme auf die Dimensionen des Bildträgers, über den Zeitraum des künstlerischen Schaffens hinweg in wechselnden Motiven und Motivkombinationen manifestierten. Die Erzeugung einer eigenständigen Bildwirklichkeit stand im Mittelpunkt von Köglers Interesse. Der Auswahl der Motive und der Mechanismen ihrer Verschränkung lag eine Zielsetzung zugrunde, die als Umsetzung konstruktiver Modi in Form bildlicher Gliederungen bezeichnet werden kann. Ausgewählte gestalterische Strategien, die in unterschiedlichen Stilphasen der Kunst des 20. Jahrhunderts, so etwa Konstruktivismus, Surrealismus und Kubismus, zutage traten, wurden von Kögler unter diesen Gesichtspunkten rezipiert. Damit ging die Erstellung von Bildmotiven einher, die Verwandtschaft zu denjenigen aufweisen, die in den rezipierten Stilphasen zum Repertoire der betreffenden Künstler gehörten. Die Anverwandlung informeller Gestaltungsstrategien in den späten 50er und frühen 60er Jahren wurde jedoch vom Einsatz landschaftlicher und architektonischer Motive begleitet, die als außerbildliche Kategorien dem im Informel vertretenen künstlerischen Ansatz nicht entsprechen. Jedoch kann im gestischen Modus von Köglers Arbeiten ein Anteil an psychischem Erleben des Gesehenen aufgezeigt werden, der unmittelbar in die bildliche Umsetzung einfließt und darin informellen Strategien entspricht. In der Auswahl der Bildmotive zeigt sich in diesem Zeitraum allerdings das signifikante Interesse des Künstlers an einem räumlichen und konstruktiven Kontinuum. Unter diesem Aspekt sind auch die Motive zu sehen, die Kögler nach der zweiten Hälfte der 60er Jahre seinen Arbeiten anverwandelte. Bis in die 70er Jahre zeigt sich der Einfluß der Pop Art in den Modi der Gestaltung, nicht jedoch in der Motivauswahl, die sich auf konstruktive Gebilde beschränkt. In den 80er Jahren traten demgegenüber erneut kubistische Verschränkungsmechanismen in der Anwendung auf Einzelformen in den Blick des Künstlers, einhergehend mit einer zunehmenden Abstraktion der Elemente. Diese setzte sich in den 90er Jahren fort, wobei sich in diesem Zeitraum der Einfluß von Gestaltungsstrategien belegen läßt, die aus der Geometrischen Abstraktion entlehnt sind. Diese wendet Kögler auf ein Formenvokabular an, das aus bereits zuvor auf anderem Wege erarbeiteten abstrakten geometrischen Elementen besteht und demjenigen verwandt ist, das bei den Vertretern der genannten Kunstrichtung zu finden ist, mit denen sich der Künstler auseinandersetzte.

Der Anteil des Individuellen, der sich vor der Folie anderer, ähnlicher Lebensläufe und künstlerischer Entwicklungen abzeichnet, besteht in der Kombination ausgewählter

gestalterischer Strategien mit spezifischen Motiven. Die werkimmanente Entwicklung wurde daher in der vorliegenden Arbeit dem Nachweis äußerer Einflüsse im Werk zur Seite gestellt. Beide Faktoren bedingen einander, wobei die Einmaligkeit der Bildlösungen stets in Bezug zur allgemeinen Kunstentwicklung zu sehen ist. Dies konnte anhand des methodischen Vorgehens aufgezeigt und im Detail untersucht werden. Köglers Entwicklung über fünf Jahrzehnte hinweg vor dem Hintergrund der sich in Deutschland ausprägenden künstlerischen Tendenzen soll im folgenden unter den genannten Prämissen zusammengefaßt werden.

Köglers Werk fügt sich in die Geschichte der deutschen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg ein. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang die Anverwandlung unterschiedlicher Kunststile, die in diesem Zeitraum als aktuell angesehen wurden. Konstruktive, kubistische und surreale Ansätze wurden in Fortführung avantgardistischer Tendenzen der 20er Jahre nach dem Krieg unter dem Blickwinkel des politisch Unverdächtigen rezipiert und stellten ein Instrumentarium an gestalterischen Strategien bereit, das in der von der Warte der Politik und der Industrie aus ebenso wie von Kunstkritikern und Kunstschaffenden geführten öffentlichen Debatte um zeitgenössische Kunst als zukunftsweisend im Hinblick auf die weitere Entwicklung in Deutschland bewertet wurde.

Während der Studienjahre setzte sich Kögler mit konstruktiven Tendenzen auseinander, die über die Ausbildung an der Hochschule für bildende Künste Berlin vermittelt wurden. Die Inhalte der Vermittlung richteten sich an der Bauhauslehre aus. In der Nachfolge von Klee und Kandinsky wurden sowohl Farb- und Formlehre unterrichtet als auch die Mittel bildlicher Gestaltung aus gegenständlichen Vorgaben abstrahiert und in abstrakten Kompositionen eingesetzt. Kögler nutzte das erlernte Können sowohl für Entwürfe im Bereich angewandter Kunst als auch für freie Arbeiten.

Die Arbeiten ab den späten 40er Jahren lassen das Anliegen erkennen, sowohl die Bildfläche nach orthogonalen Prinzipien zu gliedern als auch geometrische und stereometrisch gestaltete Formelemente in das zumeist lineare Bildgerüst einzubinden. In den freien Arbeiten läßt sich eine größere Gegenstandsnahe beobachten als im Bereich der angewandten Kunst, indem im ersten Fall geometrische Flächenformen, plastisch definierte Elemente und Lineament gegenständlich ausgedeutet wurden bzw. sich zu gegenständlich lesbaren Formenkomplexen fügten, während im Bereich des Tapeten- und Textildesigns verwandte Formelemente zu abstrakten Flächengestaltungen zusammengestellt wurden.

Aufgrund seiner finanziellen Situation war es dem Künstler in den ersten Nachkriegsjahren nicht möglich, Reisen zu unternehmen. Kögler fand jedoch die entsprechenden Anregungen über die Vermittlung durch das ausbildende Institut hinaus unmittelbar vor Ort. Die rege Berliner Galerieszene bot ebenso wie die von den alliierten Besatzungsmächten organisierten Kunstausstellungen reiches Anschauungsmaterial, das in Form von Gemälden und Druckgraphiken international bedeutender Künstler die wichtigsten historischen und zeitgenössischen Kunststile vor Augen führte.

Zu Beginn der 50er Jahre war es jedoch eine in Berlin beheimatete Künstlergruppe, deren Arbeiten Einfluß auf Köglers Werk ausübten. Die Berliner Fantasten setzten sich mit dem Surrealismus französischer Prägung auseinander. Führend war in dieser Hinsicht Heinz Trökes, zu dessen Arbeiten enge Parallelen in Köglers Werk aufgezeigt werden konnten. Sowohl die Anwendung von Abklatschtechniken, die sich im Kontext des Surrealismus bei Max Ernst und in dessen Nachfolge bei Trökes finden, als auch der metamorphe Charakter der Einzelemente, der als Charakteristikum surrealer Kunst gelten kann, gelangten in Köglers Bildschöpfungen zur Anwendung. Über diese Aspekte hinaus zeigt sich im Hinblick auf Komposition und motivisches Repertoire eine Verwandtschaft zum Werk von Trökes. Die bildlichen Dingformen von rätselhafter Funktion sind in perspektivische Übersteigerung ebenso eingebunden wie in irrealer Lichtverhältnisse. Auch das Verorten eines in der Bewegung erstarrten Bildgeschehens in einer kargen Landschaft und Bildmotive wie schwebende Ballons und fahngeschmücktes Gestänge finden sich in Arbeiten beider Künstler, wobei die Bildfindungen von Trökes einige Jahre früher anzusiedeln sind als diejenigen von Kögler. Dieser variierte sein Repertoire ab 1953, indem zu den Rohrelementen, die aus dem Boden aufragen, schneckenförmige Gebilde hinzutraten. Surreale Aspekte, die vornehmlich den metamorphen Charakter einiger Bildmotive, jedoch auch deren ambivalente perspektivische bzw. flächenhafte Gestaltung betreffen, werden noch in Köglers Werk der späten 50er Jahre wahrgenommen, dies verdeutlicht die Kritik von John Anthony Thwaites.

Noch vor Mitte der 50er Jahre wandte sich Kögler anderen künstlerischen Anregungen zu. Im Mittelpunkt der Rezeption internationaler Kunst in Deutschland standen französische Künstler der Vorkriegsavantgarde ebenso wie amerikanische Künstler, die wie Jackson Pollock Ende der 40er Jahre größere Bekanntheit erlangten. Köglers Interesse galt vornehmlich den Werken französischer Kubisten sowie der Kunst von Fernand Léger, der nach seiner Rückkehr nach

Frankreich im Jahr 1945 auch im Ausland als wichtigster Vertreter zeitgenössischer französischer Kunst angesehen wurde. Kögler lernte dessen Werk sowohl über die in Berlin gezeigten Ausstellungen französischer Gegenwartskunst kennen als auch indirekt über den Atelierkameraden Bergmann, der am Beginn der 50er Jahre bei Léger in Paris studierte. Kögler rezipierte das Werk des Franzosen unter motivischen wie gestalterisch-kompositorischen Aspekten. In Arbeiten von Kögler aus dem Jahr 1953 läßt sich eine Hinwendung zu einem Vokabular beobachten, das dem Bereich von Maschinenteilen und technischem Gerät entlehnt ist. Einzelelemente von homogener Farbgebung wurden, eingebettet in summarisch angegebene Landschaft, nebeneinander aufgereiht und durch formale Korrespondenzen in ihrer jeweiligen Konzeption miteinander in Beziehung gesetzt. Arbeiten aus dem Jahr 1954 zeigen Anlehnungen an Bildkompositionen von Léger, wobei Kögler in ähnlicher Weise wie dieser formale Kontraste ausbildete. Wellenförmig konturierte Elemente stehen rechtwinkligen Formen gegenüber, die dem technisch anmutenden Vokabular angehören. Möglicherweise ist bereits die Gegenüberstellung von Schneckenformen und Rohrelementen in einer Radierung von 1952 auf den Einfluß der gestalterischen Strategien von Léger zurückzuführen, wobei die entsprechenden Formpaare bereits in Arbeiten vom Beginn der 50er Jahre zu finden sind, in denen sich noch kein derartiger Einfluß aufzeigen läßt. Die Ausbildung formaler Kontraste nahm in dieser Werkphase ihren Anfang. Sie wurden bis in das Werk der späten 90er Jahre auf unterschiedlichen gestalterischen Ebenen formuliert. Hierzu zählt neben der Gegenüberstellung von rechtwinkligen und kurvilinearen Formen auch der kontrastierende Einsatz der Farbe einerseits in Form eines homogenen, formgebundenen Auftrages, andererseits in Form einer gestischen Gestaltung, durch die sowohl die farbige Fläche als auch die sie definierende Form in einzelne farbige Setzungen aufgelöst wurden. Ansätze hierzu finden sich in den Hintergrundgestaltungen der Arbeiten vor Mitte der 50er Jahre.

Die deutschen Künstler, die während des Krieges in innerer oder äußerer Emigration lebten, fanden nach dem Krieg in der deutschen Kunstszene Beachtung und bekleideten Ämter an den neu gegründeten Kunsthochschulen. Auch ihr Werk rückte in den Blick des Künstlers. So lassen sich Übernahmen aus Werken von Willi Baumeister in Köglers Arbeiten zu einem Zeitpunkt finden, als dieser sich auf dem Höhepunkt seines Ruhmes befand. Die Rezeption erfolgte zeitgleich mit Köglers Orientierung an Arbeiten von Léger. Dabei zeigt sich Baumeisters Einfluß, wie auch derjenige Légers, bei Kögler sowohl auf motivischer als auch auf gestalterischer Ebene. Inhaltliche Bezüge lassen sich ebenfalls aufzeigen. Die archaisierende

Bildsprache von Baumeister tritt in Köglers Werk in Gestalt von felsbrockenartigen Gebilden zutage, die mit Fragmenten technischen Geräts zusammengestellt und in einer Küstenlandschaft verortet wurden. Diese Konstellationen muten wie Relikte einer untergegangenen Zivilisation an, die durch den Künstler gehoben werden. Entsprechende Verweise finden sich in den Titeln der Arbeiten. Die Bildelemente scheinen vor den stets landschaftlich geprägten Bildgründen zu schweben. Diese Art der Präsentation von Bildelementen ist charakteristisch für Baumeisters Arbeiten, jedoch auch für diejenige anderer in den 50er Jahren tätiger Künstler. Ein exemplarisch vorgestelltes Gemälde von Kögler belegt die Übernahme des Kompositionsschemas, das Baumeister seiner Montaru-Serie zugrunde legte. Kögler wandelte Baumeisters Kompositionen, in denen Tiefenraum lediglich durch Flächenelemente erschlossen wird, jedoch durch die Betonung einer orthogonalen Bildordnung ab.

Die Arbeiten der französischen Kubisten stellten Strategien der bildlichen Verschränkung bereit, die auf einer Dialektik von gegenständlicher Darstellung und abstrakter Formulierung bildlicher Dingformen beruhen, als deren Bezugsrahmen das Bild als autonomes Gebilde mit Anspruch auf eine eigenständige Wirklichkeit gilt. Sowohl die in der synthetischen Phase des Kubismus aufgetretene Erzeugung von Dingformen durch formale Synthese als auch die Durchdringung von abstrakter orthogonaler Flächengliederung und gegenständlichem Bildvokabular bei Gris weckten Köglers Interesse ab der Mitte der 50er Jahre. Im Jahr 1956 entstanden Bildfindungen, die auf Gemälde von Gris inhaltlich und kompositorisch Bezug nehmen. Die Gleichsetzung der Landschaft mit akustischem Klang zählt zu der Technik der Bildung von Reimpaaren, die sich in der Folge von Gris auch bei Kögler findet. Kögler behielt jedoch ein technisch geprägtes Vokabular bei, wie T-Träger-Elemente und gelochte Metallteile. Die daraus abgeleiteten geometrischen Flächenformen wurden miteinander durch Überlagerung, Farbwechsel überlagernder Partien und Linien in gleicher Funktion verschränkt. Vereinzelt, plastisch formulierten Teilformen eignet die Anmutung eines flachen Reliefs, zu dem die Bildelemente zusammentraten. Die aperspektivische Interpretation unterschiedlicher Ansichten von Gegenständen zeigte sich bereits zu Beginn der 50er Jahre. Differenziertere Strategien der Verschränkung von Bildelementen, die aus dem synthetischen Kubismus abgeleitet sind, traten jedoch erst ab den späten 60er Jahren zutage. Die Mechanismen der Verschränkung von Bildelementen, die in der Mitte der 50er Jahre auftraten, können aus den im Konstruktivismus beheimateten gestalterischen Strategien abgeleitet worden sein; in der Anwendung auf ein gegenständliches Vokabular zeigt sich jedoch ein wesentliches Kriterium

kubistischer Bildgestaltung. Kögler bereitete eine Reihe von Gemälden in kleinen, collagierten Arbeiten vor. Hier zeigt sich eine Strategie der Synthese von Flächenformen, die der Entwicklung des formalen Vokabulars im synthetischen Kubismus gleicht.

In der Erstellung von Flächengefügen gegen Ende der 50er Jahre bezog Kögler zunehmend dynamisierende kompositorische Strategien ein sowie gestalterische Maßnahmen, die eine Auflösung der Flächenformen zum Ziel hatten. Gegenständliche Verweise, wie aus dem Mimetischen abgeleitete Oberflächenstrukturen und motivische Details, traten in diesem Zeitraum zugunsten einer Homogenisierung der Erscheinung bildlicher Formen zurück. Lediglich plastisch gestaltete Leisten und tubenförmige Elemente wurden als dreidimensional definierte Bildelemente beibehalten. Das Repertoire beschränkte sich nun vornehmlich auf schmale Flächenformen, die aus den T-Träger-Elementen abgeleitet sind. Durch die Neigung dieser Elemente aus der Horizontalen und Vertikalen in die Diagonale und die fortschreitende Eliminierung von Teilelementen, welche die Homogenität der Flächenformen störten, wurde der Eindruck eines Geschiebes der Bildelemente erreicht, in dem sich dynamische Impulse manifestierten. Farbe trat nun gelegentlich über die Formbegrenzungen hinaus; diese wurden nicht mehr allseitig geschlossen.

Diese Tendenz setzte sich während der Italienaufenthalte am Ende der 50er und zu Beginn der 60er Jahre fort. Kögler orientierte sich sowohl in der Formulierung der Bildelemente als auch im Malgestus an Tendenzen informeller Kunst. Unter diesem Vorzeichen gelangte er zu nationaler Bekanntheit, die sich in der Teilnahme an Überblicksausstellungen deutscher Kunst im internationalen Kontext ebenso zeigte wie in der Teilnahme an einer Ausstellung im Kasseler Kunstverein im Jahr 1959, die als Zusatz zur documenta II konzipiert war.

Die in einem Zeitraum vom Ende der 50er bis zur Mitte der 60er Jahre entstandenen Bildfindungen können jedoch nicht als Notate eines spontanen Malaktes oder Manifestation psychischer Energien gelten. Diese Charakteristika informeller Kunst auf inhaltlicher Ebene treffen auf Köglers Bildfindung nicht zu. Diese beziehen sich vielmehr auf mimetische Vorgaben, indem der Künstler landschaftliche Situationen und urbane Architektur sowie tageszeitlich und meteorologisch bedingte Verhältnisse künstlerisch umsetzte. Eine gestische Faktur der bildkonstituierenden Einheiten, die nun identisch mit dem einzelnen Pinselstrich sind, geht mit einer Dynamisierung der Bildkompositionen einher, die aus der Ausprägung von Kompositionslinien in Form von Diagonalen und Winkeln resultiert. Diese kompositorische



Anlage wurde aus den übergeordneten tektonischen Strukturen älterer Bildfindungen entwickelt.

Nach-informelle Tendenzen zeigen sich dagegen in den Bildfindungen aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre. Die Verfestigung der Formen, das Zurücktreten gestisch-dynamischer Farbsetzungen hinter eine tektonischen Prinzipien folgende Bildordnung und die Wahl komplexer konstruktiver Gebilde wie Türen oder Fensterläden als bildliche Sujets entsprachen einer sich in Deutschland allmählich durchsetzenden Tendenz der Rückkehr zum Gegenstand. Ab Ende der 60er Jahre orientierte sich Kögler in der Wiedergabe der Oberflächenbeschaffenheit seiner Bildgegenstände und in deren Konturierung an Gestaltungsstrategien, die aus der Pop Art US-amerikanischer Prägung entlehnt sind. Bildliche Dingformen geben Gegenstände aus disparaten Ursprungskontexten als formale Einheiten wieder, die zu klar gegliederten Gefügen zusammentreten. Diese Charakteristika bildlicher Formulierung finden sich, ebenso wie ondulierende Konturen der Dingformen, auch in den Bildschöpfungen der 70er Jahre. Kögler weitete das motivische Vokabular seiner Arbeiten über die beherrschenden Tür- und Fensterladenkonstruktionen hinaus aus. So entwickelte er konstruktive Zusammenhänge bildlicher Dingformen nun beispielsweise auch aus Gelenken, Scharnieren und Papierfaltungen, die durch die vorgegebenen Regeln folgende Unterteilung einer größeren Flächenform Bildmodule bereitstellten. Das Phänomen des Schattens hielt zu Beginn der 70er Jahre Einzug in Köglers Werk. In den 80er Jahren wurde dieses unter Bezugnahme auf dessen reale Eigenschaften ausgedeutet, durch die Applikation widersprüchlicher Gestaltungsstrategien im Hinblick auf die inhaltliche Interpretation jedoch in Ambivalenzen überführt.

In den 70er Jahren kündigte sich bereits ein kompositorisches Vorgehen an, das die Arbeiten der 80er und 90er Jahre bestimmte. Der Künstler führte innerhalb des Bildfeldes wenige, nicht miteinander verschränkte Formfindungen auf, die in einem formalen Kontrast zueinander stehen. Kurvilineare, als Pflanzenblätter ausgearbeitete Formen und rechtwinklige Elemente, die aus dem technisch anmutenden Vokabular der vorangegangenen Jahre entwickelt wurden, stehen einander ebenso gegenüber wie scheinbare materielle Dichte und Transparenz. Isolierte Aspekte des Gegenstandes wurden Dingformen anverwandelt und in scheinbarem Widerspruch zu anderen Aspekten aufgeführt. Hierin zeigt sich eine Fortführung kubistischer Strategien ebenso wie eine Auseinandersetzung mit aktuellen künstlerischen Fragestellungen, wie derjenigen nach dem Wesen der Wahrnehmung bildlicher Formulierungen, die sich in

Irritationen und Brüchen in der Formulierung des bildlichen Vokabulars manifestierten. Als charakteristisches Bildmotiv trat in den 80er Jahren das Oval zu dem bestehenden Repertoire hinzu, das als Spiegel oder Rahmen ebenso ausgedeutet wurde wie als farbiges Flächenelement. Auch können die aus Vervielfältigungen eines geometrischen Elementes entwickelten Zackenbänder als signifikante Elemente dieser Schaffensphase gelten. Kögler setzte in den beiden letzten Jahrzehnten vermehrt aus der Synthese von geometrischen Elementen erzeugte abstrakte Farbformen ein, denen gezeichnete Partien gegenüber gestellt sind. So ergab sich eine Polarisierung der Bildpartien, die mit der Vereinfachung kompositorischer Strukturen einherging. In der ambivalent räumlichen Ausdeutung der farbigen Flächenformen zeigte sich Köglers Auseinandersetzung mit Tendenzen der Geometrischen Abstraktion. Parallel dazu wurden gegen Ende der 80er Jahre jedoch auch kontingente Farbformen durch Dissoziierung ihrer geschlossenen Umrisse aufgelöst und ihres körperhaften Charakters beraubt. Eine Vielzahl von Einzelementen füllte nun das Bildfeld, teilweise im Zustand des Werdens erfaßt oder in virtuelle Bewegung versetzt.

In den 90er Jahren gelangte der Künstler über die Auseinandersetzung mit geometrisch-abstrakten Bildlösungen hinaus, die sich in der Präsentation großformatiger, häufig in gegensätzlichen Strategien ausgedeuteter Bildelemente äußerte, zu minimalistischen Bildfindungen, die die Präsentation vorgefundener und künstlerisch nicht weiter bearbeiteter Papiere und Kartons beinhalten, die bereits im Fundzustand Systeme von Flächengliederungen vorweisen. Diese wurden auch unter Einbindung des Lichtes als Teil der gestalterischen Strategie ausgedeutet, worin sich eine Verwandtschaft mit Arbeiten von Vertretern der Künstlergruppe ZERO zeigt. Zu Beginn der 90er Jahre entstanden im Zusammenhang mit Aufhalten in Italien mehrere Serien von Zeichnungen, in denen Verschränkungen kleinteiliger, aus Architekturmotiven entlehnter Motivkomplexe im Vordergrund standen.

Der Gegenstand blieb über den gesamten Zeitraum von Köglers künstlerischem Schaffen hinweg stets Ausgangspunkt der bildlichen Gestaltungen. Der Künstler wählte Motivvorlagen aus, die bereits in seinem Sinne ausdeutbare Eigenschaften aufwiesen, beispielsweise als vornehmlich aus Flächenelementen zusammengesetzte Konstruktion konzipiert waren. Die Transformation des Gegenstandes im Hinblick auf die Entwicklung der Bildvokabeln auch als Abstraktionsvorgang in der Tradition bereits historisch gewordener Kunststile interpretiert werden kann. Diese Treue zum Gegenständlichen und der Verzicht auf die Ausrichtung des eigenen Schaffens an politischen, gesellschaftlichen und sozialen Fragestellungen ließen

Köglers künstlerische Bedeutung im Kontext der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts schwinden. Die hohe Qualität seiner Bildschöpfungen jedoch rechtfertigte eine eingehende Beschäftigung mit seinem Werk. Darüber hinaus ließ sich am Beispiel von Köglers Schaffen eine für die deutsche Kunst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts typische künstlerische Entwicklung aufzeigen.

Für eine zukünftige Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers wäre es wünschenswert, die noch bestehenden Lücken im nachweisbaren Œuvre schließen und auf dieser Grundlage ein vollständiges Werkverzeichnis erstellen zu können.

## QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Die im Text verwendeten Abkürzungen werden der Literaturangabe im folgenden vorangestellt. Um die Ausstellungskataloge übersichtlich anzuordnen, werden diese mit Kürzel aufgeführt, auch wenn dieses im Text nicht auftritt. Es werden Titel der Ausstellung und Erscheinungsort des Kataloges genannt. Aufsätze in Ausstellungskatalogen sind unter dem Autorennamen aufgeführt; wurde der Katalog darüber hinaus nicht konsultiert, so ist er nicht gesondert aufgeführt. Œuvrekataloge sind unter dem Herausgeber genannt. Die Literaturangaben sind innerhalb der alphabetischen Reihenfolge in chronologischer Abfolge aufgeführt. Namenskürzel sind am Beginn des jeweiligen Buchstabens aufgeführt. Kleinschreibungen im Original werden beibehalten.

### Unveröffentlichte Quellen:

Akte Kögler (Archiv der Berlinischen Galerie, Berlin)

Briefe von Gerhart Bergmann aus Paris an Harry Kögler vom 5.11.1952, 14.11.1952, o. Datum (Poststempel 28.?.53) und vom 28.2.1953 (Nachlaß Kögler, s. Anhang I).

Dienstvertrag Harry Köglers mit der HfbK, Berlin vom 8.6.1961 (Nachlaß Kögler).

Gutachten von Adolf Hartmann und Max Pechstein vom 27.3.1953 (Nachlaß Kögler, s. Anhang II).

Harry Kögler, Ausstellung Galerie Schrade, Karlsruhe 2000, Liste der ausgestellten Arbeiten (Nachlaß Kögler).

Harry Kögler, Ausstellung Graphisches Kabinett Weber, Hans-Jürgen Niepel, Düsseldorf, 1960, Liste der ausgestellten Arbeiten (Zentralarchivs des Deutschen Kunsthandels, Köln, s. Anhang III).

Schreiben der Abteilung Kunstpädagogik der Berliner Kunsthochschule vom 18.11.1966 (Nachlaß Kögler).

Schreiben des Berliner Senators für Volksbildung vom 2.8.1962 (Nachlaß Kögler).

Harry Kögler. Malerei, Collagen, Graphik, Kunstausstellung Eisenwerk Wöhr, Unterkochen, 1973, Liste der ausgestellten Arbeiten (Nachlaß Kögler, s. Anhang IV).

### Gedruckte Quellen:

Ausstellung Harry Kögler, Faltblatt Galerie in der Girokasse, Stuttgart 1973.

Das Kunstwerk, H.10, Jg.XVII, 1964, Sondernr.: Pop.

Das Kunstwerk, H.2, Jg.XXVIII, 1975, Sondernr.: Wandlungen des Informel, Abb. S.52.

der kreis, Mitteilungsblatt der Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe Berlin, H.1, Dezember 1958, o. S.

Harry Kögler, Einladung zur Ausstellung in der Galerie Schrade, Karlsruhe 2000.

Harry Kögler – Malerei aus vier Jahrzehnten und 13 seiner ehemaligen Studenten an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Einladung zur Ausstellung in der Galerie Schrade, Schloß Mochental, Ehingen 2001.

Harry Kögler, Einladung zur Ausstellung in der Galerie Schüler, Berlin 1975.

Museum Ettlingen, Programm Januar-Juni 2006.

Personalverzeichnis der Hochschule für bildende Künste Berlin-Charlottenburg vom Oktober 1962.

Prisme des Arts, Sonderheft, H.11, 1957, Abb. o. S.

Profile in der Kunsttradition am Oberrhein: Harry Kögler, Postkarte zu der Ausstellung in der Rheumaklinik Baden-Baden 2006.

## **Abgekürzt zitierte Literatur**

### **minimal – concept**

**Akademie der Künste, Berlin** (Hrsg.), minimal – concept: zeichenhafte Sprachen im Raum, Dresden 2001.

### **Bänsch 1985**

**Bänsch, Dieter** (Hrsg.), Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985 (Deutsche Text Bibliothek, hrsg. von Gotthart Wunberg, Bd.5).

### **Borger, Mai, Waetzold 1991**

**Borger, Hugo; Mai, Ekkehard und Waetzold, Stephan** (Hrsg.), 45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns, Köln, Weimar, Wien 1991.

### **Breuer 1997**

**Breuer, Gerda** (Hrsg.), Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel, Frankfurt/M. 1997 (Wuppertaler Gespräche; 1).

### **Damus 1995**

**Damus, Martin**, Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1995.

### **Dienst 1977**

**Dienst, Rolf-Gunter**, Bemerkungen eines Betroffenen, in: AK, Baden-Baden 1977, S.65 ff.

### **Dienst 1996**

**Ders.**, Gemeinsamkeit macht stark. Künstlergruppen zwischen 1945 und 1960, in: AK, Recklinghausen, Köln 1996, S.135 ff.

### **Franzke 1972**

**Franzke, Andreas**, in: AK, Saarbrücken 1972, o. S.

### **Gall 1999**

**Gall, Wilhelm**, Harry Kögler. Malerei und Graphik, in: AK, Rastatt 1999 (Wiederabdruck eines Auszuges aus dem Faltblatt zur Ausstellung in der Galerie in der Girokasse, Stuttgart 1973), S.13 f.

### **Gillen, Schmidt 1989**

**Gillen, Eckhart und Schmidt, Diether** (Hrsg.), Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951, Berlin 1989.

### **Gramann 1958**

**Gramann, Willi**, Die Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe Berlin, in: der kreis, Mitteilungsblatt der Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe Berlin, H.1, Dezember 1958, o. S.

### **Grochowiak 1991**

**Grochowiak, Thomas**, Neuanfänge '45 aus der Sicht des Künstlers, in: Borger, Mai, Waetzold 1991, S.175 ff.

### **Heil 2006**

**Heil, Axel**, Das schwere Erbe der Rue Vignon. Kögler, Lorenzetti, Léger und das Offenlassen, in: AK, Ettlingen 2006, S.42 ff.

### **Hirsch 1999**

**Hirsch, Thomas**, Harry Kögler, in: AK, Rastatt 1999, S.39 ff.

### **Hübl 1996**

**Hübl, Michael**, Wertigkeit und Wirkung der Farben genau ausgelotet. In Karlsruhe wartet man nach wie vor auf eine große Ausstellung mit Werken von Harry Kögler, in: Badische Neueste Nachrichten, Karlsruhe, 30.8.1996, o. S.

**Hübl 2006**

**Ders.**, Der Aufbruch des Harry Kögler. Gestanzt. Zerbrochen. Fragment, in: AK, Ettlingen 2006, S.13 ff.

**Körner 1996**

**Körner, Hans** (Hrsg.), Flächenland. Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik, Tübingen, Basel 1996 (Kultur und Erkenntnis, Bd.14).

**Léger 1971**

**Léger, Fernand**, Mensch, Maschine, Malerei (dt. Übers. Robert Füglistner), Bern 1971.

**Ohff 1975**

**Ohff, Heinz**, Harry Kögler, in: Das Kunstwerk, H.2, Jg.XXVIII, 1975, S.52.

**Peters 1977**

**Peters, Hans Albert**, Zum Beispiel Villa Romana, Florenz – Fragen und Vermutungen zum ältesten deutschen Kunstpreis, in: AK, Baden-Baden 1977, S.15 ff.

**Junge Künstler 59/60**

**Reusch, Hermann; Meier, Max Paul; Schneider, Ernst; Sprengel, Bernhard und Ziersch, Ferdinand** (Hrsg. im Auftrag des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie), Junge Künstler 59/60. Fünf Monographien deutscher Künstler der Gegenwart, Köln 1959.

**Riedl 2006**

**Riedl, Peter Anselm**, Die Kraft des Subtilen, in: AK, Ettlingen 2006, S.20 ff.

**Rößling 1988**

**Rößling, Wilfried** (Hrsg.), Vorbilder. Kunst in Karlsruhe 1950-1988, Karlsruhe 1988.

**Roh 1958**

**Roh, Franz**, Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958.

**Schmidt 1994**

**Schmidt, Doris** (Hrsg.), Thomas Grochowiak. Monographie und Werkübersicht, Köln 1994.

**Trökes, Der Surrealismus**

**Trökes, Heinz**, Der Surrealismus, in: Das Kunstwerk, Sonderheft, Jg.I, 1946/47, S.30 ff.

**Ullrich 1990**

**Ullrich, Ferdinand**, „junger westen“. Die Geschichte einer Künstlergruppe, Diss., Bochum 1990 (veröffentl. als maschinenschrift. Manuskript auf Microfiche).

**Waldman 1993**

**Waldman, Diane**, Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, Köln 1993.

**Waldman 1994**

**Dies.**, Comic-strips und Motive aus der Werbung, in: Roy Lichtenstein, AK, Ostfildern (dt.) 1994, S.45 ff.

**Wankmüller 1948**

**Wankmüller, Rike**, Das kubistische Stilleben, in: Das Kunstwerk, H.3/4, Jg.II, 1948, S.14 ff.

**Wankmüller 1957/58**

**Dies.**, Über Paul Klee und die Kunst seiner Zeit, in: Das Kunstwerk, H.5/6, Jg.XI, 1957/58, S.18ff.

**Wirth, Malerei**

**Wirth, Günter**, Die Malerei, in: AK, Bonn, Köln 2000, S.103.

## **Ausstellungskataloge**

### **AK, o. O., 1957**

Farbige Graphik '57, AK, o. O., 1957.

### **AK, Aachen 1955**

ars viva '55, AK, Aachen 1955.

### **AK, Baden-Baden 1955**

Deutscher Künstlerbund. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Kleinplastik, AK, Baden-Baden 1955.

### **AK, Baden-Baden 1956**

ars viva '56, AK, Baden-Baden 1956.

### **AK, Baden-Baden 1967**

Künstlerbund Baden-Württemberg, AK, Baden-Baden 1967.

### **AK, Baden-Baden 1968**

Gesellschaft für Junge Kunst, AK, Baden-Baden 1968.

### **AK, Baden-Baden 1977**

Zum Beispiel Villa Romana, Florenz – Zur Kunstförderung in Deutschland I, AK, Baden-Baden 1977.

### **AK, Baden-Baden 1978**

Rückschau Villa Massimo Rom 1957- 1974, AK, Baden-Baden 1978.

### **AK, Baden-Baden 1981**

Landeskunsthochschul-Wochen 1981. Die Professoren der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe und Stuttgart, AK, Baden-Baden 1981.

### **AK, Bamberg 1954**

Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie e.V. Ankäufe. Stiftungen. Stipendien, AK, Bamberg 1954.

### **AK, Bergisch-Gladbach 1956**

Deutsche Graphik seit 1900, AK, Bergisch-Gladbach, o. J. (1956).

### **AK, Berlin 1948**

Junge Generation. Werke des Nachwuchses, AK, Berlin 1948.

### **AK, Berlin 1950**

Französische Malerei und Plastik 1938-1948, AK, Berlin 1950.

### **AK, Berlin 1952**

Neue Berliner Gruppe, AK, Berlin 1952.

### **AK, Berlin 1952: Werke französischer Meister**

Werke französischer Meister der Gegenwart, AK, Berlin 1952.

### **AK, Berlin 1953**

Weihnachts-Verkaufsausstellung Berliner Künstler 1953, AK, Berlin 1953.

### **AK, Berlin 1954**

Berliner Neue Gruppe, AK, Berlin 1954.

### **AK, Berlin 1956**

Große Berliner Kunstausstellung, AK, Berlin 1956.

### **AK, Berlin 1957**

Große Berliner Kunstausstellung, AK, Berlin 1957.

### **AK, Berlin 1957: Berliner Künstler**

Berliner Künstler. Fünf Maler. Arno, Bachmann, Bergmann, Kögler, Rust. AK, Berlin 1957.

### **AK, Berlin 1961**

Arte actual alemán. Pittura assoluta, escultura abstracta, arte figurativo, AK, Berlin o.J. (1961).

### **AK, Berlin 1962**

Juryfreie Ausstellung, Berlin 1962.

**AK, Berlin 1962: Bergmann**

Gerhart Bergmann, AK, Berlin 1962.

**AK, Berlin 1963**

Harry Kögler, Heinrich Richter, Joachim Senger de Berlin, AK, Berlin 1963.

**AK, Berlin 1963: Kunstdiktatur**

Kunstdiktatur – gestern und heute, AK, Berlin 1963.

**AK, Berlin 1964**

Berliner Bildhauer und Maler, AK, Berlin 1964.

**AK, Berlin 1964: Große Berliner Kunstausstellung**

Große Berliner Kunstausstellung, AK, Berlin 1964.

**AK, Berlin 1965**

Große Berliner Kunstausstellung, AK, Berlin 1965.

**AK, Berlin 1966**

Große Berliner Kunstausstellung, AK, Berlin 1966.

**AK, Berlin 1971**

Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910-1970, AK, Berlin 1971.

**AK, Berlin 1980**

Fernand Léger 1881-1955, AK, Berlin 1980.

**AK, Berlin 1982**

Harry Kögler. Bilder 1977-1982, AK, Berlin 1982.

**AK, Berlin 1983: Grauzonen, Farbwelten**

Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955, AK, Berlin 1983.

**AK, Berlin 1983: Bachmann**

Hermann Bachmann, AK, Berlin 1983.

**AK, Berlin 1985**

Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985, AK, Berlin 1985.

**AK, Berlin 1986**

Bildhauer und Maler am Steinplatz. Die Lehrer des Fachbereichs Bildende Kunst der Hochschule der Künste Berlin, AK, Berlin 1986.

**AK, Berlin 1987**

Harry Kögler. Bilder 1983-1987, AK, Berlin 1987.

**AK, Berlin 1987: Dreyer**

Paul Uwe Dreyer, AK, Berlin 1987.

**AK, Berlin 2000**

Kunst über dem Realen. Hans Thiemann und die Berliner Fantasten, AK, Berlin 2000.

**AK, Bochum 1989**

Aufbruch '51. Versuch einer Rekonstruktion, AK, Bochum 1989.

**AK, Bonn 1957**

Herbstausstellung 1957. Künstlergruppe Bonn und Künstler aus Berlin, AK, Bonn 1957.

**AK, Bonn 1959**

Berliner Künstler der Gegenwart, AK, Bonn 1959.

**AK, Bonn, Köln 2000**

O. H. Hajek, Eine Welt der Zeichen, AK, Bonn, Köln 2000.

**AK, Charleroi 1961**

Peinture et sculpture contemporaines en Allemagne, AK, Charleroi 1961.

**AK, Darmstadt 1960**

Rot im Bild, AK, Darmstadt 1960.



**AK, Darmstadt 1968**

Thomas Lenk, Karl Pfahler, AK, Darmstadt 1968.

**AK, Darmstadt 1981/82**

Kunst aus dem Besitz der Stadt Darmstadt, AK, Darmstadt 1981/82.

**AK, Ettlingen 2006**

Harry Kögler – Von der Dekonstruktion zur Komposition. Berlin. Provence. Rom. Florenz. Karlsruhe. Paravenna, AK, Karlsruhe (Ettlingen) 2006.

**AK, Florenz 1967**

XVIII Mostra internazionale d'Arte Premio del Fiorino, AK, Florenz 1967.

**AK, Freiburg 1978**

Künstlerbund Baden-Württemberg, AK, Freiburg 1978.

**AK, Freiburg 1985**

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Ausstellung der Professoren im Kunstverein Freiburg, Schwarzes Kloster, AK, Freiburg 1985.

**AK, Göppingen 1958**

malerei, plastik, graphik. stipendiaten des kulturkreises im bundesverband der deutschen industrie, AK, Göppingen 1958.

**AK, Hamburg 1960**

Arte alemã desde 1945, AK, Hamburg 1960.

**AK, Hannover 1955**

Deutscher Künstlerbund, AK, Hannover 1955.

**AK, Hannover 1955: Farbige Graphik '55**

Farbige Graphik '55, AK, Hannover 1955.

**AK, Hannover 1957**

Farbige Graphik '57, AK, Hannover 1957.

**AK, Hannover 1969**

Deutscher Künstlerbund, AK, Hannover 1969.

**AK, Heidelberg 1963**

Klaus Arnold – Harry Kögler, AK, Heidelberg 1963.

**AK, Heidelberg 1998**

Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, AK, Heidelberg 1998.

**AK, Karlsruhe 1967**

Deutscher Künstlerbund, AK, Karlsruhe 1967.

**AK, Karlsruhe 1979**

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Zum 125-jährigen Bestehen, AK, Karlsruhe 1979.

**AK, Karlsruhe 1996**

Impuls Südwest. Kunst der 60er Jahre in Baden-Württemberg, AK, Karlsruhe 1996.

**AK, Karlsruhe 2004**

Die Malerei ist tot – es lebe die Malerei. 150 Jahre Kunstakademie Karlsruhe, AK, Karlsruhe 2004.

**AK, Kassel 1959**

Junge deutsche Maler, AK, Kassel 1959.

**AK, Köln 1961**

ars viva '61, AK, Köln 1961.

**AK, Köln 1988**

Josef Albers. Eine Retrospektive, AK, Köln 1988.

**AK, Köln 1997**

Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952, AK, Köln 1997.

**AK, Künzelsau 2004**

150 Jahre Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, AK, Künzelsau 2004.

**AK, Ludwigshafen 1998**

Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959, AK, Ludwigshafen 1998.

**AK, Lübeck 1957**

ars viva '57, AK, Lübeck 1957.

**AK, Luzern 1958**

Junge Maler aus Deutschland und Frankreich, AK, Luzern 1958.

**AK, Mannheim 1980**

Künstlerbund Baden-Württemberg, AK, Mannheim 1980.

**AK, München 1953**

Große Kunstausstellung München, AK, München 1953.

**AK, München 1957**

Große Münchner Kunstausstellung, AK, München 1957.

**AK, München 1983**

Große Kunstausstellung München, AK, München 1983.

**AK, München 1990**

Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus, AK, München 1990.

**AK, München 1992**

Ellsworth Kelly. Die Jahre in Frankreich 1948-1954, AK, München 1992.

**AK, Ostfildern-Ruit 1977**

Vasarely. Erfinder der Op-Art, AK, Ostfildern-Ruit 1977.

**AK, Ostfildern-Ruit 2001**

Paul Klee. Leben und Werk, AK, Ostfildern-Ruit 1987, hier in der veränd. Neuaufl. 2001.

**AK, Paris 1957**

Biennale '57. Jeune peinture, jeune sculpture, AK, Paris 1957.

**AK, Rastatt 1999**

Harry Kögler. Bilder, AK, Rastatt 1999.

**AK, Recklinghausen 1952**

Thomas Grochowiak. Bilder 1950-52, AK, Recklinghausen 1952.

**AK, Recklinghausen 1956**

„junger westen“, AK, Recklinghausen 1956.

**AK, Recklinghausen, Köln 1996**

Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945-1960, AK, Recklinghausen, Köln 1996.

**AK, Rom 1957**

Arte tedesca dal 1905 ad oggi, AK, Rom 1957.

**AK, Rom 1959**

XIII. Jahresausstellung Deutsche Akademie Villa Massimo in Rom, AK, Rom 1959.

**AK, Saarbrücken 1964**

Junge Berliner Kunst, AK, Saarbrücken 1964.

**AK, Saarbrücken 1972**

Harry Kögler. Malerei, Collagen, Graphik, AK, Saarbrücken 1972.

**AK, Schleswig 1956**

Malerei, Graphik, Plastik aus Berlin und Schleswig-Holstein, AK, Schleswig 1956.

**AK, Schloß Randegg 2007**

Gesucht/Gefunden, # 4; Harry Kögler, AK, Schloß Randegg 2007.

**AK, Schwerin 2006**

Von Kandinsky bis Tatlin. Konstruktivismus in Europa, AK, Schwerin 2006.

**AK, Stuttgart 1968**

50 Jahre Bauhaus, AK, Stuttgart 1968.

**AK, Stuttgart 1979**

Willi Baumeister 1945-1955, AK, Stuttgart 1979.

**AK, Stuttgart 1990**

Georg Karl Pfahler, Bildfolgen, AK, Stuttgart 1990.

**AK, Trier 1958**

ars viva '58, AK, Trier 1958.

**AK, Tübingen 1999**

Kandinsky. Hauptwerke aus dem Centre Georges Pompidou Paris, AK, Tübingen 1999.

**AK, Ulm 1986**

Künstlerbund Baden-Württemberg, AK, Ulm 1986.

**AK, Weimar 2005**

Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz, AK, Weimar 2005.

**AK, Würzburg 1960**

ars viva '60, AK, Würzburg 1960.

## Weitere Literatur

**Albers, Josef**, Interaction of Color, New Haven, London 1963.

**Bardon, Annie**, Form und Gegenstand, in: Werner Heldt, AK, Nürnberg, Berlin 1990, S.86 ff.

**Bartels, Daghild** und **Mülhaupt, Freya**, Honolulu oder der weite Weg nach Rom. Bemerkungen zur Villa Massimo, in: AK, Baden-Baden 1978, S.XXV ff.

**Battcock, Gregory**, Constructivism and Minimal Art, New York 1979.

**Baum, Gerhard Rudolf**, Erklärung, in: AK, Baden-Baden 1978, S.II.

**Baumeister, Willi**, Das Mauerbild und einiges über die Fläche in der Malerei, in: Die Baugilde H.17, 7. Jg. Berlin 1925, S.1186.

**Ders.**, Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947.

**Baumstark, Brigitte**, Anmerkungen zu Grieshaber und zur Neuen Figuration in Karlsruhe, in: AK, Karlsruhe 2004, S.41 ff.

**Bauquier, Georges** (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd.II, 1920-1924, Paris 1992.

**Ders.** (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd.VI, 1938-1943, Paris 1998.

**Ders.** (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd.VII, 1944-1948, Paris 2000.

**Ders.** (Hrsg.), Fernand Léger, Catalogue raisonné, Bd.VIII, 1949-1951, Paris 2003.

**Belgin, Tayfun**, Was ist Informel? Eine Annäherung über Bildkategorien, in: AK, Köln 1997, S.32 ff.

**Berchtold, Almut**, Der Traum vom Künstlerhaus, in: AK, Weimar 2005, S.12 ff.

**Berswordt-Wallrabe, Kornelia von**, Suprematismus und Konstruktivismus. Vehemenz einer revolutionären Entwicklung, in: AK, Schwerin 2006, S.11 ff.

**Beye, Peter** und **Osterwold, Tilman**, Willi Baumeister, ‚Das Unbekannte in der Kunst‘, in: AK, Stuttgart 1979, S.9.

**Bleyl, Matthias**, Allusion – Ablösung des Gegenständlichen in der minimalistischen Zeichnung, in: minimal – concept, S.67 ff.

**Boehm, Gottfried**, Willi Baumeister, Stuttgart 1995.

- Borngräber, Christian**, Die fünfziger Jahre. Kunst und Raumkunst, In: Design ist unsichtbar, AK, Wien 1981, S.217 ff.
- Ders.**, Bruchstücke. Westdeutsches Nachkriegsdesign 1945-55, in: AK, Berlin 1983: Grauzonen, Farbwelten, S.127 ff.
- Ders.**, Nierentisch und Schrippendale. Hinweise auf Architektur und Design, in: Bänsch 1985, S.223 ff.
- Brix, Willi**, Die Druckabteilung, in: der berliner kreis, H.2, Januar 1960, o. S.
- Buchholz, Carlos**, Introduccion, in: AK, Berlin o. J. (1961), o. S.
- Cassou, Jean und Leymarie, Jean**, Fernand Léger. Das graphische Werk, (dt.) Tübingen 1973.
- Claussen, Peter Cornelius**, Magistri doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters, Stuttgart 1987 (Corpus Cosmatorum/Peter Cornelius Claussen, Bd.1), (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd.14).
- Conzen-Meairs, Ina**, Revolution und Tradition. Zum Wandel des Realismuskonzepts im Spätwerk von Fernand Léger, in: Fernand Léger. Zeichnungen, Bilder, Zyklen 1930-1955, AK, München 1988, S.11 ff.
- Deutschland, Heinz und Geist, Jonas** (Hrsg.), Max Taut. Architekt und Lehrer (1884-1967), Berlin 1999.
- Damus, Martin**, Moderne Kunst in Westdeutschland 1945-1959. Versuche, Vergangenheit und Gegenwart rückwärtsgewandt zu bewältigen und die Moderne in Harmonie zu vollenden, in: Breuer 1997, S.25 ff.
- Droste, Magdalena und Bauhaus Archiv** (Hrsg.), Bauhaus 1919-1933, Köln 1990.
- Ehrig, Viktoria**, Dämonie. Versuche über einige Maler von Goya bis heute, Berlin, Stuttgart, 1948.
- Erffa, Hans Martin von**, Germania, in: XVII Mostra internazionale d'Arte Premio del Fiorino, AK, Florenz 1966, S.104 f.
- Evers, Hans Gerhard** (Hrsg.), Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräche 1, Darmstadt 1950.
- Fischer-Defoy, Christine**, Die Neugründung der HfbK Berlin im Ost-West-Konflikt 1945-51, in: Gillen, Schmidt 1989, S.138 ff.
- Flemming, Hanns Theodor**, Vorwort, in: AK, Berlin 1963, o. S.
- Flexa Ribeiro, Carlos**, Vorwort, in: AK, Hamburg 1960, o. S.
- Fluck, Andreas**, „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften: Reihe Kunstgeschichte; Bd.197), zugl. Diss., Münster 1992.
- Föhl, Thomas**, Max Klinger und die Gründung der „Florentiner Künstlerkolonie“ Villa Romana, in: Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz, AK, Weimar 2005, S.40 ff.
- Fox Weber, Nicholas**, Der Künstler als Alchimist, in: AK, Köln 1988, S.14 ff.
- Franz, Erich**, Mit Flächen zeichnen. Zur Gestik des Sehens bei amerikanischen Künstlern, in: minimal – concept, S.43 ff.
- Franzke, Andreas**, Rückschau auf eine erste Konzentration, in: AK, Künzelsau 2004, S.139 ff.
- Ders.**, Schweigen – Malen – Schweigen – Erzählen, in: AK, Ettlingen 2006, S.31 ff.
- Freese, Annette**, Auf dem Weg zum Informel. Zu den Quellen der informellen Kunst in Deutschland, in: AK, Heidelberg 1998, S.12 ff.
- Friedel, Helmut**, Vorwort, in: Rupprecht-Geiger-Gesellschaft, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Hrsg.), Rupprecht Geiger. Werkverzeichnis 1942-2002. Gemälde und Objekte. Architekturbezogene Kunst, München, Berlin, London, New York 2003, S.7 ff.
- Ders.**, Die Sprache der Abstrakten Zeichen. Willi Baumeister im Dialog mit Paul Klee und Wassily Kandinsky, in: Willi Baumeister, AK, München 2004, S.25 ff.

- GPF**, Gemalte Langeweile. Ausstellung bei Niepel, in: Der Mittag, 19.12.1960, o. S.
- Gassen, Richard W.**, Vasarely revisus, in: AK, Ostfildern-Ruit 1977, S.63 ff.
- Golding, John**, Léger and the heroism of modern life, in: Léger and Purist Paris, AK, London 1970, S.12 ff.
- Graevenitz, Antje von**, Mit angezogener Bremse? Bildende Kunst in Deutschland nach 1945 im Maschinenzeitalter, in: Breuer 1997, S.129 ff.
- Gramann, Willi**, der berliner kreis, in: der berliner kreis, H.2, Januar 1960, o. S.
- Grasskamp, Walter**, Auftragskunst und Gestaltungsfreiheit. Die fünfziger Jahre, in: Ders., Wolfgang Ullrich (Hrsg.), Mäzene, Stifter und Sponsoren. Ein Modell der Kulturförderung. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI, Ostfildern-Ruit 2001, S.11 ff.
- Graulich, Gerhard**, Vom Bauhaus zu Abstraction-Création zur Internationalisierung des Konstruktivismus, in: AK, Schwerin 2006, S.101 ff.
- Green, Christopher**, Juan Gris, (dt.) Stuttgart 1992.
- Gris, Juan**, Des possibilités de la peinture, in: Der Querschnitt, Berlin, Bd.1, 1925, S.32 ff. (dt. Übers.).
- Grochowiak, Thomas**, Wege zur Abstraktion: junger westen, in: AK, Berlin 1985, S.106 ff.
- Ders.**, Die fünfziger Jahre und der „junge westen“, in: Schmidt 1994, S.59 ff.
- Grohmann, Will**, Die Maler des Bauhauses, in: 50 Jahre Bauhaus, AK, Stuttgart 1968, S.217 f.
- Grote, Ludwig**, Junge deutsche Maler zeigen zusammen mit französischen Malern gleichen Alters ihre Werke, in: AK, Luzern 1958, S.5 ff.
- Groys, Boris**, Über die Appropriation, in: minimal – concept, S.177 ff.
- Grübel, Rainer Georg**, Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext, Wiesbaden 1981 (Opera Slavica, NF, Bd.1).
- Guratzsch, Herwig und Hengstenberg, Thomas**, Vorwort, in: Herwig Guratzsch (Hrsg.), Eduard Bargheer. Retrospektive zum 100.Geburtstag. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Köln 2001, S.7 ff.
- Gussone, Carl**, Geschichte der Villa Massimo, in: Anton Henze (Red.), Deutsche Akademie in Rom Villa Massimo 1914 -1964. Geschichte und Gegenwart einer deutschen Auslands-Stiftung, o. O., 1964, S.19 ff.
- Ders.**, Deutsche Akademie Villa Massimo in Rom, in: AK, Baden-Baden 1978, S.35 ff.
- Haftmann, Werner**, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954.
- Harrison, Charles**, Notes on Ben Nicholson's Development and Commentary on selected Works in: Ben Nicholson, AK, London 1969, S.8 ff.
- Heil, Axel**, Harry Kögler, in: Werner Schmidt (Hrsg.), Bilder aus Baden. Kunstsammlung der Badischen Stahlwerke, Kehl 2002, S.88 f.
- Heinrich, Karl**, Neue bildhafte Funktionen im Raum, in: Magnum, H.17, 1958, S.56.
- Held, Jutta**, Kunst und Kunstpolitik 1945-49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin (W) 1981.
- Hemken, Kai-Uwe**, Geschichte wird Natur. Zum mythischen Denken in der bildenden Kunst der 50er Jahre, in: Breuer 1997, S.101 ff.
- Henze, Anton**, Abstrakt – Absolut – Konkret?, in: Das Kunstwerk, H 1/2, Jg.II, 1948, S.37 f.
- Hermann, Jost**, Freiheit im Kalten Krieg. Zum Siegeszug der abstrakten Malerei in Westdeutschland, in: Borger, Mai, Waetzold 1991, S.135 ff.
- Hess, Walter**, Die Hochschule für bildende Künste, in: Das Kunstwerk, H.11/12 Jg.XVII, 1964, S.22 und S.81.
- Heusinger von Waldegg, Joachim**, Willi Baumeister. Montaru III, 1953, AK, Mannheim 1980.

- Hirner-Schüssele, René**, Von der Anschauung zur Formerfindung. Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst, Worms 1990.
- Hirsch, Thomas**, Was zu sehen ist, in: AK, Ettlingen 2006, S.26 ff.
- Hofer, Karl** (Bearb.), Hochschule für bildende Künste Berlin/West, Berlin 1953.
- Hofmann, Karl Ludwig**, Vom Neubeginn zur produktiven Spannung. Die Badische (Staatliche) Akademie der bildenden Künste Karlsruhe in den Jahren 1947-1958, in: AK, Künzelsau 2004, S.73 ff.
- Holsten, Sigmar**, Zur Avantgarde in der südwestdeutschen Kunst der sechziger Jahre, in: AK, Karlsruhe 1996, S.8 ff.
- Honisch, Dieter**, Zur Ausstellung, in: Formen der Farbe, AK, Stuttgart-Bad Cannstatt 1967, o. S.
- Ders.**, 1956-1970. Auf der Suche nach der eigenen Identität, in: AK, Berlin 1985, S.17 ff.
- Ders.**, Der Beitrag Baumeisters zur Neubestimmung der Kunst in Deutschland, in: Willi Baumeister, AK, Berlin 1989, S.74 ff.
- Horacek, Martin**, Naturwissenschaftliches Weltbild und abstrakte Malerei, in: Körner 1996, S.149 ff.
- Huber, Uli**, Die Arbeit in der Abteilung Graphik, in: der kreis, Mitteilungsblatt der Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe Berlin, H.1, Dezember 1958, o. S.
- Inboden, Gudrun**, Die Gemälde – entmythologisierend, in: AK, Stuttgart 1979, S.21 ff.
- Jähner, Horst**, Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und Lebenswerk ihrer Repräsentanten, 4. Aufl., Berlin 1991.
- James, Philip**, Henry Moore, Über die Plastik – Ein Bildhauer sieht seine Kunst, (dt.) München 1972.
- Judkins, Winthrop**, Fluctuant Representation in Synthetic Cubism. Picasso, Braque, Gris, 1910-1920, New York, London 1976.
- Jürgen-Fischer, Klaus**, Was ist Tachismus?, in: Das Kunstwerk, H.5, Jg.IX, 1955/56, S.17 ff.
- Ders.**, ars viva Baden-Baden '56 und Deutsche Graphik seit 1900, in: Das Kunstwerk H.3, Jg.X, 1956/57, S.53.
- Ders.**, Der Standort Klees, in: Das Kunstwerk, H.5, Jg.X, 1956/57, S.57 ff.
- Ders.**, Die II.documenta in Kassel – Fazit eines Unbehagens, in: Das Kunstwerk, H.2/3, Jg.XIII, 1959, S.30 ff.
- Ders.**, Villa Romana 1959-1976, in: AK, Baden-Baden 1977, S.55 ff.
- Kahnweiler, Daniel-Henry**, Juan Gris. Leben und Werk, Paris 1946, (dt.) Stuttgart 1968.
- Kaiser, Renate**, Aspekte zur pluralistischen Kunstsituation. (Post)avantgarde und (Post)tradition (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd.45), Frankfurt/Main, Bern, New York 1985, S.64 f.
- Kampmann, Ingrid**, Harry Kögler, in: Das Kunstwerk, H.11/12, Jg.XVII, 1964, S.49.
- Kandinsky, Wassily**, Punkt und Linie zur Fläche, Bauhaus-Bücher, Nr.9, 1926.
- Ders.**, Über das Geistige in der Kunst, 4. Aufl., Bern-Mümpitz 1952.
- Kerber, Bernhard**, Skulptur und Farbe, in: Kunstforum international, Bd.60, 1983, S.25 ff.
- Ders.**, Zur Malerei von Paul Uwe Dreyer, in: AK, Berlin 1987: Dreyer, Zitat o. S.
- Kern, Stephen**, The Culture of Time and Space 1889-1918, Cambridge (Mass.) 1983.
- Kermer, Wolfgang**, Zur Kunstlehre Willi Baumeisters. Ein Vorschlag Baumeisters zur Reform des künstlerischen Elementarunterrichts aus dem Jahr 1949, in: Willi Baumeister 1945-1955, AK, Stuttgart 1979, S.129 ff.
- Kimpel, Harald und Stengel, Karin**, II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 2000 (Schriftenreihe des documenta-Archivs, Bd.7).
- Dies.**, II.documenta '59 – wiederbesucht nach vier Jahrzehnten, in: Dies., II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 2000 (Schriftenreihe des documenta-Archivs, Bd.7), S.5 ff.

- Kipple, Ellen**, Chronologie, in: AK, Künzelsau 2004, S.249 ff.
- Klee, Alexander**, Georg Karl Pfahler. Die Entstehung seines Werkes im internationalen Kontext, Saarbrücken-Dudweiler 1997.
- Klee, Paul**, Das bildnerische Denken, Basel 1956.
- Ders.**, Urwege zur Form (1922-1925), in: AK, Stuttgart 1968 (Wiederabdr.), S.22 f.
- König, Alexandra**, Raum in der Fläche, in: Körner 1996, S.99 ff.
- Körner, Hans**, Utopien und Enttäuschungen – Eine Einführung in das Thema, in : Körner 1996, S.9 ff.
- Korte-Beukers, Christine**, Kommunikationskonzepte in der Objektkunst der 1960er Jahre. Am Beispiel ausgewählter Arbeiten von Hans Peter Alvermann, Joseph Beuys, Peter Brüning, Otto Herbert Hajek, Kaspar Thomas Lenk, Timm Ulrichs, Wolf Vostell und Franz Erhard Walther, Münster 1999 (Theorie der Gegenwartskunst, Bd.13).
- Kosinski, Dorothy**, Sprache der modernen Welt. Légers Schaffen zwischen 1911 und 1924, in: Fernand Léger 1911-1924. Der Rhythmus des modernen Lebens, AK, München, New York 1994, S.16 ff.
- Krause, Markus**, Kommt ein Vöglein geflogen. Von Kandinsky zu den Fantasten: Hans Thiemann als Maler, in: Kunst über dem Realen. Hans Thiemann und die Berliner Fantasten, AK, Berlin 2000, S.19 ff.
- Ders.** (Hrsg.), Heinz Trökes. Werkverzeichnis, München, Berlin, London, New York 2003.
- Krieger, Peter**, Junge Maler unter grauem Himmel, in: Colloquium, Eine deutsche Studentenzeitschrift, H.4, Jg. II., 1957, S.6.
- Kudielka, Robert**, Hermann Bachmann, in: AK, Berlin 1983: Bachmann, o. S.
- Kuhn, Philipp**, Zwischen zwei Neuanfängen: Die Villa Romana von 1929 bis 1959, in: AK, Weimar 2005, S.104 ff.
- Laporte, Paul**, Cubism and Science, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism, Nr.VII, März 1949, S.243 ff.
- Leenhardt, Jacques**, Die abstrakte Kunst. Eine Debatte der 50er Jahre, in: Breuer 1997, S.203 ff.
- Léger, Fernand**, Ein neuer Realismus: Die reine Farbe und das Objekt, in: Léger 1971, S.94 ff.
- Ders.**, Hinweise zum mechanischen Element, in: Léger 1971, S.62 ff.
- Ders.**, Malerei heute, in: Léger 1971, S.29 ff.
- Ders.**, Maschinenästhetik und geometrische Ordnung, in: Léger 1971, S.77 ff.
- Ders.**, Was stellt das dar?, in: Léger 1971, S.19 ff.
- Leisberg, Alexander**, Neue Tendenzen, in: Das Kunstwerk, H.10/11, Jg.XIV, 1961, S.3 ff.
- Leistner, Gerhard**, Zwischen strenger Geometrie und monochromer Farbfeldmalerei. Konstruktive Konzepte seit 1960 von deutschen Künstlern aus Ost- und Südosteuropa, in: Kunst als Konzept. Konkrete und geometrische Tendenzen seit 1960 im Werk deutscher Künstler aus Ost- und Südosteuropa, AK, Regensburg 1996, S.78 ff.
- Leonhard, Kurt**, Das Darmstädter Gespräch, in: Das Kunstwerk, H.8/9, Jg.IV, 1950, S.103.
- Ders.**, Darmstädter Gespräche 1950. Das Menschenbild in unserer Zeit, in: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, AK, Köln 1981, S.183 ff.
- Lindner, Brigitte**, Heinz Trökes. Das gemalte Gesamtwerk, Diss., Bonn 2002
- Lueg, Gabriele**, Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss., Aachen 1983.
- Link, Jochen**, Pop Art in Deutschland. Die Rezeption der amerikanischen und englischen Pop Art durch deutsche Museen, Galerien, Sammler und ausgewählte Zeitungen in der Zeit von 1959 bis 1972, Univ. Diss., Stuttgart 2000.
- Livingstone, Marco**, Pop Art. A Continuing History, London, New York 1990.
- Mack, Ute** (Hrsg.), Wegweiser zu Werken von Heinz Mack, Düsseldorf, Wien, New York, Moskau 1992.

- Mai, Ekkehard**, Westdeutsche Kunstakademien nach 45. Skizze der ersten Jahre, in: Borger, Mai, Waetzold 1991, S.187 ff.
- Marconi Cosentino**, Rita (Hrsg. im Auftrag des Assessorato alla Cultura della Regione Lazio), Cerveteri e il suo territorio, Rom 1995.
- Mathey, François**, Das Ding im Kubismus, in: AK, Berlin 1971, S.34 ff.
- Maur, Karin von**, Willi Baumeisters Spuren, in: AK, Stuttgart 1979, S.15 ff.
- Meier, Max-Paul**, Förderung bildender Künstler, in: Dokumentation über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1961, S.17 ff.
- Mende, Nicole**, Die Villa Romana – Ein Künstlertraum? Das wiedereröffnete Künstlerhaus aus dem Blickwinkel der Stipendiaten von 1959 bis 1970, in: AK, Weimar 2005, S.150 ff.
- Menting, Annette**, Max Taut, Das Gesamtwerk, München 2003.
- Meulen, Nicolaj van der**, Der Drang zum Wesen, der Zwang zur Freiheit. Zur Kubismusrezeption in Deutschland zwischen 1945 und 1960, in: Martin Schieder, Isabelle Ewig (Hrsg.), In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nah 1945 (Passagen/Passages, Deutsches Forum für Kunstgeschichte/Centre allemand d'histoire de l'art, Bd.13), S. 183 ff.
- Motte, Manfred de la**, Hajeks Farbwege, in: Das Kunstwerk, H.11/12, XVII, 1964, Anhang o. S.
- Müller, Markus**, Légers Schaffen vor dem Ersten Weltkrieg. Künstlerische Individualität im Spannungsfeld zwischen Kubismus und Futurismus, in: Fernand Léger. Figur, Objekt – Objekt, Figur, AK, Münster 2005, S.11 ff.
- N. N.**, in: Tapetenzeitung, 61.Jg. 1952, S.8.
- N. N.**, 27. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Stuttgart, in: Kunstreport, Informationsblatt Deutscher Künstlerbund e. V. Berlin, H.3, 1979, o. S.
- N. N.**, Ausstellungen in der Hochschule für bildende Künste von 1956 bis 1959, in: Otto, a. a. O., o. S.
- N. N.**, Biographie Antoine Pevsner, in: AK, Schwerin 2006, S.182.
- N. N.**, Biographie Georg Karl Pfahler, in: AK, Stuttgart 1990, S.122.
- N. N.**, Biographie Harry Kögler, in: AK, Ettlingen 2006, S.159.
- N. N.**, Biographie Paul Uwe Dreyer, in: AK, Berlin 1987: Dreyer, o. S.
- N. N.**, Dokumentation zu Preisträgern und Juroren des Villa-Romana-Preises, in: AK, Weimar 2005, S.310 ff.
- N. N.**, Gruppenausstellungen, in: AK, Ettlingen 2006, S.161 ff.
- N. N.**, Kandinsky, in: Bauhaus, H.2/3, 1928, S.10 f.
- N. N.**, Lehrende der Akademie seit 1854, in: AK, Künzelsau 2004, S.326 ff.
- N. N.**, Maler mit ungewöhnlichem Kolorit. Temperabilder von H. Kögler, in: Düsseldorfer Nachrichten, 23.12.1960, Seite D.
- N. N.**, Museumsspende '60, in: AK, Würzburg 1960, o. S.
- N. N.**, Ordentliche und außerordentliche Professoren in der Abteilung I/Fachbereich I – Freie Kunst/Bildende Kunst, in: AK, Berlin 1986, S.353 ff.
- N. N.**, Paul Klee, Urwege zur Form, in: AK, Stuttgart 1968, S.22 f.
- N. N.**, Register Museumsspende, in: Dokumentation über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1961, S.41.
- N. N.**, Stipendiaten und Preisträger der Kulturkreises, in: Dokumentation über die zehnjährige Tätigkeit des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1961, S.57 ff.
- N. N.**, Stipendien '61 für junge Künstler, in: AK, Köln 1961, S.48.
- N. N.**, Unterricht Kandinsky, in: AK, Stuttgart 1968, S.51 ff.
- N. N.**, Unterricht Klee, in: AK, Stuttgart 1968, S.63 ff.
- Néret, Gilles**, Léger, Paris 1990.



- Ohff, Heinz**, Ist Berlin noch ein Kunstzentrum?, in: Das Kunstwerk, H.11/12, Jg.XVII, 1963/1964, S.3 ff.
- Osterwold, Tilman**, Pop Art – eine Bewegung der sechziger Jahre, in: Ders., Pop Art, Köln 1992, S.6 ff.
- Otto, Karl** (Red.), Hochschule für bildende Künste Berlin Charlottenburg, Berlin 1959.
- Passarelli, Pasquale** (Hrsg. im Auftrag des Istituto Enciclopedico Italiano); Comuni d'Italia, Liguria, Acquaviva d'Isernia 2001
- Ders.**, a. a. O., Lombardia, Bd.2, Acquaviva d'Isernia 2000.
- Ders.**, a. a. O., Piemonte, Bd.3, Acquaviva d'Isernia 2003.
- Peters, Hans Albert**, Blick nach vorn – die Villa Massimo im Rückspiegel, in: AK, Baden-Baden 1978, S.XIII ff.
- Petzet, Wolfgang**, Die Große Kunstaussstellung München 1956, in: Die Kunst und das schöne Heim, H.12, Jg.54, 1956, S.441 ff.
- Posca, Claudia**, Zur Geschichte des deutschen Informel. Stationen, Vorbehalte und Erfolge auf dem Weg zur „documenta II“, in: Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952, AK, Köln 1997, S.8 ff.
- Rasche, Stefan**, Das Stilleben in der westdeutschen Malerei der Nachkriegszeit. Gegenständliche Positionen zwischen 1945 und 1963, Münster 1995 (Theorie der Gegenwartskunst, Bd.2).
- Rattemeyer, Volker**, Kunstakademien. Ihre Bedeutung für die Kunstentwicklung in der Bundesrepublik am Beispiel von Karlsruhe und Düsseldorf, in: AK, Berlin 1985, S.646 ff.
- Reising, Gert**, Karlsruhe HBF – Bahnhof Zoo, in: Röbling 1988, S.57 ff.
- Ders. und Röbling, Wilfried**, ohne anfang ohne ende. Bilder zur deutschen Demokratie, in: AK, Karlsruhe 1996, S.16 f.
- Reising-Pohl, Claudia**, Kalter Krieg – Schauplatz Deutschland, in: Röbling 1988, S.25 ff.
- Riedl, Peter Anselm**, Otto Herbert Hajeks Position in der Gegenwartskunst, in: AK, Bonn, Köln 2000, S.21 ff.
- Rödiger-Diruf, Erika**, Zum Spektrum der Malerei an der Karlsruher Kunstakademie in den 1960er bis 1980er Jahren, in: AK, Karlsruhe 2004, S.55 ff.
- Roh, Franz**, Expression und Konstruktion in der gegenstandslosen Malerei, in: Das Kunstwerk, H.2, Jg.IX, 1955, S. 4 ff.
- Ders.**, Max Ernst und der Surrealismus – sind sie noch aktuell?, in: Das Kunstwerk, H.4, Jg.X, 1956/57, S.3 ff.
- Rosenblum, Robert**, Der Kubismus und die Kunst des 20 Jahrhunderts, (dt.) Stuttgart 1960.
- Roters, Eberhard**, Gerhart Bergmann, in: Das Kunstwerk, H.11/12, Jg.XVII, 1964, S.27.
- Rotzler, Willy**, Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich, 3.Aufl. 1995.
- Rubin, William** (Hrsg.), Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, (dt.) München 1984.
- Ders.**, Picasso und Braque: Eine Einführung, in: Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus, AK, München 1990, S.9 ff.
- Ruck, Germaid**, Georg Karl Pfahler – Bildfolgen, in: AK, Stuttgart 1990, S.7 ff.
- Russel, John**, Der surrealistische Gegenstand, in: AK, Berlin 1971, S.88 ff.
- Saure, Gabriele**, Kunst und Künstler in Deutschland 1945-1949, in: Kunst in Deutschland 1945-1995. Beitrag deutscher Künstler aus Mittel- und Osteuropa, AK, Regensburg 1995.
- Schäfer, Dorit und Jacob-Friesen, Holger**, „Wir brauchen Bewegung über die Grenzen hin...“. Französische Graphik für Karlsruhe, in: Picasso, Matisse, Chagall...Französische Druckgraphik 1900-1950, AK, Karlsruhe 2006, S.8 ff.

- Schauer, Lucie**, Vorwort, in: Gerhart Bergmann. Arbeiten von 1974-1981, AK, Berlin 1982, o. S.
- Dies.**, Die Welt der Chiffren und Symbole, in: Camaro. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, AK, Berlin 1983, o. S.
- Schepers, Wolfgang**, Kurve, rechter Winkel und Design 1945-1959, in: Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959, AK, Ostfildern-Ruit 1998, S.260 ff.
- Schmalenbach, Werner**, Fernand Léger, Köln 1977.
- Schmidt, Georg**, Juan Gris, in: Das Kunstwerk, H.7, Jg.XI, 1957/58, S.3 ff.
- Schmidt, Werner** (Hrsg.), Bilder aus Baden. Kunstsammlung der Badischen Stahlwerke, Kehl 2002.
- Schmied, Wieland**, Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1974.
- Ders.** (Hrsg.), Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack, Köln 1998.
- Schneider, Angela**, Surrealistische Tendenzen, in: AK, Berlin 1985, S.48 ff.
- Schrage, Dieter**, Pop Art und ihre Dingwelt, in: Macht der Dinge. Nouveau Réalisme, Pop Art, Hyperrealismus, AK, Klagenfurt 2001, S.38 ff.
- Schulze Vellinghausen, Albert**, Thomas Grochowiak, in: Ders., Anneliese Schröder, junger westen. Deutsche Kunst nach Baumeister, Recklinghausen 1958, S.21 f.
- Ders. und Schröder, Anneliese**, Freundschaften und Begegnungen, in: Dies., junger westen. Deutsche Kunst nach Baumeister, Recklinghausen 1958, S.28 ff.
- Schwalm, Hans-Jürgen**, Thomas Grochowiak, in: AK, Recklinghausen, Köln 1996, S.106.
- Schweicher, Curt**, Vorwort, in: AK, Kassel 1959, o. S.
- Seiler, Harald**, Harry Kögler, in: Junge Künstler 59/60, S.87 ff.
- Skrandies, Timo**, „Verlust der Mitte“?, in: Körner 1996, S.20 ff.
- Skutsch, Karl Ludwig**, Vorwort, in: AK, Berlin 1957: Berliner Künstler, o. S.
- Spieß, Werner**, Vasarely, Periode „Gordes-Cristal“, in: AK, Ostfildern-Ruit 1977, S.11 ff.
- Stachelhaus, Heiner**, Der Deutsche Künstlerbund. Moralische Instanz, kulturpolitisches Instrument oder was?, in: AK, Berlin 1985, S.655 ff.
- Steinbring, Karl Olaf**, Organisation und Durchführung des Berliner Notstandsprogramms 1950-1956, Berlin 1956.
- Stemrich, Gregor**, Minimal Art, in: Aus den privaten Sammlungen im Museum für Neue Kunst, ZKM, Karlsruhe, AK, Ostfildern-Ruit 2001, S.8 ff.
- Stulle, Johanna**, Biographie O. H. Hajek, in: AK, Bonn, Köln 2000, S.139.
- Summers, Julie**, Katalogeintrag, in: Henry Moore. Ursprung und Vollendung, AK, München, New York 1996, Kat. Nr.28, S.86.
- Tafel, Verena**, Wahrnehmung – Irritation, in: AK, Berlin 1987, S.5 ff.
- Temkin, Ann**, Klee und die Avantgarde 1912-1940, in: AK, Ostfildern-Ruit 2001, S.57 ff.
- Thomas, Karin**, Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002.
- Thwaites, John Anthony**, Germany, in: Arts, März 1957, S.18 ff.
- Trier, Eduard**, Der späte Léger, in: Das Kunstwerk, H.2, Jg.IX, 1955/56, S.49.
- Trökes, Heinz**, Moderne Kunst in Deutschland, in: Das Kunstwerk, H.8/9, Jg.I, 1946/47, S.75.
- Verdet, André**, „Le dynamisme pictural“, Genf 1955.
- Vierneisel, Beatrice**, Berliner Ausstellungschronologie 1945-1951, in: Gillen, Schmidt 1989, S.235 ff.
- Dies.**, Berliner Galerien, Dokumentation, in: Gillen, Schmidt 1989, S.151 ff.
- Vollmer, Hans**, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd.2, 1.Aufl. Leipzig 1955.
- Ders.**, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd.3, 1. Aufl. Leipzig 1956.

- Wagner, Barbara**, „Den Vorhang zu und alle Fragen offen.“. Zu den Bildwelten von Hans Kuhn, in: Matthias Winzen, Philipp Kuhn (Hrsg.), Hans Kuhn 1905-1991. Eine Werkdokumentation zum 100.Geburtstag, (zugl. AK, Baden-Baden 2005), S.10 ff.
- Wankmüller, Rike**, Juan Gris, in: Das Kunstwerk, H.4, Jg.IX, 1955/56, S.55.
- Warnke, Martin**, Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, in: Bänisch 1985, S.209 ff.
- Wedewer, Rolf**, Tendenzen des Nach-Tachismus, in: Das Kunstwerk, H.10, Jg.XIII, 1960, S.3 ff.
- Ders.**, Stichworte zum Informel, in: AK, Berlin 1985, S.120 ff.
- Weigel, Maria Lucia**, Der Maler und die Zeitgenossen – Kögler im Kontext, in: AK, Ettlingen 2006, S.34 ff.
- Weiss, Evelyn**, Pop Art und Deutschland, in: Pop Art, AK, München (dt.) 1992, S.221 f.
- Wendt, Karin**, Günter Fruhtrunk. Monographie und Werkverzeichnis. Möglichkeiten und Grenzen des konkreten Bildes, Frankfurt, Berlin, Bern, Brüssel u. a. 2001 (Schriften zur bildenden Kunst, hrsgg. Von Jürg Meyer zur Capellen, Bd.10).
- Wenk, Silke**, Der Kulturkreis im BDI und die Macht der Kunst, in: Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach '45, AK, Frankfurt/Main, Berlin 1980, S.80 ff.
- Wescher, Herta**, Das heutige Klebebild, in: Das Kunstwerk, H.5, Jg.X, 1956/57, S.32.
- Wessel, Ruth**, Nierentischstil, in: Körner 1996, S.72 ff.
- Wick, Rainer**, Rezeptionsgeschichtliche Randbemerkungen zur Bauhaus-Pädagogik, in: Ders. (Hrsg.), Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell?, Köln 1985, S.42 ff.
- Wirth, Günter**, Das Informel im deutschen Südwesten und die Gruppe 11, in: Das Informel im deutschen Südwesten und die Gruppe 11, AK, Esslingen 1994, S.5 ff.
- Ders.**, Die Farbwege, in: AK, Bonn, Köln 2000, S.57 ff.
- Wyss, Beat**, Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit, in: Breuer 1997, S.55 ff.
- Zuschlag, Christoph**, Undeutbar – und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei, in: AK, Heidelberg 1998, S.38 ff.

## **ABBILDUNGSVERZEICHNIS**

Neben Titel, Entstehungsdatum, Technik und Maßen werden Verbleib des Werkes und Abbildungsnachweis genannt.

Die Provenienzen der Arbeiten sind gemäß den Besitzverhältnissen des Jahres 2006 angegeben.

Bei den Maßangaben gilt Höhe vor Breite. Bei den Gemälden sind Blatt- bzw. Leinwandmaße angegeben. Gleiches gilt für die druckgraphischen Arbeiten, sofern nicht anders vermerkt. Der Methode von Heil, die dieser im AK, Ettlingen 2006 für die Maßangaben zugrunde legt, Rahmen bzw. Passepartout in diese einzurechnen, wird nicht gefolgt, da die überlieferten Arbeiten zum großen Teil nicht mehr in der vom Künstler vorgesehenen Weise montiert sind.

Die Maße einiger Arbeiten sind nicht zu bestimmen, da die betreffenden Werke unter Glas oder Passepartout liegen. Bei den lediglich in Fotografien überlieferten Werken sind Technik und Bildträger nicht immer überliefert. Im Fall der auf Fotografien aus dem Nachlaß des Künstlers überlieferten Arbeiten sind die Fotografien in das Verzeichnis aufgenommen, sofern sie mehrere Arbeiten zeigen. Dies ist auf den Farbfotografien der Fall, die im Atelier entstanden. Ist ein Werk bildfüllend wiedergegeben, so ist dieses aufgenommen.

Alle aufgeführten Arbeiten stammen von Harry Kögler. Datierung und Signatur sind in der Regel auf der Vorderseite der jeweiligen Arbeit vermerkt, wenn im Text nicht anders angegeben. Die in Klammern angegebenen Jahreszahlen stellen eine zeitliche Einordnung der Arbeiten dar, die von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit vorgeschlagen wird. Der Titel, wenn vorhanden, ist stets auf der Rückseite vermerkt. Gegen Ende der 80er Jahre verzichtet Kögler auf einen Titel für seine Arbeiten. Die ab diesem Zeitpunkt entstehenden Werke sind deshalb mit dem Kürzel „o.T.“ versehen. Die zuvor entstehenden Werke haben in der Regel einen Titel, wenn dieser nicht bekannt ist, wird dies vermerkt.

o. T. = ohne Titel

o. D. = ohne Datum

IEK = Institut für Europäische Kunstgeschichte

## Abb.1

Spätsommer, 1947

Aquarell auf Karton

48,8 × 39,8 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.2

Boote am Strand, o. D.

Aquarell auf Papier

44 × 62,4 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.3

Kirchdorf am Inn, o. D.

Aquarell auf Papier

43 × 61 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.4

Titel unbekannt, o. D.

Gouache auf Papier

Maße unbekannt

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.5

Titel unbekannt, 1949

Gouache auf Papier

Maße unbekannt

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.6

Titel unbekannt, o. D.

Aquarell auf Papier

37 × 48,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.7

Titel unbekannt, o. D.

Gouache auf Papier

64 × 47,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.8

Deckenentwurf, Januar 1948

Tempera auf Karton

28,5 × 50,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.9

Deckenentwurf, o. D.

Tempera auf Karton

28,5 × 50,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.10

Titel unbekannt, 1951 (Entwurf Vorhang)

Tempera auf Papier

85 × 69 cm

Privatbesitz

Foto: Privatbesitz

## Abb.11

Titel unbekannt, o. D.

Gouache auf Papier

49 × 48 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.12

Titel unbekannt, o. D.

Gouache auf Papier

46 × 50 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.13

Titel unbekannt, 1951

Öltempera auf Papier

63 × 84,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.14

Titel unbekannt, 1951

Öltempera auf Karton

64 × 89 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.15

Titel unbekannt, o. D.

Gouache auf Papier

48,5 × 63,4 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.16

Titel unbekannt, 1951

Gouache auf Papier

44,5 × 63,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.17

Titel unbekannt, o. D.

Gouache auf Papier

48,5 × 63 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.18

Titel unbekannt, 1952

Gouache auf Papier

46 × 60,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.19

Titel unbekannt, 1952

Tusche auf Papier

51,5 × 65 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.20

Vegetation in Südfrankreich, o. D.

Tusche auf Papier

51,5 × 65 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.21

Am Zentrum Rot-Grün, 1955

Tempera auf Papier

Maße unbekannt

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.22

Turm am Meer, 1952

Farbige Ätzradierung von drei Platten, Probedruck

46,5 × 58,5 cm

Nachlaß Kögler (seit 2016 im Besitz der Kunsthalle Mannheim, Inv. Nr. G7369)

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.23

Titel unbekannt, 1952

Farbradierung von zwei Platten, Zustandsdruck

40,5 × 48 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.24

Gerät und Haus am Meer, o. D.

Farbige Lithographie

Maße unbekannt

Nachlaß Kögler (seit 2016 im Besitz der Kunsthalle Mannheim, Inv. Nr. G7371)

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.25

Titel unbekannt, 1954

Öltempera auf Papier

Maße unbekannt

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.26

Maschinenteile, 1953

Öltempera auf Karton

54,5 × 76 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.27

Titel unbekannt, 1954

Tempera, Bildträger unbekannt

Maße unbekannt

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.28

Fragmente am Strand, 1955

Öl auf Leinwand

70 × 55 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel



Abb.29  
Komposition mit Eisenteilen, 1956  
Öl auf Hartfaserplatte  
116 × 165 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.30  
Titel unbekannt, 1997  
Karton-Collage auf Karton  
57,7 × 65,1 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.31  
Block, 1957  
Tempera auf Karton  
70 × 85 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.32  
Titel unbekannt, 1956  
Tusche und Collage auf Karton  
80 × 70 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.33  
Titel unbekannt, 1956  
Tusche und Collage auf Karton  
37 × 33,5 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.34  
Nachtparabel, 1957  
Öl auf Hartfaser  
43 × 81,5 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.35  
Titel unbekannt, 1956  
Gouache, Bildträger unbekannt  
Maße unbekannt  
Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des Werkes unbekannt.  
Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.36

Titel unbekannt, o. D.

Lithographie

26,5 × 35 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.37

Titel unbekannt, 1956

Lithographie

32 × 42 cm

Nachlaß Kögler (seit 2016 im Besitz der Kunsthalle Mannheim, Inv. Nr.G7372)

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.38

Titel unbekannt, 1957

Collage, Tusche und Gouache auf Karton

49 × 33,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.39

Gefüge II, 1957

Tempera auf Karton

64 × 48 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.40

Titel unbekannt, 1957/1958

Tempera auf Leinwand

110,5 × 81,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.41

Kleines Tor, 1958

Tempera auf Papier

23,5 × 65 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.42

Schwarze Mitte, 1958

Tempera auf Papier

70 × 85 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.43

Titel unbekannt, 1958

Gouache auf Papier

39,5 × 57,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.44

Titel unbekannt, 1958

Aquarell auf Papier

37,7 × 56,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.45

Titel unbekannt, 1958

Aquarell auf Papier

55,4 × 37,5 cm

Nachlaß Kögler (seit 2016 im Besitz der Kunsthalle Mannheim, Inv. Nr. G7368)

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.46

Titel unbekannt, 1958

Aquarell auf Papier

Maße unbekannt

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.47

Provence, 1958

Aquarell auf Papier

15 × 21 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.48

Titel unbekannt, 1958

Kaltnadelradierung und Aquatinta auf Büttenpapier

Maße unbekannt

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.49

Aufklingendes Blau, 1958

Tempera auf Papier

38,5 × 56,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.50

La Pieve di Cairo, 1959

Tempera auf Papier

70 × 90 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.51

Gavi, 1959

Tempera auf Papier

70 × 90 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.52

Landschaftliches, 1959

Tempera auf Papier

53 × 71 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.53

Mit roter Mitte (Saracinesco), 1959

Tempera auf Papier

38,5 × 57 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.54

o. T. (Römisches), 1959

Öl auf Leinwand

46 × 73 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.55

Am Weg nach Greve, 1960

Tempera auf Papier

35 × 46 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.56

Zwischen Florenz und Siena III, 1960

Tempera auf Papier

51 × 72 cm

Nachlaß Kögler (seit 2016 im Besitz der Kunsthalle Mannheim, Inv. Nr. G7378)

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.57

Zwischen Florenz und Siena II, 1960

Tempera auf Papier

51 × 72 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.58

Blaue Fabel, 1962

Tempera auf Papier

66 × 87,6 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.59

Römisches, 1959

Tempera auf Leinwand

34,5 × 49,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.60

o. T., 1963

Tempera auf Karton

48,5 × 63,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.61

Pinselzeichnung, 1963

Tusche auf Papier

32 × 49 cm

Nachlaß Kögler (seit 2016 im Besitz der Kunsthalle Mannheim, Inv. Nr. G7380)

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.62

Pinselzeichnung, 1963

Tusche auf Papier

32 × 49 cm

Nachlaß Kögler (seit 2016 im Besitz der Kunsthalle Mannheim, Inv. Nr. G7382)

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.63

Pinselzeichnung, 1963

Tusche und Tempera auf Papier

35 × 58 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.64

Fotografie, o. D.

Farbfotografie

20,5 × 25,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: IEK, Heidelberg

Abb.65

Rote Pforte, 1966

Tempera, Bildträger unbekannt

90 × 70 cm

Verbleib unbekannt

Fotografie im Nachlaß Kögler

Foto: IEK, Heidelberg

Abb.66

Pforte, 1967

Tempera auf Leinwand

90 × 70 cm

Verbleib unbekannt

Fotografie im Nachlaß Kögler

Foto: IEK, Heidelberg

Abb.67

Streifen im Kasten, 1967

Tempera und Bleistift auf Papier

45 × 29 cm

Privatbesitz

Foto: Privatbesitz

Abb.68

Streifen im Kasten, 1967

Tempera und Bleistift auf Papier

45 × 29 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Werk in Privatbesitz.

Foto: IEK, Heidelberg

Abb.69

Fotografie, o. D.

Farbfotografie

10,5 × 7,5 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib der abgebildeten Werke unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.70

Fotografie, o. D.

Farbfotografie

10,5 × 7,5 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.71

Titel unbekannt, 1967 (?) (veränderter Zustand von Abb.114)

Technik und Bildträger unbekannt

Maße unbekannt

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.72

Tafel, 1967

Tempera, Bildträger unbekannt

70 × 50 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.73

Fotografie, o. D.

Farbfotografie

10,5 × 7,5 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.74

Tor, 1967

Öl auf Leinwand

100 × 80 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.75

Titel unbekannt, 1967

Technik und Bildträger unbekannt

Maße unbekannt

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.76

Titel unbekannt, 1969

Tempera auf Karton

86 × 66 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.77

Straßburger Fenster, 1969

Technik unbekannt, auf Matratzenstoff

Maße unbekannt

Privatbesitz

Foto: Privatbesitz

## Abb.78

Fotografie, o. D.

Farbfotografie

10,5 × 7,5 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib der abgebildeten Werke unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.79

Fotografie, o. D.

Farbfotografie

10,5 × 7,5 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib der abgebildeten Werke unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.80

Titel unbekannt, o. D.

Tempera auf Leinwand

90 × 70 cm

Nachlaß Kögler

Fotografie im Nachlaß Kögler

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.81

Fotografie, o. D.

Farbfotografie

10,5 × 14,5 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib der abgebildeten Werke (bis auf die rechts an der Wand hängende Arbeit) unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.82

Fotografie, o. D.

Farbfotografie

7,5 × 10,5 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib der abgebildeten Werke (bis auf die rechts angelehnte, große Arbeit) unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg



## Abb.83

Stab, 1969

Tempera, Bildträger unbekannt

85 × 70 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.84

Titel unbekannt, o. D. (1969)

Tempera auf Karton

Maße unbekannt

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.85

Titel unbekannt, 1969

Siebdruck auf Papier

51,2 × 40,3 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.86

Titel unbekannt, 1969

Siebdruck auf Papier

51,2 × 40,3 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.87

Blattspiegel, 1970

Tempera auf Karton

42 × 56 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.88

Titel unbekannt, o. D., (1970 ?)

Technik unbekannt, auf Karton, auf Holz

Maße unbekannt

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.89

Blatt-Teilung, 1970

Tempera auf Karton

63 × 75 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.90

Blatt-Teilung, 1970

Tempera auf Karton

63 × 75 cm

Farbfotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.91

Taxidi, 1970

Tempera auf Karton

31 × 73 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.92

Titel unbekannt, o. D. (1970 ?)

Tempera auf Leinwand

108 × 110 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.93

Titel unbekannt o. D. (1970 ?)

Öl auf Leinwand

90 × 70 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.94

Geschichtete Tafeln, 1971

Tempera und Bleistift auf Karton

60 × 45 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.95

Grüner Stab, 1972

Tempera auf collagiertem Papier, auf Karton

50 × 65 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.96

Beschattetes Täfelchen, 1972

Tempera und Collage auf Karton

20 × 25 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

Abb.97

Titel unbekannt, 1972  
Tempera und Collage auf Karton  
36 × 21 cm  
Privatbesitz  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.98

Titel unbekannt, 1972  
Tempera und Bleistift auf Karton, auf Holz  
90 × 70 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.99

Titel unbekannt, 1973  
Tempera, Bildträger unbekannt  
39 × 57 cm  
Privatbesitz  
Foto: Privatbesitz

Abb.100

Fensterladen mit blauem Schatten, 1974  
Tempera und Bleistift, Bildträger unbekannt  
60 × 80 cm  
Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.  
Foto: IEK, Heidelberg

Abb.101

Fallfenster, 1974  
Tempera und Bleistift auf Karton  
48 × 62 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.102

Wehr, 1974  
Tempera und Bleistift auf Papier  
85,5 × 66,5 cm  
Privatbesitz  
Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.103

Wehr, 1974 (früherer Zustand von Abb.151)

Tempera und Bleistift auf Papier

85,5 × 66,5 cm

Privatbesitz

Fotografie im Nachlaß Kögler

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.104

Titel unbekannt, 1975

Tempera und Bleistift auf Karton

Maße unbekannt

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.105

Gelenk mit schwarzem Schatten, 1977

Tempera, Bleistift und Collage auf Karton

64 × 48 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.106

Geteilte Tafel, 1977

Tempera und Bleistift auf Karton

73 × 63 cm

Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Universitätsbauamt Heidelberg

Inv. Nr.L00003710

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.107

Jalousie und Papierform, 1977/78

Tempera und Bleistift auf Karton

48 × 60 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.108

Schatten einer Zeichnung, 1979

Tempera, Bleistift und Collage auf Karton

56 × 42,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.109

Titel unbekannt, 1955

Tempera auf Papier

46,5 × 59,5 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.110

Schatten und gelochte Tafel, 1979

Bleistift und Collage auf Karton

74 × 58 cm

Fotografie im Nachlaß Kögler, Verbleib des abgebildeten Werkes unbekannt.

Foto: IEK, Heidelberg

Abb.111

Titel unbekannt, 1980

Bleistift, Tempera und Collage auf Karton

Maße unbekannt

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.112

Schatten eines Kreuzes, 1980

Tempera und Collage auf Karton

70 × 85 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.113

Turm und beschattetes Gebäude, 1981

Tempera und Bleistift auf Papier

25 × 38 cm

Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Universitätsbauamt Heidelberg

Inv. Nr.L00003707

Foto: Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Universitätsbauamt Heidelberg

Abb.114

Beschatteter Bau I, 1981

Collage, Tempera und Bleistift auf Karton

33 × 74 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.115  
Beschattete Jalousie, 1980  
Tempera und Collage auf Karton  
35 × 50 cm  
Privatbesitz  
Foto: Privatbesitz

Abb.116  
Titel unbekannt, o. D.  
Tempera, Bleistift und Collage auf Karton  
Maße unbekannt  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.117  
Mit gelochtem Winkel, 1983  
Tempera und Collage auf Karton  
40 × 54 cm  
Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Universitätsbauamt Heidelberg  
Inv. Nr.L00003712  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.118  
Titel unbekannt, 1983  
Tempera, Bleistift und Collage auf Karton  
Maße unbekannt  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.119  
Titel unbekannt, 1984  
Tempera auf Karton  
34,4 × 47 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.120  
Titel unbekannt, 1991  
Tempera auf Karton  
42,9 × 29,8 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.121  
o. T., 1986  
Tempera und Bleistift auf Karton  
34,5 × 46,5 cm  
Privatbesitz  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.122  
Im Oval, 1985  
Tempera und Bleistift auf Karton  
64 × 48 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.123  
Fotografie, o. D. (90er Jahre)  
Farbfotografie, digitalisiert  
Fotografie im Nachlaß Kögler  
Foto: IEK, Heidelberg

Abb.124  
Titel unbekannt, 1986  
Tempera und Bleistift auf Papier  
Maße unbekannt  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.125  
Beschattetes Blatt, 1980  
Tempera und Bleistift auf Karton  
23 × 35 cm  
Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Universitätsbauamt Heidelberg  
Inv. Nr.L00003708  
Foto: Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Universitätsbauamt Heidelberg

Abb.126  
Titel unbekannt, 1987  
Tempera und Bleistift auf Karton  
44 × 31 cm  
Privatbesitz  
Foto: Privatbesitz

Abb.127  
Titel unbekannt, 1983/90  
Collage, Tempera und Bleistift auf Karton  
23,7 × 50,8 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.128

Schlüsseltasche, Frucht und Zettel, 1986

Tempera und Bleistift auf Karton

64 × 48 cm

Regierungspräsidium Karlsruhe

Inv. Nr.4980

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.129

Der rote Balkon, 1985

Tempera auf Papier

64 × 48 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.130

o. T., 1994/96

Tempera und Bleistift auf Karton

26 × 33 cm

Land Baden-Württemberg, Regierungspräsidium Tübingen

Inv. Nr.6215

Foto: Regierungspräsidium Tübingen

## Abb.131

Fotografie, o. D.

Farbfotografie, digitalisiert, (überarbeitete Fassung des abgebildeten Werkes)

Fotografie im Nachlaß Kögler

Foto: IEK, Heidelberg

## Abb.132

Das Ding auf der Treppe (anstelle von Begegnung), 1987

Tempera und Bleistift auf Karton

70 × 80 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel

## Abb.133

o. T., 1987

Tempera und Bleistift auf Karton

62 × 43 cm

Nachlaß Kögler

Foto: Maria Lucia Weigel



Abb.134  
o. T., 1990  
Tempera und Bleistift auf Karton  
Maße unbekannt  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.135  
o. T., 1989  
Tempera und Bleistift auf Karton  
44 × 61 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.136  
o. T., 1989  
Tempera und Bleistift auf Karton  
70 × 85 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.137  
Fotografie, o. D. (90er Jahre)  
Farbfotografie, digitalisiert  
Fotografie im Nachlaß Kögler  
Foto: IEK, Heidelberg

Abb.138  
Jagd II (Serie), 1989  
Tempera und Bleistift auf Karton  
33,5 × 45,5 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.139  
o. T., 1991  
Tempera und Bleistift auf Karton, auf Karton  
32,5 × 44 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.140  
o. T., 1991  
Gouache und Bleistift auf Karton  
Maße unbekannt  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.141  
o. T., 1991  
Tempera und Collage auf Karton  
66 × 70 cm  
Privatbesitz  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.142  
o. T., 1992  
Bleistift auf Papier  
37,1 × 30,9 cm  
Privatbesitz  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.143  
o. T., 1992  
Bleistift auf Papier  
37 × 31,1 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.144  
o. T., 1992  
Bleistift auf Papier  
37 × 31 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.145  
o. T., 1992/96  
Bleistift und Tempera auf Papier  
37,5 × 31 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.146  
o. T., 1992  
Tempera und Collage auf Karton  
47 × 70 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.147  
o. T., 1993  
Bleistift und Gouache auf Karton  
33,5 × 41,5 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.148  
o. T., 1994  
Tempera, Bleistift und Collage auf Papier  
43,5 × 39,5 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.149  
o. T., 1994  
Tempera und Bleistift auf Karton  
36 × 47 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.150  
2-teilige Komposition, 1991  
Tempera und Bleistift auf Karton  
33 × 68 cm  
Privatbesitz  
Foto: Privatbesitz

Abb.151  
o. T., 1994  
Tempera und Bleistift auf Karton  
Maße unbekannt  
Privatbesitz  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.152  
o. T., 1995  
Tempera, Pastellkreide und Collage auf Karton  
27 × 60 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.153  
o. T., 1995  
Tempera und Bleistift auf Karton  
Maße unbekannt  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.154  
o. T., 1995  
Tempera, Bleistift und Collage auf Karton  
26,1 × 44,1 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.155  
o. T., o. D.  
Collage und Bleistift auf Karton  
Maße unbekannt  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.156  
o. T., 1996  
Tempera, Bleistift und Collage auf Karton  
25,5 × 44,1 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.157  
o. T., 1997  
Tempera, Bleistift und Holz auf Karton  
45 × 34 cm  
Regierungspräsidium Karlsruhe  
Inv. Nr.5760  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.158  
o. T., 1998  
Collage auf Karton  
32 × 40 cm  
Privatbesitz  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.159  
o. T., 1998  
Collage und Tempera auf Papier  
37,5 × 25,6 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.160  
o. T., 1997  
Tempera, Bleistift und Collage auf Karton  
36 × 24 cm  
Nachlaß Kögler  
Foto: Maria Lucia Weigel

Abb.161  
o. T., 1998  
Tempera und Collage auf Karton  
38,6 × 32 cm  
Privatbesitz  
Foto: Privatbesitz

## ANHANG I

Auszug aus dem Briefwechsel zwischen Gerhart Bergmann und Harry Kögler in den Jahren 1952 und 1953

Bestand Nachlaß Harry Kögler

Die Orthographie wurde nicht der heutigen Schreibweise angepaßt. Es werden nur die für das Thema der vorliegenden Arbeit relevanten Passagen wiedergegeben. Anmerkungen der Verfasserin der vorliegenden Arbeit werden durch eckige Klammern ausgewiesen.

### Brief 1

Brief G. Bergmann an Harry Kögler, in Bleistift auf kariertem Papier geschrieben

„Abs.: G. Bergmann Paris Rue Lécluse Hotel Liberty

Empf.: Herrn Harry Kögler Berlin Friedenau Stubenrauchstr.62

5.11.1952

Lieber Harry!

...

Für heut' alles Gute Harry

Arbeit' viel und radiere [unterstrichen]

Dein Gerhart“

### Brief 2

Brief Gerhart Bergmann an Harry Kögler, geschrieben in Bleistift auf kariertem Papier

“Abs.: G. Bergmann Paris 17

Rue Lecluse, 27 Hotel Liberty

Empf.: Herr Harry, Kögler, Berlin-Friedenau, Allemagne, Stubenrauchstr. 62

Paris 14.11.52

Lieber Harry!

...

Heut war ich im Atelier von Léger. ... Zweifellos ist er eine Persönlichkeit die einem (und gerade uns die wir Anbeter sind) mit Ehrfurcht erfüllt. ...

Wären nicht die Museen, sie sind hier alles.

...

Dein Gert.“

### Brief 3

Brief Gerhart Bergmann an Harry Kögler, geschrieben in Bleistift auf kariertem Papier

“Abs.: G. Bergmann Paris 17

Rue Lecluse 27 Hotel Liberty

Empf.: Herr Harry Kögler, Berlin, Allemange, Friedenau-Stubenrauchstr. 62

o. Datum [Poststempel 28.?.53]

Lieber Harry!

...

Gewiss ist es schön durch die Strassen zu schlendern, Museen, Galerien und Büchereien zu besuchen, ... Dort sah ich auch ein neues, wundervolles Picassobuch, leider sind auch die hier sehr teuer (umgerechnet 50,-) Aber mein Lieber ich werde schon einige mitbringen. Wenn Du kommst was ja näher auch sein wird werden wir gemeinsam aussuchen.

...

Dein Gert.“

#### **Brief 4**

Brief Gerhart Bergmann an Harry Kögler, geschrieben in Kugelschreiber auf liniertem Papier

„Abs.: G. Bergmann

Paris 17

27, RUE LÈCLUSE

Empf.: Herrn Harry Kögler, Berlin, Allemagne, Stubenrauchstr.62

28.2.53

Lieber Harry,

...

Ich weiß nicht, hatte ich Dir von der Kubistenausstellung geschrieben? Sie ist ganz großartig. Vor allem ihrer Geschlossenheit wegen, sieht man doch alles was der Kubismus hervor gebracht hat. – Von Picasso, Braque, Léger bis zu dem, der mir aus dieser Periode am liebsten ist, Juan Gris. Sie sind bezaubernd diese Bilder.

...

Dein Gerhart.“

[Anm. der Verfasserin: Mit der hier erwähnten Kubisten-Ausstellung ist wohl die Ausstellung „Le cubisme (1907 – 1914)“ gemeint, die von Januar bis April 1953 im Pariser Musée National d’Art Moderne zu sehen war.]

#### **Brief 5**

Brief Gerhart Bergmann an Harry Kögler, geschrieben in Bleistift auf unliniertem Papier

Ohne Briefumschlag, Brief nicht datiert

„Lieber Harry!

...

Vor Tagen wurde hier eine Picassoausstellung eröffnet. Ich habe ihn selbst gesehen aber das muß ich Dir besser erzählen. Die Arbeiten waren teils sehr gut, andererseits nur als Spielereien die sehr vergnüglich sind, aufzufassen.

...

Dein Freund Gert.“



## ANHANG II

Bestand Nachlaß Harry Kögler

„Professor Adolf Hartmann, Berlin, München , den 27.3.53

Gutachten

Der Maler Harry K ö g l e r hat an der Hochschule für bildende Künste, Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 33, 12 Semester (6 Jahre) sehr erfolgreich studiert, er verlässt jetzt dieses Institut, um sich der freien Malerei weiterhin zu widmen.

Während seiner Zugehörigkeit zur Hochschule ist er nicht nur auf allen Schüler-Ausstellungen dieser Anstalt durch die künstlerische Qualität seiner Arbeiten aufgefallen, sondern hat auf den Ausstellungen der Künstler-Vereinigung „Neue Gruppe“, deren Präsident Karl Hofer ist, auf Einladung erfolgreich teilgenommen. In diesem Jahre wurde er auf Grund seiner Leistungen auch zur Beschickung der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Hamburg aufgefordert. Auch in einer Reihe führender Kunstgalerien West-Berlins hat Kögler bereits Fuss gefasst und hat durch die Galerei (sic) Bremer an den Senat der Stadt Berlin, Abteilung Volksbildung, letzthin ein Bild verkauft. Auf den grossen Münchener Kunst-Ausstellungen der letzten Jahre war Kögler gut vertreten, so dass die Bayerische Staatsgemäldesammlung von ihm eine Arbeit erwarb.

Aus all diesem dürfte klar hervorgehen, dass eine Verweigerung des weiteren Aufenthalts in Berlin-West für den Maler Harry Kögler für seine weitere künstlerische Entwicklung eine schwere Benachteiligung wie auch für das Kunstleben West-Berlins einen Verlust bedeuten würde.

Harry Kögler müsste, falls er gezwungen würde, in die Bundesrepublik abzuwandern, wiederum ganz von vorn unter erschwerten Bedingungen beginnen.

Deshalb befürworten wir dringlichst, Harry Kögler den weiteren Aufenthalt in West-Berlin zu genehmigen.

Adolf Hartmann, Max Pechstein“.

### ANHANG III

Harry Kögler, Ausstellung Graphisches Kabinett Weber, Hans-Jürgen Niepel, Düsseldorf, 1960

Liste der ausgestellten Arbeiten [Maßangaben um die Bezeichnung „cm“ ergänzt, Preise nicht genannt]

Zentralarchiv des Deutschen Kunsthandels, Köln

1. Winterliche Vision, Tempera, 1954, 45 × 65,5 cm.
2. Aufgestelltes, Tempera, 1957, 56 × 69 cm.
3. Gehöhlter Block, Tempera, 1957, 43,5 × 61 cm.
4. Schräges im Raum, Tempera, 1957, 45 × 29 cm.
5. Mit Rosa und Grau, Tempera, 1958, 39,5 × 57,5 cm.
6. Aufklingendes Blau, Tempera, 1958, 38,5 × 56,5 cm.
7. Mortara, Tempera, 1959, 50,5 × 70 cm.
8. Am Weg nach Cérvaro, Tempera, 1959, 49 × 69 cm.
9. Römisches (II), Tempera, 1959, 51 × 70 cm.
10. September in der Campagna, Tempera, 1959, 55 × 76,5 cm.
11. Mit roter Mitte, Tempera, 1959, 36 × 54 cm.
12. Galuzzo, Öl und Tempera, 1960, 70 × 50,5 cm.
13. Blau als Gestein, Tempera, 1960, 58 × 78 cm.
14. Bewegtes Blau, Tempera, 1960, 57,5 × 79 cm.
15. Landschaftliches, Tempera, 1960, 56,5 × 76,5 cm.
16. Diagonal Gegliedertes, Tempera, 1960, 56,5 × 78 cm.
17. Toscanisches, Tempera, 1960, 78 × 58 cm.
18. Greve, Tempera, 1960, 35,5 × 48 cm.
19. Toscanischer Sommer, Tempera, 1960, 58 × 78,5 cm.
20. Vorova, Tempera, 1960, 57,5 × 78 cm“.

## ANHANG IV

Harry Kögler. Malerei, Collagen, Graphik  
Kunstaussstellung Eisenwerk Wöhr, Unterkochen, 1973  
Liste der ausgestellten Arbeiten [Preise sind nicht genannt]

Privatbesitz Dr. Gerhard Becker, Bopfingen

1. „Aufgestelltes“, 1957, Tempera, 64 × 78 cm.
2. „Kleines Tor“, 1958, Tempera, 38 × 70 cm.
3. „Schwarze Mitte“, 1958, Tempera, 70 × 85 cm.
4. „Campagne“, 1959, Tempera, 70 × 90 cm.
5. „Römisches“, 1959, Tempera, 90 × 70 cm.
6. „Toscanisches“, 1962, Tempera, 70 × 90 cm.
7. „Surnia“, 1962, Tempera, 70 × 90 cm.
8. „Toscanischer September“, 1960, Tempera, 90 × 70 cm.
9. „Erdhaftes“, 1960, Tempera, 70 × 90 cm.
10. „Toscanischer Sommer“, 1960, Tempera, 70 × 90 cm.
11. „Bei den Grotten“, 1962, Tempera, 90 × 70 cm.
12. „Landschaftliches“, 1962, Tempera, 70 × 85 cm.
13. „Nachmittag (Volterra)“, 1964, Tempera, 70 × 90 cm.
14. „Liegendes“, 1963, Kunstharz, 70 × 85 cm.
15. „Dynamisches“, 1963, Öl und Tempera, 70 × 85 cm.
16. „Streifen im Kasten“, 1967, Tempera, 45 × 29 cm.
17. „Taxidi“, 1970, Tempera, 31 × 73 cm.
18. „Blattspiegel“, 1970, Tempera, 42 × 56 cm.
19. „Stück“, 1971, Collage, 15 × 20 cm.
20. „Beschattetes Täfelchen“, 1972, Collage, 20 × 25 cm.
21. „Grüner Stab“, 1972, Collage, 50 × 65 cm.
22. „Überschattete Stäbe“, 1972, Collage, 50 × 65 cm.
23. „Pinselzeichnung“, 1963, 35 × 58 cm.
24. „Pinselzeichnung“, 1963, 30 × 47 cm.
25. „Pinselzeichnung“, 1957, 21 × 15 cm.
26. „Pinselzeichnung“, 1957, 21 × 15 cm.
27. „Radierung“, 1962, 25 × 30 cm.
28. „Radierung“, 1962, 25 × 30 cm.
29. „Radierung“, 1962, 30 × 25 cm.
30. „Radierung“, 1962, 30 × 25 cm.
31. „Wellenschatten auf 2 Tafeln“, 1972, Collage, 47 × 61 cm“.