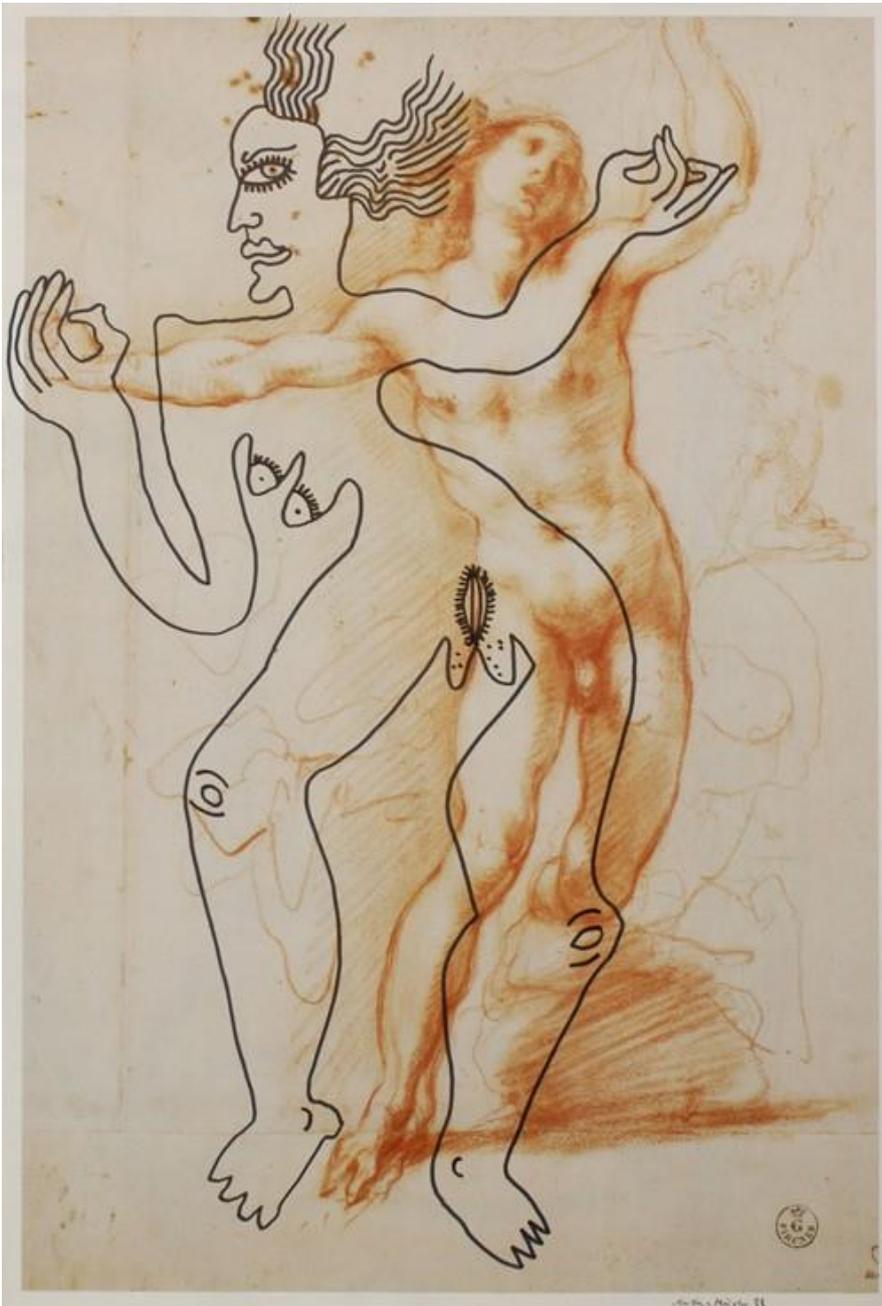


Teresa Jungwirth

Geschlechtlichkeit in den Zeichnungen Martina Küglers



Eingereicht als Bachelorarbeit
bei Professorin Dr. Mechthild Fend
am Kunsthistorischen Institut der Goethe-Universität Frankfurt
im Wintersemester 2023/24.

Titelabbildung:
Martina Kügler, Hommage, 1988, Sammlung Döpp

Inhalt

1	Einleitung	5
2	Die Künstlerin Martina Kügler	6
2.1	Neigung und Handwerk: Die Anfänge	6
2.2	Künstlerische Ausbildung: Die Städelschule	7
2.3	Besondere Bedingungen: Die psychische Disposition.....	13
2.4	Avantgarde und Tabubruch: Die Junggesellenmaschinen .	15
2.5	Konturierte Figuren: Küglers eigener Stil.....	21
2.6	Kubisten, Mythen, Surreales: Einflüsse und Adaptionen ..	33
2.7	Obsessiv oder subversiv? Kügler im Licht der Rezeption .	44
3	Gezeichnete Geschlechtlichkeit	47
3.1	Theoretischer Hintergrund.....	47
3.1.1	Der weibliche Blick.....	47
3.1.2	Der Genderdiskurs.....	56
3.2	Männlich, weiblich, divers – Das Geschlecht der Figuren	60
3.2.1	Zarte Gestalten und antike Referenzen.....	60
3.2.2	Paare und Interaktion.....	66
3.2.3	Identität und Zuschreibung	75
3.2.4	Travestie und Inszenierung.....	79
3.3	Gewaltige Lust – Die surrealistische Tradition.....	86
3.3.1	Justine und Juliette	86
3.3.2	De Sade und die Erotik im Surrealismus	94
3.3.3	Surrealistische Kunst zu Sade.....	97
3.3.4	Verortung Küglers	103
4	Fazit	105
	Literaturverzeichnis	107
	Abbildungsverzeichnis	113
	Anhang	117

1 Einleitung

Menschliche Körper mit einfachen Konturen, mal allein, mal zu zweit, auch in Gruppen, manchmal seltsam verrenkt, ineinander verschlungen oder miteinander vereint, ohne Schatten, ohne Hintergrund, ohne Beiwerk – so begegnen uns die Figuren in den Zeichnungen der 2017 verstorbenen Frankfurter Künstlerin Martina Kügler.

Viele der Arbeiten Küglers thematisieren Geschlechtlichkeit. Merkmale von Männlichkeit und Weiblichkeit treffen dabei in teils drastischer Deutlichkeit aufeinander, vermischen sich aber auch zu gender-fluiden Wesen. Dies verleiht Küglers Arbeiten eine erstaunliche Aktualität in einer Zeit der Diskurse über Queerness und Gender-Diversität.

In meiner Bachelorarbeit möchte ich die Künstlerin und ihren Werdegang vorstellen und Körper und Geschlechtlichkeit in ihren Arbeiten genauer betrachten. Dabei konzentriere ich mich vor allem auf den prägenden Hauptteil ihres Werkes, die Zeichnungen.

Ich möchte untersuchen, aus welchen Quellen und Einflüssen sich diese Arbeiten speisen, wie sie zu Lebzeiten der Künstlerin rezipiert wurden und wie wir sie heute lesen können. Vor allem interessiert es mich, die fluide Geschlechtlichkeit und die explizit sexuellen Inhalte vor dem historischen Hintergrund ihrer Genese aus einer neuen, feministisch und gendertheoretisch fundierten Perspektive zu betrachten.

Über Martina Kügler gibt es keine wissenschaftliche Literatur. Es existieren einige Publikationen mit Abbildungen und kurzen essayistischen Texten verschiedener Autorinnen und Autoren. Die meisten wurden herausgegeben von dem Sammler Hans-Jürgen Döpp, der der Künstlerin über Jahrzehnte verbunden war, und dem von ihm gegründeten *Freundeskreis Martina Kügler*. Darüber hinaus sind Presseartikel und einige wenige Ausstellungskataloge verfügbar. Dokumente aus dem Frankfurter Institut für Stadtgeschichte und dem Archiv der Städelschule ergänzen das Bild.

Der künstlerische Nachlass Küglers ist bis jetzt nicht durch ein Werkverzeichnis oder eine andere Systematisierung erschlossen. Die Arbeiten gelangten nach dem Tod der Künstlerin in einem

ungeordneten Prozess in verschiedene Hände. Ein Teil des Nachlasses befindet sich in der Obhut des erwähnten *Freundeskreises* sowie in der Privatsammlung von Hans-Jürgen Döpp. Weitere Konvolute befinden sich in der Sammlung *a private collection* von Tyrown Vincent in Frankfurt und in der von Thomas Röske geleiteten *Sammlung Prinzhorn* in Heidelberg. Alle genannten Sammlungen haben mir in Vorbereitung dieser Arbeit Einblick in ihre Kollektionen gewährt. Zusammen mit den Abbildungen in Publikationen verhalfen diese Einblicke zu einem Gesamteindruck vom Werk der Künstlerin, der jedoch von Vollständigkeit weit entfernt ist.

2 Die Künstlerin Martina Kügler

Der genaue Umfang von Martina Küglers Oeuvre ist nicht bekannt. Nach einer Schätzung des Sammlers Döpp, der ihr Wirken über Jahrzehnte begleitete, hinterließ sie rund 30.000 Zeichnungen und etwa 300 großformatige Gemälde.¹ Außerdem schuf sie Radierungen, Frottagen und Collagen. Kolleg*innen und Weggefährt*innen berichten von ihrer exorbitanten Produktivität, von geradezu manischem Arbeiten und Zeichnen als wichtigstem Lebensinhalt.²

Die Liste ihrer Ausstellungen umfasst 16 Einzelausstellungen und 23 Beteiligungen an Gruppenausstellungen, neben Frankfurt auch in München, Berlin, Essen, Heidelberg und Potsdam.³

2.1 Neigung und Handwerk: Die Anfänge

Martina Kügler wurde 1945 in Schreiberhau in Schlesien geboren und gelangte 1948 mit ihrer Mutter nach Frankfurt am Main.

Schon in jungen Jahren war sich Martina Kügler offenbar ihrer künstlerischen Neigungen bewusst. In ihrer Bewerbung für die Städelschule schreibt sie, sie habe „von früh auf [...] gerne gemalt“. Diese Neigung sei auch „ausschlaggebend“ dafür gewesen, dass sie

¹ Vgl. Döpp, Hans-Jürgen: „Die Schizophrenie ist meine Fahne!“ Zum künstlerischen Werk von Martina Kügler, Frankfurt am Main 2019, S. 4.

² Vgl. ebd. und Jäger, Bernhard: Martina, in: Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 116.

³ Die aktuellste Übersicht über die Ausstellungen Küglers bietet die Website des *Freundeskreises*: <http://www.martina-kuegler.de/ausstellungen.html> (zuletzt abgerufen: 07.12.2023)

sich zunächst für eine Ausbildung als Farblithografin entschied.⁴ Nach dem Realschulabschluss absolvierte Martina Kügler diese Ausbildung von 1963 bis 1966 bei der Firma Guhl & Co in Frankfurt.⁵ Während der Ausbildungszeit besuchte sie außerdem Zeichenkurse an der Werkkunstschule Offenbach und der Abend-schule des Städel.⁶ Die handwerklichen Grundlagen, die sie in der Lithografie-Ausbildung erlernte, mögen in späteren kreativen Prozessen nützlich gewesen sein. Döpp spricht von der „Akkuratesse ihrer Handschrift“, die sie in der Ausbildung erworben habe.⁷

2.2 Künstlerische Ausbildung: Die Städelschule

Aufbauend auf dem Fundament der handwerklichen Ausbildung bewarb sich Martina Kügler an der Städelschule, „um Maler zu werden“.⁸ Im Wintersemester 1966/67 wurde sie in die Klasse für freie Malerei aufgenommen.⁹

Sucht man nach stilistischen Einflüssen ihrer Lehrer, Johann Georg Geyger und Karl Bohrmann¹⁰, so findet man bei Kügler wenig von den abstrakten, geometrischen, meist in Öl gemalten, farbigen Formen Geygers, der die von ihr besuchte Klasse für freie Malerei leitete.¹¹ Bohrmann dagegen, ein Schüler Willi Baumeisters¹², zeichnete Körper mit reduzierten Strichen, wie man sie bei Martina Kügler wiederfindet. Ein anschauliches Beispiel für diesen Reduktionismus ist Bohrmanns 1970 entstandene Bleistiftzeichnung eines liegenden weiblichen Akts, der mit wenigen Strichen und unter Verzicht auf anatomische Details eine ergreifende Emotionalität ausstrahlt (Abb. 1). Ähnlich reduziert und in einer vergleichbaren Bildkomposition entstand im gleichen Jahr Küglers *Liegende* (Abb. 2). In beiden Zeichnungen sind Hintergrund und Räumlichkeit allenfalls angedeutet durch ein Rechteck, das die liegende Figur – mit

⁴ Vgl. Lebenslauf in Anhang 2.

⁵ Vgl. Gesellenbrief in Anhang 1.

⁶ Vgl. Lebenslauf in Anhang 2.

⁷ Döpp 2019 (wie Anm. 1), S. 4.

⁸ Lebenslauf in Anhang 2.

⁹ Vgl. Aufnahmebescheid in Anhang 3.

¹⁰ Geyger und Bohrmann werden in diversen Publikationen und Ausstellungskatalogen übereinstimmend als Lehrer Küglers genannt. Vgl. u.a. die Angaben auf der Website des Freundeskreises: <http://www.martina-kuegler.de/biographie.html> (zuletzt abgerufen: 07.12.2023).

¹¹ Einen Eindruck von den Werken Geygers gibt die Website des Künstlers: <https://www.johann-georg-geyger.de/> (zuletzt abgerufen: 07.12.2023).

¹² Vgl. AK Karl Bohrmann. Akte des Zeichnens, Mannheim (Städtische Kunsthalle), Mannheim 1981, S. 13.



Abbildung 1
 Karl Bohrmann, o.T. (Liegender weiblicher Akt), 1970,
 Bleistift und weiße Kreide auf Papier, 24 x 32 cm, Privatbesitz.

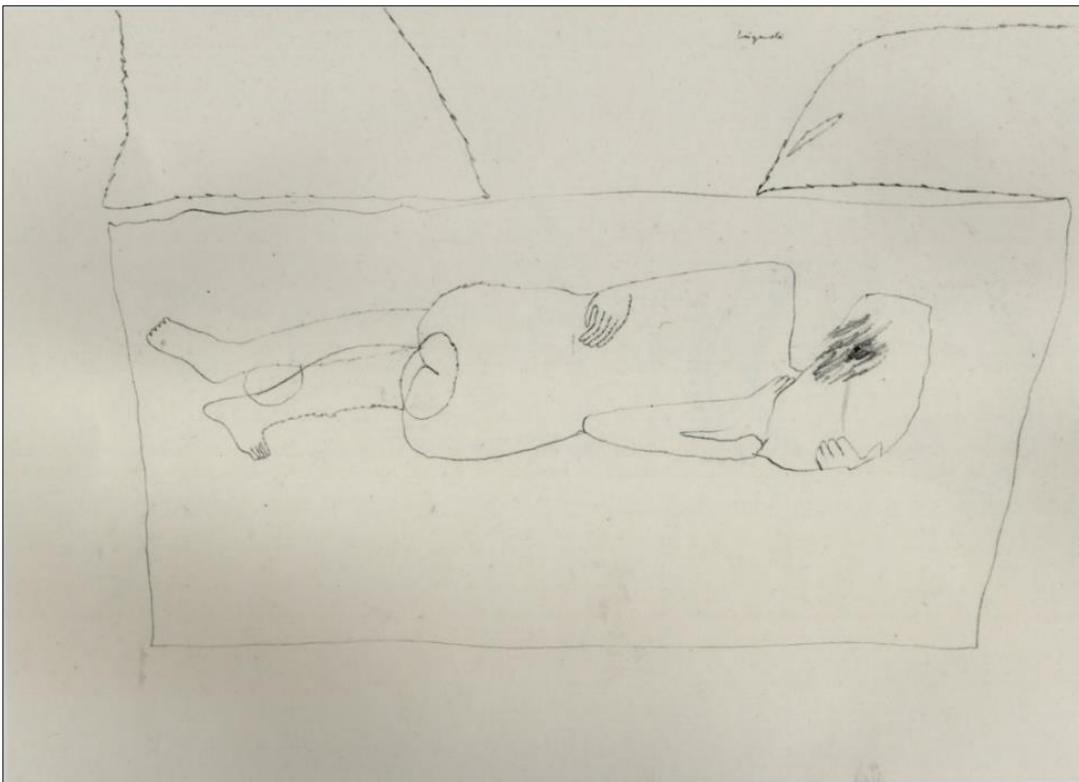


Abbildung 2
 Martina Kügler, Liegende, 1970, Bleistift auf Papier,
 55,6 x 42,8 cm, Verbleib unbekannt.

deutlicher Markierung im Bereich des Geschlechts¹³ – umschließt. Beide Liegende scheinen die Hände vor die Augen zu schlagen und bleiben doch ohne ausgestaltetes Gesicht. Bohrmann selbst begründete seine zurückhaltende Zeichentechnik mit dem Anspruch größtmöglicher Offenheit gegenüber dem Empfinden der Betrachtenden.

Ihm behagten keine „Meisterzeichner, die das Papier als Paradiesfeld ihrer Kunstfertigkeit ansehen“.¹⁴ Stattdessen formulierte er:

[...] die schönste Zeichnung würde [...] eine *fast* leere Fläche sein, ein Bogen Papier, der Vorstellungsräume öffnet, die man erstmals betritt, die der eigenen Vorstellungskraft nachgeben, Räume in die man als Erster eintritt und die jenes gespannte Einatmen hervorrufen: Imaginationsräume welche fähig sind, die Projektionen des Betrachters wachzurufen [...].¹⁵

Möglicherweise hinterließen das Vorbild Bohrmanns und dessen Haltung Spuren bei Martina Kügler. Offenbar hat Bohrmann die junge Künstlerin auch aktiv gefördert. Er gab 1971, also noch während der Zeit ihres Studiums, eine Publikation mit 30 ihrer Lithografien heraus.¹⁶ In jedem Fall entwickelte sie an der Städelschule ihren eigenen, unverwechselbaren Stil. Im Abschlusszeugnis heißt es:

Schon bald nach Beginn ihres Studiums fand sie zu den phantasievollen, ihrer Persönlichkeit entsprechenden künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Mit großer Hingebung und Zähigkeit entwickelte sie im Laufe ihrer Studien ihre Fähigkeiten und gelangte so zu besonders überzeugenden Resultaten.¹⁷

¹³ Während bei Bohrmann eine Pubis klar erkennbar ist, trägt die in der Rückansicht dargestellte Figur Küglers eine kreisförmige Markierung im Gesäßbereich.

¹⁴ Bohrmann, Karl: Über das Zeichnen 2, in: AK Karl Bohrmann. Akte des Zeichnens Mannheim (Städtische Kunsthalle), Mannheim 1981, S. 9–12, S.11.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Die von Karl Bohrmann herausgegebene Publikation erschien 1971 unter dem Titel *30 Offsetlithographien von Martina Kügler* bei *omnibus press* München. Sie erschien aber nur in 200 Exemplaren und ist heute im Buchhandel vergriffen und auch in Bibliotheken nicht verfügbar. Vgl. AK Martina Kügler. Zeichnungen, München (Kunstraum München), München 1976, S. 4.

¹⁷ Vgl. Zeugnis in Anhang 7.

Aus dem Abschlussjahrgang 1972 hob die Städelschule drei Studierende besonders hervor, indem sie ihnen eine eigene Ausstellung widmete, darunter auch Martina Kügler.¹⁸ Die Ausstellung fand Beachtung in der lokalen Presse. In der Rezension der FAZ wird Martina Kügler als „graphisches Talent“ gewürdigt: „Ihre mit nachtwandlerischer Sicherheit mit feinem Stift oder der Feder niedergeschriebenen In-Bilder menschlicher Sehnsüchte, Ängste und Hoffnungen lesen sich wie phantastische Geschichten.“¹⁹

Die Rezensentin der Frankfurter Rundschau entdeckte in Küglers Arbeiten neben stilistischen Anklängen an die Surrealisten Paul Wunderlich und Horst Janssen auch sozialkritische und ironische Aspekte:

In den fern von Wunderlich und Janssen inspirierten, phantastisch figurierten Zeichnungen bespöttelt sie gern langmähnige, auf gewaltigen Schuhen dahinstaksende Konsumweibchen.²⁰

Welche Arbeiten in der Ausstellung 1972 zu sehen waren, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Was mit „langmähnigen“ Gestalten auf „gewaltigen Schuhen“ gemeint ist, lässt sich beim Betrachten einer Zeichnung aus dem gleichen Jahr erahnen (Abb. 3).

Auf der Bleistiftzeichnung gleicht der Kopf der langmähnigen, durch Brüste weiblich markierten, Figur einem Medusenhaupt. Die Haare ragen wie Tentakeln in alle Richtungen. Beine und Füße der Figur verschmelzen mit wuchtigen Stiefeln auf hohen Blockabsätzen, deren Verzierung an Flower-Power-Motive aus den frühen 1970er Jahren erinnert. Das Dekor der Stiefel ist dadurch besonders hervorgehoben, dass es nicht – wie der Rest der Zeichnung – nur in Konturen gefasst ist, sondern durch flächige Schraffuren unterschiedlicher Stärke eine Illusion von Plastizität und Farbigkeit erweckt. Aus der zentralen weiblichen Figur scheint nach rechts ein offenbar männlicher Oberkörper mit deutlich erigiertem Penis herauszuwachsen, der sich – vom Medusenhaupt abgewandt – mit einer weiteren, offenbar weiblichen Figur zu einem innigen Paar verbindet. Das lieblich

¹⁸ Vgl. Plakat in Anhang 8.

¹⁹ Helmholt, Christa von: Dem Nachwuchs eine Chance. Drei Städelschüler stellen aus, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.12.1972, S. 28. (siehe auch Faksimile in Anhang 9).

²⁰ Spatz, Christa: Sich sehen lassen können. Arbeitsproben von drei Städelschülern, in: Frankfurter Rundschau, 15.12.1972 [Seitenzahl unbekannt]. (siehe auch Faksimile in Anhang 10).



Abbildung 3

Martina Kügler, o.T., 1972, Bleistift auf Papier, 23,5 x 17 cm, Frankfurt, Sammlung Döpp.

gezeichnete und mit ordentlich gescheitelten Frisuren ausgestattete Paar schreitet auf – nur angedeuteten – Sockelschuhen vom nonkonformistischen Medusenhaupt fort, obwohl doch alle drei Körper untrennbar miteinander verwoben sind. Ob hier die Geschichte eines Beziehungsdramas erzählt wird, bleibt unklar. Deutlich ist aber schon in dieser frühen Zeichnung der Fokus auf Geschlechtlichkeit. Die Figuren des Paares sind mit Penis und Vagina deutlich markiert, die Brüste sind nicht eindeutig der einen oder anderen Figur zuzuordnen. Döpp deutet die auffälligen Stiefel, die auch in anderen Zeichnungen Küglers aus dieser Zeit vorkommen, mit Verweis auf das Freud'sche Konzept von Kastrationsangst und Penisneid als „phallische Symbole“.²¹ Kügler selbst bezeichnete

²¹ Döpp, Hans-Jürgen: Die Flöte des Dionysos. Das Erotische im zeichnerischen Werk von Martina Kügler, in: ders. (Hg.): Die Flöte des Dionysos. Das Erotische im zeichnerischen Werk von Martina Kügler, Frankfurt am Main 2020, S. 6–17, S. 14.

diese von ihr häufig gezeichnete Art Fußbekleidung einmal als „starken Sockelschuh“.²²

In den Jahren nach dem Studium begann Kügler, im Kunstbetrieb Fuß zu fassen. Aus dem November 1975 ist ein Brief erhalten, den Martina Kügler an den Städel-Professor Rainer Jochims schrieb. Darin nimmt sie offenbar Bezug auf eine vorangegangene Auseinandersetzung über abstrakte Kunst und positioniert sich eindeutig als figürlich arbeitende Künstlerin:

Natürlich habe ich eine Menge von der abstrakten Kunst gelernt, aber ich bedaure, dass die erzählende Beschaulichkeit in ein Bildwerk fehlt. [...] Die abstrakte Kunst vermittelt für mich Kälte, da ich auch gar nicht weiß, wie ich damit Geld verdienen sollte.²³

Im selben Brief erwähnt Martina Kügler zwei Kunsthistoriker, die in den Jahren 1975/76 wichtige Beiträge für ihre Platzierung im Kunstbetrieb leisteten. Sie dankt Rainer Jochims für die Vermittlung des Kontakts zu „Herrn Dr. Kern“ und kündigt an: „Vielleicht wird mich am Mittwoch dieser Woche Herr Dr. Gorsen besuchen.“²⁴

Hermann Kern war damals künstlerischer Leiter des *Kunstraum München*²⁵ und organisierte dort 1976 Küglers erste Einzelausstellung.²⁶ Der Österreicher Peter Gorsen steht hier für die Beteiligung Martina Küglers an einem viel beachteten Ausstellungsprojekt der 1970er Jahre, den *Junggesellenmaschinen*. Auf beide Ausstellungen werde ich in den folgenden Kapiteln zurückkommen.

²² Die Bezeichnung „starker Sockelschuh“ ist im Text eines Briefs enthalten, der auf der Zeichnung *Frühling* von 1989 (Abb. 55) dargestellt ist. Vgl. dazu Kapitel 3.2.3.

²³ Brief in Anhang 11.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. AK Martina Kügler 1976 (wie Anm. 16), S. 93 und Scheidt, Jürgen vom: Der Herr der Labyrinth: Hermann Kern zum Gedenken (1941-1985), in *Spektrum der Wissenschaft Online*, 21.01.2013, URL: <https://scilogs.spektrum.de/labyrinth-des-schreibens/hermann-kern-1941-1985-in-memoriam/> (zuletzt abgerufen: 07.12.2023)..

²⁶ Vgl. AK Martina Kügler 1976 (wie Anm. 16).

2.3 Besondere Bedingungen: Die psychische Disposition

Martina Kügler lebte seit jungen Jahren mit einer psychischen Erkrankung, die sie immer wieder zu Klinikaufenthalten veranlasste. Schon während ihres Studiums an der Städelschule war sie für das Wintersemester 1967/68 beurlaubt.²⁷ Auch 1972 vermerkt die Städelschule in einer Aktennotiz, „Frl. Kügler“ sei „wieder im Krankenhaus“.²⁸

In der ersten Fassung ihres Abschlusszeugnisses war die Anerkennung für ihre künstlerische Entwicklung mit einer einschränkenden Bemerkung verbunden, die sich offenbar auf ihre Erkrankung bezog. Dort hieß es: „Mit großer Hingebung und Zähigkeit entwickelte sie im Laufe ihrer Studien, *oft gegen die Hindernisse ihres persönlichen Schicksals*, ihre Fähigkeiten [...].“ (Hervorhebung T.J.) Der Einschub wurde auf Küglers eigenen Wunsch entfernt und fehlt in der späteren Fassung ersatzlos.²⁹

Weggefährtinnen aus den 1960er und 1970er Jahren berichten von zahlreichen Klinikaufenthalten, Behandlungen mit Medikamenten und Elektroschocks und einem emotional entgrenzten Leben, das zeitweise aus dem Ruder zu laufen drohte.³⁰ Dabei blieb sich Kügler ihrer selbst bewusst, setzte sich kritisch mit den damaligen Zuständen in der Psychiatrie auseinander³¹, fand für besondere Lebenslagen künstlerische Ausdrucksformen³² und reflektierte offenbar auch den Zusammenhang zwischen ihrer Verfasstheit und ihrem Werk. So berichtet Dischner, sie habe Kügler – vermutlich Ende der 1960er Jahre – Leo Navratils Buch „Schizophrenie und Kunst“ geschenkt. In der 1965 erschienenen Abhandlung verbindet der Psychiater Navratil psychiatrische Erkenntnisse mit kunsthistorischen Überlegungen.³³

²⁷ Vgl. Beurlaubung in Anhang 5.

²⁸ Vgl. Abwesenheitsvermerk in Anhang 6.

²⁹ Vgl. Zeugnis-Entwurf in Anhang 7.

³⁰ Vgl. Dischner, Gisela: Erinnerungen an Martina Kügler. In: Kügler, Martina: Im Gipfel sehe ich den Abgrund. Aufzeichnungen aus der Psychiatrie, herausgegeben von Hans-Jürgen Döpp, Frankfurt am Main 2020, S. 42–46 und Kallenberg, Christine: Martina. Eine Freundschaft, in: Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 8–11, S. 9ff.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Döpp, Hans-Jürgen: Elektroschock, in: ders. u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 44.

³³ Navratil, Leo: Schizophrenie und Kunst, Frankfurt am Main 1995 [EA 1965].

Dischner zufolge fühlte sich Kügler nach der Lektüre „besser verstanden“.³⁴

Das Wissen um die besondere psychische Verfasstheit Küglers mag gelegentlich mitschwingen, wenn Betrachter³⁵ den Ursprung ihrer Kunst in „Leidensdruck“, „Obsessionen“ und „innerer Zerrissenheit“ verorten.³⁶ Es gibt jedoch keinen ernsthaften Versuch, Küglers Arbeiten mit Bezeichnungen wie *Art Brut* oder *Outsider Art* zu belegen – Kategorien, deren Tauglichkeit ohnehin zu hinterfragen ist, angesichts der Tatsache, dass die Kunst von Menschen mit Psychiatrieerfahrung und Strömungen der Moderne wie Expressionismus und Surrealismus seit dem 20. Jahrhundert in einem Prozess wechselseitiger Befruchtung stehen.³⁷ Zum Beispiel ist der doppelgesichtige Januskopf ein immer wiederkehrendes Motiv in Küglers Arbeiten, wobei oft Frontal- und Profilansicht miteinander kombiniert werden. Navratil beschreibt dieses „gemischte Profil“ sowohl als „Gestaltungsprinzip des analytischen Kubismus“³⁸ als auch als „charakteristisches Stilelement schizophrener Gestaltens“.³⁹ Döpp unternimmt pro forma den Versuch, Küglers Arbeiten anhand der von Psychiatern wie Prinzhorn und Navratil entwickelten Kriterien für die Kunst psychisch Kranker⁴⁰ zu analysieren und kommt dabei zu dem Schluss, dass eine solche „Einordnung nach Stilmerkmalen [...] unbrauchbar geworden“ sei.⁴¹

Vor allem aber spricht gegen eine solche Kategorisierung die Professionalität, die in Küglers Werken zweifelsfrei zu erkennen ist. So geht Röske davon aus, dass Kügler in ihren Werken wohl „einige psychophysische Erfahrungen und Ausnahmeerfahrungen verarbeitet“ hat, aber „ihr verhalf die professionelle Ausbildung, dazu in Distanz zu gehen und sie virtuos in einer fast klassizistisch

³⁴ Vgl. Dischner 2020 (wie Anm. 30), S. 46.

³⁵ Meist sind es männliche Betrachter, die Küglers Arbeiten in dieser Weise rezipieren. Deshalb wird an dieser Stelle die ungegenderte männliche Form verwendet. Vgl. dazu Kapitel 2.7 dieser Arbeit.

³⁶ Vgl. Kapitel 2.7.

³⁷ Röske führt in seinem Geleitwort zur Neuausgabe von Prinzhorns „Bildnerei der Geisteskranken“ diese Wechselwirkung aus. Vgl. Röske, Thomas: Geleitwort zu Hans Prinzhorn. *Bildnerei der Geisteskranken*, in: Prinzhorn, Hans: *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Wien/New York, 2011 [EA 1922], S. III–VIII, S. Vff.

³⁸ Navratil 1995 (wie Anm. 33), S. 77.

³⁹ Ebd., S. 81.

⁴⁰ Genannt werden hier zum Beispiel die Verzerrung von Perspektiven, die Überbetonung von Konturen, die Betonung der Augen sowie die Verschmelzung von Vorder- und Seitenansicht. Vgl. Döpp 2019 (wie Anm. 1), S. 13f.

⁴¹ Ebd., S. 21.

kühlen Zeichentechnik zu gestalten.“⁴² Ähnlich argumentiert Döpp. „Martinass geniale Fähigkeit bestand darin, das hinter dem Krankheitsgeschehen verborgene Leiden zum allgemeinen Kunstwerk zu gestalten.“⁴³

2.4 Avantgarde und Tabubruch: Die Junggesellenmaschinen

Schon bald nach Abschluss des Studiums war Martina Kügler an einem international beachteten und bis heute legendären Ausstellungsprojekt beteiligt. Die von dem Kurator Harald Szeemann zusammengestellte Ausstellung *Die Junggesellenmaschinen – les machines célibataires* wurde von Juli 1975 bis Februar 1977 an neun prominenten Orten in Europa gezeigt, unter anderem in der Kunsthalle Bern, im Stedelijk Museum Amsterdam und auf der Biennale in Venedig.⁴⁴

In dem von 1968er-Aufbruch und sogenannter sexueller Revolution geprägten geistesgeschichtlichen Klima der 1970er Jahre nahmen die Ausstellungsmacher den im 19. und frühen 20. Jahrhundert wurzelnden literarisch-künstlerischen Mythos der *Junggesellenmaschinen*⁴⁵ auf und reflektierten Zusammenhänge von

⁴² Röske, Thomas: Martina Kügler. Eine Künstlerin (mit Psychiatrieerfahrung), in: Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 124–125, S. 124

⁴³ Döpp 2019 (wie Anm. 1), S.43.

⁴⁴ Vgl. AK Junggesellenmaschinen. *Les machines célibataires*, Bern (Kunsthalle), Venedig (Biennale), Brüssel (Société des Expositions du Palais des Beaux Arts), Düsseldorf (Städtische Kunsthalle), Paris (Union Centrale des Arts Décoratifs), Malmö (Konsthall), Amsterdam (Stedelijk Museum), Wien (Museum des 20. Jahrhunderts), Venedig 1975.

⁴⁵ Die Wortschöpfung *Junggesellenmaschinen* geht zurück auf Marcel Duchamp, der den unteren Teil seines Werks *Die Neuvermählte/Braut wird von ihren Junggesellen entkleidet, sogar (La Mariée mise à nu par ses célibataires, même)*, auch bekannt als *Großes Glas* (1915-1923) so bezeichnete. Darin setzen sogenannte Junggesellen durch ihr Begehren nach der Braut eine Schokoladenreibe in Gang. So wird ein Zusammenhang zwischen Sexualität und technischer Apparatur hergestellt. 1954 griff der französische Schriftsteller Michel Carrouges diesen Gedanken auf. In seinem Buch *Les machines célibataires* verbindet er Duchamps Idee mit Werken Freuds und Kafkas. Harald Szeemann schreibt darüber im Katalog der *Junggesellenmaschinen*: „In alle Erfindungen der Zeit wird eine sexuelle und erotische Konnotation hereingelesen, und die technischen Innovationen werden als Metaphern eines kurzgeschlossenen Kreislaufs verwendet: so Alfred Jarry das Fahrrad und den elektrischen Stuhl in *Surmâle*, Duchamp das Fahrrad, die Kaffeemühle, die Schokoladenreibe und die optischen Apparate, Kafka die Druckmaschine [...]“ (Szeemann, Harald: *Junggesellenmaschinen*, in: AK Junggesellenmaschinen. *Les machines célibataires*, Bern (Kunsthalle), Venedig (Biennale), Brüssel (Société des Expositions du Palais des Beaux Arts), Düsseldorf (Städtische Kunsthalle), Paris (Union Centrale des Arts Décoratifs), Malmö

gesellschaftlichen Machtverhältnissen, Technisierung der Lebenswelt und Sexualität. Die *Junggesellenmaschinen*, die meist eine ausgeklügelte Mechanik zur Selbstbefriedigung phantasierten, wurden als „autoerotisches Symbol“⁴⁶ verstanden, das mit der Entkoppelung der Lust von der Fortpflanzung in fundamentaler „Opposition zur etablierten patriarchalisch-familialen und geistlichen Autorität“ stehe.⁴⁷ „Dieses Sinnbild von sexueller Potenz und narzißtischem Zeremoniell war gleichermaßen gegen Keuschheit und Fruchtbarkeit, die Normen einer verlogenen bürgerlichen Doppelmoral aufgepflanzt worden.“⁴⁸ Vor dem Hintergrund der damals noch virulenten Erzählung über die Schädlichkeit der Onanie wurden die Selbstbefriedigung, und damit auch die *Junggesellenmaschinen* „zum Symbol einer antiautoritären, emanzipativen, ja innerhalb der Familie subversiven Einstellung“.⁴⁹

Martina Küglers Beitrag zur Ausstellung war die Zeichnung einer sogenannten Fahrradmaschine (Abb. 4). Eine janusköpfige menschliche Gestalt auf einem angedeuteten Fahrrad strebt aus der Bildmitte heraus zu beiden Seiten nach außen; ihre in martialischen hochhackigen Stiefeln, den schon erwähnten Sockelschuhen, gekleideten Füße treiben den Fahrradmechanismus in heftiger Bewegung gleichzeitig nach rechts und nach links. Die weiblichen Brüste der Gestalt werden konterkariert durch einen erigierten Penis, der aus dem Zentrum emporragt, darunter zeigt eine phallische Form, die auch als Zunge zu lesen sein könnte, aus dem Unterleib abwärts. Ein per Zahnrad von der Fahrradkette angetriebener Besen scheint bereit, mit rotierenden Tentakeln den Schritt der Figur zu kitzeln. Aus der Fahrradkette treten, einer Ejakulation gleich, Tropfen einer Flüssigkeit hervor. Im Hintergrund zeigt eine Medienwand

(Konsthall), Amsterdam (Stedelijk Museum), Wien (Museum des 20. Jahrhunderts), Venedig 1975, S. 5–14, S. 7.)

⁴⁶ Gorsen, Peter: Die beschämende Maschine. Zur Eskalation eines neuen Mythos. In: AK Junggesellenmaschinen. Les machines célibataires, Bern (Kunsthalle), Venedig (Biennale), Brüssel (Société des Expositions du Palais des Beaux Arts), Düsseldorf (Städtische Kunsthalle), Paris (Union Centrale des Arts Décoratifs), Malmö (Konsthall), Amsterdam (Stedelijk Museum), Wien (Museum des 20. Jahrhunderts), Venedig 1975, S. 130–143, S. 132.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Gorsen, Peter: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek 1987, S. 132.

⁴⁹ Ebd., S. 133.

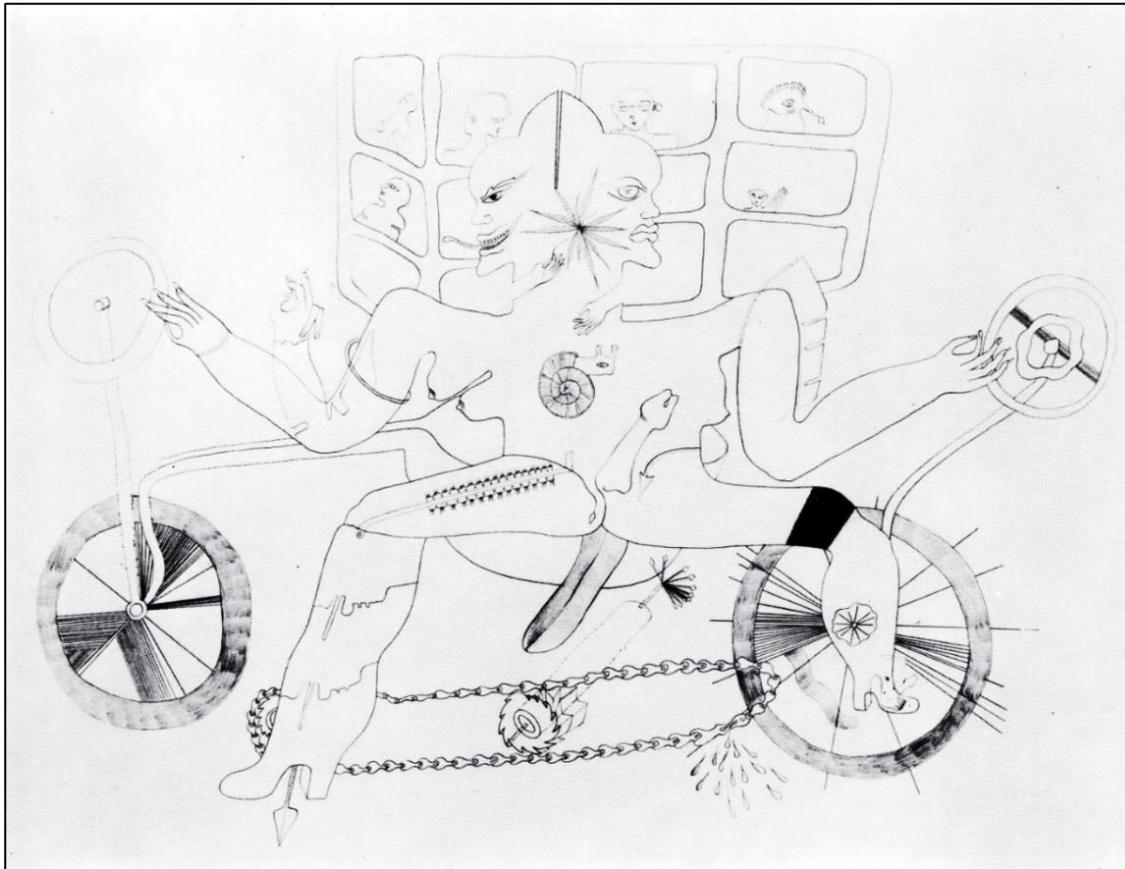


Abbildung 4

Martina Kügler, o.T., 1974, Bleistift auf Papier, Maße und Verbleib unbekannt.

menschliche und tierische Gestalten, teils nur angedeutet. Aus den Bildschirmen ragen kleine Hände als Negativformen in den Hals der Fahrrad-Figur – unklar, ob sie sie würgen oder liebkosen. Erotische Symbole wie ein Strumpfband, ein an einen Reißverschluss erinnernder Strumpfhalter, abgespreizte Finger mit langen Nägeln, volle Lippen und eine lustvoll leckende Zunge laden die Zeichnung auf und geben dem Geschehen eine rastlose Dynamik, die die Betrachtenden elektrisiert und am Ende doch hoffnungslos und unbefriedigt zurücklässt, erkennt man doch die Vergeblichkeit der Bemühungen, das in zwei entgegengesetzte Richtungen strebende Doppelfahrrad von der Stelle zu bewegen. Im Zentrum der Figur prangt eine Schnecke, ein mit vielfacher Symbolik aufgeladenes und vor allem hermaphroditisches Tier, das für eine indifferente Geschlechtlichkeit steht.

Peter Gorsen schrieb über die Zeichnung im Katalog der *Junggesellenmaschinen*:

[...] die masturbierende hermaphroditische 'Radfahrerin' ist ein Koppelungsmanöver von zwei gleichwertigen Funktionskreisen und Bewegungsarten zu einer unteilbaren, überdies doppelgeschlechtlichen Masturbationsmaschine, die als solche wirklich existiert. Die Zeichnerin ist selbst in dieser Maschine; alles, was in ihr Phantasiefeld kommt, Dinge und Menschen, ist in diesem Augenblick Rädchen (Assoziationsträger) und Nahrung in einem Selbstbefriedigungsmechanismus. Die ‚Fahrradmaschine‘ ist keine symbolische Zeichnung, sondern sie funktioniert wirklich – wie ein hochempfindliches Ortungsgerät, das auf Sendung und Empfang einstellbar ist.⁵⁰

Gorsen identifiziert hier ganz selbstverständlich eine „Radfahrerin“, also eine weibliche Figur und rekurriert damit auf das emblematische Symbol der radfahrenden Frau als Sinnbild und auch als Karikatur der Emanzipierten, die sich auch in erotischer Hinsicht aus patriarchalen Abhängigkeiten löst.⁵¹ In der Kunst beflügelte der Fahrradsattel als vermeintliche Lustquelle zwischen Frauenschenkeln die – oft männliche – Phantasie, wie zum Beispiel in Robert Müllers 1957 geschaffener mechanischer Skulptur *La veuve du coureur* (Die Witwe des Rennfahrers), die auch im Katalog der *Junggesellenmaschinen*-Ausstellung abgebildet war (Abb. 5).⁵² Ein zunächst alltäglich anmutendes Fahrrad entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Masturbationsmaschine. Die Pedale treiben keine Räder, sondern einen penisförmigen Kolben an, der sich durch eine Aussparung im Sattel auf und ab bewegen kann. Gauthier sieht in dem „Masturbationsapparat“ eine Entmystifizierung weiblicher Sexualität, weil er „herausschreit, daß die Witwe oder ‚alleinstehende‘ Frau tatsächlich ihre Kompensation hat, selbst wenn sie sie verschweigt“ und gleichzeitig einen ironischen Aspekt, wenn die Skulptur „zu verstehen gibt, daß man genausogut mit einem umgebauten Fahrrad Liebe machen kann“.⁵³ Letztlich sei das Objekt aber „eher revolutionär als erotisch. Es legt dem Betrachter oder der Betrachterin nahe, eher die heilige Liste gültiger Werte umzustürzen, als sich mit Hilfe eines solchen Instruments Genuß zu verschaffen.“⁵⁴

⁵⁰ Gorsen 1975 (wie Anm. 46), S. 208.

⁵¹ Gorsen 1987 (wie Anm. 48), S. 132 und 135.

⁵² AK Junggesellenmaschinen (wie Anm. 44) S. 135.

⁵³ Gauthier, Xavière: *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung von Weiblichkeit*, Wien/Berlin 1980 [französische Originalausgabe: Paris 1971], S. 17.

⁵⁴ Ebd., S. 18.



Abbildung 5

Robert Müller, La veuve du coureur, 1957, Eisen, Elfenbein, Regenschirmgriff, beweglich, 130 x 70 x 40 cm, Aarau, Aargauer Kunsthaus / Depositum der Walter A. Bechtler-Stiftung, Inventarnummer DS1943.

La veuve du coureur „gilt als eines der zentralen Werke der erotischen Kunst des 20. Jahrhunderts“.⁵⁵ Die Skulptur könnte Martina Kügler also bekannt gewesen sein und ihr möglicherweise als Inspiration gedient haben. Die lustvolle Wildheit ihrer Zeichnung hebt sich jedoch deutlich ab von der nüchternen Mechanik der Müller'schen Fahrradskulptur. Auch die eindeutige Gender-Zuschreibung wird bei Kügler verlassen.

⁵⁵ Objektbeschreibung in der Online-Sammlung des Aargauer Kunsthauses.

Permalink: <https://sammlung-online.aargauerkunsthau.ch:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=183338&viewType=detailView> (zuletzt abgerufen: 07.12.2023).

Warum Gorsen die Künstlerin selbst „in dieser Maschine“ verortet, ist nicht nachvollziehbar. Der Verdacht drängt sich auf, dass Gorsen – ein Autor, der feministischen Sichtweisen grundsätzlich aufgeschlossen gegenüberstand – in diesem Punkt dem hergebrachten männlichen Muster folgt, Kunstwerke von Frauen allzu schnell mit der Persönlichkeit oder dem Körper der Urheberin zu verknüpfen beziehungsweise zu erklären.⁵⁶

In Frage gestellt werden kann nicht nur der direkte Bezug zur Künstlerin, sondern auch die weibliche Geschlechtszuschreibung. Gorsen nennt sie „Radfahrerin“, bezeichnet sie aber gleichzeitig als „hermaphroditisch“ und nennt die Maschine „doppelgeschlechtlich“. Die erotische Dynamik, die aus der Verquickung von Brüsten und Penis, langen Fingernägeln, derbem Schuhwerk und Strumpfband-Symbolik entsteht, verleiht der janusköpfigen Figur eine fluide, nicht-binäre Aura, die durch das Schneckensymbol gestützt wird.

Spätestens mit der Beteiligung an der *Junggesellenmaschinen*-Ausstellung war Martina Kügler Teil einer künstlerischen Avantgarde, die bewusst und provokativ mit erotischen Tabus brach. Allerdings war sie in der Ausstellung eine von ganz wenigen, wenn nicht die einzige weibliche Künstlerin.⁵⁷ Die Autoren des Katalogs waren ausschließlich Männer, so dass der Blick auf Lust und Erotik von männlichen Sichtweisen unter Rückgriff auf männliche Traditionen⁵⁸ bestimmt war.

Diese Einseitigkeit entsprach dem Stand des gesellschaftlichen Diskurses der damaligen Zeit. Gorsen beschreibt die sogenannte sexuelle Liberalisierung der 1970er Jahre als eine „Phrase der herrschenden patriarchalen Kultur“:

Der Abbau der Schamgrenzen, der Sexualtabus und Moralvorschriften zwischen den Geschlechtern erwies sich als fortschrittlich und lobenswert vor allem für die männliche

⁵⁶ Feldhaus beschreibt dieses Muster als Praxis der „Sexualisierung“ bzw. „Pornografisierung“ von Künstlerinnen durch über sie verhandelnde Ausstellungsmacher und Autoren. Mit einem „grenzverletzenden Duktus, als Missachtung der Normen und Verstoß gegen Konventionen und Gesetze“ verfolgten Autoren auf Kosten der Integrität von Künstlerinnen „das Bemühen um Einschreibung in einen Diskurs von Avantgarde“. (Feldhaus, Reinhild: Der Ort von Künstlerinnen im Diskurs der Avantgarde. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse, Berlin 2009, S. 199).

⁵⁷ Ob Kügler wirklich die einzige Künstlerin war, ist nicht mit Sicherheit feststellbar, da weder im Katalog noch in anderen Quellen eine vollständige Liste der Exponate und/oder deren Urheber*innen auffindbar ist.

⁵⁸ Vgl. Anm. 45.

Emanzipation. Die durch die große Strafrechtsreform bewirkte Liberalisierung des Pornographiekonsums hatte zu einer nachträglichen Legalisierung der in der Waren- und Medienwelt bereits vorhandenen pornographischen Formen und Inhalte geführt. [...] Die feministische Kritik hat den aggressiven Untergrund der pornographischen Triebmodellierung in seiner ganzen Tragweite für den weiblichen Lebenszusammenhang gesehen. In einer von patriarchalen Wertvorstellungen dominierten Gesellschaft ist es zwangsläufig die Frau, die als hauptsächliches Objekt der Aggression, und der Mann, der hauptsächlicher Aggressor erscheint.⁵⁹

Mit Blick auf die Künstlerinnen jener Zeit unterscheidet Gorsen zwischen solchen, die „durch Überanpassung an die ihr vorgeschriebene Rolle auch sexistische Inhalte übernehmen und den männlichen Fetischismus verinnerlichen“ und anderen, die zu subversiver Selbstbestimmung vordringen, die den männlichen Bedürfnissen entgegensteht“.⁶⁰ Fraglich ist, ob diese Unterscheidung so kategorisch getroffen werden kann. Gorsen markiert aber treffend die Pole, zwischen denen die Macherinnen erotischer Kunst – und damit auch Martina Kügler – agierten.

2.5 Konturierte Figuren: Küglers eigener Stil

Während die Junggesellenmaschinen-Ausstellung durch Europa tourte, eröffnete 1976 in München Küglers erste Einzelausstellung. Der *Kunstraum München* zeigte 40 Zeichnungen, meist mit Bleistift gearbeitete kleine Formate, viele davon aus einem Zeichenblock herausgerissen, kuratiert vom damaligen Direktor des *Kunstraums* Hermann Kern, den Kügler neben Peter Gorsen in ihrem oben zitierten Brief an Rainer Jochims erwähnte.⁶¹

Im Gegensatz zur rastlos angetriebenen Fahrradmaschine strahlen die Zeichnungen im *Kunstraum München* eine fast kontemplative Ruhe aus. Geschlechtliche Merkmale sind auch hier vielfach sichtbar, werden aber nicht in rastloser Dynamik präsentiert, sondern fügen sich wie selbstverständlich in die Figuren ein. So wirkt zum Beispiel die sitzende Figur mit Feder-Haarschmuck und akzentuiertem Auge wie in einer Meditation begriffen (Abb. 6).

⁵⁹ Gorsen 1987 (wie Anm. 48), S. 157.

⁶⁰ Ebd., S. 158.

⁶¹ Zur Ausstellung erschien ein Katalog, so dass alle Exponate bekannt sind. Vgl. AK Martina Kügler 1976 (wie Anm. 16).

Kerns Katalogtext zur Ausstellung ist die erste Betrachtung von Küglers zeichnerischem Werk aus kunstwissenschaftlicher Sicht.⁶² Der Aufsatz liest sich wie eine Blaupause für die Kügler-Rezeption der folgenden Jahrzehnte. Kern beschreibt charakteristische Merkmale, die Küglers Zeichnungen auch später prägen und die von Sammlern und Kritikern immer wieder in ähnlicher Weise reflektiert wurden. Diese Merkmale möchte ich deshalb an dieser Stelle – ausgehend von Kerns Beschreibung und unter Einbeziehung späterer Arbeiten und Rezensionen – zusammenfassen.

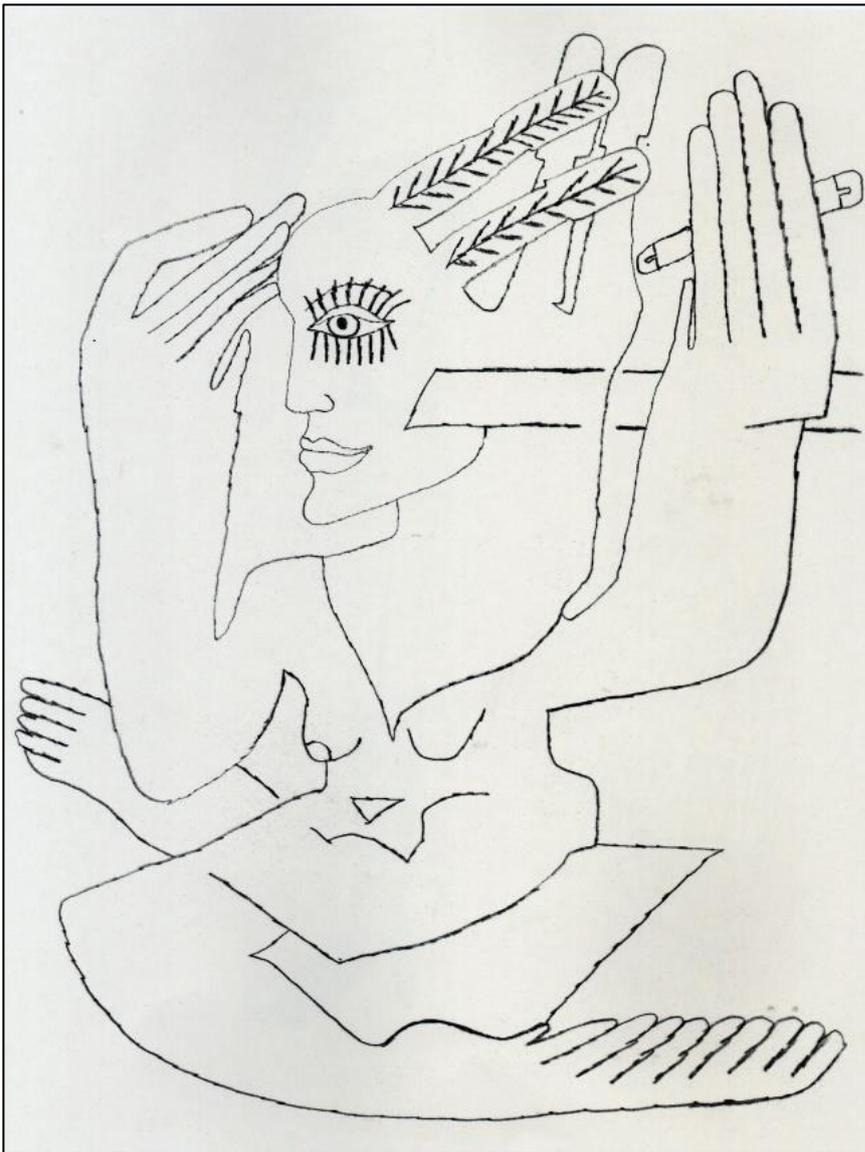


Abbildung 6

Martina Kügler, o.T., 1970, Bleistift auf Papier, 48 x 35,9 cm, Verbleib unbekannt

⁶² Kern, Hermann: Versuch über die Zeichnungen von Martina Kügler. In: AK Martina Kügler. Zeichnungen, München (Kunstraum München), München 1976, S. 5–7.

Figuration

Charakteristischer Inhalt von Küglers Zeichnungen sind Figuren. Kern erkennt „meist eine menschliche Figur, oft stark abgewandelt, auch als tier-menschliches Fabelwesen – eine zunächst privat anmutende Mythologie und Formensprache, die jedoch nicht nur autobiographischen Charakter trägt, sondern auch archetypische Allgemeinverbindlichkeit haben dürfte.“⁶³ Die Gestalten bleiben symbolisch, oft ohne individuellen Ausdruck. Bussmann⁶⁴ nennt sie „Figuren wie Formeln von Figuren“.⁶⁵ Oft sind sie mit Geschlechtsmerkmalen ausgestattet, aber nicht immer eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen.

Linien

Die Linie ist das konstituierende Element in Küglers Zeichnungen, wobei die Ausführung variiert. Kern beschreibt die vielfältige Linienführung, mal „scharf, glatt und sicher notierend, Ausdruck einer kühl beobachtenden Haltung“, dann wieder „expressive Bahnen, die sich kleinteilig, häufig neu ansetzend als Druckspur vorwärtsquälen“. In letzteren sieht Kern zunächst ein „Zeichen für ruckartig impulsiven Ausdruckswillen, für gestaute seelische Energie“, letztlich aber einen Verweis auf „die Vorstellung eines menschlichen Energiekörpers, Astralleibs, einer Aura“.⁶⁶ Auch Bussmann beschreibt Küglers markante Konturen:

Die Spannung der Linie gleichbleibend, kein Ausfahren, kaum Reuestriche, mal ist der Strich gleichmäßig gezogen, mal fährt der Bleistift zackig oder wie ruckend in kleinen Stößen über das Papier, dabei gelegentlich eine Spur wie eine endlose, winzig dünne Perlenschnur hinterlassend. Manchmal wird das Schwarz tief, der Strich heftig wie abgerissen, dann geraten die Figuren in Bewegung; ein anderes Mal werden die Striche wie fahrig suchend gesetzt, dann scheint das Blatt zu beben und die Figur unsicher, wie zitternd gehalten.⁶⁷

⁶³ Ebd., S. 5.

⁶⁴ Der Kunsthistoriker Georg Bussmann war von 1970 bis 1980 Direktor des Frankfurter Kunstvereins. Er berichtet im Gedenkband des Freundeskreises über sein Zusammentreffen mit Martina Kügler anlässlich einer Ausstellung. Vgl. Bussmann, Georg: o.T. In: Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 111.

⁶⁵ Bussmann, Georg: Beschreibung und Gedanken im Nachhinein, in: Martina Kügler: Kopf überm Dach. Verse, Heidelberg 1986, S. 47–48, S. 47.

⁶⁶ Kern 1976 (wie Anm. 62), S. 6.

⁶⁷ Bussmann 1986 (wie Anm. 65), S. 47.

Gisela Dischner schreibt von „behutsam-zarten Strichen [...], die oft in ein Labyrinth von Details führen, welche doch immer einer inneren Logik der Gesamtkomposition folgen.“⁶⁸ Der FAZ-Kritiker Schütte beobachtet:

Die ehemalige Städelschülerin ist eine sichere, souveräne Zeichnerin, kaum eine Korrektur findet sich auf den Blättern. Die Linienführung erscheint mal glatt und gleichmäßig, wie in einem einzigen Strich ausgeführt, dann wieder stockend, zackig, als suche sie vergebens nach ungebrochenem Verlauf.⁶⁹



Abbildung 7

Martina Kügler, o.T. (stehende Figur mit Vogelkopf), 1970, Bleistift und farbige Filzstifte auf Papier, 61 x 42,9 cm, Verbleib unbekannt.

⁶⁸ Dischner, Gisela: Zu den Zeichnungen Martina Küglers, in: König, Gerhard und Adam Seide (Hgg.): Was da ist in Frankfurt. Ein halbes Jahrhundert Kunst und Literatur, Frankfurt am Main 1983, S. 123–124, S. 123.

⁶⁹ Schütte, Christoph: Untiere des Gemüts. Zeichnungen von Martina Kügler in Frankfurt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.7.2002, S. 52 (siehe auch Faksimile in Anhang 12).

Ein anschauliches Beispiel für Küglers manchmal ruckelnde Strichführung ist die Figur mit Vogelkopf aus der Münchener Ausstellung (Abb. 7). Die gezackten Striche zeugen nicht nur von einem tastend-suchenden Prozess beim Zeichnen, sondern geben dem Motiv auch eine Materialität, die im Fall der Vogelkopf-Figur an Flaum und Gefieder denken lässt.

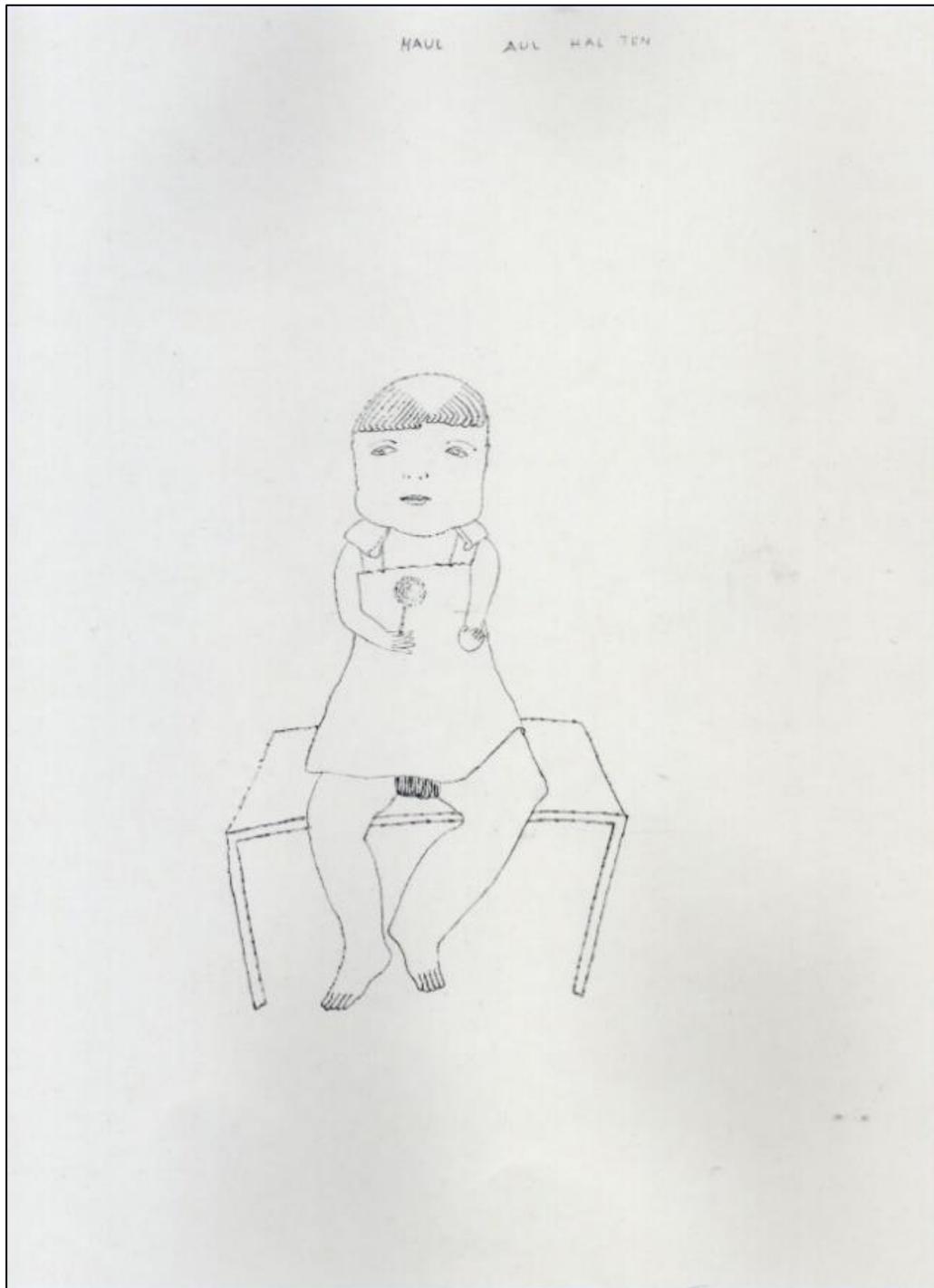


Abbildung 8

Martina Kügler, o.T. (kleines Mädchen mit Pusteblume, sitzend), 1970, 23,4 x 17 cm, Verbleib unbekannt.

Räumlichkeit

Ein weiteres Charakteristikum der Zeichnungen ist der offene, undefinierte Raum. Kern beschreibt, dass die Figuren in Küglers Zeichnungen meist perspektivlos vor einem nicht näher bezeichneten Hintergrund stehen. „Nur gelegentlich mindert die Andeutung einer Perspektive die trostlose Verlorenheit, Preisgegebenheit und Isoliertheit“,⁷⁰ wie etwa in der Zeichnung eines kleinen Mädchens, das mit seiner Pustebblume allein auf einer Bank sitzt (Abb. 8).

Einen ähnlichen Eindruck beschreibt Bussmann: „Nur selten bestimmt da eine Perspektive das Bild. Das Weiß des Papiers ist nicht Hintergrund, sondern umgebender Raum.“⁷¹ Der Sammler Tyrown Vincent formuliert, die Gestalten Martina Küglers seien „räumlich nicht verortet“ und träten dem Betrachter gleichsam „schwebend“ entgegen.⁷² Besonders eindrücklich ist dies in der Zeichnung eines Paares, das auch deshalb zu schweben scheint, weil die Konturen der beiden Figuren dort, wo Hände und Füße zu vermuten wären, im Ungefähren enden (Abb. 9).

Auch die Figuren selbst bleiben in der Darstellung zweidimensional, ohne Schattierungen und plastische Ausformung. Kern stellt fest, Küglers Zeichnungen seien „von der Umrißlinie her gedacht, unter weitgehendem Verzicht auf Binnenzeichnung und Material-Charakterisierung.“ Darin sieht er einen Hinweis darauf, „daß nicht platte Abbildhaftigkeit, sondern eine Realität höherer Ordnung angestrebt wird.“⁷³

Überlagerungen

Immer wieder treten in den Zeichnungen Sichtweisen zutage, die die Realität in Zweifel ziehen. Die gleichzeitige Darstellung einer Figur aus verschiedenen Blickwinkeln, zum Beispiel frontal und seitlich – wie in der Frau mit drei Gesichtern in der Münchener Ausstellung (Abb. 10) –, ist nach Kerns Auffassung Ausdruck einer kreativen Durchlässigkeit in der Wahrnehmung: „Die perspektivische, wissenschaftlich abgesicherte Weltsicht wurde also aufgegeben zugunsten einer mehrdeutigen, mehrbedeutenden, archaisch freien

⁷⁰ Kern 1976 (wie Anm. 62), S. 6.

⁷¹ Bussmann 1986 (wie Anm. 65), S. 47.

⁷² Vincent, Tyrown: Martina Kügler in der Sammlung „a private collection“, Frankfurt, in: AK „Ohne meine Kunst bin ich nackt“. A private collection, Frankfurt. Die Sammlung Tyrown Vincent, Mannheim (Mannheimer Kunstverein), Neulingen 2022, S. 36.

⁷³ Kern 1976 (wie Anm. 62), S. 7.

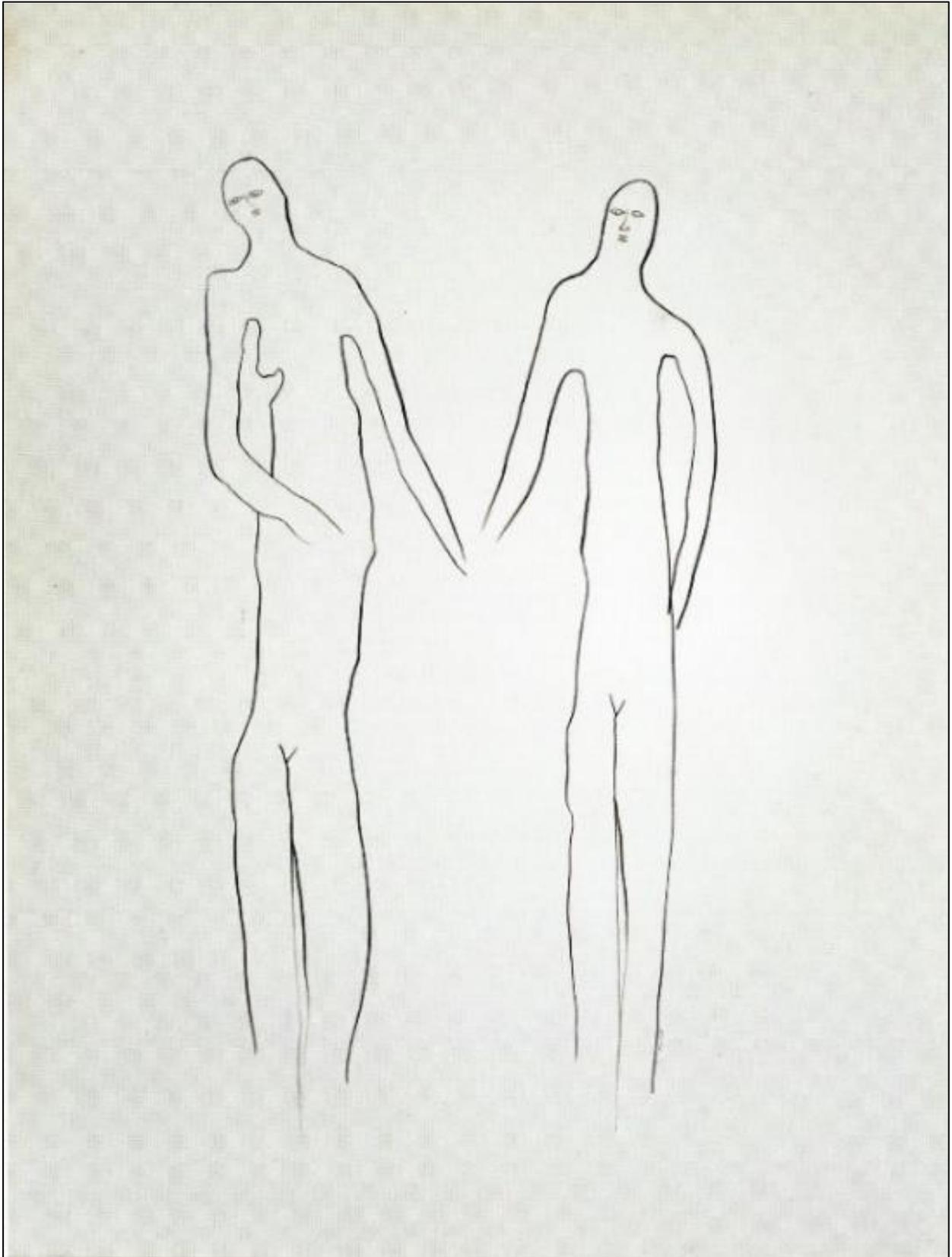


Abbildung 9

Martina Kügler, o.T., 1988, Bleistift auf Papier, 65 x 51 cm, Frankfurt am Main, Sammlung Tyrown Vincent (A Private Collection).

Sehweise, die gleichzeitig jedoch Zweifel an der eigenen Identität und an der Ganzheit des Dargestellten zuläßt.“⁷⁴ Auch inverse Formen stellen die positivistische Weltsicht in Frage. „Negativformen werden bedeutsam, machen sich selbständig, treten positiv hervor, der Umraum dringt in die Figur ein.“⁷⁵ Kern bezieht sich dabei unter anderem auf die Zeichnung einer sitzenden Frau aus der Münchener Ausstellung (Abb. 11), in deren Oberkörper zwei angedeutete Brüste als Negativform angedeutet sind.⁷⁶



Abbildung 10

*Martina Kügler, o.T.
(Frauenfigur mit
verschränkten Armen und 3
Gesichtern), 1970, Bleistift
auf unregelmäßig
geschnittenem,
zerknittertem
Einwickelpapier, größte
Maße 30,3 x 16,9 cm,
Verbleib unbekannt.*

⁷⁴ Ebd. S. 6.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Küglers handschriftlich auf dem Blatt notierter Text lautet: „eine gebogene Linie ist eine gebogene Linie und ist eine statische Bewegung“.

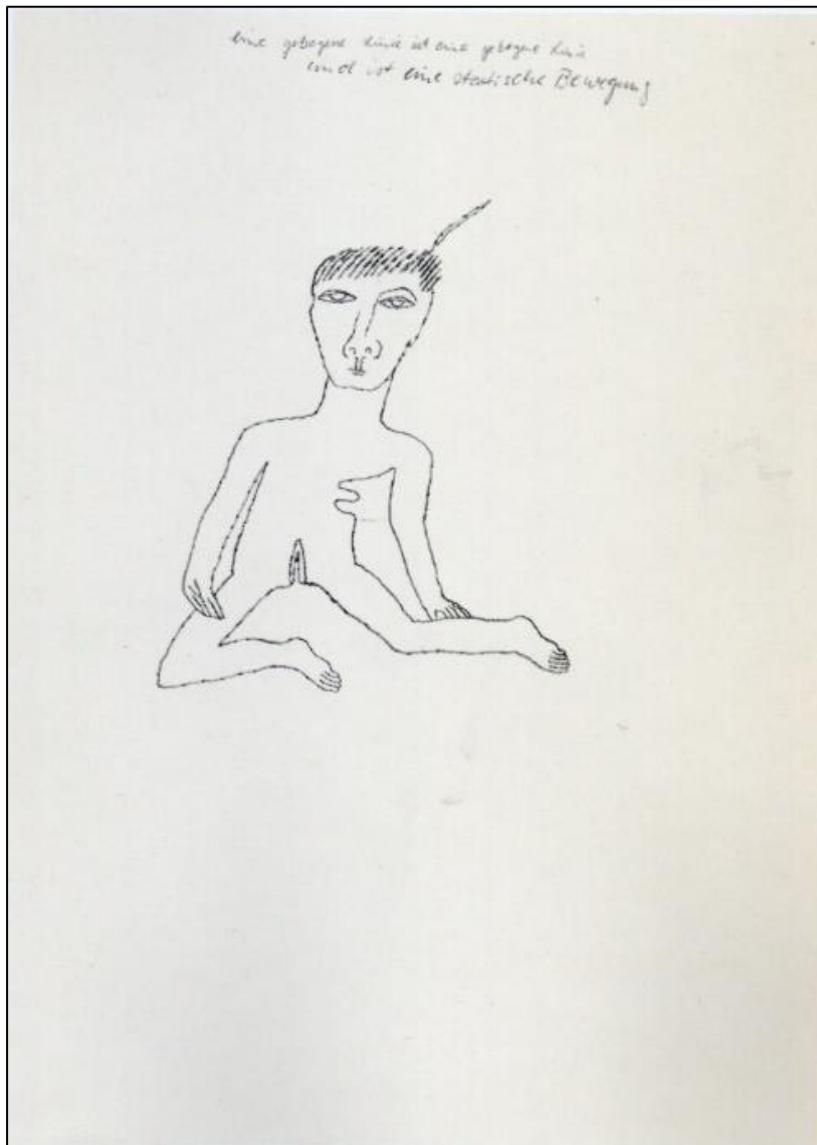


Abbildung 11
 Martina Kügler, o.T.
 (sitzende Frau von vorn),
 1970, Bleistift auf Papier,
 16,8 x 12 cm,
 Verbleib unbekannt.

Döpp beschreibt auch für spätere Arbeiten der Künstlerin das Spiel mit Grenzen und Durchdringungen:

Martinas Figuren kennen keine erstarrten Abgrenzungen. Figuren überlagern und verdoppeln sich; Körperzonen kippen vom Konkaven ins Konvexe. Die Geschlechter irritieren, sind nicht auf zwei Pole festgelegt. Innen und Außen diffundieren beständig; Konturiertes entgrenzt sich wieder.⁷⁷

Zwei Beispiele veranschaulichen diese von den Gesetzen der Anatomie losgelöste Sicht auf Körper und Gesichter. In einer Zeichnung von 1996 (Abb. 12) stürzt die Figur kopfüber, indem ihr

⁷⁷ Döpp, Hans-Jürgen: Das gezeichnete Ich, in: ders. (Hg.): Martina Kügler. Nachtschattenspiele. Arbeiten aus dem zeichnerischen Werk 1972 bis 2017, Frankfurt am Main 2018, S. 6–11, S. 7.

Kopf inversiv in den Rumpf kippt, die Brüste finden sich in den Achselhöhlen wieder, und die Beine münden am unteren Ende in Gesichter, die einander fragend anschauen und doch auch beide dem oberen Vorbild gleichen. Die zweite Zeichnung trägt das anarchische Konzept bereits im Titel: *Das Gebiß als Augenersatz* (Abb. 13). Aus den Augen wachsen links ein angeschnittenes zweites Gesicht, rechts der Kopf einer Figur, die das Gesicht mit ihren Armen umfängt. Die invasiv in den nur ungefähr zu erahnenden Rumpf eindringenden Hände werden dort zu Ornamenten, die den traurigen Blick aus den Gebiss-Augen unterstreichen.

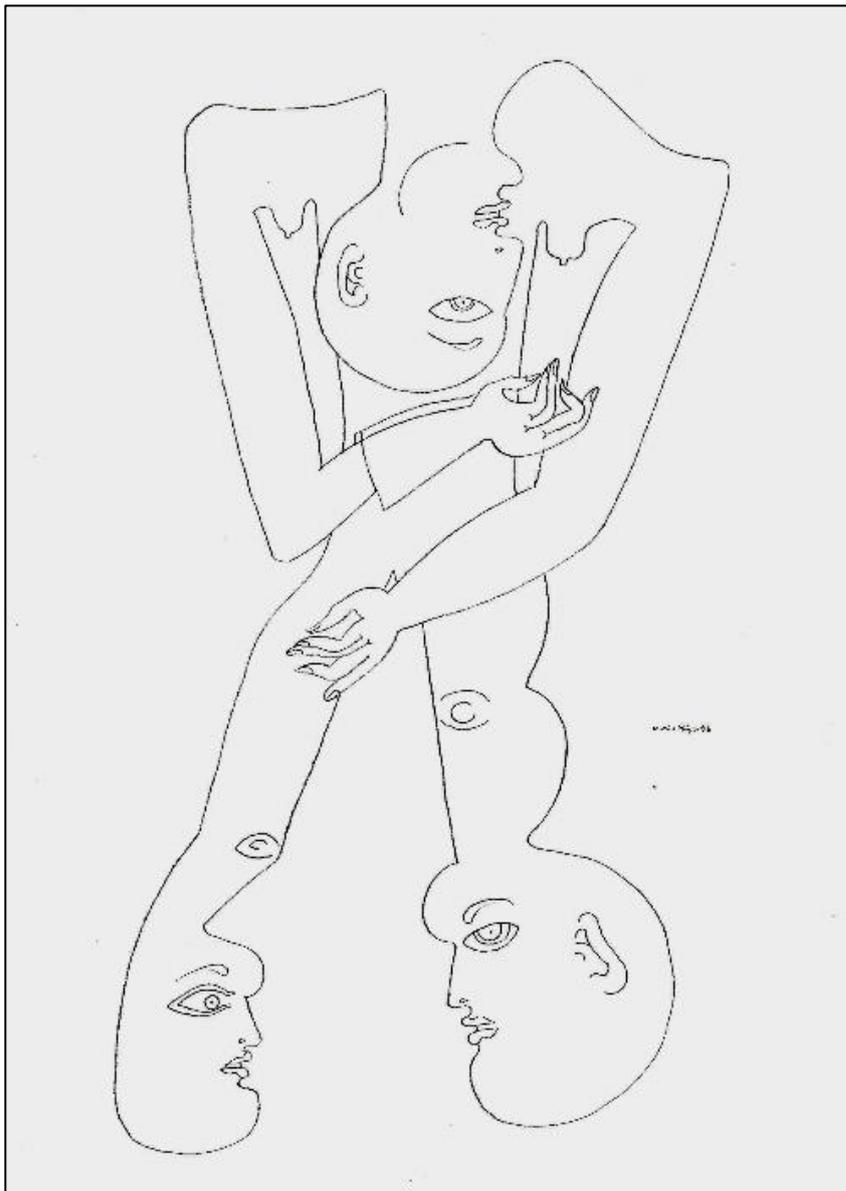


Abbildung 12

Martina Kügler, o.T., 1996, Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.

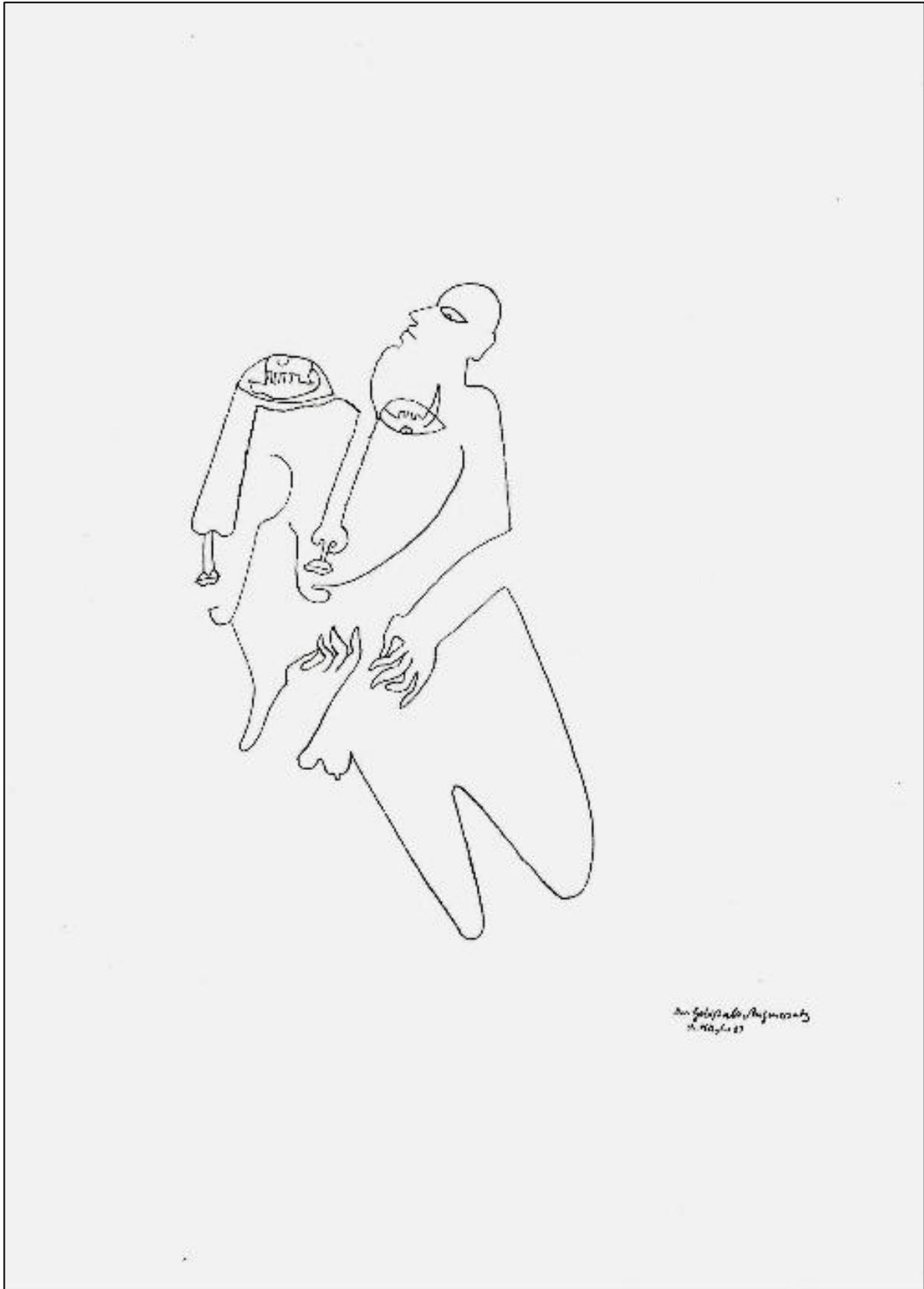


Abbildung 13

Martina Kügler, Das Gebiß als Augenersatz, 1989, Bleistift auf Papier, 21 × 29,7 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.



Abbildung 14

Martina Kügler, o.T., 1972, Filzstift auf Papier, 59 x 42 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.

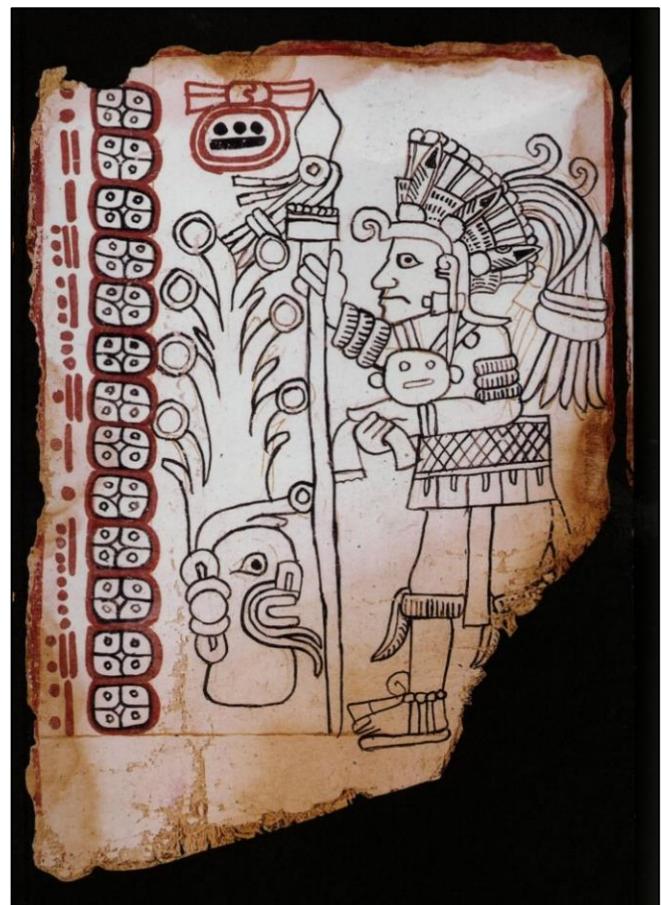


Abbildung 15

Códice Maya de Mexico, Seite 7, um 1100, Pigmente auf Rindenbastpapier, ca. 18 x 12,5 cm, Mexico City, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

2.6 Kubisten, Mythen, Surreales: Einflüsse und Adaptionen

Die künstlerischen Einflüsse, die Martina Kügler in ihren Zeichnungen aufgenommen und verarbeitet hat, sind vielfältig. Bereits genannt wurde Karl Bohrmann, ihr Lehrer an der Städelschule, dessen minimalistisch reduzierte Strichführung sich in vielen Arbeiten Küglers wiederfindet.⁷⁸ Darüber hinaus sind sowohl Anklänge an Strömungen der europäischen Moderne wie auch an archaische Mythen und Zitate aus klassischen Welt-Kulturen erkennbar.

So erinnern einige von Küglers Gestalten an alte Darstellungen der mexikanischen Maya (Abb. 14 und 15). Hier wie dort beanspruchen die Figuren in stolzer Pose ihren Raum, den Blick herausfordernd nach vorne gerichtet. Körper, Kleidung und Kopfputz sind in durch Farbe oder Schraffur unterschiedene Flächen unterteilt. An anderen Figuren Küglers fällt eine stilisierte Handhaltung auf, die den Gesten in fernöstlichen Tanzeremonien ähnelt. Die Finger, oft mit langen Nägeln, sind abgespreizt, scheinen abzuwehren oder herbeizuwinken; Daumen und Zeigefinger sind häufig in zarter Berührung aneinandergelegt (Abb. 16). Döpp erkennt in vielen Figuren Küglers eine „ägyptische Steifigkeit“⁷⁹ und stellt eine ihrer Zeichnungen (Abb. 17) der Abbildung eines antiken Reliefs aus dem ägyptischen Edfu-Tempel (Abb. 18) gegenüber.⁸⁰

Eine Zeichnung aus dem Jahr 1997 (Abb. 19) erinnert in der Form und mit überbetonten Augen sowohl an afrikanische Masken als auch an Picassos Adaption derselben. In einem Gemälde von 1983 befasst sich Kügler explizit mit Masken (Abb. 20), und ihre Arbeiten *Abstrakt rot I* und *Abstrakt rot II* erinnern in Struktur und Farbstimmung an afrikanische Muster (Abb. 21 und 22). Ob die Künstlerin sich bewusst auf diese Kulturen bezogen hat, ist nicht bekannt. Es kann aber angesichts ihrer Ausbildung davon ausgegangen werden, dass sie einen Fundus archaischer Bildtraditionen in ihrem künstlerisch geschulten Repertoire verfügbar hatte. Diese These wird gestützt von den persönlichen Erinnerungen einer Weggefährtin aus jungen Jahren:

⁷⁸ Vgl. Kapitel 2.2

⁷⁹ Döpp 2019 (wie Anm. 1), S. 13.

⁸⁰ Ebd. S. 18f.

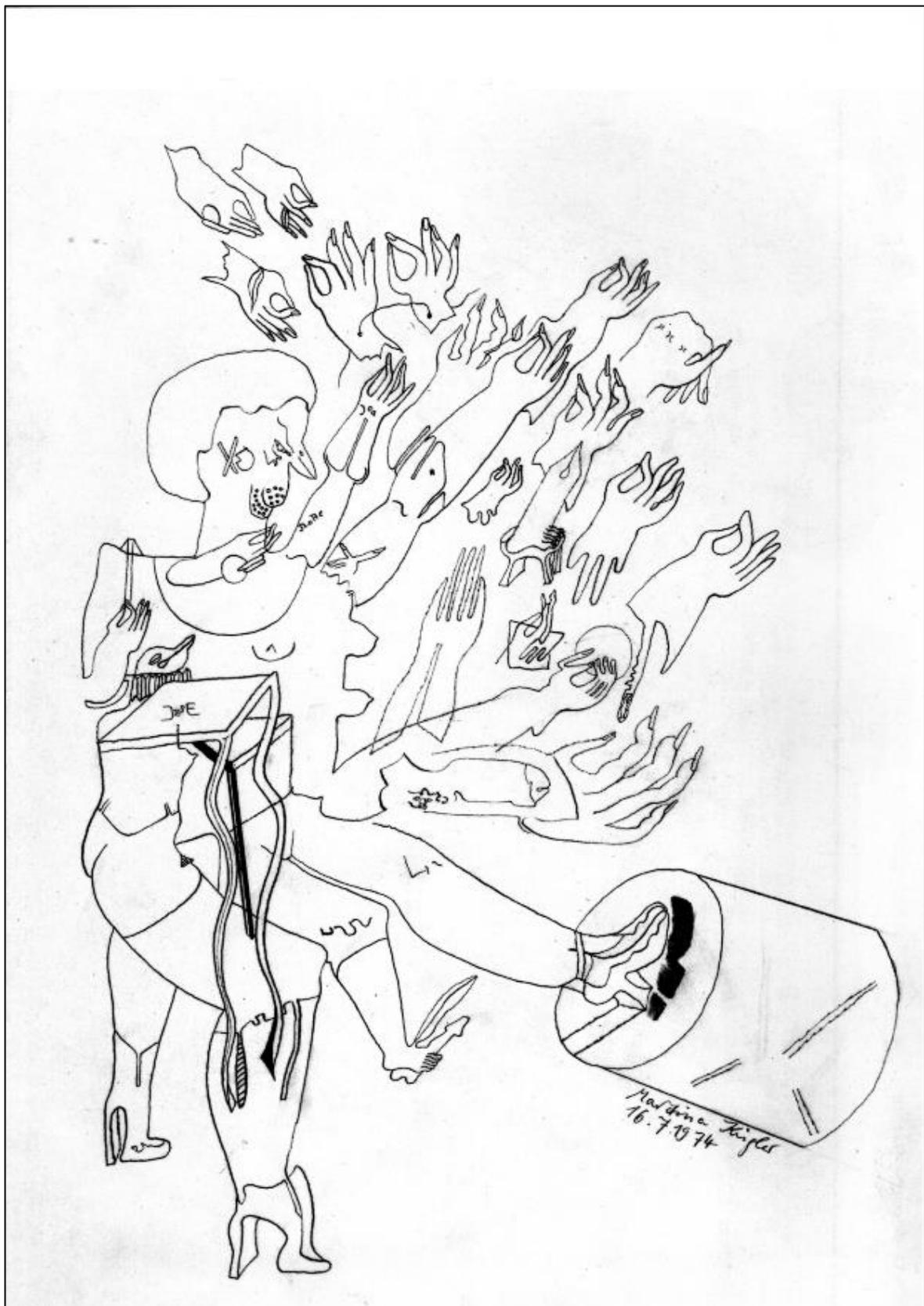


Abbildung 16

Martina Kügler, o.T., 1974, Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.

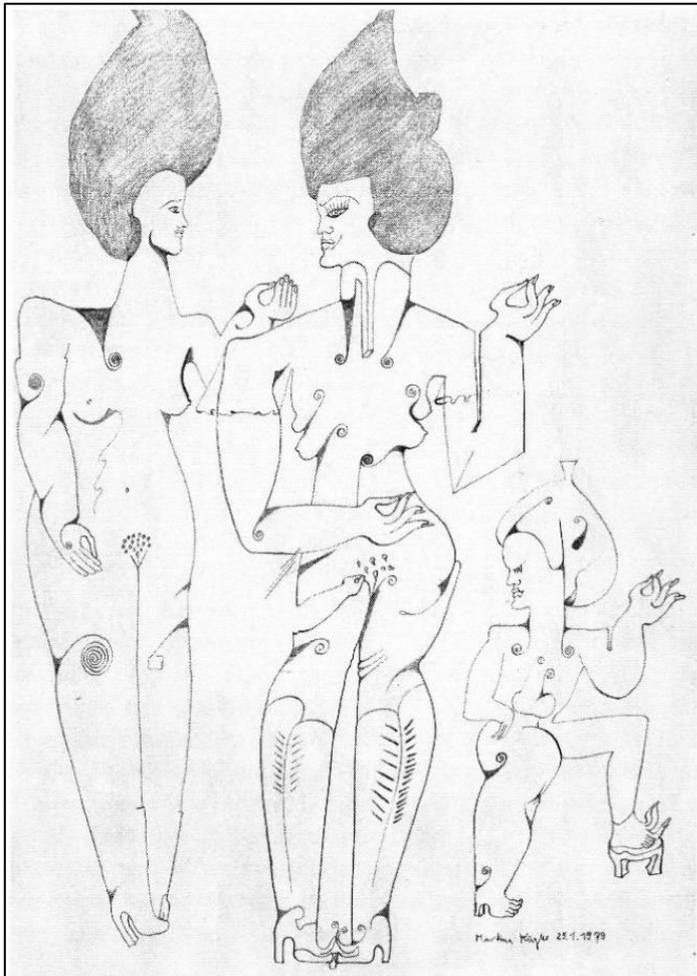


Abbildung 17
 Martina Kügler, o.T., 1979, Bleistift
 auf Papier, 32 x 21 cm, Frankfurt am
 Main, Sammlung Döpp.

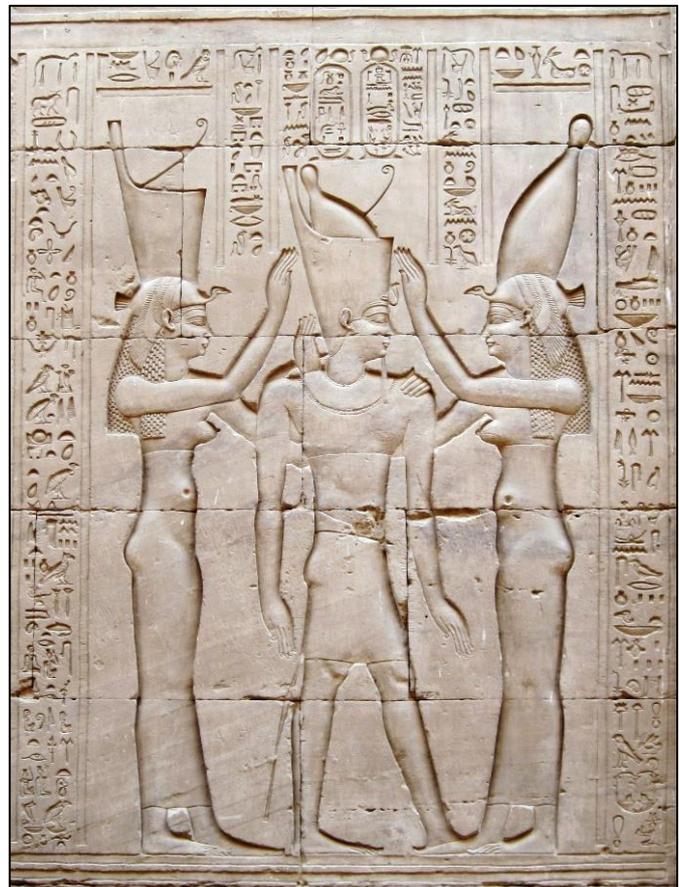


Abbildung 18
 Wandrelief im Tempel von Edfu,
 Ägypten, 237 bis 57 v. Chr.



Abbildung 19

Martina Kügler, o.T., Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm, Frankfurt am Main, Sammlung Döpp.

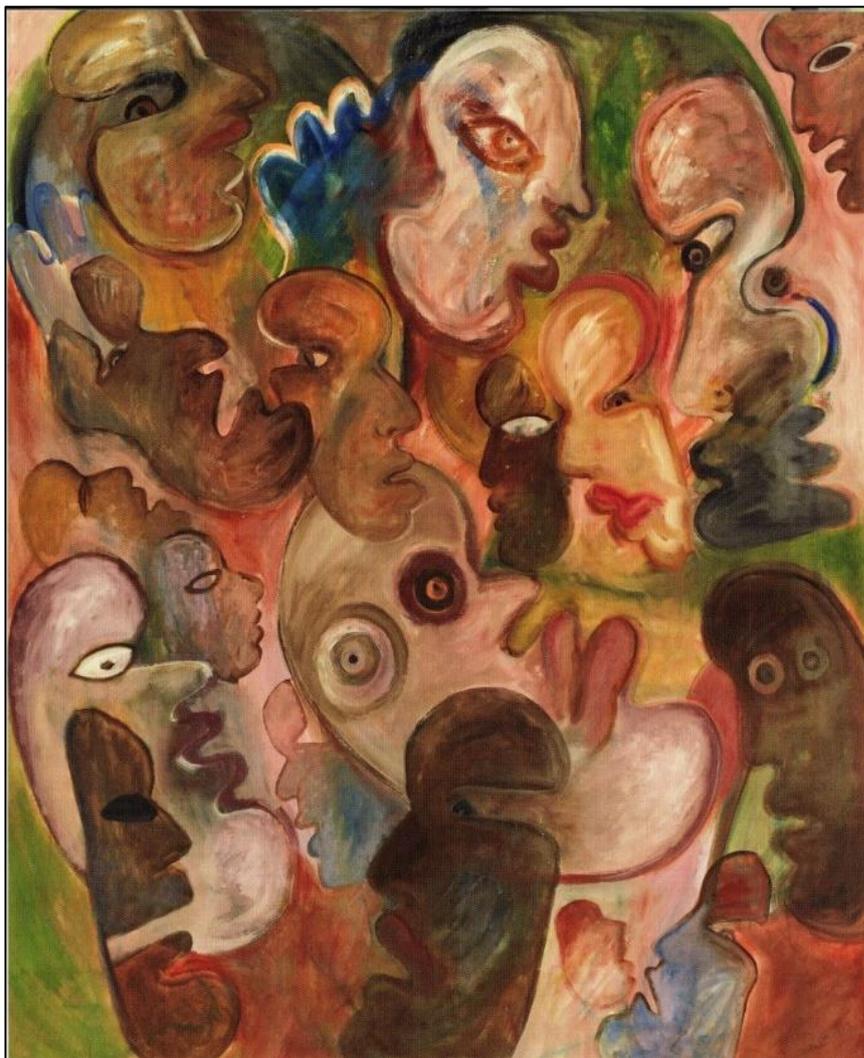
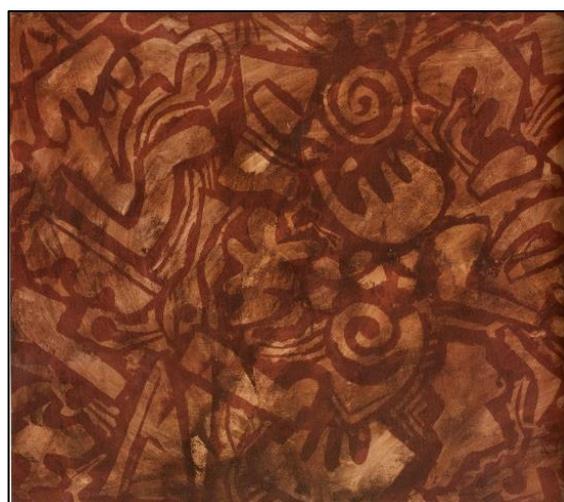
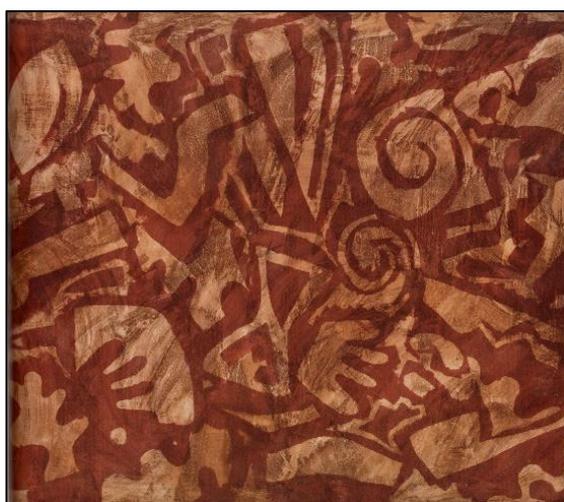


Abbildung 20

Martina Kügler, Masken, 1991, Acryl auf Leinwand, 130 x 110 cm, Frankfurt am Main, Sammlung Tyrown Vincent (A Private Collection).



Abbildungen 21 und 22

Martina Kügler, Abstrakt rot I und II, 1983, Acryl auf Leinwand, je 158 x 199 cm, Frankfurt am Main, Sammlung Tyrown Vincent (A Private Collection).

Sie sprach assoziativ, witzig, grenzenlos und, was ich besonders bewunderte, sie raste durch die Jahrhunderte in ihren Erzählungen. Sie verkuppelte die Archetypen der indischen Märchen mit den Zaubergestalten des Mittelalters, sie brachte die verwandelnde Welt der Mythen und Sagenfiguren in unsere kleine Wohnung.⁸¹

Auch Bussmann erkennt eine Magie in Küglers Arbeiten:

Die Motive und Zeichen, die bei Martina Kügler auftauchen, entstammen einem Arsenal, das außer oder vor jeder Geschichte den Künstlern und Dichtern immer zur Verfügung stand und steht. Es ist die alte Esoterik der Sprache der Narren und Träumer, geheimnisvoll und esoterisch gewiß, aber Träumer sind wir alle.⁸²

Darüber hinaus gehörten mit Sicherheit Werke moderner Künstler zu Küglers Bezugspunkten. Manche Zeichnungen erinnern an Picasso (Abb. 23). Häufig praktiziert Kügler die Sehweise der Kubisten, bei der ein Motiv gleichzeitig aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt wird, wie zum Beispiel in der Frau mit drei Gesichtern aus der Münchener Ausstellung (Abb. 10) oder in der Darstellung eines Paares aus dem Jahr 1998, in der sowohl das Gesicht wie auch der Körper der weiblichen Figur aus verschiedenen Betrachtungswinkeln zu sehen sind (Abb. 24). Formenfragmente im Stil kubistischer Malerei benutzt Kügler auch in dem Gemälde *Cellospielerin* von 1982 (Abb. 25). Auf mächtigen Füßen schreitende Kopffüßler in Küglers Zeichnungen (Abb. 26 und 27) erinnern an die charakteristischen Klassiker von Horst Antes (Abb. 28). Ihrer Bewunderung für Paul Klee verlieh sie in dem Gemälde *Stiller Frühling* Ausdruck, das Klees Quadratbildern nachempfunden ist und den Untertitel *Hommage à Klee* trägt (Abb. 29).

Die Liste ließe sich fortsetzen. Röske fasst zusammen:

Kügler war deutlich erkennbar eine akademisch ausgebildete Künstlerin, die ihre eigene gestalterische Sprache in Auseinandersetzung mit Vorbildern wie Picasso, Jean Cocteau, Henri Masson, Paul Klee und Hans Bellmer entwickelt hat.⁸³

⁸¹ Kallenberg 2021 (wie Anm. 30), S. 8.

⁸² Bussmann 1986 (wie Anm. 65), S. 48.

⁸³ Röske 2021 (wie Anm. 42), S. 124.

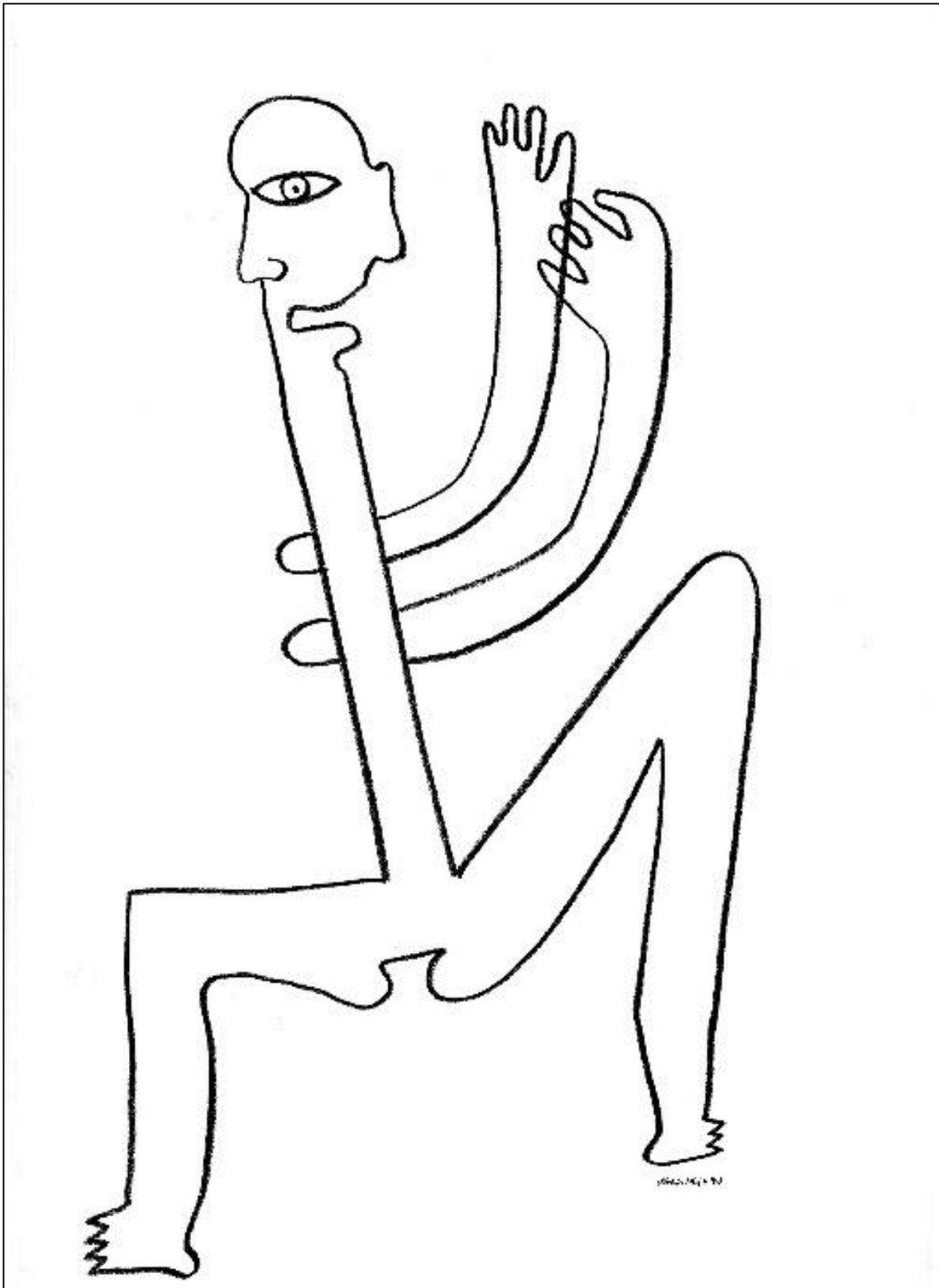


Abbildung 23

Martina Kügler, o.T., 1990, Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.

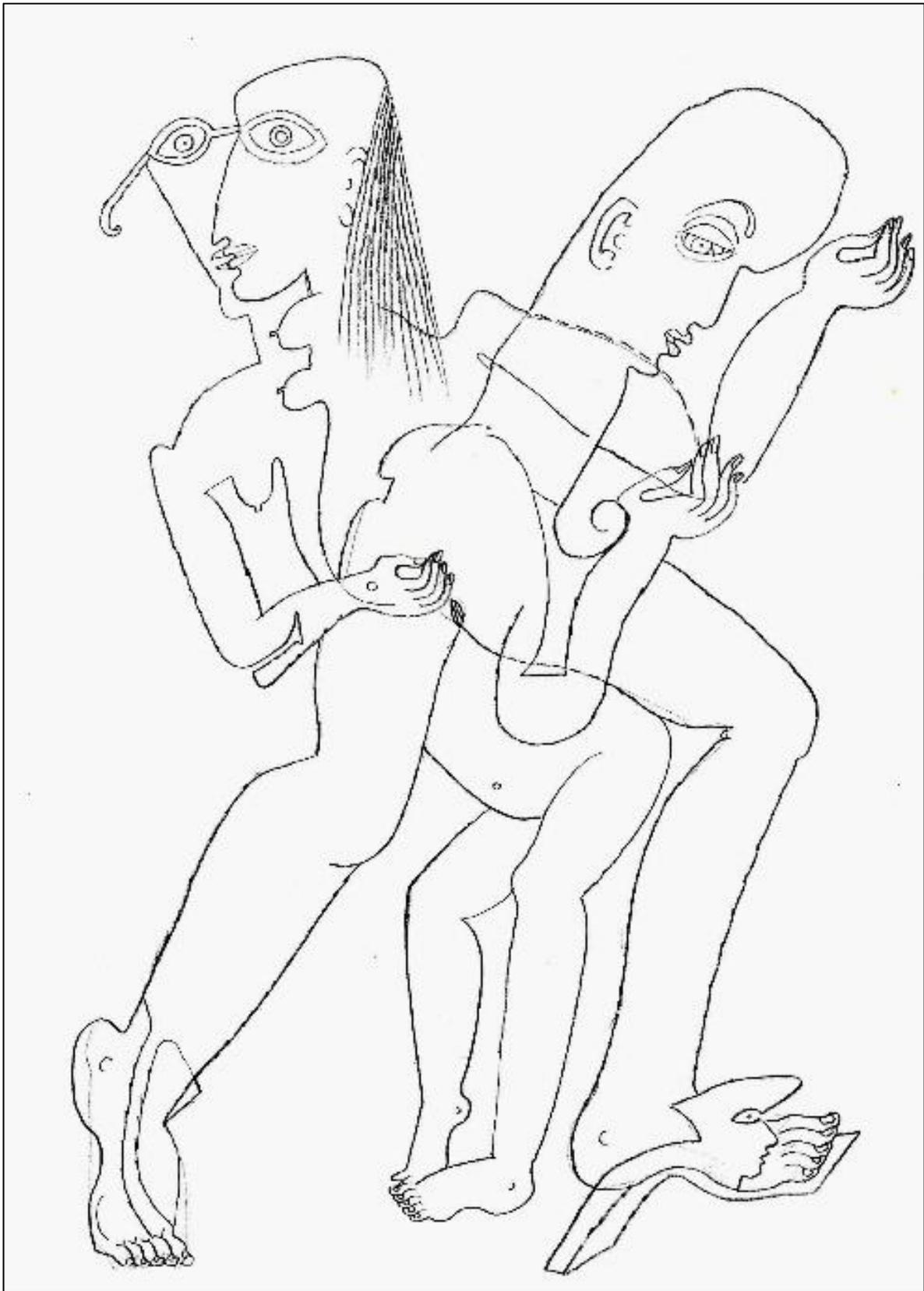


Abbildung 24

Martina Kügler, o.T., 1998, Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.



Abbildung 25

Martina Kügler, Cellospielerin, 1982, Öl auf Nessel, 90 x 60 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.



Abbildung 26
Martina Kügler, o.T., 1997, Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.

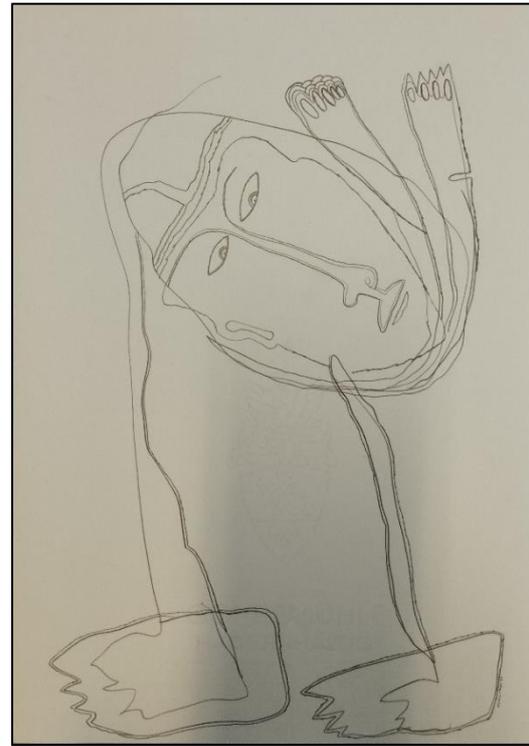


Abbildung 27
Martina Kügler, o.Z. 1990, Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.



Abbildung 28
Horst Antes, Kopffüßler, um 1970, Farblithografie, 94 x 66 cm,



Abbildung 29

Martina Kügler, Stiller Frühling (Hommage à Klee), 1994, Acryl auf Leinwand, 133 x 160 cm, Frankfurt am Main, Sammlung Tyrown Vincent (A Private Collection).

Häufig wird Kügler – wie auch hier bei Röske – mit surrealistischen Künstlern verglichen und mit Topoi surrealistischer Kunst in Verbindung gebracht.

Die Themen, zu denen sie bei ihren Figurengestaltungen immer wieder zurückkehrte, die Verwirrung von Innen und Außen und die Verquickung von zwei Gestalten, oftmals männlich und weiblich, finden wir in surrealistischen Werken von Masson, Cocteau und Bellmer schon vorgezeichnet, genauso wie die zum Teil aggressive sexuelle Thematik.⁸⁴

Döpp sieht auch formale Bezüge. Er findet in Küglers Zeichnungen „den präziösen, klaren Strich eines Hans Bellmer wieder“, ebenso

⁸⁴ Ebd.

wie „eine imaginäre, surreal anmutende, ganz und gar subjektive Welt“.⁸⁵

Kügler selbst wird nicht als Surrealistin bezeichnet, aber in der Nähe dieser Kunstrichtung verortet. Dischner nennt Küglers Stil „das Subreale“⁸⁶, Döpp wählt die Bezeichnung „Sous-Realismus“.⁸⁷

2.7 Obsessiv oder subversiv?

Kügler im Licht der Rezeption

Neben der Würdigung von Küglers professioneller Sicherheit und der Beschreibung ihrer faszinierenden Figurenwelt wird vor allem ein Gedanke in vielen Rezensionen ausgeführt, nämlich das Spannungsverhältnis zwischen dem Ursprung der Zeichnungen aus persönlichem Leidensdruck⁸⁸ einerseits und ihrer allgemeingültigen Wirkung andererseits. So bemerkt Kern im Katalog von 1976, wie bereits oben zitiert, die Gleichzeitigkeit von „autobiographische[m] Charakter“ und „archetypische[r] Allgemeinverbindlichkeit“ in den Arbeiten Küglers.⁸⁹ Weiter schreibt Kern:

[...] bei ihr ist der Kunst-motivierende Leidensdruck spürbar – ein glücklicher, spannungsfreier, sich allseits verströmender Mensch schafft keine Kunstwerke –, und zwar manchmal so expressiv formuliert, daß ein Betrachter sich indiskret fühlen könnte; andererseits hat sie Regungen, Drängungen, Impulse aus dem Kollektiven Unbewußten, die sonst um ihrer Gefährlichkeit willen verdrängt oder streng kanalisiert werden, so souverän und zwingend – in mehrfacher Bedeutung märchenhaft – in neue Formen gebannt, daß wir ihr für diese Leistung dankbar sein müssen.⁹⁰

Auch der Kunstkritiker der FAZ, Christoph Schütte, macht anlässlich einer Ausstellung im Jahr 2002 einen gewissen Leidensdruck als Quelle von Küglers Arbeiten aus. Die Zeichnungen scheinen ihm „Ausdruck nicht näher definierter Ängste, diffus und quälend. Sie thematisieren äußere und innere Zwänge, aber auch tief verborgene

⁸⁵ Döpp 2020 (wie Anm. 21), S. 6.

⁸⁶ Dischner 1983 (wie Anm. 68), S. 123.

⁸⁷ Döpp 2019 (wie Anm. 1), S. 36.

⁸⁸ Offen bleibt dabei die Frage, ob es sich um einen tatsächlichen oder vermeintlichen Leidensdruck handelt. Vgl. dazu Anm. 56.

⁸⁹ Kern 1976 (wie Anm. 62), S. 5.

⁹⁰ Ebd. S. 7.

Wünsche und Sehnsüchte.“⁹¹ Der Sammler Tyrown Vincent spricht im Katalog zu seiner Sammlungspräsentation 2022 gar von einer „tiefen, inneren menschlichen Zerrissenheit“ in Küglers Arbeiten. „Wenn wir uns diese Motive genauer anschauen, wird auch den Bildbetrachter ein unruhiges Gefühl beschleichen und sich die Frage stellen – ‚Wie sieht es eigentlich in mir aus?‘“⁹²

Bei aller persönlichen Ergriffenheit weisen die meist männlichen Kritiker immer wieder auf die künstlerische Professionalität Küglers hin. So schreibt Nikolaus Jungwirth anlässlich einer Ausstellung im Jahr 2003 in der Frankfurter Rundschau, Küglers Arbeiten seien...

[...] erkennbar unter dem Zwang drängender Obsessionen entstanden. [...] Trotzdem entgehen sie der Gefahr aufdringlicher Gefühlsexhibition. Sie geben nicht nur ein Bild von der persönlichen Befindlichkeit der Künstlerin. Durch konsequente Reduktion auf das Wesentliche und den Verzicht auf alles schmückend Dekorative erlangen sie darüber hinaus Allgemeingültigkeit.⁹³

Auffällig ist ein unterschiedlicher Zungenschlag je nach dem Geschlecht des Rezensenten beziehungsweise der Rezensentin. So neigen männliche Autoren – wie hier ausgeführt – dazu, der Künstlerin „Obsessionen“, „Leidensdruck“, „Ängste“ oder „Zerrissenheit“ zuschreiben. Möglicherweise haben wir es hier mit Effekten zu tun, die Reinhild Feldhaus in ihrer Arbeit über die Rezeption von Künstlerinnen untersuchte.⁹⁴ Sie resümiert, dass männliche Rezensenten oft weiblichen Künstlerinnen ein Leiden als Quelle künstlerischer Produktivität unterstellen: „Im Unterschied zum Künstler wird der Körper der Künstlerin als ‚biologisches Schicksal‘ gedeutet. Er erscheint diskursiv immer wieder als spezifische ‚Natur‘ mit der ihr eigenen Form der Hervorbringung und markiert Möglichkeiten und Grenzen ihres ‚weiblichen Genies‘“.⁹⁵ Ähnliches beobachtet Nanette Salomon in der Rezeption Artemisia Gentileschis. Deren Sexualgeschichte werde immer wieder „in ihre Bilder hineingelesen“. „Am Ende wird ihre Malerei von Kritikern auf

⁹¹ Schütte 2002 (wie Anm. 69).

⁹² Vincent 2022 (wie Anm. 72), S. 36.

⁹³ Jungwirth, Nikolaus: Verflüssigte Körper. Martina Küglers Zeichnungen immaterieller Geschöpfe in der Frankfurter Galerie Schamretta, in: Frankfurter Rundschau, 12.11.2003, S.20 (siehe auch Faksimile in Anhang 13).

⁹⁴ Vgl. Feldhaus 2009 (wie Anm. 56).

⁹⁵ Ebd. S. 195.

einen therapeutischen Ausdruck ihrer unterdrückten Ängste reduziert, oder ihres Wunsches nach Rache.“⁹⁶

In Martina Küglers Fall setzen weibliche Kritikerinnen tatsächlich andere Schwerpunkte. Sie betonen eher das Ironische, Subversive in Küglers Arbeiten. Bereits zitiert wurde Christa Spatz, die in der Frankfurter Rundschau anlässlich der Städelschüler-Ausstellung über die „Konsumweibchen“ schrieb, die Kügler „bespöttelt“. Dischner sieht in Küglers Zeichnungen weniger das vom Leiden getriebene Ich als vielmehr einen Gegenentwurf, eine „Kritik am Bestehenden [...] an der Nützlichkeit, am reibungslosen Funktionieren“ und ein „Plädoyer für die Freiheit“. Die „Dysfunktionalität der genau ausgearbeiteten Details“ stelle eine Welt in Frage, „die selbst vom Künstler verlangt, er müsse dem ‚Sozialen‘ dienen – lobend oder anklagend – sichtbar nützlich jedenfalls.“ Unter der „Narrenkappe der Phantastik“ realisiere Kügler die „Verrückung der alten Ordnung“. Dischner nennt dies einen „subversiven Zeichnungsakt“.⁹⁷

Auch Verena Auffermann, die Küglers Kunst in der Sammlung der Deutschen Bank bespricht, setzt den düsteren individuellen Angst-Szenarien eine gemeinschaftliche Vision entgegen: „Eine Welt nackter Personen. Einen neuen Garten Eden, in dem sich die Menschen, in dem sich Personen ineinander verhaken, verschlingen und verbeißen. [...] Wer sehen will, entdeckt eine Arche Noah, auf der sich alle wiederfinden, die an Leib und Seele zittern, weil das Leben so viel Verborgenes hat.“⁹⁸

Kristina Ingvild Hofmann analysiert Küglers Gemälde *Cellospielerin* (Abb. 25) als Gegenbild zu geschlechtsspezifischen Normen der Körperhaltung. Das mit kubistischen Anklängen gestaltete Bild zeigt die auf einem Stuhl sitzende Musikerin mit weit gespreizten Beinen, zwischen denen das Cello nur imaginiert ist. Tatsächlich sichtbar wird zwischen den Schenkeln das Geschlecht, was Hofmann vor dem Hintergrund frauenbewegter Debatten der frühen 1980er Jahre⁹⁹ als

⁹⁶ Salomon, Nanette: Der kunsthistorische Kanon. Unterlassungssünden, in: Anja Zimmermann (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 37–52, S. 34.

⁹⁷ Dischner 1983 (wie Anm. 68), S. 123f.

⁹⁸ Auffermann, Verena: Martina Kügler, in: Gallwitz, Klaus (Hg.): Zeitgenössische Kunst in der Deutschen Bank. Stuttgart 1987, S. 162–163, S. 162.

⁹⁹ Hofmann bezieht sich hier ausdrücklich auf Marianne Wex, die weibliche und männliche Körpersprache anhand von Fotografien analysierte und dabei die breitbeinige Sitzposition als typisch männlich identifizierte. Vgl. Wex, Marianne:

emanzipatorische Botschaft interpretiert: „Die Künstlerin Martina Kügler erkannte im Cellospiel der Christine K., was nach Freiheit verlangte: Zwischen den Beinen, unverdeckt. Wie mutig und schön!“¹⁰⁰

Kügler selbst erteilte Interpretationen, die die Quelle ihrer Kunst in Leiden und Zerrissenheit sehen, eine indirekte Absage. Im Zeitungs-Interview anlässlich einer Ausstellung 2003 sagte sie: „Hinter meinen Bildern steht kein innerer Kampf. Wenn ich male, bin ich immer ganz ruhig.“¹⁰¹

3 Gezeichnete Geschlechtlichkeit

3.1 Theoretischer Hintergrund

3.1.1 Der weibliche Blick

Der Blick auf den entblößten menschlichen Körper in der Kunst ist geprägt von geschlechtsspezifischen Ästhetisierungen. Das manifestiert sich in der Geschichte der Aktmalerei. Deshalb kann ein Blick auf diese Geschichte bei der Einordnung von Martina Küglers Zeichnungen helfen, auch wenn Küglers Arbeiten nicht den Vorgaben klassischer Aktzeichnungen entsprechen.

Während der erwachsene männliche Körper vor allem in der Antike und in der Renaissance als Verkörperung von Ordnung und Harmonie idealisiert wurde, bediente die Inszenierung weiblicher Körper die erotischen Fantasien von – in der Regel männlichen – Künstlern, Auftraggebern und Betrachtern. John Berger nennt den männlichen Betrachter die Hauptperson der europäischen Aktmalerei, die niemals dargestellt worden sei.

In the average European oil painting of the nude the principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man. Everything is adressed

Weibliche und männliche Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse, Frankfurt am Main 1980, S. 12f.

¹⁰⁰ Hofmann, Kristina Ingvild: Christine K. die Cellospielerin, in: Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 42.

¹⁰¹ Kalle, Janina: Der Wolf im Bauch. Martina Kügler malt mit Vorliebe wilde Fabelwesen, in: Frankfurter Rundschau, 27.11.2003, S. 38 (siehe auch Faksimile in Anhang 14).

to him. Everything must appear to be the result of his being there. It is for him that the figures have assumed their nudity. But he, by definition, is a stranger – with his clothes still on.¹⁰²

Anknüpfend an Berger und an die psychoanalytisch geprägte Analyse patriarchalischer Schaulust durch die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey¹⁰³ haben feministische Kunsthistorikerinnen seit den 1970er Jahren den männlichen Blick auf künstlerische Aktdarstellungen thematisiert.

Nanette Salomon bezeichnet den weiblichen Akt „als Ort für das Zur-Schau-Stellen von heterosexuellem Begehren“.¹⁰⁴ Lynda Nead arbeitet in der Auseinandersetzung mit dem britischen Kunsthistoriker Kenneth Clark heraus, wie in der Aktmalerei die „Rahmung“ („framing“) des weiblichen Körpers stattfindet. Die von männlichen Künstlern und Betrachtern als bedrohlich empfundene weibliche Sexualität wird in eine definierte ästhetische Form gefasst, die es dem Betrachter ermöglicht, seine angesichts weiblicher Nacktheit überbordenden Triebe zu kontrollieren. Nead vertritt die Auffassung, „that one of the principal goals of the female nude has been the containment and regulation of the female sexual body.“¹⁰⁵ Um dies zu erreichen, sehen die Konventionen der Aktmalerei eine idealisierte Darstellung des weiblichen Körpers vor, die von allen Unzulänglichkeiten der Körperlichkeit abstrahiert. „The transformation from the naked to the nude is thus the shift from the actual to the ideal – the move from a perception of unformed, corporeal matter to the recognition of unity and constraint, the regulated economy of art.“¹⁰⁶ Befreit von allen störenden Körpermerkmalen, also auch allen zu direkten sexuellen Konnotationen, präsentieren sich die im Akt dargestellten weiblichen Figuren dem männlichen Betrachter als willige Objekte in aufreizenden Posen, die in ihrer ästhetisierten Darstellung als erhabene Kunst rezipiert werden können, ohne den Betrachter dem Verdacht der Lüsterheit auszusetzen.

Auch die Darstellung des männlichen Akts folgt Konventionen, die an der Rezeption eines männlichen Betrachters ausgerichtet sind. Nead erläutert, wie das antike Schema des idealisierten, muskulös

¹⁰² Berger, John: *Ways of Seeing*, London 2008 [EA 1972], S. 54.

¹⁰³ Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Liliane Weissenberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt, 1994, S. 48–65.

¹⁰⁴ Salomon 2006 (wie Anm. 96), S. 37.

¹⁰⁵ Nead, Lynda: *The female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London u.a. 1994, S. 6.

¹⁰⁶ Ebd., S. 14.

gepanzerten Männerkörpers dazu diene, die für Männer tendenziell bedrohlichen eigenen weiblichen Anteile zu kontrollieren. „The armour-like male body signifies the construction of masculine identity in terms of self-denial, destruction and fear.“¹⁰⁷ Nanette Salomon vertritt außerdem die These, mit der Idealisierung des Männerkörpers – sei es als muskulöser Adonis oder als androgyner Knabe – werde „homosexuelles Begehren in einen größeren moralischen und ästhetischen Diskurs“ eingeordnet.¹⁰⁸

Andrea Jahn bezeichnet die Inszenierung des männlichen Akts als „Hülle“, deren Funktion es ist, den „phallischen Machtanspruch“ aufrecht zu erhalten.

„Im Grunde zielen die Darstellungskonventionen des männlichen Akts über Jahrhunderte hinweg darauf ab, mit allen Mitteln zu verhindern, dass der männliche Körper erotisch und sexuell verfügbar ins Bild gesetzt wird. Das männliche Geschlechtsteil darf gar nicht oder allenfalls ‚unbedeutend‘ in Erscheinung treten.“¹⁰⁹

Sowohl weibliche wie männliche Körper waren also über Jahrhunderte im Korsett patriarchalischer Darstellungskonventionen erstarrt.

Erst im beginnenden 20. Jahrhundert, als Frauen auch Zugang zu den Kunstakademien und zum Aktstudium erhielten, begannen Künstlerinnen, sich von hergebrachten Bildtraditionen zu lösen, zum Beispiel Paula Modersohn-Becker, unter anderem mit ihren Selbstporträts als Akt, oder Suzanne Valadon, die auch Männerkörper mit weiblichem Blick ins Bild setzte.¹¹⁰

¹⁰⁷ Ebd., S. 17.

¹⁰⁸ Salomon 2006 (wie Anm. 96), S. 35. Vgl. auch Hammer-Tugendhat, Daniela: Zur Semantik männlicher Nacktheit und Sexualität. Ein Rückblick, in: AK Nackte Männer von 1800 bis heute, Wien (Leopold-Museum), München 2012, S. 37–45.

¹⁰⁹ Jahn, Andrea: A Feminist Desire. Vom männlichen Akt zum erotischen Körper, in: AK In the Cut. Der männliche Körper in der feministischen Kunst, Bielefeld 2019, S. 35–76, S. 51.

¹¹⁰ Vgl. Krininger, Doris: Modell. Malerin. Akt. Über Suzanne Valadon und Paula Modersohn-Becker, Darmstadt 1986.



Abbildung 30
 Judy Chicago, *The Dinner Party*,
 1974-1979, Installation
 (Keramik, Porzellan, Textil),
 1463 x 1463 cm,
 New York, Brooklyn Museum.



Abbildung 31
 Judy Chicago, *The Dinner Party*
 (Detail: Teller der Georgia O'Keefe),
 1974-1979, Porzellan mit Email-Glasur,
 36,8 x 35,6 x 12,1 cm,
 New York, Brooklyn Museum.

Eine radikal neue Perspektive auf Geschlechtlichkeit erschlossen Künstlerinnen im Zuge der neuen Frauenbewegung der 1960er und 1970er Jahre.¹¹¹ Es begann „eine Geschichte der Subversion durch die Selbstdarstellung von Künstlerinnen als Akt und ihren Blick auf den eigenen weiblichen Körper.“¹¹² Feminine Geschlechtlichkeit wurde offensiv ins Bild gesetzt. Ein prominentes Beispiel sind die abstrahierten Vulva-Formen der amerikanischen Künstlerin Judy Chicago. Sie wurde mit ihrer Installation *The Dinner Party* (1974-1979) international bekannt, in der sie an einer Tafel historische Frauenfiguren durch Gedecke mit vulva-ähnlichen Formen symbolisierte (Abb. 30 und 31). Die Französin Niki de Saint Phalle, setzte mit ihren bunten *Nana*-Skulpturen weibliche Körperformen neu ins Bild (Abb. 32). Ihre überlebensgroße begehbare Skulptur *Hon – en Katedral* (Sie – eine Kathedrale) konnten Besucher während der Ausstellung im *Moderna Museet* in Stockholm 1966 durch die Vulva der Figur betreten (Abb. 33).

¹¹¹ Einen Überblick gibt Salean A. Maiwald im Kapitel zur neuen Frauenbewegung in: Maiwald, Salean A.: *Von Frauen enthüllt. Aktdarstellungen durch Künstlerinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Berlin 1999, S. 165ff.

¹¹² Jahn 2019 (wie Anm. 109), S. 57.



Abbildung 32

Niki de Saint Phalle, Nana, um 1965, Mischtechnik, 127 x 91,4 x 78,7 cm, Buffalo, N.Y., Albright-Knox Art Gallery.



Abbildung 33

Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely, Hon – en Katedral, Ausstellungsansicht Moderna Museet, Stockholm, 1966, Foto: Hans Hammarskiöld / Moderna Museet

Die österreichische Malerin Maria Lassnig setzte sich explizit mit dem Erleben ihres eigenen Körpers auseinander. Ihre Bilder nannte sie *introspektive Erlebnisse* und *Body Awareness Paintings*.¹¹³ Dabei setzte sie sich über anatomische Gegebenheiten und idealisierende Konventionen hinweg, um stattdessen ihre eigenen leiblichen Empfindungen darzustellen, wie zum Beispiel in den beiden Frauenfiguren des Bildes *Die Last des Fleisches* von 1973 (Abb. 34).

¹¹³ AK Maria Lassnig. *Ways of Being*, Amsterdam (Stedelijk Museum), Wien (Albertina), München 2019, S. 188.

Die US-Amerikanerin Joan Semmel malte ihren nackten Körper wie sie ihn mit ihren Augen sah, nicht im Spiegelbild, sondern an sich selbst herabschauend (Abb. 35).



Abbildung 34

Maria Lassnig, Die Last des Fleisches, 1973, Öl auf Leinwand, 184 × 250 cm, Wien, Albertina, Inventarnummer GE166.



Abbildung 35

Joan Semmel, Me Without Mirrors, 1974, Öl auf Leinwand, 50 x 68 cm, Greenville, South Carolina, Greenville County Museum of Art.

Auch männliche Geschlechtlichkeit und explizite Darstellungen von Sexualität rückten in den Fokus. Der Phallus wurde zum Bildgegenstand von Künstlerinnen.

Die britisch-amerikanische Künstlerin Sylvia Sleigh kehrte den Blick um und portraitierte Männer in Posen, die aus altmeisterlichen Frauenakten bekannt sind. Ihr Bild *Imperial Nude*, zeigt ihr Modell Paul Rosano wie Manets *Olympia* auf einem Divan lagernd (Abb. 36), das *Türkische Bad* von 1973 rekurriert auf Ingres' gleichnamiges Gemälde und Tizians *Venus und der Lautenspieler* (Abb. 37). In

diesen und anderen Männerakten verzichtet Sleigh trotz idealisierender Posen auf die Objektifizierung ihrer Figuren und präsentiert nackte Männer als „intelligente, nachdenkliche Menschen mit Würde“.¹¹⁴

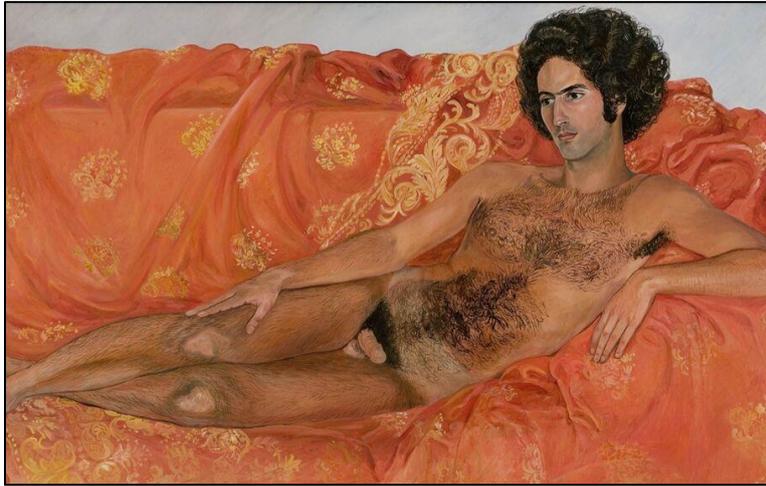


Abbildung 36
Sylvia Sleigh, *Imperial Nude (Paul Rosano)*,
1977, Öl auf Leinwand,
152,4 x 101,6 cm,
Privatbesitz.

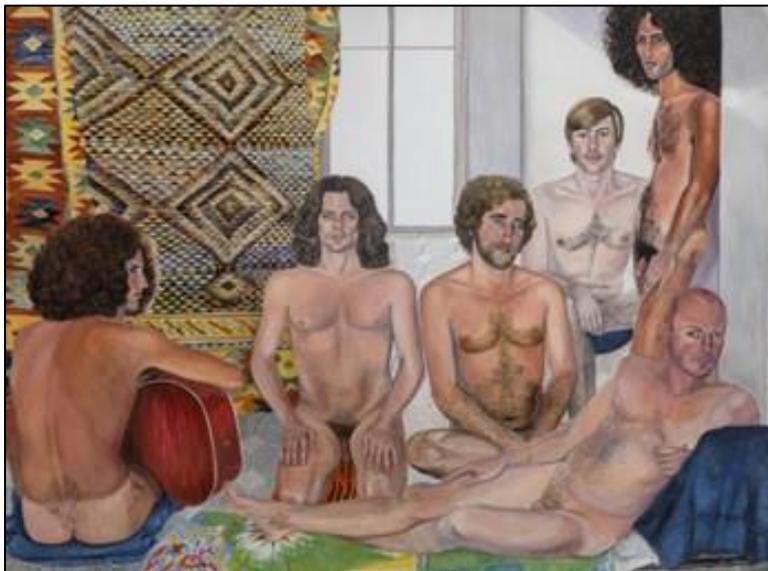


Abbildung 37
Sylvia Sleigh, *The Turkish Bath*, 1973, Öl auf
Leinwand, 193 x 259,1
cm, Chicago, Smart
Museum of Art, University
Chicago, Objekt Nummer
2000.104.

Andere Künstlerinnen gehen männliche Geschlechtlichkeit drastischer an. Louise Bourgeois präsentierte 1968 mit der Skulptur *Filette* (Abb. 38) ein Urbild des Phallus, das gleichzeitig als weiblicher Torso gelesen werden kann. Judith Bernstein wurde zur gleichen Zeit mit ihren *Cocks*, überlebensgroßen Penisdarstellungen bekannt (Abb. 39). Joan Semmel malte in den frühen 1970er Jahren großformatige Bilder heterosexueller Geschlechtsakte (Abb. 40).

¹¹⁴ Hessel, Katy: *The Story of Art without Men. Große Künstlerinnen und ihre Werke*, München 2022, S. 349.

Katy Hessel resümiert in ihrem Überblick über die Körperdarstellungen von Künstlerinnen in diesen Jahrzehnten:

Diese Künstlerinnen radikalisierten das Bild des Körpers in der Kunst. [...] Sie bedienten sich aus einer reichen Stilpalette: der Erotik und des Humors des Surrealismus, der handlungsbetonten, zeitbasierten Prozesse des abstrakten Expressionismus sowie der Kommerzialisierung und Hypersexualisierung der Pop-Art.¹¹⁵



Abbildung 39

Judith Bernstein, *Horizontal (Ausstellungsansicht)*, 1973, Kohle auf Papier, 274.3 x 381 cm, Privatbesitz.

Abbildung 38

Louise Bourgeois, *Filette*, 1968, Latex über Gips, 59.7 x 28 x 19.1 cm, New York, Museum of Modern Art, Objektnummer 386.1992.

Mit diesen Darstellungen verband sich auch die Frage nach einem neuen weiblichen Blick, der dem sattsam bekannten männlichen entgegengesetzt werden könnte. Joan Semmel formulierte in den 1970er Jahren den Anspruch, weibliche Körper und Sexualität „through the object’s eye“ zu sehen.¹¹⁶ Ihrer Meinung nach war es kein Zufall, dass immer mehr Künstlerinnen sich sexuellen Themen zuwandten:

¹¹⁵ Ebd., S. 299.

¹¹⁶ Liclair, Christian: *Sexually Explicit Art. Feminist Theory and Gender in the 1970s*, New York 2022, S. 61.



Abbildung 40

Joan Semmel, *Flip Flop Diptych*, 1971, Öl auf Leinwand, zwei Leinwände je 68 x 68 cm, Privatbesitz.

Certainly, since woman's total identity and function have been inextricably linked to her biology it seems only logical that her art would be influenced by that experience. Men tend to associate sex primarily with pleasure but for women the risks have been infinitely higher. The wide ranging attitudes expressed in their art indicate the complexity of their feelings. However varying their levels of feminist consciousness and however disparate their views, women artists have rejected the traditional female role of the 'acted upon' to insist upon defining their own sexuality. They see themselves through their own eyes.¹¹⁷

Doch nach Jahrhunderten der Konditionierung durch den männlichen Blick auf nackte Körper ist die Umkehrung nicht trivial. Die Künstlerin Gisela Breitling konstatierte 1983: „Wenn Frauen erotische Bilder malen, können sie dies nicht tun, ohne verstrickt zu sein in das, was in der Rede der Männer über Frauen gesagt worden ist.“¹¹⁸ Und Christian Lclair fragt 40 Jahre später in einer Abhandlung über Joan Semmels erotische Darstellungen:

¹¹⁷ Semmel, Joan und April Kingsley: *Sexual Imagery in Women's Art*, in: *Woman's Art Journal*, 1 (1980), S. 1-6, S. 6.

¹¹⁸ Breitling, Gisela: *Der verbotene Eros. Zur Kunst von Frauen*, in: *Feministische Studien* 2, 1(1983), S. 86-93, S. 86.

How is it possible to depict sexual explicitness from a feminist perspective? How can one represent the female body without being complicit in reproducing the structures that allegedly objectify and subordinate women?¹¹⁹

Eine klare Antwort gibt es nicht.

Klar ist aber, dass eine neue weibliche Perspektive nicht nur den Blick auf weibliche Körper verändert, sondern auch neue Formen findet, Männlichkeit ins Bild zu setzen und damit dem eigenen (hetero-)sexuellen Begehren Raum zu geben. Anlässlich einer Ausstellung über den männlichen Körper in der feministischen Kunst der letzten Jahrzehnte resümiert die Kuratorin Andrea Jahn:

Anstatt den Phallus als reines Symbol weiblicher Unterdrückung zu betrachten, arbeiten diese Künstlerinnen daran, ihn aus verschiedensten Ansichten zu zeigen und sich den männlichen Körper künstlerisch anzueignen – auch um zu signalisieren, dass der Ausdruck weiblicher Lust nicht als Bedrohung, sondern als Bereicherung anzusehen ist – als feministisches Begehren, das klassische Rollenzuschreibungen infrage stellt und den Diskurs für neue Möglichkeiten sexueller Identität eröffnet.¹²⁰

3.1.2 Der Genderdiskurs

Der am Ende des vorigen Abschnitts angesprochene Diskurs über sexuelle Identitäten scheint in den Zeichnungen Martina Küglers und ihren gender-fluiden Figuren immer wieder auf. Für eine Analyse dieser Aspekte erscheint mir die binäre Unterscheidung zwischen männlichem und weiblichem Blick nicht ausreichend. Deshalb möchte ich das theoretische Instrumentarium um den gendertheoretischen Ansatz der feministischen Philosophin Judith Butler erweitern.¹²¹

Butler stellt die Eindeutigkeit von Geschlechtszuweisungen und die starre heteronormative Einteilung in männliche und weibliche Individuen in Frage. Sie geht davon aus, dass das Geschlecht keine feste Eigenschaft von Individuen ist, sondern „dass Geschlecht eine

¹¹⁹ Liclair2022, (wie Anm. 116), S. 60.

¹²⁰ Jahn 2019 (wie Anm. 109), S. 73.

¹²¹ Aus dem umfassenden philosophischen Werk Butlers versuche ich, hier einige Thesen vorzustellen, die mir für die Analyse der Kügler'schen Zeichnungen relevant erscheinen.

historische Beziehung von sozial hervorgebrachten Subjekten ist, die sich, je nach Kontext, verändert“.¹²² Bei der in feministischen Diskursen üblichen Unterscheidung zwischen *sex* als körperlichem Merkmal und *gender* als sozialer Konstruktion stellt Butler die Annahme in Frage, dass *sex* eine dem Körper von vornherein inhärente biologische Eigenschaft ist.

Dieser Terminologie zufolge erscheint ‚der Körper‘ als passives Medium, dem die kulturellen Bedeutungen eingeschrieben sind, oder als Instrument, mittels dessen ein aneignender und interpretierender Wille für sich selbst eine kulturelle Bedeutung festlegt. In beiden Fällen wird der Körper als bloßes *Instrument* oder *Medium* dargestellt, das nur äußerlich mit einem Komplex kultureller Bedeutungen verbunden ist.¹²³

Stattdessen versteht Butler den geschlechtlichen Körper selbst als Konstrukt, das der sozialen Identität nicht vorgängig ist, sondern „erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität *ins Leben gerufen* wird.“¹²⁴ Sie vollzieht damit einen radikalen Bruch mit der Vorstellung, das Geschlecht sei dem Körper von Natur aus eingeschrieben. „(Geschlechts-)Identität erscheint nun nicht länger als Folge der körperlichen Existenz anatomischer Merkmale. Vielmehr wird sie als Wirkung intelligibler Vorgänge sichtbar [...]“.¹²⁵

Die Konstruktion des Geschlechts vollzieht sich nach Butlers Auffassung im Diskurs. Sie ist „weder ein einzelner Akt noch ein kausaler Prozeß“, sondern „ein zeitlicher Prozeß, der mit laufender Wiederholung von Normen operiert“.¹²⁶ Demnach ist Geschlechtsidentität kein statischer Zustand, sondern eine fluide Kategorie, die fortwährend verhandelt wird. Bublitz resümiert: „Geschlecht ist eher das, was Menschen zu bestimmten Zeiten *tun*, als das, was Menschen zu jeder Zeit und an jedem Ort *sind*.“¹²⁷

Butler verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff der „intelligiblen Matrix“, einer Verdichtung von Machtbeziehungen, die in einem diskursiven Prozess Geschlechtnormen herausbildet und

¹²² Bublitz, Hannelore: Judith Butler. Zur Einführung, Hamburg 2002, S. 51.

¹²³ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991, S. 26.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Bublitz 2002 (wie Anm. 122), S. 58.

¹²⁶ Butler, Judith: Körper von Gewicht, Frankfurt am Main 1997, S. 32.

¹²⁷ Bublitz 2002 (wie Anm. 122), S. 74.

implantiert. Deren Funktionsweise veranschaulicht sie anhand der Geburt eines Menschen:

Und in der Tat, mit der ärztlichen Interpellation [...] wechselt das Kleinkind von einem ‚es‘ zu einer ‚sie‘ oder einem ‚er‘; und mit dieser Benennung wird das Mädchen ‚mädchenhaft gemacht‘, es gelangt durch die Anrufung des sozialen Geschlechts in den Bereich von Sprache und Verwandtschaft. Damit aber endet das ‚Zum-Mädchen-Machen‘ des Mädchens noch nicht, sondern jene begründende Anrufung wird von den verschiedenen Autoritäten und über diverse Zeitabschnitte hinweg immer aufs neue wiederholt, um die naturalisierte Wirkung zu verstärken oder anzufechten.¹²⁸

In diesem Prozess der unentwegten Wiederholung von Normen wird das biologische Geschlecht materialisiert, also hervorgebracht, und zwar indem ...

... der heterosexuelle Imperativ bestimmte sexuierte Identifizierungen ermöglicht und andere verwirft und/oder verleugnet. Diese Matrix mit Ausschlusscharakter, durch die die Subjekte gebildet werden, verlangt somit gleichzeitig, einen Bereich verworfener Wesen hervorzubringen, die noch nicht ‚Subjekte‘ sind, sondern das konstitutive Außen zum Bereich des Subjekts abgeben.¹²⁹

Geschlechtsidentität entsteht so also stets auch in Abgrenzung – entweder in Abgrenzung zum Verworfenen (the abject), das außerhalb der heterosexuellen Norm steht – oder in Abgrenzung zum jeweils anderen Pol der heterosexuellen Norm, also zwischen männlich und weiblich. „Andersheit wird zur Voraussetzung von Identität.“¹³⁰

In dieser Dynamik des Ausschließens und Abgrenzens liegt Butler zufolge auch eine subversive Option, und zwar „von den diskursiven Möglichkeiten her, die von dem konstitutiven Außen hegemonialer Positionen eröffnet werden“.¹³¹ Das heißt:

Wenn wir die Unverrückbarkeit des strukturalistischen Gesetzes in Frage stellen, das die biologischen Geschlechter

¹²⁸ Butler 1997 (wie Anm. 126), S. 29.

¹²⁹ Ebd., S. 23.

¹³⁰ Bublitz 2002 (wie Anm. 122), S. 70.

¹³¹ Butler 1997 (wie Anm. 126), S. 35.

kraft ihrer dyadischen Differenzierung innerhalb der heterosexuellen Matrix einteilt und begrenzt, dann wird das von den außengelegenen Regionen jener Grenzen her geschehen [...], und es wird die aufsprenkende Wiederkehr des Ausgeschlossenen darstellen, die aus der inneren Logik des heterosexuellen Symbolischen heraus erfolgt.¹³²

Bublitz bringt diesen Gedanken auf die Formel: „Die Performanz des Geschlechts birgt die Verschiebung der Normen in sich.“¹³³

Butler thematisiert auch die Konsequenzen ihrer theoretischen Arbeit für politisches Handeln und erläutert die „New Gender Politics“ als „eine Verbindung von Bewegungen, die mit Transgender, Transsexualität, Intersexualität und ihren komplizierten Beziehungen zur feministischen und schwul-lesbischen Theorie befasst sind“.¹³⁴ Dabei legt sie Wert darauf, dass diese Bewegungen gleichzeitig und miteinander verwoben existieren, und „dass keine dieser Geschichten der Vergangenheit angehört; diese Geschichten spielen sich weiter ab, sie verlaufen gleichzeitig und in Überschneidung, während wir sie erzählen“.¹³⁵ Bei allen Unterschieden und Differenzen sieht Butler ein gemeinsames übergeordnetes Thema:

Die Aufgabe all dieser Bewegungen scheint mir darin zu liegen, zwischen den Normen und Konventionen zu unterscheiden, die es den Menschen erlauben, zu atmen, zu begehren, zu lieben und zu leben, und solchen Normen und Konventionen, welche die Lebensbedingungen selbst einengen oder aushöhlen.¹³⁶

In diesem Sinne kann auch die Überwindung heteronormativer Bildtraditionen in der Kunst eine neue, offenere Perspektive auf Geschlechtlichkeit eröffnen. Wie weit dies in Martina Kügler Zeichnungen realisiert ist, soll in den folgenden Kapiteln anhand von Beispielen untersucht werden.

¹³² Ebd.

¹³³ Bublitz 2002 (wie Anm. 122), S. 75.

¹³⁴ Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen, Frankfurt am Main 2011, S. 13.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd., S. 20.

3.2 Männlich, weiblich, divers – Das Geschlecht der Figuren

3.2.1 Zarte Gestalten und antike Referenzen

Androgyne, mehrschichtige, nicht-binär markierte Gestalten bevölkern das Werk Martina Kügler von Anfang an. Schon in der ersten Einzelausstellung in München ist auf der 1969 entstandenen Zeichnung *Penishand + Wand* (Abb. 41) eine zarte, in ruckeligen Umrisslinien gefasste Figur zu sehen, die auf mehreren Ebenen Rätsel aufgibt. Ihre Haltung ist aus unterschiedlichen Perspektiven gesehen: der Oberkörper und das linke Bein in Frontalansicht, das rechte, übergeschlagene Bein im Profil von rechts, während der Kopf im Profil von links gezeigt wird. Der Haarschopf ist mit einer Feder geschmückt, das Auge ist detailliert ausgearbeitet und betont, als sei es geschminkt, so dass der Kopf insgesamt eine weibliche Zuschreibung nahelegt. Der Oberkörper scheint von einem Kleidungsstück mit Trägern umfassen, das nach unten hin übergangslos in die offenbar unbekleideten Beine übergeht. Am Übergang zwischen Rumpf und Beinen ragt waagrecht die titelgebende *Penishand* aus dem Leib, eine leicht zur Faust gekrümmte Hand mit überlangem Daumen, die einen Penis entweder repräsentiert oder umfasst. Man weiß es nicht genau, obwohl alles so klar vor einem liegt. Ebenso wenig kann man als Betrachter oder Betrachterin Auskunft über das Geschlecht der Figur geben, die mit erhobenen Händen ihre Frisur herzurichten scheint und zwischen den Beinen ein Mysterium trägt.

Deutlicher als bei der *Penishand*-Figur erscheint die Doppelgeschlechtlichkeit bei einer Gestalt, die Martina Kügler 1989 zeichnete (Abb. 42). Die Konturlinie ist hier ohne Ruckeln durchgezogen. Das zerklüftete Gesicht der stehenden Figur ist nach links hin offen und auf der rechten Seite durch Auswüchse verunstaltet, die an ein Krokodil-Maul oder an den Kehllappen eines Hahns denken lassen. Die Schultern sind eckig, die überdimensionierten Finger an den erhobenen Händen scheinen in einer unnatürlichen Verkrampfung gekrümmt, die Fußzehen enden in Krallen. Trotz dieser Anomalien ist die Figur anmutig. Das liegt vor allem an ihrer Standposition, im Kontrapost mit eng herangezogenem Spielbein, eine Pose, die entfernt an Venus-Darstellungen erinnert (Abb. 43). Wie eine *Venus Pudica* hebt die Figur ihren rechten Arm



Abbildung 41

*Martina Kügler, Penishand + Wand, 1969, Bleistift auf Papier, 16,8 x 12 cm,
Verbleib unbekannt.*

vor die Brust, und diese Geste bietet auch eine mögliche Erklärung für die ungewöhnliche Stellung der Finger. Was zunächst wie eine Verkrampfung aussieht, erscheint im Kontext der Venus wie eine ironisch zugespitzte Darstellung der Fingerspreizung, mit der die Venus Pudica versucht, ihre Blöße zu bedecken (und gleichzeitig zu zeigen), so wie es bei der Medici-Venus besonders ausgeprägt ist (Abb. 44).¹³⁷ Doch trotz aller Spreizung verdecken die Hände der Kügler'schen Figur nichts. Die Brüste widersetzen sich den anatomischen Konventionen und ragen weitab der zum Schutz erhobenen rechten Hand aus der Seite des Oberkörpers. Die linke Hand ist – anstatt den Schritt zu bedecken – wie zu einem Gruß auf Höhe des Kopfes erhoben, so dass der Blick frei ist auf das Geschlecht, und zwar ein männliches. Ein kleines, noch jugendlich wirkendes aber bereits in spitzem Winkel aufragendes männliches Genital reckt sich zwischen den Beinen empor – und damit erinnert die Figur zugleich an ein weiteres klassisches Vorbild, den Hermaphrodit Borghese, auch als schlafender Hermaphrodit bekannt (Abb. 45 und 46). Die antike, im 17. Jahrhundert restaurierte und ergänzte Marmorskulptur muss man umschreiten, um ihre Mehrdeutigkeit zu erkennen. Was von der einen Seite wie ein friedlich ruhendes Mädchen aussieht, erkennt man erst von der anderen Seite als zweigeschlechtliches Wesen mit einem Genital, das dem der Kügler'schen Figur erstaunlich ähnlich sieht. Doch nicht nur, dass in dem zarten, androgynen Körper weibliche Brüste und ein Penis vereint sind, lässt aufmerken. Auch dass die Rückenansicht den Blick auf das Gesicht frei gibt, während „vorne“ nur das Haar des Hinterkopfes zu sehen ist, lässt sich zwar angesichts der Torsion des Oberkörpers anatomisch erklären, erinnert aber in der Wirkung an die rätselhaft verdrehte Figur in Küglers *Penishand + Wand*. Auch die *Liegende* von 1970 (Abb. 2) entspricht in ihrer Haltung der Rückansicht des Hermaphroditen (Abb. 46), indem sie dem Betrachter gleichzeitig das Gesäß und das – bei der *Liegenden* verdeckte – Gesicht zuwendet.

¹³⁷ Für die Abbildungen der beiden Venus-Statuen wurde hier nicht auf die Originale in Rom und Florenz zurückgegriffen, sondern auf Fotos von Abgüssen im Münchener *Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke*, und zwar deshalb, weil auf der Website des Münchener Museums Fotografien verfügbar sind, deren Perspektiven besonders geeignet sind, die Analogien zur Zeichnung Küglers vor Augen führen.

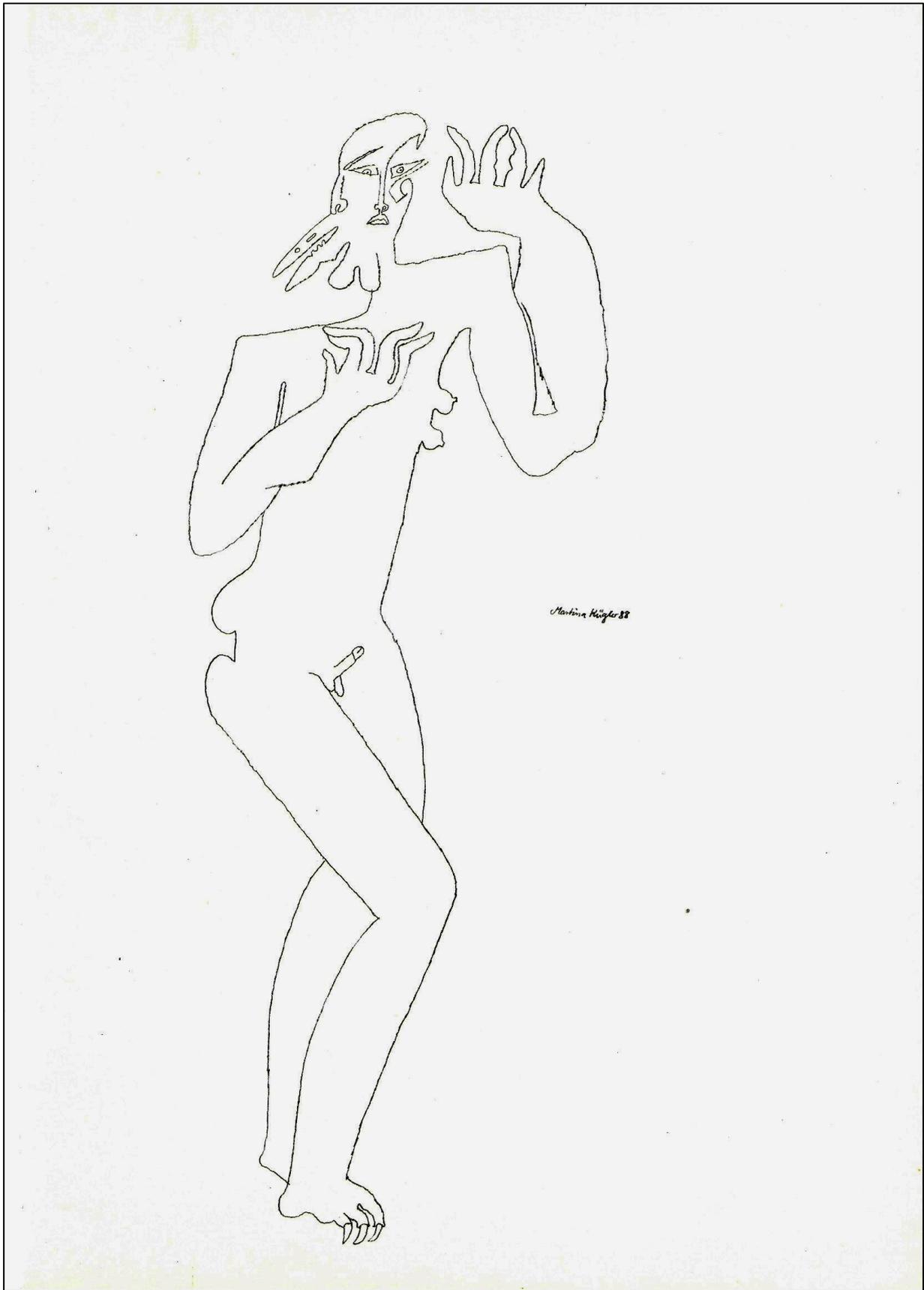


Abbildung 42

Martina Kügler, o.T., 1989, Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.

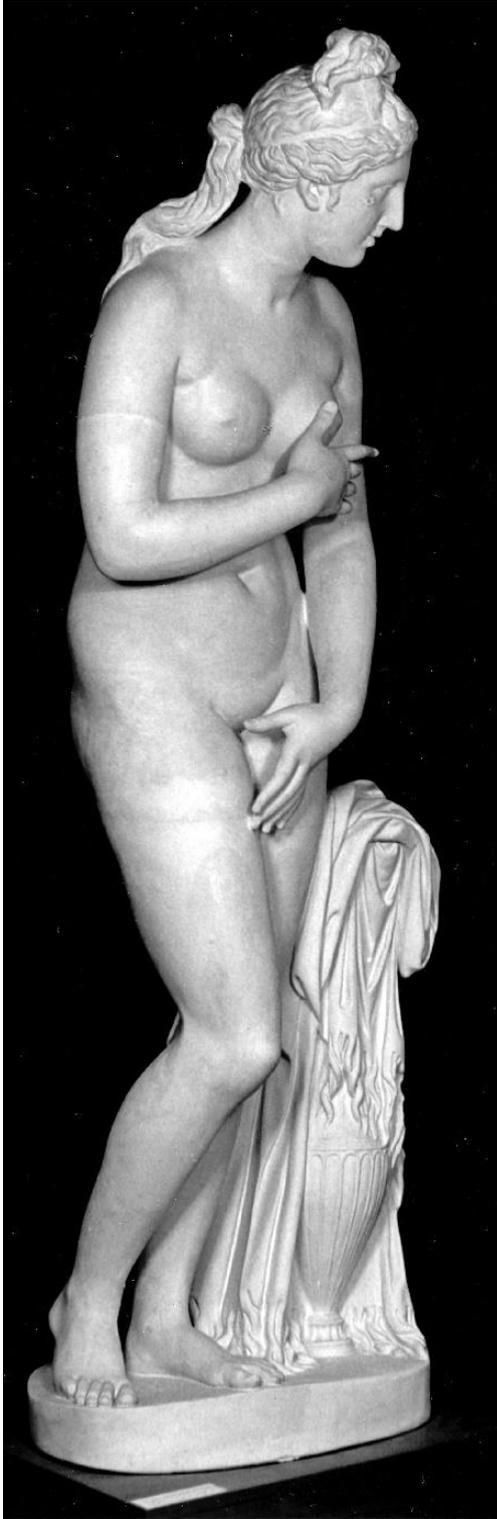


Abbildung 43
*Kapitolinische Venus, 4. Jhdt. v. Chr., Marmorskulptur, Höhe ohne Plinthe: 176 cm, Original in Rom, Museo Capitolino Inventar-
 nummer 409 (hier: Abguss, München, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, Abguss Th 149).*



Abbildung 44
*Venus Medici, 1. Jhdt. v. Chr., Marmorskulptur, Höhe: 153 cm, Original in Florenz, Uffizien, Inventar-
 nummer 1914 n. 224 (hier: Abguss, München, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, Abguss Th 100).*



Abbildung 45
Schlafender Hermaphrodit (Hermaphrodit Borghese), Römische Kopie nach einer griechischen Bronzeskulptur, ca. 150 v. Chr., restauriert und ergänzt von Lorenzo Bernini um 1620, Marmor, Länge 147 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nummern: Ma 231.1, Ma 231, MR 220, N 335.



Abbildung 46
Schlafender Hermaphrodit (Hermaphrodit Borghese), Römische Kopie nach einer griechischen Bronzeskulptur, ca. 150 v. Chr., restauriert und ergänzt von Lorenzo Bernini um 1620, Marmor, Länge 147 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nummern: Ma 231.1, Ma 231, MR 220, N 335

3.2.2 Paare und Interaktion

Oft zeichnet Martina Kügler Paare oder kleine Gruppen in ihrer Geschlechtlichkeit. Manchmal sind die Figuren mit gleichen Geschlechtsmerkmalen ausgestattet, manchmal mit unterschiedlichen, manchmal sind auch hier die Zuschreibungen nicht eindeutig. Einige Beispiele zeigen, wie unterschiedlich die Darstellungen sind.

In der bereits in Kapitel 2.5 vorgestellten Zeichnung eines Paares von 1988 (Abb. 9) scheinen zwei unbekleidete Figuren Hand in Hand nebeneinander zu stehen oder zu schreiten, aber genau weiß man das nicht, denn dort wo Hände und Füße sein sollten, enden die Konturen der Gestalten im Nichts. Die Gesichter sind ernst, die Köpfe nachdenklich zur Seite geneigt. Das Geschlecht ist bei beiden durch ein Dreieck im Schritt angedeutet. Sind es Frauen? Warum ist dann nur bei der linken Person die Andeutung einer Brust zu erkennen? All das bleibt im Ungefähren. Klar ist nur: die zwei Individuen stehen in einer Beziehung zueinander, die für beide bedeutend ist.

Ein komplizierteres Beziehungsgeflecht bestimmt die Dreiergruppe in einer Zeichnung von 1996 (Abb. 47). Im Zentrum ist eine offenbar weibliche Gestalt angedeutet, in deren Brüste Penisse eindringen. Was zunächst als befremdliche Metamorphose erscheint, könnte auch als lustvolle Verschmelzung von Geschlechtlichkeit gelesen werden, flankiert von einer weiteren, doppelgeschlechtlich markierten Figur, deren zu einem Penis verformte Oberlippe sich – als Symbol oraler Lust? – der zentralen Figur zu nähern scheint. Beide Gestalten blicken entrückt und nehmen offenbar keine Notiz von einer dritten, die im Hintergrund mit geschlossenen Augen verweilt.

Eine alternative mögliche Lesart derselben Szene ergibt sich durch ein zunächst unscheinbares Detail: An dem Penis, der in die linke Brust der zentralen Figur einzudringen scheint, ähnelt die Form des Hodensacks einem Apfel, was durch ein kleines Blatt an der Seite unterstrichen wird. Dies evoziert Assoziationen an Adam und Eva-Darstellungen, Verführung und Sündenfall, wobei jedoch die Koppelung des Apfels an den Penis die traditionellen Gender-Zuschreibungen auf den Kopf stellt. Trotz der erotisch aufgeladenen Motive und der verwirrenden Geschlechtlichkeit strahlt die Szenerie insgesamt Ruhe aus.

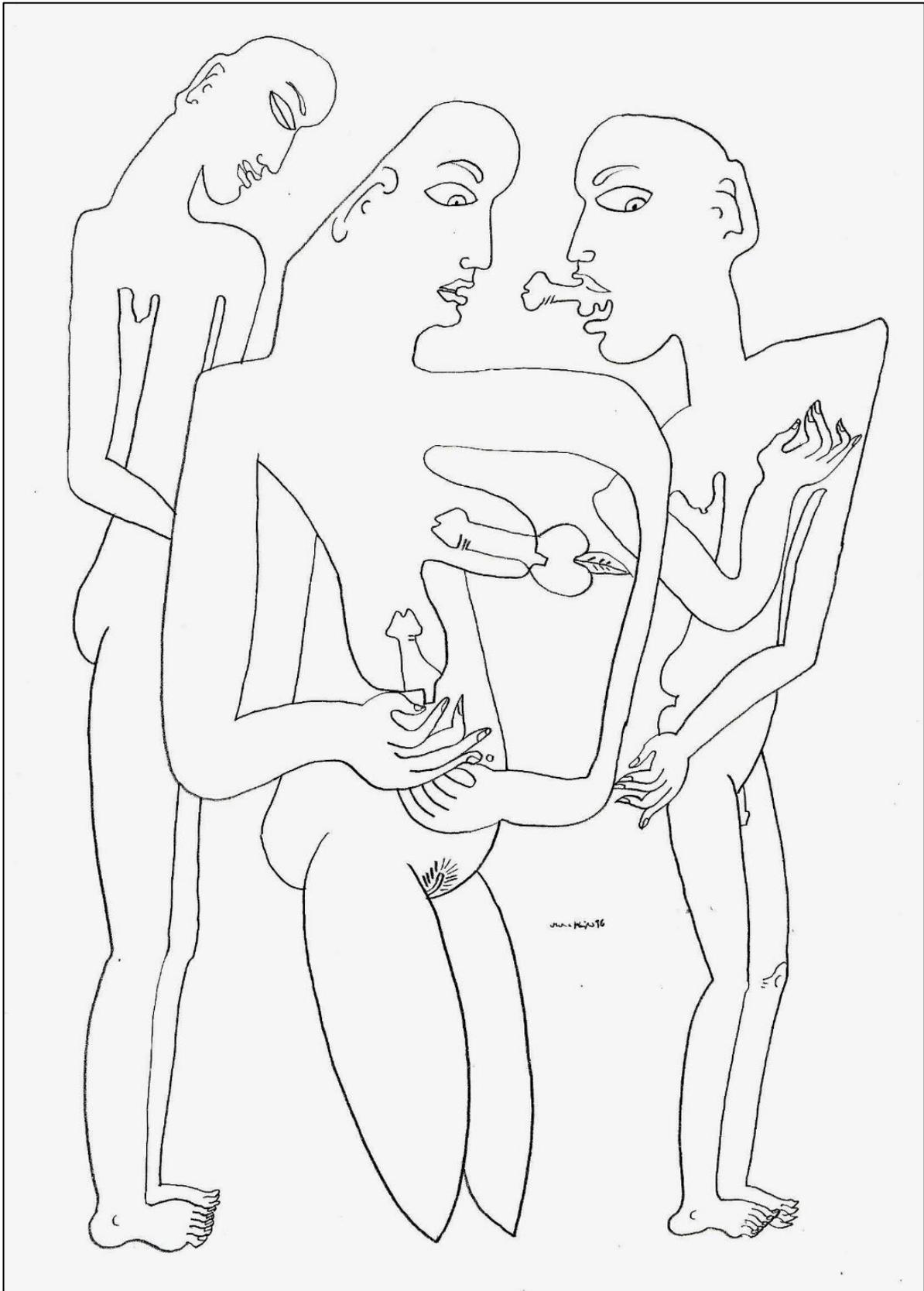


Abbildung 47

Martina Kügler, o.T., 1996, Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.

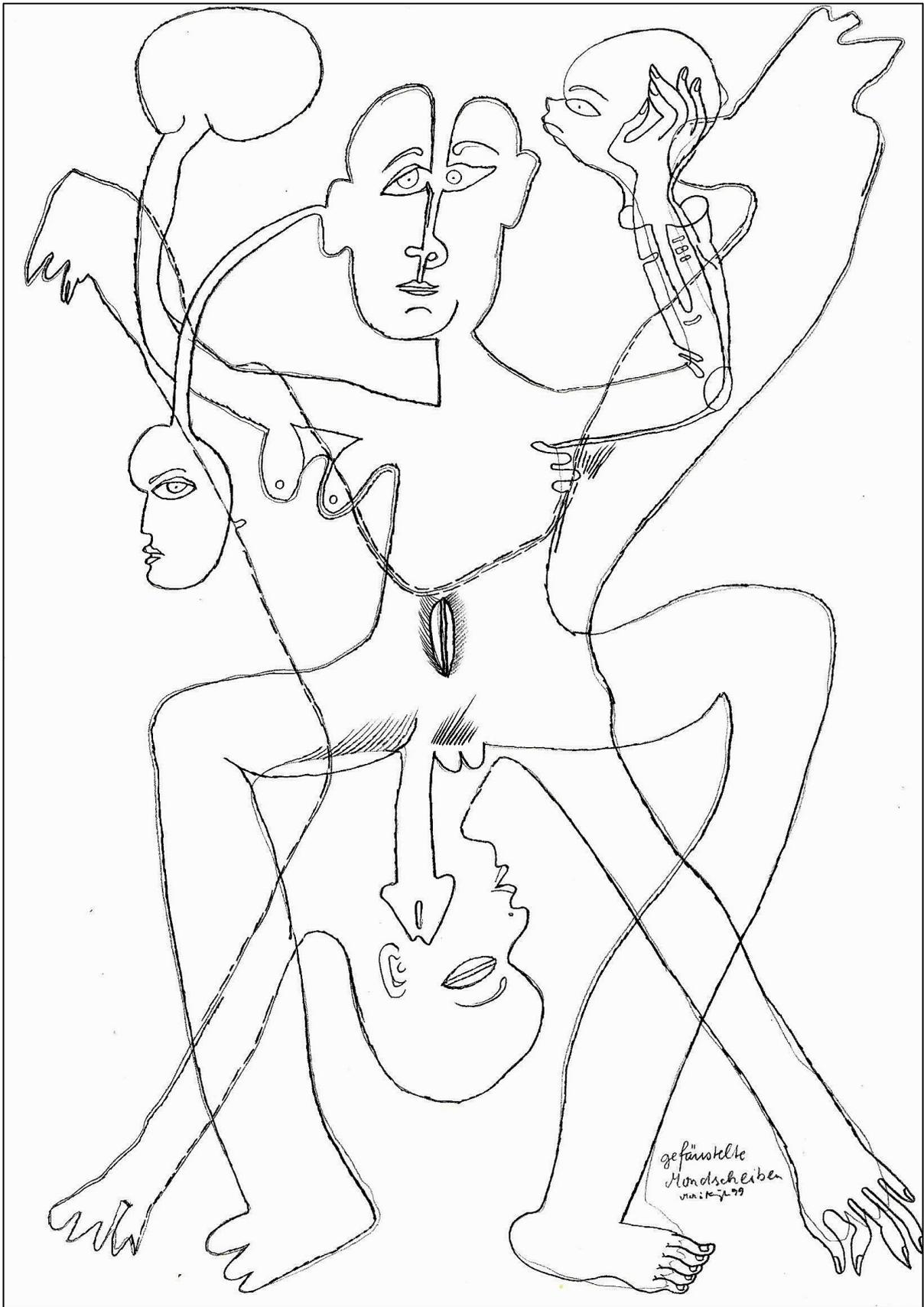


Abbildung 48

Martina Kügler, *Gefäustelte Mondscheiben*, 1999, Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.

Deutlich unruhiger erscheint das Paar in der Zeichnung *Gefäustelte Mondscheiben* von 1999 (Abb. 48). Ein Mann in aufrechter Position und eine Frau, kopfüber, sind in dynamischer Aktion begriffen; die klar und eindeutig markierten Genitalien nahe beieinander. Und doch weiß man nicht, ob diese Menschen einander berühren oder jede und jeder für sich befangen ist in der beunruhigenden Gegenwart der rätselhaften *Mondscheiben*-Gesichter. Die Umrisslinien der Körper überschneiden einander, keiner der Körper verdeckt den anderen. Stattdessen entsteht aus den – teils gestrichelten, teils doppelt gezogenen – Linien ein Labyrinth, ähnlich einem Schnittmuster. In dem wilden Durcheinander scheinen die beiden durchsichtigen Körper miteinander zu verschmelzen. Die Vulva erscheint am Bauchnabel des Mannes, der Penis ragt in das Gesicht der Frau.

Eine explizit sexuelle Konnotation scheint die Zeichnung von 1991 zu haben, in der eine fliegende Figur mit Penis sich einer kauern oder im Stürzen begriffenen – vage als weiblich markierten – Gestalt von hinten nähert (Abb. 49). Die fliegende Gestalt hat einen doppelten Körper, aber nur einen Kopf, und ist mit Flügeln ausgestattet, die ihr eine engelsgleiche Anmutung verleihen. Was sich hier anbahnt, könnte in einem Penetrationsakt enden. Die Szene könnte aber auch als ironischer Kommentar auf die Bildtradition der Mariä Verkündigung gelesen werden. Der Erzengel fährt mit dynamischem Schwung aus himmlischen Sphären zur knienden Maria nieder, wie in Tizians Darstellung von 1535 (Abb. 50). Die zwei Körper des Kügler'schen Engels – einer mit Penis und einer mit Flügeln – repräsentierten in dieser Lesart irdische Lust und himmlische Transzendenz. Das Narrativ von der unbefleckten Empfängnis geriete ins Wanken.

Dass das ironische Spiel mit Klischees zu Küglers Repertoire gehörte, zeigt auch die Zeichnung *Der Voyeur* von 1989 (Abb. 51). Ein küssendes Paar, vermutlich zwei Männer, werden von einem Zeitungsleser beobachtet, der in guter Slapstick-Tradition mit seiner Zigarette ein Guckloch in seine Zeitung gebrannt hat.

Ein weiteres ironisches Spiel mit Bildtraditionen begegnet uns in einem Blatt von 1987 (Abb. 52). Die Figur im Vordergrund erscheint im ersten Moment – eingeübten Sehgewohnheiten folgend – als weibliches Objekt sexueller Handlungen. Wie in Ingres' *Odaliske mit Sklavin* (Abb. 53), einem Klassiker der Objektifizierung des



Abbildung 49

*Martina Kügler, o.T., 1991, Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm,
Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.*

Abbildung 50
 Tizian,
 Verkündigung,
 1535, Öl auf
 Leinwand,
 166×266 cm,
 Venedig,
 Scuola Grande
 di San Rocco.

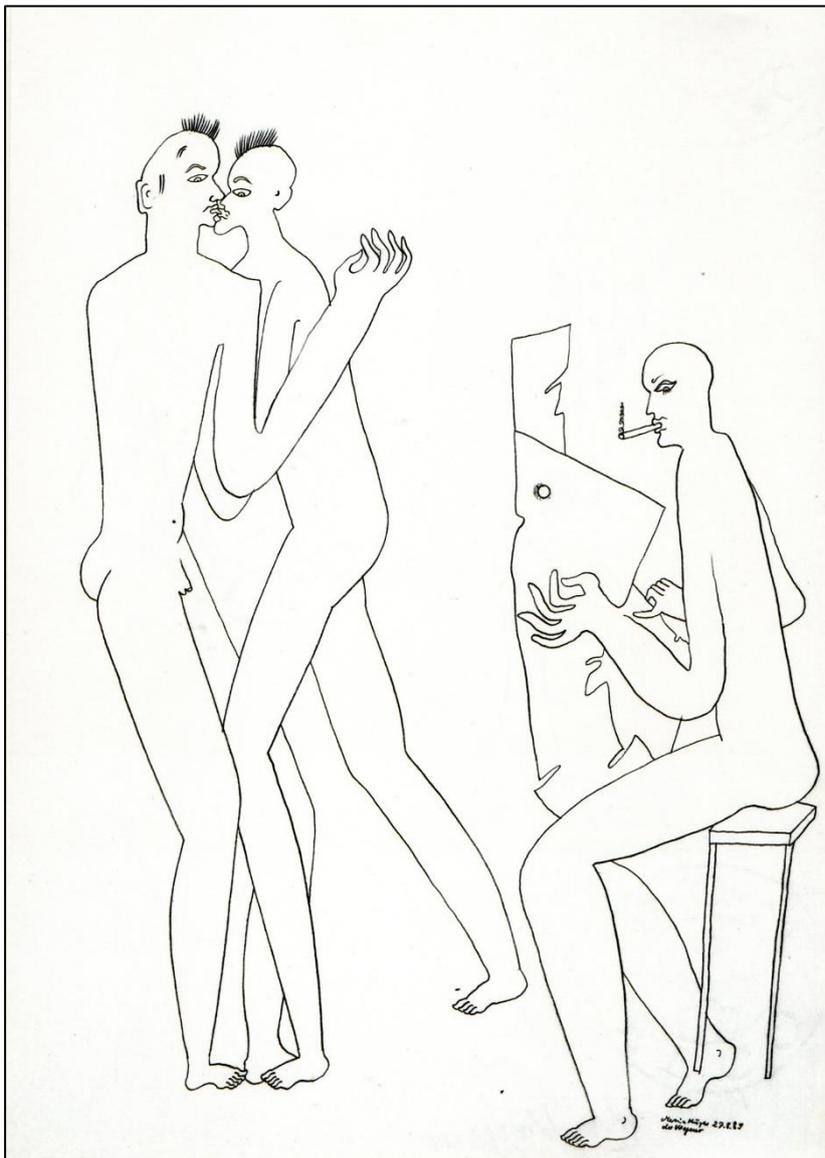


Abbildung 51
 Martina Kügler, *Der Voyeur*,
 1989, Bleistift auf Papier, 29
 x 21 cm, Frankfurt am Main,
 Freundeskreis Martina
 Kügler.

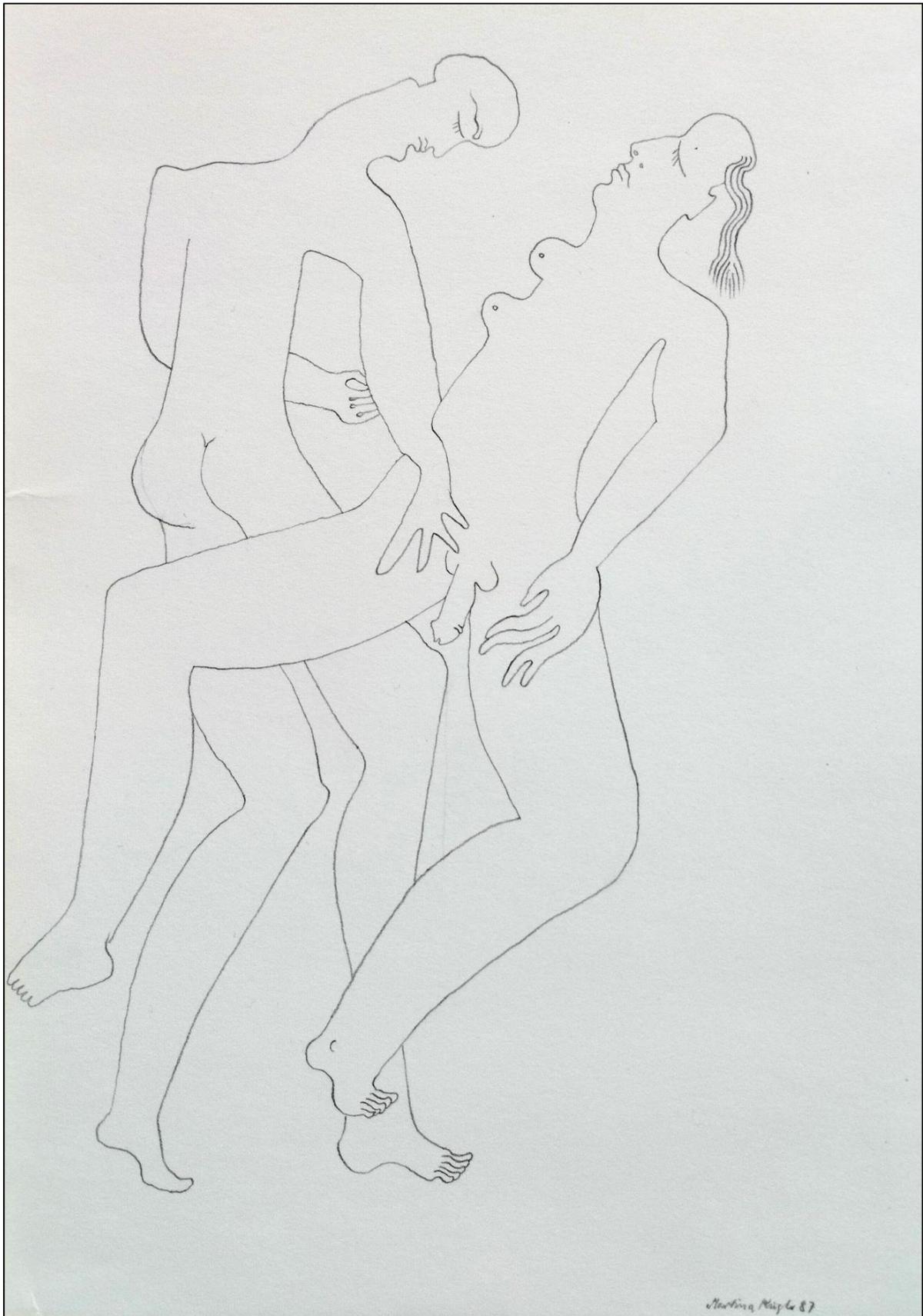


Abbildung 52

Martina Kügler, o.T., 1987, Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.



Abbildung 53

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Odaliske mit Sklaven, 1839-40, Öl auf Leinwand, 94.6 x 122.6 cm, Cambridge, Harvard Art Museums, Objekt Nummer 1943.251.



Abbildung 54

Barberinischer Faun, um 220 v. Chr., Marmor, Höhe 215 cm, München, Antikensammlung und Glyptothek.

weiblichen Körpers¹³⁸, präsentiert sich ihr Oberkörper in lasziver Pose mit geschlossenen Augen und zurückgeworfenem Haar. Erst in der zweiten Sekunde fällt der Blick auf das männliche Geschlechtsteil, so dass die Figur in ihrer Gesamtheit – trotz der weiblichen Brüste – auch an den *Barberinischen Faun* erinnert, den Andrea Jahn „als prägendes Vorbild für die Inszenierung des erotischen männlichen Akts“ bezeichnet (ABB 54).¹³⁹ Entgegen der in Kapitel 3.1.1 beschriebenen Bildtradition des männlichen Akts ist in dieser Satyr-Figur des *Barberinischen Fauns* ein muskulöser, viriler männlicher Körper – und nicht der eines androgynen, effeminierten Knaben – in erotisch aufreizender Pose dargestellt. Mit seiner „latente[n] sexuelle[n] Energie“, so Jahn, „verkörpert [er] potente Männlichkeit und Erotik zugleich und steht so als Vorbild für den sinnlichen Mann – auch für ein weibliches Publikum – zur Disposition.“¹⁴⁰ Kügler präsentiert also in ihrer Zeichnung erneut ein Verwirrspiel der Geschlechtlichkeit, indem Darstellungstraditionen und Sehgewohnheiten mehrfach gebrochen werden. Der zunächst als weibliches Objekt männlicher Begierde gelesene Körper wird durch die männliche Geschlechtsmarkierung mit einer weiteren Bedeutung aufgeladen und dadurch zugleich Projektionsfläche eines lustvollen weiblichen Blicks, ohne dass die ursprüngliche Bildaussage hinfällig würde. Die mit Brüsten und Penis ausgestattete Figur ist zugleich männlich, weiblich, zweigeschlechtlich, aber auch in gewissem Sinne über-geschlechtlich, weil sie sich offen zeigt für männliche Blicke, weibliche Blicke und unterschiedliche Zuschreibungen im Butler’schen Sinne der diskursiven Konstruktion von Geschlecht.

Unklar bleibt die Rolle der zweiten Figur, die ein indifferentes Interesse am Geschlecht der vorderen Person zeigt. Sie ist geschlechtlich nicht markiert, existiert nur in ihrer Beziehung zur vorderen Person und könnte so auch als Repräsentation des Betrachters oder der Betrachterin gelesen werden.

Was – neben der geschlechtlichen Bedeutung – in den genannten Beispielen aufscheint und sich auch sonst in Küglers Zeichnungen von Paaren und Gruppen wahrnehmen lässt, ist eine Spannung

¹³⁸ In jüngerer Zeit werden neben den sexistischen auch die rassistischen Implikationen des Bildes mit Blick auf die Lautenspielerin und den Sklaven im Hintergrund vermehrt diskutiert. Dies kann in dieser Arbeit aus Platzgründen nicht weiter ausgeführt werden. Vgl. Jones, Amelia: Der Blick auf Männer. In: AK In the Cut. Der männliche Körper in der feministischen Kunst, Bielefeld 2019, S. 78–85.

¹³⁹ Jahn 2019 (wie Anm. 109), S. 54.

¹⁴⁰ Ebd.

zwischen Nähe und Beziehungslosigkeit. Oft erscheint die Verbindung auf der körperlichen Ebene intensiver als auf der emotionalen. Leere, traurige, fragende Blicke nehmen das Gegenüber kaum wahr und schweifen stattdessen eher nach innen oder in die Ferne. Doch auch das geschlechtliche Geschehen bleibt meist in einem unaufgelösten Schwebезustand. Die immer wieder angedeutete Annäherung wird niemals in einer Vereinigung vollendet.

3.2.3 Identität und Zuschreibung

Bei der Fluidität der geschlechtlichen Zuschreibungen in Küglers Zeichnungen geht es nicht nur darum, ob und wenn ja welchem Geschlecht eine Figur zugeordnet werden kann, sondern auch um die Frage, wie relevant diese Zuschreibungen sind und was sie zur Konstituierung von Identitäten beitragen. Ein Beispiel:

1979 entstand die farbige Zeichnung einer expressiven Figur mit wildem Haarschopf und dem Titel *Frühling* (Abb. 55). Vieles an der Figur erweckt den Eindruck von Weiblichkeit: kräftige Schenkel, schmale Taille, zarte Finger und angedeutete Brüste. Auch modische Accessoires stützen den Eindruck. Die Person trägt die von Kügler bekannten wuchtigen Stiefel oder Sockelschuhe mit betonten Absätzen und ist von floralen Ornamenten umgeben, die aus den Fußzehen zu wachsen scheinen, als Tattoo auf den Oberkörper appliziert oder als dekoratives Beiwerk um die Figur gruppiert sind. Die ausladenden Schultern konterkarieren ein wenig den Eindruck von Weiblichkeit, aber im Schritt ist eindeutig das Dreieck weiblicher Schambehaarung erkennbar. Die einzelnen Haare dort wirken wie Tropfen, könnten aber auch kleine Nägel sein. Die Figur lehnt an einem Tisch, der jedoch keinen festen Halt gibt, weil Kügler im Stil einer optischen Täuschung mit der Perspektive spielt. Aus der Hand der Person fällt ein Brief, dessen Text und dessen Signatur mit dem Namen der Künstlerin die Zeichnung auch zum Zeugnis eines heiteren persönlichen Gemütszustands machen.¹⁴¹ In der anderen Hand hält die Figur ein blaues Tuch. An der Wand hinter ihr hängt ein Bild, das die Profile zweier einander zugewandter Frauen zeigt.

¹⁴¹ Der Text des Briefes lautet: „Ein scheuer Tag trifft meine Wege/ich tanke Luft bis das ich schwebe/ich strebe hin zu Schrebergärten/in denen läßt sich liebevoll leben/ich schaue auf das klare Blumenstreben/die Zeit hält still wie das im Weben/der klare Himmel siegt/die Blumen wanken auf den Dämmerungstangen/eine taumelnd bunte Welt die nie zerbricht/unter dem starken Sockelschuh eines Taugenichts/Martina Kügler 18.3.1979“.



Abbildung 55
Martina Kügler, Frühling, 1989, Bleistift und Farbstift auf Papier, 71 x 50 cm, Frankfurt am Main, Privatbesitz.



Abbildung 56

Martina Kügler, o.T., o.J., Bleistift und Farbstift auf Papier, 48 x 32 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.

Das Arrangement aus Tisch, Brief und Bild weckt vage Assoziationen an Vermeers brieflesendes Mädchen, aber ein irritierendes Schmuckstück erschüttert die Beschaulichkeit der Szene. Die Figur trägt an einer Schnur um den Hals einen Penis – als Amulett oder vielleicht als Trophäe?

Die beschriebene Figur taucht in Küglers Zeichnungen mehrfach auf, fast immer mit der weiblichen Schambehaarung.¹⁴² In einem Fall variiert Kügler jedoch die Geschlechtszuschreibung (Abb. 56). Die Figur verfügt jetzt über einen Penis, trägt aber das gleiche wilde Haar, hat das gleiche strenge Profil und steht in ebenso wuchtigen Stiefeln. Ihr fehlt zwar die schlanke Taille, aber sie ist mit einer deutlich erkennbaren weiblichen Brust ausgestattet. Wie die Figur in der Zeichnung *Frühling* hält sie ein blaues Tuch und eine florale Rosette. In beiden Zeichnungen verfügt die Figur über einen dritten Arm. Würde es sich um Porträts handeln, könnte man dieselbe Person erkennen.

Kügler markiert also die gleiche Figur (bzw. gleiche Person) mit unterschiedlichen Geschlechtsmerkmalen. Die Geschlechtsmerkmale werden austauschbar. Sie sind keine der Figur innewohnenden Bestandteile, sondern haften ihr lediglich an. Sie können verändert werden, ohne dass sich die Identität der Figur ändert. Sie können auch – alternierend zur Markierung im Schritt – als Symbol an der Halskette getragen werden.

Dazu passt die Tatsache, dass Gesichter und Körperformen in Küglers Figurenwelt oft nicht mit einer eindeutigen Geschlechtszuschreibung versehen sind. Auch Körperhaltung und Gestik der Figuren entsprechen nur in Ausnahmefällen eingeübten Genderstereotypen (siehe auch Abb. 47). Geschlechtlichkeit wird lediglich durch Brüste und Genitalien markiert. Wenn sich diese Markierungen aber als austauschbar erweisen, dann bedeutet das auch, dass nicht in erster Linie die einzelnen Figuren, sondern Situationen und Konstellationen in ihrer Gesamtheit als erotisch gekennzeichnet werden. Die Einsortierung der einzelnen Individuen nach Kriterien wie männlich, weiblich, divers, homo-, hetero-, bisexuell verliert angesichts des Gesamtgeschehens an Relevanz. Der Körper wird durch Verhandlung und Diskurs umdefinierbar, ohne dass eine andere Person entsteht.

¹⁴² Vgl. Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 30 und 31.

Auf einer grundsätzlichen Ebene ist damit auch die Frage nach der Gültigkeit von Gender-Zuweisungen berührt. Küglers Umgang mit Geschlechtlichkeit scheint genau dem zu entsprechen, was Bublitz zusammenfassend über Butlers Thesen zur diskursiven Konstruktion von Geschlecht schreibt: „Geschlecht ist eher das, was Menschen zu bestimmten Zeiten *tun*, als das, was Menschen zu jeder Zeit und an jedem Ort *sind*.“

3.2.4 Travestie und Inszenierung

Das Spiel mit Geschlechtlichkeit und ihren changierenden Bedeutungen erlebte in Martina Küglers jungen Jahren eine moderne Renaissance in Form der Travestie. Auch hierzu lassen sich Bezüge in Küglers Arbeiten finden. Popstars wie Andy Warhol, David Bowie und Mick Jagger überschritten damals in ihrer Selbstdarstellung bewusst hergebrachte Gendergrenzen und präsentierten sich in androgyner Ästhetik, „hermaphroditisch kostümiert“¹⁴³. Mit der Rocky Horror Picture Show hielten Travestie und Queerness Mitte der 1970er Jahre Einzug in die populäre Massenunterhaltung.¹⁴⁴

Der Kurator Jean-Christophe Ammann verlieh dem Phänomen Ausdruck mit einer Ausstellung unter dem Titel *Transformer – Aspekte der Travestie*, die 1974 in Luzern und Graz und 1975 in Bochum gezeigt wurde.¹⁴⁵ Die Ausstellung handelte „von Leuten und Begebenheiten, die sich im Zwischenbereich von Maskulin-Feminin ansiedeln“, schrieb Ammann in der Einleitung zum Katalog. Es gehe darum, „schöpferische Interferenzen von maskulin-feminin mittels dem ambivalenten Bild zu visualisieren.“¹⁴⁶ Dieses Bild, so Ammann, sei auch eingebettet in geistige Traditionslinien:

¹⁴³ Gorsen, Peter: Die Geschlechterentspannung als Formprinzip und ästhetisches Verhalten. Versuch einer Standortbestimmung der Travestie im Kapitalismus. In: AK Transformer. Aspekte der Travestie, Luzern (Kunstmuseum), Graz (Neue Galerie am Landesmuseum Johanneum), Bochum (Museum Bochum, Kunstsammlung), Luzern 1974, o.S. [S. 7–28], [S. 8].

¹⁴⁴ Vgl. Dethlefs, Philip: "Let's do the time warp again". Die „Rocky Horror Show“ wird 50, in: queer.de, 10.06.2023, URL: https://www.queer.de/detail.php?article_id=45891 (zuletzt abgerufen: 04.12.2023)

¹⁴⁵ AK Transformer. Aspekte der Travestie, Luzern (Kunstmuseum), Graz (Neue Galerie am Landesmuseum Johanneum), Bochum (Museum Bochum, Kunstsammlung), Luzern 1974.

¹⁴⁶ Ammann, Jean-Christophe: Zur Ausstellung, in: AK Transformer. Aspekte der Travestie, Luzern (Kunstmuseum), Graz (Neue Galerie am Landesmuseum Johanneum), Bochum (Museum Bochum, Kunstsammlung), Luzern 1974, o.S. [S. 1].

Die Beschränkung jedoch auf das ambivalente Bild soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Thema an sich kaum einzugrenzen ist. Der Weg führt, um nur einige Stationen zu nennen, von den griechischen Mythen zu Balzac, Genet, Gore Vidal. Die ‚Junggesellenmaschinen‘, wie sie uns im wichtigen Buch von Michel Carrouges geschildert werden, jene von Duchamp oder Kafka z.B., stehen, auf einer anderen Ebene, damit in Verbindung.¹⁴⁷

Die Bezugsräume, die Ammann hier anspricht überschneiden sich – wie wir in Kapitel 2.4 dieser Arbeit gesehen haben – deutlich mit den Welten, in denen sich Martina Kügler damals, wenige Jahre nach ihrem Studium, bewegte.

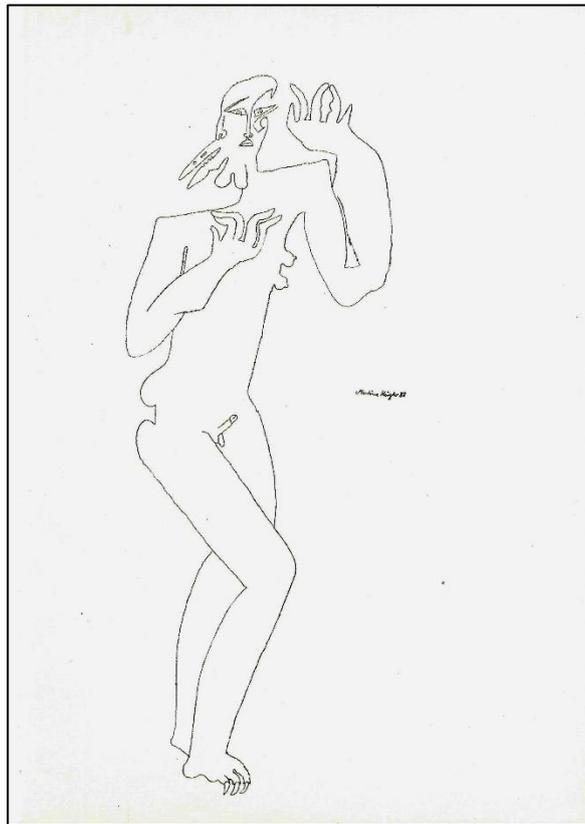
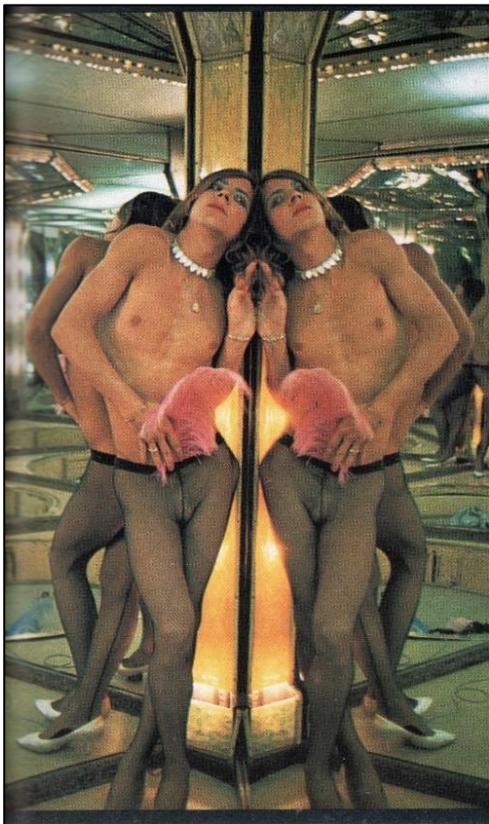


Abbildung 57
Luciano Castelli, Fotografie mit
Selbstausslöser aus einer Serie von 10
Diapositiven, 1973.

Zum Vergleich: Abbildung 42 (siehe S. 59)
Martina Kügler, o.T., 1989, Bleistift auf Papier,
29 x 21 cm, Frankfurt am Main,
Freundeskreis Martina Kügler.

¹⁴⁷ Ebd.

Im *Transformer*-Katalog zu sehen ist unter anderem eine Fotoserie des Schweizer Künstlers Luciano Castelli, der sich selbst, stark geschminkt, in Netzstrumpfhosen, mit Pumps und Schmuck-Accessoires in lasziver Haltung präsentiert (Abb. 57). Die klassisch androgyne Pose, auf die er dabei zurückgreift, erinnert erneut an Martina Küglers Hermaphroditen-Zeichnung (Abb. 42). Doch die Ausstellung reduziert Travestie nicht auf einen Show-Act, sondern setzt sich auch intellektuell mit fluiden Gender-Grenzen auseinander.

Peter Gorsen, der in dieser Arbeit bereits als Autor im Katalog der *Junggesellenmaschinen* zitiert wurde, schrieb im fast zeitgleich erscheinenden Katalog der *Transformer*-Ausstellung einen Aufsatz über „Geschlechterentspannung als Formprinzip und ästhetisches Verhalten“. Er konstatiert darin „das Einsickern eines sexual-ästhetischen Minoritäten-Verhaltens in den gesamt-kulturellen Lebenszusammenhang [...]. Gemeint ist der Gestus und Mimus der Effemination.“¹⁴⁸ Gorsen spricht vom „ästhetische(n) Abbau der Geschlechterspannung“ und analysiert in der Terminologie der 1970er Jahre:

Mit der soziologisch beobachteten Angleichung der Rollendefinition für Mann und Frau in entwickelten Industriegesellschaften, dem Einbezug der Frau in den Produktionsprozess der Männer, lässt sich auch eine allgemeine Relativierung der früheren rigide ‚biologischen‘ Einstellung zur Geschlechterdifferenzierung erwarten. Die äusserliche, kleiderästhetische Angleichung der Geschlechter ist ja seit der ‚Emanzipation‘ der Frau für den industriellen Produktionsprozess in vollem Gange und nicht nur als befristete Mode einzuschätzen.¹⁴⁹

An dieser Schnittstelle zwischen Alltag und Genderästhetik zeigt der *Transformer*-Katalog eine von der Fotokünstlerin Katharina Sieverding inszenierte Szene (Abb. 58), die – nicht in der Bildkomposition, aber in den transportierten Bedeutungen – mit Martina Küglers nur wenig später entstandener Zeichnung *Schwesternliebe* korrespondiert (Abb. 59). Beide Bilder erzählen von einer scheinbar kommunikativen Situation, lassen die Protagonist*innen aber aneinander vorbei ins Leere blicken. Genderzugehörigkeiten sind durch Merkmale wie Brüste, Brusthaar

¹⁴⁸ Gorsen 1974 (wie Anm. 143), [S. 16]

¹⁴⁹ Ebd.

oder Bildtitel (*Schwesternliebe*) nur vordergründig geklärt. Haarpracht, Schmuck, Gesichtsausdruck und Habitus transportieren auch andere Botschaften als die zunächst identifizierten. Mode- und Stilattribute – bis hin zu floralen Elementen – erscheinen konstitutiv für die Identitäten der Beteiligten. Sprießende Blumen in der Zeichnung sowie die Zimmerpflanze zusammen mit der geblühten Bluse auf der Fotografie werfen die Frage auf, ob hier – möglicherweise ironisierend – auf die klassische Assoziation von Weiblichkeit mit Natur (im Gegensatz zur Kultur als männlicher Domäne) rekurriert wird. Accessoires wie die Colaflasche im Foto oder die Zigarette in der Hand der linken Figur auf der Zeichnung repräsentieren Konsum- und Genusswelten, die – dem kapitalismuskritischen Zeitgeist entsprechend – distanziert beäugt, aber gleichzeitig ikonisch ins Bild gesetzt werden. Das Motiv der Zeichnung erinnert auch an die Rezension der allerersten Kügler-Ausstellung in der Städelschule, die Rede von den „langmäh[n]ige[n],



Abbildung 58
Katharina Sieverding, o.T., Serie 2/1973, Fotografie.



Abbildung 59

Martina Kügler, *Schwesternliebe*, 1978, Bleistift auf Papier, 29 x 21 cm, Frankfurt am Main, Freundeskreis Martina Kügler.

auf gewaltigen Schuhen dahinstaksende[n] Konsumweibchen“.¹⁵⁰ Sowohl das Foto als auch die Zeichnung können als ästhetische Auseinandersetzung mit einem im Wandel begriffenen Genderverständnis gelesen werden.

¹⁵⁰ Spatz 1972 (wie Anm. 20).

Ein weiteres Thema der *Transformer*-Ausstellung waren Phänomene der Popkultur, beispielsweise Auftritte von Mick Jagger oder David Bowie. Gorsen belegt deren Performances mit Begriffen wie „Kostüm-Transvestitismus“, „Pseudo-Hermaphroditismus“ oder „tauschwertorientierte hip- und pop-Mode“.¹⁵¹ Auf einem Foto sehen wir den Frontmann der Rolling Stones verschwitzt, verausgabt, die vollen Lippen sinnlich geöffnet, die feminin geschminkten Augen weit aufgerissen, die Hände zwischen den gespreizten Beinen im Schritt zu Fäusten geballt, die das Mikrofon wie ein Symbol der Männlichkeit halten (Abb. 60). Der Fotograf Daniel Calderon, der das Foto bei einem Konzert 1973 aufnahm, berichtet von Jagers Ausstrahlung, die „einen ganzen Saal unter Spannung“ setzte. „Die Kontraste männlich-weiblich, aggressiv-sinnlich, zärtlich-gewalttätig, lasterhaft-unschuldig, listig-verachtungsvoll spielt er ohne Scham aus.“¹⁵² Aus heutiger Sicht muss hinterfragt werden, ob hier die Aneignung weiblicher oder nicht-binärer Attribute genutzt wird, um raumgreifendes männliches Dominanzverhalten zu garnieren. Eine ähnliche Energie strahlt das Foto von David Bowie (Abb. 61) aus. Auch hier gerät das Mikrofon, das seine Hände umklammern, zum sexualisierten Symbol. Der Eindruck wird verstärkt durch den spärlich bekleideten Unterleib, dessen Details in rätselhafter, spannungsgeladener Unklarheit bleiben. Mit beiden Fotos korrespondiert eine Zeichnung von Martina Kügler, die zwar deutlich später entstand, aber dieselbe Botschaft enthält. Eine sich mit Wucht entladende männliche Präsenz, gepaart mit Effeminierungen – hier in Form zweier Brüste und eines durch Knöpfe und Träger angedeuteten Mieders – verbindet sich mit einem himmelwärts gerichteten Blick, aus dem Erschöpfung und entrückte Hingabe spricht (Abb. 62).

Mit den genannten Beispielen sollen keine direkten oder gar kausalen Zusammenhänge suggeriert werden. Sie liefern aber Hinweise darauf, welche Bildwelten und Denkmuster den Genderdiskurs einer künstlerischen Avantgarde in der Zeit prägten, als sich Martina Küglers ästhetischer Ausdruck formte, und wie sich dieser Zeitgeist in Küglers Arbeiten wiederfindet.

¹⁵¹ Gorsen 1974 (wie Anm. 143), [S. 20].

¹⁵² Calderon, Daniel: Bilder und Eindrücke aus einem Konzert der Rolling Stones in Bern 1973, in: AK Transformer. Aspekte der Travestie, Luzern (Kunstmuseum), Graz (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), Bochum (Museum Bochum, Kunstsammlung), Luzern 1974 o.S. [S. 310].

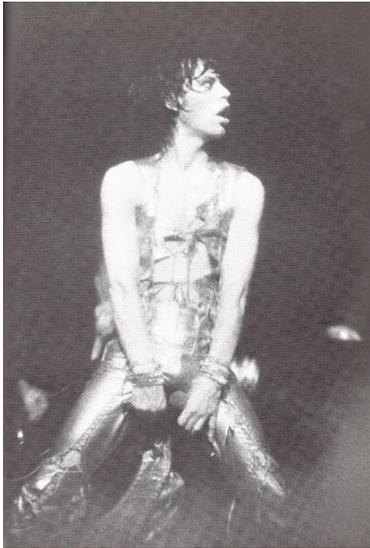


Abbildung 60
Mick Jagger, 1973, Konzertfoto,
Foto: Daniel Calderon.



Abbildung 61
David Bowie, 1973, Konzertfoto,
Fotograf nicht bekannt

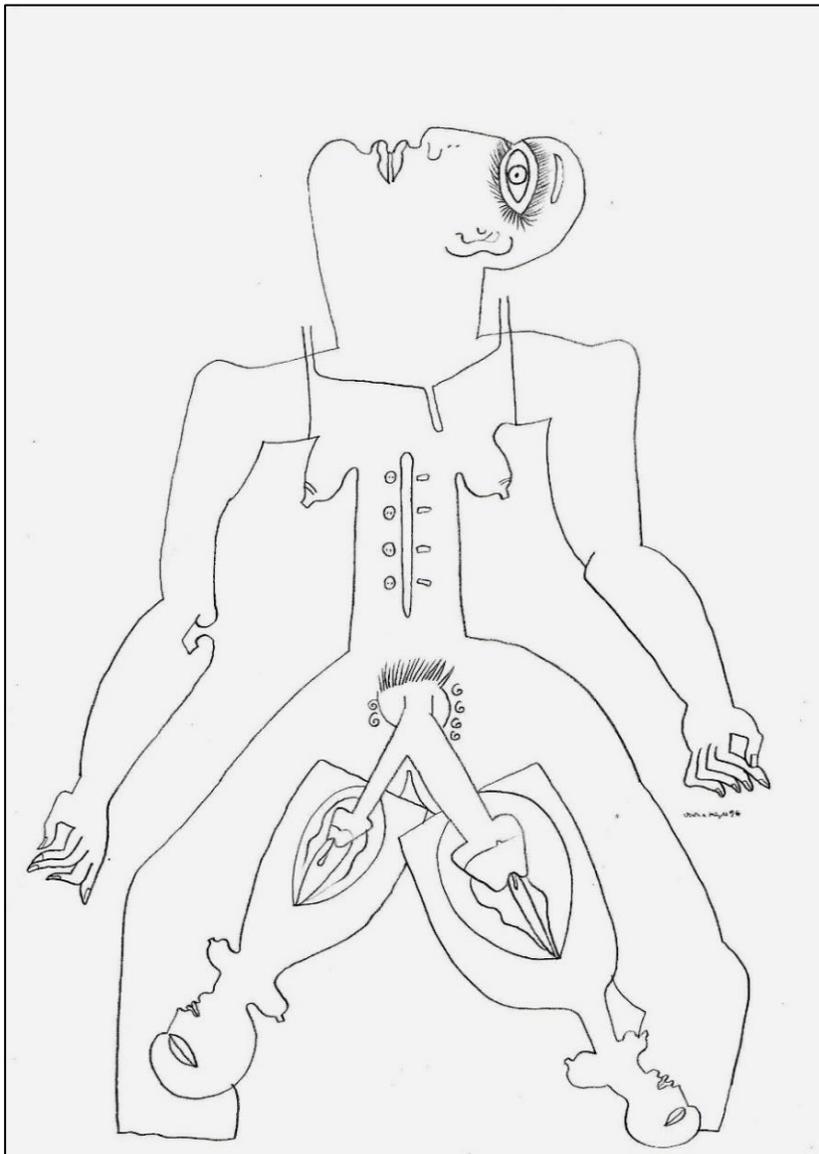


Abbildung 62
Martina Kügler, o.T., 1996,
Bleistift auf Papier, 29 x 21
cm,
Frankfurt am Main,
Freundeskreis Martina
Kügler.

3.3 Gewaltige Lust – Die surrealistische Tradition

Wenn auch Martina Kügler nicht im engen Sinn eine surrealistische Künstlerin ist, so werden ihre Arbeiten doch immer wieder mit denen surrealistischer Künstler, vor allem mit Hans Bellmer und André Masson, verglichen.¹⁵³ Mit Illustrationen zu einem Werk des Marquis de Sade reiht sie sich außerdem in eine von surrealistischen Künstlern gepflegte Tradition ein.

3.3.1 Justine und Juliette

Im Jahr 1990 zeichnete Martina Kügler eine Serie von zwölf Illustrationen zu Marquis de Sades Doppelroman *Justine und Juliette*.¹⁵⁴ (Abb. 63 bis 74) Sie gehören zu den explizitesten erotischen Darstellungen der Künstlerin.

Im Unterschied zu den das Gesamtwerk Küglers prägenden Bleistiftzeichnungen erstrahlen diese Blätter in grellen Farben. Die Künstlerin arbeitete mit Ölkreiden auf grob zugeschnittenen Packpapierbögen, deren hellbrauner Farbton die Blätter einheitlich warm grundiert. Die raue Beschaffenheit des Packpapiers ist auch in den im Buch abgebildeten Reproduktionen sichtbar. Sie verleiht den Blättern eine rustikale Eindringlichkeit und gibt auch dem Farbauftrag der Ölkreiden eine sichtbare Struktur. Die figurlichen Motive sind – wie in den Bleistiftzeichnungen Küglers – mittels schwarzer Konturen markiert. In einer zweiten Bildebene liegen mit energischer Geste hingeworfene farbige Bögen, die die figurativen Elemente gleichzeitig grundieren und überlagern.

Fotos der Künstlerin bei der Arbeit an diesen Illustrationen lassen die Dynamik des Prozesses erahnen. Die Abbildungen zeigen sie am Zeichentisch stehend, konzentriert und lächelnd neben einem vollen Aschenbecher, die Kreide so schwungvoll führend, dass Teile des

¹⁵³ Vgl. Röske 2021 (wie Anm. 42), S. 124, Döpp 2019 (wie Anm. 1), S. 42 und Döpp 2020 (wie Anm. 21), S. 6.

¹⁵⁴ Der Verlag Matthes & Seitz brachte 1991 eine zehnbändige Ausgabe des Werks in einer neuen deutschen Übersetzung heraus. Jeder Band war mit Illustrationen namhafter Künstlerinnen und Künstler versehen, darunter Arnulf Rainer, André Masson und Maria Lassnig. Während beispielsweise im Falle von Maria Lassnig und dem damals bereits verstorbenen André Masson vorhandene Werke aus dem Oeuvre reproduziert wurden, fertigte Martina Kügler die Zeichnungen eigens für Band II dieser Ausgabe an. Vgl. Sade, Marquis de: *Justine und Juliette*, Band II, herausgegeben und übersetzt von Stefan Zweifel und Michael Pfister, mit Illustrationen von Martina Kügler, München 1991.



Abbildung 63 (Blatt 1)

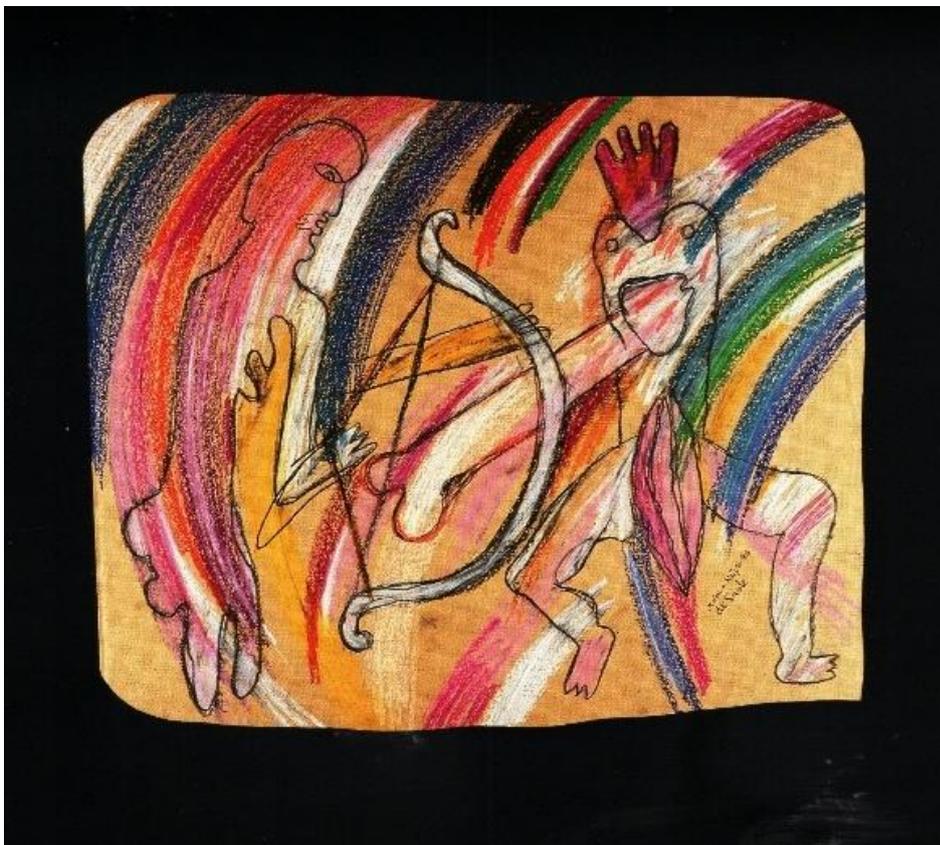


Abbildung 64 (Blatt 2)

Abbildungen 63 bis 74: Martina Kügler, Justine & Juliette, 1990, Ölkreide auf Packpapier, 52 x 68 cm, Frankfurt am Main, Sammlung Döpp.



Abbildung 65 (Blatt 3)



Abbildung 66 (Blatt 4)



Abbildung 67 (Blatt 5)



Abbildung 68 (Blatt 6)



Abbildung 69 (Blatt 7)



Abbildung 70 (Blatt 8)



Abbildung 71 (Blatt 9)



Abbildung 72 (Blatt 10)



Abbildung 73 (Blatt 11)



Abbildung 74 (Blatt 12)

Strichs über das Blatt hinaus auf die Tischplatte ragen. (Abb. 75 und 76)

Die figurativen, schwarz konturierten Teile der Bilder setzen die Thematik: Menschliche Körper, manchmal ineinander verschlungen oder in wilden Verrenkungen begriffen, manchmal nur angedeutet durch isolierte Arme oder Beine oder als Torso. Geschlechtsteile sind omnipräsent: Penisse, meist groß und aufragend, sind manchmal Teil der Figuren, oft auch isolierte Objekte und versprühen Fontänen von Körperflüssigkeit. Große konvexe Vulva-Formen haften den Figuren an oder schweben frei im Raum.

All die Teile menschlicher Körperlichkeit befinden sich in wilder Unordnung, Figuren stehen, liegen, sitzen teils kopfüber, teils verschlungen, einander zugewandt, einander berührend, manchmal auch in Konfrontation zueinander. Nur selten sind Gewaltphantasien angedeutet, etwa durch eine schwarze Axt über dem Geschehen in *Blatt Nr. 1* (Abb. 63). Eine Gestalt mit Brüsten schießt in *Blatt Nr. 2* mit einem Bogen einen penisförmigen Pfeil auf ein Wesen mit Vulva (Abb. 64). Die Assoziation an Gewalttaten vermischt sich mit dem Anklang an den Pfeil des Eros.¹⁵⁵

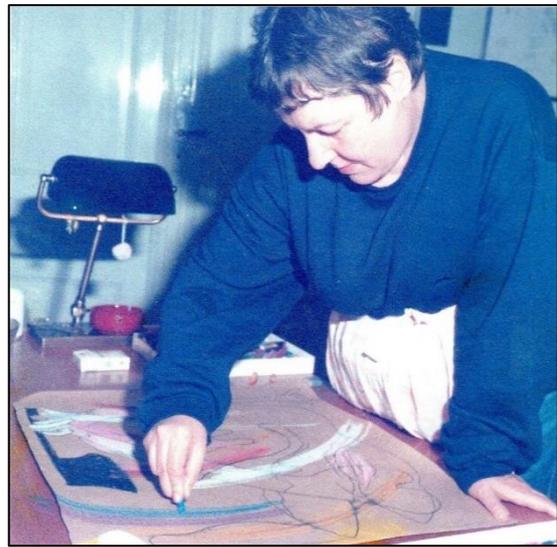
Dort, wo die Linien der Figuren in den Zeichnungen sicher und klar geführt sind, erwecken die Leiber den Anschein eines lustvollen, entfesselten Geschehens. In einigen der Zeichnungen drohen jedoch die Linien zu entgleiten, werden unsicher und verworren, als hätte ein Zittern die Künstlerin erschauern lassen. Dort bekommt das Geschehen einen Aspekt von Bedrohlichkeit; das anfänglich lustvolle Chaos kippt in einen desaströsen Kontrollverlust.

Die Gesichter der Figuren sind schwer zu lesen. Sie strahlen keine Freude aus, wirken oft teilnahmslos, in sich selbst versunken, fragend. Dort wo die Linien ins Chaos abgleiten, erscheinen in manchen Gesichtern die Münder schmerzverzerrt und die Augen vor Schreck geweitet.

Den figurativen Darstellungen wird durch die abstrakten, expressiven Farbbögen eine emotionale Wahrnehmungsebene hinzugefügt. Das

¹⁵⁵ Dieser Pfeil verweist seinerseits wiederum auf die hermaphroditische Schnecke, deren einige Arten im Rahmen des Liebespiels einen sogenannten Liebespfeil verschießen, bevor der gegenseitige Begattungsakt der Zwitterwesen beginnt. Vgl. Findekle, Antje: Liebespfeil bestimmt Fortpflanzungsglück. In: Spektrum der Wissenschaft Online, 16.05.2001, URL: <https://www.spektrum.de/news/liebespfeil-bestimmt-fortpflanzungsglueck/573487> (zuletzt abgerufen: 04.12.2023)

bunte, explosive Feuerwerk in Regenbogenfarben verströmt eine Dynamik, die den Betrachter oder die Betrachterin in Aufregung versetzt.



Abbildungen 75 und 76

*Martina Kügler bei der Arbeit an den Zeichnungen zu Justine & Juliette, 1990,
Fotos: Hans-Jürgen Döpp.*

3.3.2 De Sade und die Erotik im Surrealismus

Für die Künstlerinnen und Künstler des Surrealismus, war die subversive Kraft des Eros ein wichtiges Leitmotiv.¹⁵⁶ Gauthier nennt die Erotik ein „konstitutives Element“ der surrealistischen Bewegung.¹⁵⁷ Der Marquis de Sade war dafür eine Schlüsselfigur. Er verknüpfte die Vorliebe für gewaltsame Sexualpraktiken mit gesellschaftskritischer Theorie. Im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert rebellierte er „gegen Christentum, Kirche, sämtliche gesellschaftliche Institutionen, Familie und Erziehung, Moralvorstellungen, Rechtsvorschriften und Sittengesetze, [...] vor allem aber gegen die scheinheiligen Moral- und Wertvorstellungen des Bürgertums.“¹⁵⁸ Die Forderung nach einer

¹⁵⁶ Vgl. Chadwick, Whitney: Women Artists and the Surrealist Movement, London 1985, S. 103.

¹⁵⁷ Gauthier 1980 (wie Anm. 53), S. 17.

¹⁵⁸ Seitz, Marinela: Die Rezeption des Marquis de Sade in der surrealistischen Kunst, in: Krieger Verena (Hg.): Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus, Münster 2006, S. 153–167, S. 153.

Liberalisierung der Sexualmoral bedeutete bei de Sade vor allem die Entkoppelung der erotischen Lust von den Anforderungen der Fortpflanzung – ein Motiv, das auch konstitutiv für den Mythos der *Junggesellenmaschinen*¹⁵⁹ war. Da die sexuelle Perversion für die Reproduktion nutzlos ist, schrieb ihr de Sade ein destruktives Verhältnis zur Gesellschaft zu. Chadwick analysiert die Implikationen für die Rolle der Frau:

Attacking the eighteenth century's lingering cult of romantic love, he [de Sade -T.J.] built a revolutionary mandate on perversion and abolished woman's reproductive and maternal roles by obliterating her organic specificity through sodomy, which he asserted as the key to the principle of metamorphosis.¹⁶⁰

Der Topos der Metamorphose schließt auch die Loslösung von Geschlechterstereotypen in der Sexualität ein. Ohne die Festlegung auf Fortpflanzung und bürgerliche Normen werden männliche Hingabe und weibliche Dominanz zu lebhaften Optionen, die allerdings immer gewaltsam herbeigeführt werden.¹⁶¹

In der Theorie de Sades und der surrealistischen Bewegung wuchsen der Frau damit einerseits größere sexuelle und persönliche Freiheiten zu, andererseits wurde sie zum Opfer einer „mythology of slavery and violence“. „The ravaged female, denied her normal sexual, emotional, and procreative functions, became the theoretical basis of the surrealist object.“¹⁶² Idealtypisch verkörpert sind diese beiden Pole der weiblichen Rolle in de Sades Doppelroman *Justine und Juliette*. „Während die tugendhafte Justine von ihren Mitmenschen fortwährend ausgenutzt, gepeinigt, gefoltert, bestraft und sexuell missbraucht wird, erlangt ihre lasterhafte, grausame und bisexuelle Schwester Juliette Ansehen, Ruhm und Reichtum.“¹⁶³

Doch Juliette bleibt eine Ausnahme. „Sie ist die einzige Heldin im Sade'schen Kosmos, die dauerhaft und selbstbestimmt in die sonst meist von männlichen Figuren besetzte dominante Täterrolle schlüpft und ausschließlich nach ihrem Lustprinzip handelt.“¹⁶⁴ Dieses

¹⁵⁹ Vgl. Kapitel 2.4 dieser Arbeit.

¹⁶⁰ Chadwick 1985 (wie Anm. 156), S. 107.

¹⁶¹ Vgl. Gauthier 1980 (wie Anm. 53), S. 38.

¹⁶² Chadwick 1985 (wie Anm. 156), S. 107.

¹⁶³ Kilian, Alina Stephanie: Leonor Fini. Eros, Sexus und Geschlechterrollen in Werk und Vita, Norderstedt 2020, S. 228.

¹⁶⁴ Ebd., S. 228f.

Ungleichgewicht findet sich in den Bildwelten der surrealistischen Künstler noch deutlicher als in den theoretischen und literarischen Texten ihres Vordenkers André Breton. „The erotic violence that Sade viewed as essential to corporeal metamorphosis finds its expression in Surrealism in images that isolate, and often objectify, the female body in a manner quite unlike that of Breton’s poetic cultivation of woman as subject.“¹⁶⁵

Bekanntester Protagonist dieses Umgangs mit dem weiblichen Körper ist Hans Bellmer, auf den auch in der Rezeption von Kügler’s Arbeiten rekurriert wird.¹⁶⁶ „It is in Bellmer’s *Dolls* that the idea of corporeal metamorphosis and violent attacks on the integrity of the female body find their most concrete and literal expression.“¹⁶⁷ Bellmer konstruierte fetischartige Puppen, die er als ganze Körper oder Fragmente erotisch in Szene setzte und fotografierte (Abb. 77).¹⁶⁸ Vor allem die Fragmentierungen des weiblichen Körpers, die auch viele seiner Zeichnungen prägen, sind unter Kunsthistorikerinnen leidenschaftlich umstritten. So kritisiert Renate Berger, Bellmer „korrigier[e] die menschliche Natur am eigenen Bedarf“.¹⁶⁹ Körperpartien jenseits der sogenannten „erogenen Zonen“ würden „als topographische Mängel ausgeblendet oder sexualisiert“.¹⁷⁰ Berger nennt diese Form der Sexualisierung „totalitär“.¹⁷¹ Sigrid Schade dagegen sieht einen emanzipatorischen Aspekt in Bellmers Kunst. „Verdichtung, Verschiebung und Ersetzung lassen Bilder entstehen, die der geschlechtlichen Zuordnung durch einen Herrschaftsblick entgehen.“¹⁷² Das von einer normativen Ästhetik geprägte Phantasma vom „‘ganzen‘ weiblichen Körper“ werde damit dekonstruiert. Den Kritikerinnen der Fragmentierung hält Schade entgegen, „dass eine moralische Disqualifizierung, ja Pathologisierung fragmentarischer Formen in der Kunst bedrohlich nahe an den zunächst psychiatrischen, später faschistischen Ausgrenzungen ‚entarteter‘ Kunst entlang argumentiert.“¹⁷³

¹⁶⁵ Chadwick 1985 (wie Anm. 156), S. 110.

¹⁶⁶ Vgl. Kapitel 2.6 dieser Arbeit

¹⁶⁷ Chadwick 1985 (wie Anm. 156), S. 110

¹⁶⁸ Vgl. Bellmer, Hans: *Die Puppe*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1976.

¹⁶⁹ Berger, Renate: Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität, in: Anja Zimmermann (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 115–157, S. 132.

¹⁷⁰ Ebd., S. 135.

¹⁷¹ Ebd., S. 136.

¹⁷² Schade, Sigrid: Der Mythos des ganzen Körpers, in: Anja Zimmermann (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 159–180, S. 172

¹⁷³ Ebd., S. 163.



Abbildung 77

Hans Bellmer, Der Mund, 1935, Silberbromidabzug, koloriert, 16 x 16 cm, Wien, MUMOK Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Inventarnummer B 308/0.

3.3.3 Surrealistische Kunst zu Sade

In Auseinandersetzung mit den Schriften des Marquis de Sade schuf Bellmer eine Grafik-Serie unter dem Titel *à Sade*, aus der ein Beispiel näher betrachtet und mit Küglers Darstellungen verglichen werden soll (Abb. 78). Die Grafik zeigt ein durch eine Kreisform optisch zusammengehaltenes männlich-weibliches Körpergebilde. Ins Auge springen zunächst eine Vielzahl weiblicher Brüste unterschiedlicher Größe, die – üppig, aber schlaff – entlang der vertikalen Mittelachse wie in einer langgezogenen Traube herabhängen. Am unteren Ende wird diese Folge von zwei ähnlich den Brüsten geformten Gesäßbacken abgeschlossen. Eine



Abbildung 78

Hans Bellmer, À Sade (aus einer Serie von 10 Grafiken), 1961, Mischtechnik, 19,6 x 14,2 cm.

Körperöffnung zwischen Gesäß und einer der Brüste wird von einem als Penis zu identifizierenden Objekt penetriert, das aus der linken Seite des amorphen Körpergebildes wächst. Diese linke Seite wird von einem (Herren?-)Mantel umweht, aus dessen Ärmel eine Hand in grapschender Gebärde nach den Brüsten greift. Auf der linken Seite fällt dagegen eine Art weiblich konnotiertes Engelshaar herab von zwei Fußsohlen, welche anstatt eines Kopfes den oberen Abschluss der Figur bilden.

Wie in Küglers Zeichnungen zu *Justine und Juliette* werden hier Geschlechtsmerkmale isoliert von konkreten Personen zu sehen gegeben, wobei in Bellmers Grafik eindeutig die Brüste als Blickfang im Zentrum stehen. Das weckt spontan die Assoziation an einen weiblichen Körper. Während bei Kügler eine exzessive phallische Dynamik dominiert, agiert der angedeutete Penis bei Bellmer beinahe im Verborgenen. Der klandestine, fast vom Mantel verdeckte Penetrationsakt und die grapschende Hand lassen das Männliche als Akteur erkennen, dessen Lust sich aus dem Blick auf die vielfach zur Schau gestellten Brüste zu speisen scheint. Die Substitution des Gesichts durch die zum Fetisch stilisierten schlanken Fußsohlen vollendet die Fragmentierung und Entpersonalisierung des Körperlichen. Als Gesamteindruck bleibt der Blick auf eine der Schaulust und Übergriffigkeit preisgegebene Weiblichkeit.

Anhand einiger formaler Analogien zwischen Bellmers Zeichnung und Küglers *Blatt Nr. 3* (Abb. 65) lassen sich strukturelle Unterschiede zwischen beiden verdeutlichen. Auch bei Kügler stehen die Brüste einer kopflosen, weiblich markierten Figur als Blickfang im Zentrum einer kreisförmigen Bildkomposition. Auch hier wird das Motiv der Brüste in den Rundungen des Gesäßes wiederholt. Doch der weibliche Part, bei Bellmer passives Objekt einer verdrucksten Penetration, agiert bei Kügler frei und offen. Das weibliche Geschlecht erscheint nicht als peinliche Öffnung im halb durch den Mantel verdeckten fleischlichen Durcheinander, sondern prangt übergroß mittig auf dem Leib der Figur und wird durch weiße Farbe und einen stilisierten Haarkranz zum Strahlen gebracht. Die Hände sind nicht im lüsternen Griff nach den Brüsten begriffen, sondern gehören offenbar zur weiblichen Figur und jonglieren souverän mit zwei schlangenförmigen phallischen Gebilden, die ihrerseits mit Brüsten bestückt sind und sich in der Mitte wie zu einem Kuss treffen.

Einen anderen Zugang zu de Sades Werk präsentiert André Masson in seiner *Zeichnung für Justine*, die sich schon im Titel ausdrücklich auf Justine, den passiven Part der *Justine und Juliette*-Erzählung bezieht (Abb. 79).¹⁷⁴ Ein sexuell erregter Mann steht im Zentrum der Zeichnung und schwingt zwei Peitschen, mit denen er mehrere ihn umgebende Frauen züchtigt und möglicherweise auch sich selbst geißelt. Alle Personen sind nackt, von den Peitschen tropft Blut, einige Frauen haben blutende Verletzungen. Der Blick des Mannes wirkt nach innen gerichtet, mit der Zunge scheint er seine eigene Schulter zu berühren. Die Frauen sind von ihm abgewandt. Nur eine, die vor ihm auf dem Boden liegt, scheint ihn anzublicken, während Blut von der Peitsche auf ihre Stirn tropft. Sowohl der Mann als auch jede der Frauen ist umgeben von einem farblich abgegrenzten Feld, da die Figuren als Collage zusammengefügt sind. Diese Farbinseln verstärken den Eindruck von Beziehungslosigkeit, den schon die abgewandten Blicke erwecken. Gleichzeitig betonen sie die Fokussierung auf dem Mann, denn sein Farbfeld ist heller als die Felder der Frauen.

Im Unterschied zu Bellmer, der den Blick auf die objektifizierte Frau lenkt, steht hier im Zentrum der Mann, der sich seine Befriedigung offenbar nur mit Gewalt verschaffen kann. Die Frauen sind – entsprechend der titelgebenden Justine de Sades – erniedrigt, gequält und marginalisiert, Opfer der männlichen Lust. Wie bei vielen der Kügler'schen Illustrationen bildet auch bei Masson der Phallus das Zentrum des lustvollen Geschehens, allerdings mit einem gravierenden Unterschied: Gewalt ist hier die Quelle der Lust, und nicht wie bei Kügler eine aufregende Sinnenverwirrung.

Leonor Fini ist eine der wenigen Frauen, die sich künstlerisch mit de Sade auseinandergesetzt haben. Anders als Masson, der die gequälte Justine als Motiv wählte, illustrierte Fini die Geschichte der dominanten Juliette mit einer Serie von 22 Tuschezeichnungen, die 1944, in Fotolithografien umgesetzt, als Buch erschienen.¹⁷⁵ Auch hier ist Gewalt das beherrschende Thema. Allerdings sind diesmal die Frauen Akteurinnen von Grausamkeit und Erniedrigung. Beispielhaft sei hier ein Blatt besprochen, das eine wild auf einen am

¹⁷⁴ Massons Zeichnung wurde 1991 als Illustration in der gleichen *Justine und Juliette*-Edition verwendet, in der auch Küglers Zeichnungen erschienen. Vgl. Sade, Marquis de: *Justine und Juliette*, Band V, herausgegeben und übersetzt von Stefan Zweifel und Michael Pfister, mit Illustrationen von André Masson, München 1991.

¹⁷⁵ Kilian 2020 (wie Anm. 163), S. 228.

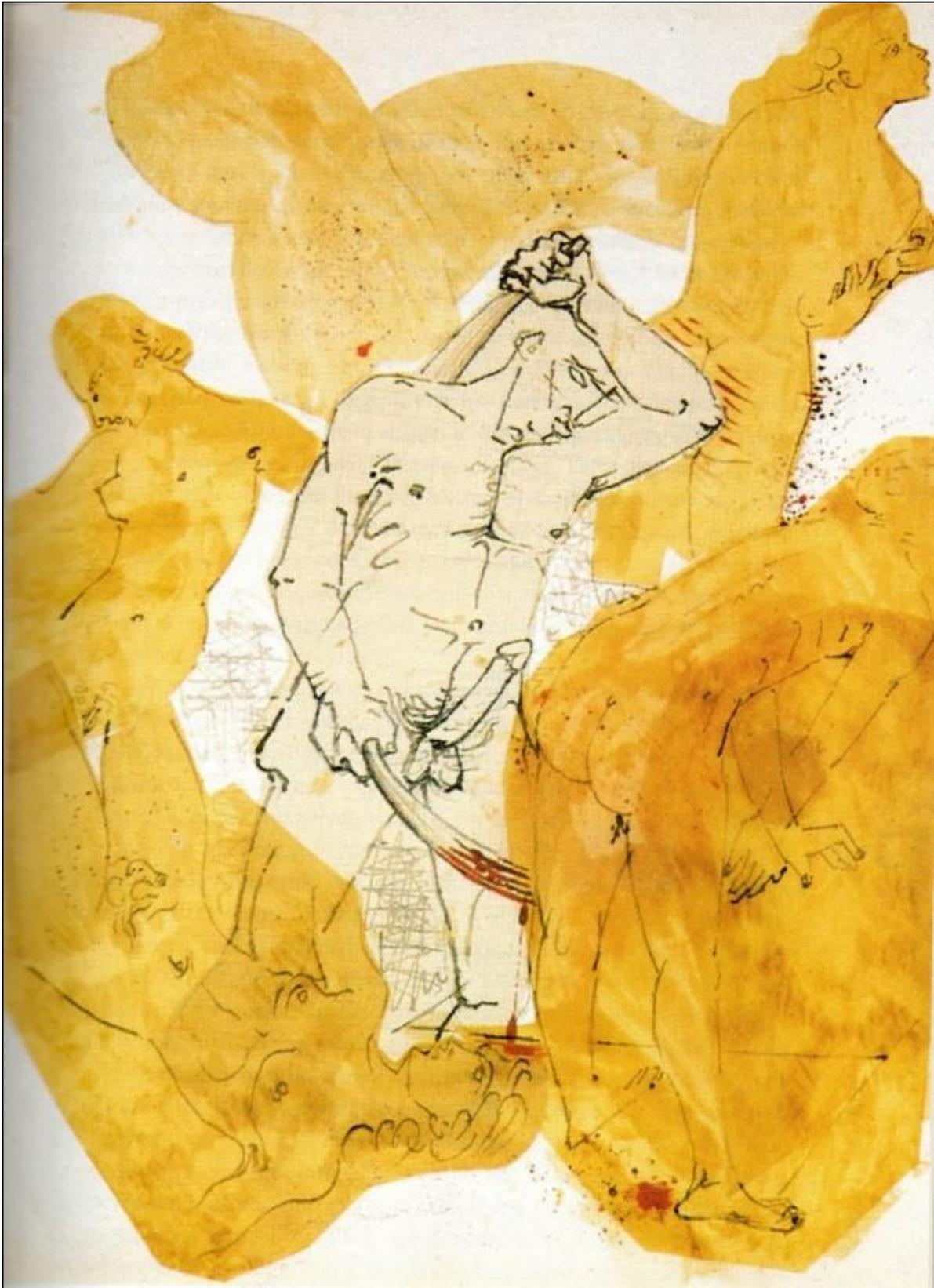


Abbildung 79

André Masson, Zeichnung für Justine, 1929, Tinte und Gouache, Collage, 48 x 37 cm, Paris, Sammlung Diego Masson.



Abbildung 80

Leonor Fini, Zeichnung nach de Sades Juliette, 1944, Offset-Lithografie, 33 x 23 cm.

Boden liegenden Mann einpeitschende Frau zeigt, während eine weitere Frauengestalt ihre Rockschöße lupft und unmittelbar über dem Gesicht des Mannes kotet (Abb. 80). Das Gesicht der männlichen Figur ist von Lust oder Qual oder beidem verzerrt. Alina Stephanie Kilian, die die komplette Serie analysierte, erkennt in den Tuschezeichnungen eine „von exzessiver Gewalt geprägte

Grundstimmung“. Die Szenen seien „von jeglichem romantisierenden Dekor sowie von allen Intimitäten befreit“¹⁷⁶ Die Aufzählung der in den 22 Blättern dargestellten Sexualpraktiken sowie Folter- und Mordmethoden füllt fast einen ganzen Absatz in Kilians Beschreibung der „orgiastischen Ausschweifungen“, denen sich „Männer und Frauen in unterschiedlichen Konstellationen“ hingeben.¹⁷⁷ Diese seien jedoch „keine lustvollen Ausschweifungen, sondern sexuelle Zwangshandlungen, Gewaltexzesse und Horror-szenarien“, was unter anderem an den teils teilnahmslosen, teils verbissenen Mienen in den besonders detailreich herausgearbeiteten Gesichtern der Figuren erkennbar sei.¹⁷⁸ Kilian resümiert, bei Fini spiele „das Pornographisch-Geschlechtliche gegenüber dem Grausamen [...] eine eher untergeordnete Rolle“.¹⁷⁹ Auch Chadwick benennt die Grausamkeit der Zeichnungen Finis, gibt ihrer Betrachtung aber gleichzeitig einen feministischen Zungenschlag:

Fini uses Juliette as a vehicle for the frank expression of woman's sexual power and dominance. Wielding the whip, women become in these drawings an active, bestial presence. The lust that transformes their faces into masks of depravity is manifested in a nervous charged line that flickers across the page like the tip of a lash. In the face of woman's power, men become apes with giant engorged phalluses, or skeletal death's heads.¹⁸⁰

3.3.4 Verortung Küglers

Küglers Darstellung von Sexualität und Geschlechtlichkeit in den Zeichnungen zu Justine und Juliette folgt insgesamt nur sehr bedingt den Prämissen surrealistischer Kunst. Erkennbar ist der – im wörtlichen Sinne – sur-reale Aspekt, das heißt, die Ebene der sichtbaren Wirklichkeit wird verlassen zugunsten des Traumhaften, Phantastischen, Symbolischen. So sind in Küglers Zeichnungen Figuren und Körperteile erkennbar, teils nur erahnbar, verlassen aber die anatomisch korrekte Anordnung, so dass sie eine neue Bedeutung erhalten und bei der Betrachterin und dem Betrachter Gefühle und Assoziationen evozieren. Das erinnert an Bellmers Methode der Fragmentierung. Im Unterschied zu Bellmer wird jedoch bei Kügler

¹⁷⁶ Ebd., S. 230.

¹⁷⁷ Ebd., S. 231.

¹⁷⁸ Ebd., S. 232.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Chadwick 1985 (wie Anm. 156), S. 110.

keine Objektifizierung eines Geschlechts erkennbar. Männliche und weibliche Lust wie auch männliche und weibliche Dominanz scheinen in gleichem Maße ausgelebt zu werden, Merkmale unterschiedlicher Geschlechter sind gleichermaßen aktiv und/oder passiv in das Geschehen verstrickt.

Aspekte von Gewalt sind allenfalls mittelbar in den Zeichnungen enthalten. So könnte die Axt in *Blatt Nr. 1* (Abb. 63) als Bedrohung gelesen werden, die wie ein Damokles-Schwert über der Szene hängt, aber ein innerer Bezug zum Bildgeschehen ist nicht erkennbar. Der Erguss von Körperflüssigkeiten in *Blatt Nr. 4* (Abb. 66) könnte ein Akt der Demütigung sein, erfolgt in diesem Fall aber durch beide Figuren, männlich und weiblich, quasi paritätisch. Der Abschuss des Penisfeils in *Blatt Nr. 2* (Abb. 64) erfolgt durch eine Figur mit Brüsten und kann – wie schon beschrieben ebenso als Liebesattacke des Eros-Pfeils interpretiert werden. Am ehesten erscheint das Gewaltthema in den sich auflösenden Formen der letzten *Blätter Nr. 9 bis 12* (Abb. 71 bis 74) repräsentiert, in denen ungezügelter Kontrollverlust um sich greift und die Figuren zu Opfern ihrer eigenen triebhaften Energie zu werden scheinen.

Immer wieder taucht die Metamorphose der Geschlechtszuschreibungen auf. Zwischen eindeutig männlich oder weiblich markierten Figuren mischen sich isolierte Geschlechtsteile und uneindeutige Wesen, so zum Beispiel in *Blatt Nr. 5* (ABB. 67) eine Gestalt mit Penis und Brüsten oder die bereits erwähnten Phallusgebilde mit Brüsten in *Blatt Nr. 3* (ABB. 65). Die finale Vermischung sehen wir in *Blatt Nr. 11* (ABB. 73), in der eine Gestalt mit Vulva und Penis-Kopf einer anderen mit Brüsten, Vulva-Kopf und Penis-Fuß gegenübersteht. Beider Blicke erscheinen ratlos bis erschreckt.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass Küglers Zeichnungen zu *Justine und Juliette* in ihrer drastischen Freizügigkeit ebenso wie die der Surrealisten einen provozierenden „Angriff auf das Schamgefühl“¹⁸¹ darstellen. Auch ein Leiden der Figuren am triebhaften Geschehen ist erkennbar. Jedoch fehlen in den Darstellungen objektifizierende Blick-Perspektiven und gewaltsame Übergriffe. Stattdessen enthalten die Zeichnungen eine ausgeprägte Dynamik, und die energischen Farbakzente suggerieren eine positive lustvolle Gestimmtheit.

¹⁸¹ Gauthier 1980 (wie Anm. 53), S. 20.

4 Fazit

Martina Kügler hat einen Blick auf Geschlechtlichkeit entwickelt, der sich nur schwer in gängige Kategorien einsortieren lässt. Auf der Grundlage einer soliden künstlerischen Ausbildung und vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Strömungen wie der Frauenbewegung und der sexuellen Liberalisierung in den 1970er und 1980er Jahren nutzte sie ein außergewöhnliches kreatives Sensorium, um sich mit hergebrachten Konventionen auseinanderzusetzen, sich von diesen zu lösen und zu einer starken autonomen Position zu finden.

Ihre Zeichnungen menschlicher Nacktheit sind realistisch in dem Sinne, dass sie Körper in ihrer Befindlichkeit abbilden, so wie die Künstlerin sie sieht oder empfindet, ohne das Bestreben, ein Abbild der sichtbaren äußeren Wirklichkeit zu zeichnen. Das gelingt ihr – dank ihres Talents und einer professionellen Ausbildung – mit einfachsten Materialien wie Bleistift und Skizzenblock sowie einer minimalistischen Darstellungstechnik, die weitgehend auf Räumlichkeit und Perspektive verzichtet. In einer variantenreichen, aber unverwechselbaren Strichführung zeigt Kügler klar konturierte Figuren und lenkt den Blick auf Wesentliches und Existenzielles. Schmückendes Beiwerk bleibt in den Zeichnungen unerwähnt.

Bildtraditionen der Antike und der Renaissance zitiert sie mit spielerischer Ironie, indem sie sie symbolhaft anklingen lässt und dann in ihrer Bedeutung bricht. So stellt sie alte Gewissheiten in Frage, wenn sie zum Beispiel die Venus mit dem Hermaphroditen vermischt, wenn sie den Erzengel, der Maria die unbefleckte Empfängnis verkündet, mit einem großen Phallus vom Himmel herabkommen lässt oder den an Adam und Eva erinnernden Apfel dem männlichen Genital zuordnet.

Erotik und Sexualität sind in Küglers Zeichnungen allgegenwärtig, ohne dass nackte Körper einem antizipierten Begehren der Betrachtenden zur Schau gegeben werden. Weder mit aufreizenden Posen noch mit ästhetisierendem Framing weiblicher Körper wird auf männliche Triebhaftigkeit Bezug genommen. Entsprechende Bildtraditionen werden ignoriert oder ironisiert – wie zum Beispiel in der Figur, die gleichzeitig Ingres' *Odaliske* und den *Barberinischen Faun* imitiert.

Statt einer Genre-Tradition zu folgen und Körper – vor allem weibliche – zu idealisieren, zeichnet Kügler nackte Menschen mit

unvoreingenommenem Blick. Auch die Romantisierung weiblicher Geschlechtlichkeit, wie sie zum Beispiel Judy Chicago in ihren Vulva-Formen vornimmt, ist bei Kügler nicht zu finden.

Der Mann, den John Berger als den Adressaten klassischer Aktdarstellungen beschreibt, der seine Kleider beim Betrachten anbehält, wird von Kügler seiner Privilegien beraubt. Die Künstlerin gibt ihm keine objektifizierte Leiber zu sehen. Sie entkleidet ihn stattdessen selbst und stellt ihn in seiner Nacktheit den Frauenfiguren zur Seite.

Kügler verlässt heteronormative Bildtraditionen, indem sie männliche Geschlechtlichkeit ebenso zeigt wie weibliche. Und sie geht in vielen ihrer Arbeiten noch einen Schritt weiter, indem sie auch die binäre Einteilung in männlich und weiblich auflöst. Die Geschlechter ihrer Figuren vermischen sich und durchdringen einander, so dass die Zeichnungen Geschlechtlichkeit und Sexualität in einem übergreifenden Sinn thematisieren. Es geht bei Kügler also nicht mehr um einen männlichen Blick auf Weibliches, und ebenso wenig um einen weiblichen Blick auf Männliches. Ihre Arbeiten geben Aspekte von Sexualität, Lust und Begehren unabhängig von Gender-Einteilungen zu sehen. Die Zeichnungen zeigen Beziehungen zwischen Menschen, manchmal innig verbunden, manchmal teilnahmslos nebeneinanderher blickend; sie zeigen auch Begehren bis hin zu ekstatischer Lust, wie in den Zeichnungen zu *Justine und Juliette*. Dabei stehen Genitalien – oft losgelöst von Personen – nicht für Mann oder Frau, auch nicht für queere Individuen, sondern für archaische Empfindungen. Niemals ist dabei ein genderspezifisches Macht- oder Dominanz-Gefälle erkennbar. Sowohl die Freude am Lustvollen wie auch die Verzweiflung über emotionale Leere oder entgrenzten Kontrollverlust – all diese Empfindungen erscheinen in Küglers Arbeiten allgemein menschlich.

So eröffnet Kügler mit der Überwindung heteronormativer Bildtraditionen und der Lösung von Gender-Festlegungen eine neue, offene und ideologiefreie Perspektive auf Geschlechtlichkeit, wie sie in der Kunst selten zu finden ist.

Literaturverzeichnis

- AK Junggesellenmaschinen. Les machines célibataires, Bern (Kunsthalle), Venedig (Biennale), Brüssel (Société des Expositions du Palais des Beaux Arts), Düsseldorf (Städtische Kunsthalle), Paris (Union Centrale des Arts Décoratifs), Malmö (Konsthall), Amsterdam (Stedelijk Museum), Wien (Museum des 20. Jahrhunderts), Venedig 1975.
- AK Karl Bohrmann. Akte des Zeichnens, Mannheim (Städtische Kunsthalle), Mannheim 1981.
- AK Maria Lassnig. Ways of Being, Amsterdam (Stedelijk Museum), Wien (Albertina), München 2019.
- AK Martina Kügler. Zeichnungen, München (Kunstraum München), München 1976.
- AK Transformer. Aspekte der Travestie, Luzern (Kunstmuseum), Graz (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), Bochum (Museum Bochum, Kunstsammlung), Luzern 1974.
- Ammann, Jean-Christophe: Zur Ausstellung, in: AK Transformer. Aspekte der Travestie, Luzern (Kunstmuseum), Graz (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), Bochum (Museum Bochum, Kunstsammlung), Luzern 1974, o.S. [S. 1].
- Auffermann, Verena: Martina Kügler, in: Gallwitz, Klaus (Hg.): Zeitgenössische Kunst in der Deutschen Bank. Stuttgart 1987, S. 162–163.
- Bellmer, Hans: Das graphische Werk, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1969.
- Bellmer, Hans: Die Puppe, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1976.
- Berger, John: Ways of Seeing, London 2008 [EA 1972].
- Bohrmann, Karl: Über das Zeichnen 2, in: AK Karl Bohrmann. Akte des Zeichnens Mannheim (Städtische Kunsthalle), Mannheim 1981, S. 9–12.
- Breitling, Gisela: Der verbotene Eros. Zur Kunst von Frauen, in: Feministische Studien 2, 1(1983), S. 86–93.
- Bublitz, Hannelore: Judith Butler. Zur Einführung, Hamburg 2002.
- Bussmann, Georg: Beschreibung und Gedanken im Nachhinein, in: Martina Kügler: Kopf überm Dach. Verse, Heidelberg 1986, S. 47–48.

- Bussmann, Georg: o.T. In: Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 111.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht, Frankfurt am Main 1997.
- Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen, Frankfurt am Main 2011.
- Calderon, Daniel: Bilder und Eindrücke aus einem Konzert der Rolling Stones in Bern 1973, in: AK Transformer. Aspekte der Travestie, Luzern (Kunstmuseum), Graz (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), Bochum (Museum Bochum, Kunstsammlung), Luzern 1974 o.S. [S. 310].
- Chadwick, Whitney: Women Artists and the Surrealist Movement, London 1985.
- Chadwick, Whitney: Frauen, Kunst und Gesellschaft, Berlin/München 2013 [englische Originalausgabe London 1990].
- Dethlefs, Philip: "Let's do the time warp again". Die „Rocky Horror Show“ wird 50, in: queer.de, 10.06.2023, URL: https://www.queer.de/detail.php?article_id=45891 (zuletzt abgerufen: 04.12.2023)
- Dischner, Gisela: Zu den Zeichnungen Martina Küglers, in: König, Gerhard und Adam Seide (Hgg.): Was da ist in Frankfurt. Ein halbes Jahrhundert Kunst und Literatur, Frankfurt am Main 1983, S. 123–124.
- Dischner, Gisela: Erinnerungen an Martina Kügler. In: Kügler, Martina: Im Gipfel sehe ich den Abgrund. Aufzeichnungen aus der Psychiatrie, herausgegeben von Hans-Jürgen Döpp, Frankfurt am Main 2020, S. 42–46.
- Döpp, Hans-Jürgen: Das gezeichnete Ich, in: ders. (Hg.): Martina Kügler. Nachtschattenspiele. Arbeiten aus dem zeichnerischen Werk 1972 bis 2017, Frankfurt am Main 2018, S. 6–11.
- Döpp, Hans-Jürgen: „Die Schizophrenie ist meine Fahne!“ Zum künstlerischen Werk von Martina Kügler, Frankfurt am Main 2019.
- Döpp, Hans-Jürgen: Die Flöte des Dionysos. Das Erotische im zeichnerischen Werk von Martina Kügler, in: ders. (Hg.): Die Flöte des Dionysos. Das Erotische im zeichnerischen Werk von Martina Kügler, Frankfurt am Main 2020, S. 6–17.

- Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021.
- Döpp, Hans-Jürgen: Elektroschock, in: ders. u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 44.
- Feldhaus, Reinhild: Der Ort von Künstlerinnen im Diskurs der Avantgarde. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse, Berlin 2009.
- Findekle, Antje: Liebespfeil bestimmt Fortpflanzungsglück, in: Spektrum der Wissenschaft Online, 16.05.2001, URL: <https://www.spektrum.de/news/liebespfeil-bestimmt-fortpflanzungsglueck/573487> (zuletzt abgerufen: 04.12.2023)
- Gauthier, Xavière: Surrealismus und Sexualität. Inszenierung von Weiblichkeit, Wien/Berlin 1980 [französische Originalausgabe: Paris 1971].
- Gorsen, Peter: Die Geschlechterentspannung als Formprinzip und ästhetisches Verhalten. Versuch einer Standortbestimmung der Travestie im Kapitalismus. In: AK Transformer. Aspekte der Travestie, Luzern (Kunstmuseum), Graz (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), Bochum (Museum Bochum, Kunstsammlung), Luzern 1974, o.S. [S. 7–28].
- Gorsen, Peter: Die beschämende Maschine. Zur Eskalation eines neuen Mythos. In: AK Junggesellenmaschinen. Les machines célibataires, Bern (Kunsthalle), Venedig (Biennale), Brüssel (Société des Expositions du Palais des Beaux Arts), Düsseldorf (Städtische Kunsthalle), Paris (Union Centrale des Arts Décoratifs), Malmö (Konsthall), Amsterdam (Stedelijk Museum), Wien (Museum des 20. Jahrhunderts), Venedig 1975, S. 130–143.
- Gorsen, Peter: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek 1987.
- Hammer-Tugendhat, Daniela: Zur Semantik männlicher Nacktheit und Sexualität. Ein Rückblick, in: AK Nackte Männer von 1800 bis heute, Wien (Leopold-Museum), München 2012, S. 37–45.
- Helmholt, Christa von: Dem Nachwuchs eine Chance. Drei Städelschüler stellen aus, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.12.1972, S. 28.
- Hessel, Katy: The Story of Art without Men. Große Künstlerinnen und ihre Werke, München 2022.

- Hofmann, Kristina Ingvild: Christine K. die Cellospielerin, in: Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 42.
- Jäger, Bernhard: Martina, in: Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 116.
- Jahn, Andrea: A Feminist Desire. Vom männlichen Akt zum erotischen Körper, in: AK In the Cut. Der männliche Körper in der feministischen Kunst, Bielefeld 2019, S. 35–76.
- Jones, Amelia: Der Blick auf Männer. In: AK In the Cut. Der männliche Körper in der feministischen Kunst, Bielefeld 2019, S. 78–85.
- Jungwirth, Nikolaus: Verflüssigte Körper. Martina Küglers Zeichnungen immaterieller Geschöpfe in der Frankfurter Galerie Schamretta, in: Frankfurter Rundschau, 12.11.2003, S.20.
- Kalle, Janina: Der Wolf im Bauch. Martina Kügler malt mit Vorliebe wilde Fabelwesen, in: Frankfurter Rundschau, 27.11.2003, S. 38.
- Kallenberg, Christine: Martina. Eine Freundschaft, in: Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte, Frankfurt am Main 2021, S. 8–11.
- Kern, Hermann: Versuch über die Zeichnungen von Martina Kügler. In: AK Martina Kügler. Zeichnungen, München (Kunstraum München), München 1976, S. 5–7.
- Kilian, Alina Stephanie: Leonor Fini. Eros, Sexus und Geschlechterrollen in Werk und Vita, Norderstedt 2020.
- Krieger, Verena: Einführung. „L’amour fou“. Die Erotikkonzeption des Surrealismus, in: dies. (Hg.): Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus, Münster 2006, S. 7–12.
- Krinninger, Doris: Modell. Malerin. Akt. Über Suzanne Valadon und Paula Modersohn-Becker, Darmstadt 1986.
- Licclair, Christian: Sexually Explicit Art. Feminist Theory and Gender in the 1970s, New York 2022.
- Maiwald, Salean A.: Von Frauen enthüllt. Aktdarstellungen durch Künstlerinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Berlin 1999.
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane Weissenberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt am Main, 1994, S. 48–65.

- Navratil, Leo: Schizophrenie und Kunst, Frankfurt am Main 1995 [EA 1965].
- Nead, Lynda: *The female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London u.a. 1994.
- Röske, Thomas: Geleitwort zu Hans Prinzhorn. Bildneri der Geisteskranken, in: Prinzhorn, Hans: *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Wien/New York, 2011 [EA 1922], S. III–VIII.
- Röske, Thomas: Martina Kügler. Eine Künstlerin (mit Psychiatrieerfahrung), in: Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg.): *Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte*, Frankfurt am Main 2021, S. 124–125.
- Sade, Marquis de: *Justine und Juliette, Band II*, herausgegeben und übersetzt von Stefan Zweifel und Michael Pfister, mit Illustrationen von Martina Kügler, München 1991.
- Sade, Marquis de: *Justine und Juliette, Band V*, herausgegeben und übersetzt von Stefan Zweifel und Michael Pfister, mit Illustrationen von André Masson, München 1991.
- Salomon, Nanette: Der kunsthistorische Kanon. Unterlassungssünden, in: Anja Zimmermann (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 37–52.
- Schade, Sigrid: Der Mythos des ganzen Körpers, in: Anja Zimmermann (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 159–180.
- Scheidt, Jürgen vom: Der Herr der Labyrinth: Hermann Kern zum Gedenken (1941-1985), in *Spektrum der Wissenschaft Online*, 21.01.2013, URL: <https://scilogs.spektrum.de/labyrinth-des-schreibens/hermann-kern-1941-1985-in-memori-um/> (zuletzt abgerufen: 07.12.2023).
- Schütte, Christoph: Untiere des Gemüts. Zeichnungen von Martina Kügler in Frankfurt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.7.2002, S. 52.
- Seitz, Marinela: Die Rezeption des Marquis de Sade in der surrealistischen Kunst, in: Krieger Verena (Hg.): *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, Münster 2006, S. 153–167.
- Semmel, Joan und April Kingsley: Sexual Imagery in Women's Art, in: *Woman's Art Journal*, 1 (1980), S. 1-6.

- Spatz, Christa: Sich sehen lassen können. Arbeitsproben von drei Städelschülern, in: Frankfurter Rundschau, 15.12.1972 [Seitenzahl unbekannt].
- Szeemann, Harald: Junggesellenmaschinen, in: AK Junggesellenmaschinen. Les machines célibataires, Bern (Kunsthalle), Venedig (Biennale), Brüssel (Société des Expositions du Palais des Beaux Arts), Düsseldorf (Städtische Kunsthalle), Paris (Union Centrale des Arts Décoratifs), Malmö (Konsthall), Amsterdam (Stedelijk Museum), Wien (Museum des 20. Jahrhunderts), Venedig 1975, S. 5–14.
- Turner, Andrew D. (Hg): Códice Maya de México. Understanding the Oldest Surviving Book of the Americas, Los Angeles 2022.
- Vincent, Tyrown: Martina Kügler in der Sammlung „a private collection“, Frankfurt, in: AK „Ohne meine Kunst bin ich nackt“. A private collection, Frankfurt. Die Sammlung Tyrown Vincent, Mannheim (Mannheimer Kunstverein), Neulingen 2022, S. 36.
- Wex, Marianne: Weibliche und männliche Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse, Frankfurt am Main 1980.

Abbildungsverzeichnis

- Abb.1 AK Karl Bohrmann. Akte des Zeichnens, Mannheim (Städtische Kunsthalle), Mannheim 1981, S. 27.
- Abb.2 AK Martina Kügler. Zeichnungen, München (Kunstraum München), München 1976, Nr. 36.
- Abb.3 Döpp, Hans-Jürgen (Hg.): Die Flöte des Dionysos. Das Erotische im zeichnerischen Werk von Martina Kügler. Frankfurt 2020, S. 19.
- Abb.4 AK Junggesellenmaschinen. Les machines célibataires. Bern (Kunsthalle), Venedig (Biennale), Brüssel (Société des Expositions du Palais des Beaux Arts), Düsseldorf (Städtische Kunsthalle), Paris (Union Centrale des Arts Décoratifs), Malmö (Konsthall), Amsterdam (Stedelijk Museum), Wien (Museum des 20. Jahrhunderts), Venedig 1975, S. 142.
- Abb.5 Aargauer Kunsthaus, Online-Sammlung, Permalink: <https://sammlung-online.aargauerkunsthau.ch:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=183338&viewType=detailView>
- Abb.6 AK Martina Kügler. Zeichnungen, München (Kunstraum München), München 1976, Nr. 25.
- Abb.7 AK Martina Kügler. Zeichnungen, München (Kunstraum München), München 1976, Nr. 37.
- Abb.8 AK Martina Kügler. Zeichnungen, München (Kunstraum München), München 1976, Nr. 32.
- Abb.9 AK „Ohne meine Kunst bin ich nackt“. A private collection, Frankfurt. Die Sammlung Tyrown Vincent. Mannheim (Mannheimer Kunstverein), Neulingen 2022, S. 43.
- Abb.10 AK Martina Kügler. Zeichnungen, München (Kunstraum München), München 1976, Nr. 17.
- Abb.11 AK Martina Kügler. Zeichnungen, München (Kunstraum München), München 1976, Nr. 27.
- Abb.12 Freundeskreis Martina Kügler, Scan vom Original.
- Abb.13 Freundeskreis Martina Kügler, Scan vom Original.
- Abb.14 Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte. Frankfurt 2021, S. 7.
- Abb.15 Turner, Andrew D. (Hg): Códice Maya de México. Understanding the Oldest Surviving Book of the Americas, Los Angeles 2022, Leporello-Tafel 7.
- Abb. 16 Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte. Frankfurt 2021, S. 26.
- Abb. 17 Döpp, Hans-Jürgen: „Die Schizophrenie ist meine Fahne!“ Zum künstlerischen Werk von Martina Kügler. Frankfurt 2019, S. 19.

- Abb. 18 Wikimedia Commons, URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edfu_Tempel_42.jpg?uselang=de
- Abb. 19 Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte. Frankfurt 2021, S. 72.
- Abb. 20 AK „Ohne meine Kunst bin ich nackt“. A private collection, Frankfurt. Die Sammlung Tyrown Vincent. Mannheim (Mannheimer Kunstverein), Neulingen 2022, S. 72.
- Abb. 21 AK „Ohne meine Kunst bin ich nackt“. A private collection, Frankfurt. Die Sammlung Tyrown Vincent. Mannheim (Mannheimer Kunstverein), Neulingen 2022, S. 61.
- Abb. 22 AK „Ohne meine Kunst bin ich nackt“. A private collection, Frankfurt. Die Sammlung Tyrown Vincent. Mannheim (Mannheimer Kunstverein), Neulingen 2022, S. 62.
- Abb. 23 Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte. Frankfurt 2021, S. 68.
- Abb. 24 Freundeskreis Martina Kügler, Scan vom Original.
- Abb. 25 Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte. Frankfurt 2021, S. 42.
- Abb. 26 Freundeskreis Martina Kügler, Scan vom Original.
- Abb. 27 Sammlung Prinzhorn, eigene Fotografie des Originals.
- Abb. 28 Kunsthandel *K&K Auktionen in Heidelberg*, URL: <https://www.auktionen-in-heidelberg.de/produkt/0269-horst-antes-kopffuessler-grosse-farb-lithographie-um-1970-sign/>
- Abb. 29 AK „Ohne meine Kunst bin ich nackt“. A private collection, Frankfurt. Die Sammlung Tyrown Vincent. Mannheim (Mannheimer Kunstverein), Neulingen 2022, S. 52.
- Abb. 30 Brooklyn Museum Online, URL:
https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party (zuletzt abgerufen: 30.11.2023)
- Abb. 31 Brooklyn Museum Online, URL:
https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/georgia_o_keeffe
(zuletzt abgerufen: 30.11.2023)
- Abb. 32 Chadwick, Whitney, *Frauen, Kunst und Gesellschaft*, Berlin/München 2013, S. 336.
- Abb. 33 Moderna Museet, Stockholm, Online, URL:
<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/>
(zuletzt abgerufen: 30.11.2023)
- Abb. 34 Albertina Online, Permalink:
[https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[GE166\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[GE166]&showtype=record)
- Abb. 35 AK Joan Semmel: *Across Five Decades*, Alexander Gray Associates, 2015, Online-Publikation, URL:
<https://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/Publication/594a3ceb5a4091cd008b71f5> (zuletzt abgerufen: 30.11.2023)

- Abb. 36 Online-Plattform Artsy, URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-sylvia-sleigh-turned-gaze-male-nude> (zuletzt abgerufen: 01.12.2023).
- Abb. 37 Smart Museum of Art, University of Chicago, Online-Sammlung, URL: <https://smartcollection.uchicago.edu/objects/9221/the-turkish-bath?ctx=f78fcc0874efb258b3ce57832bc9093222f68de5&idx=7#> (zuletzt abgerufen: 01.12.2023).
- Abb. 38 MoMa Online-Sammlung, URL: <https://www.moma.org/collection/works/81418> (zuletzt abgerufen: 01.12.2023).
- Abb. 39 Kasmin Gallery Online, URL: <https://www.kasmingallery.com/artists/36-judith-bernstein/works/35229-judith-bernstein-horizontal-1973/> (zuletzt abgerufen: 01.12.2023).
- Abb. 40 Hyperallergic, Online-Ausgabe, 25.8.2018, URL: <https://hyperallergic.com/457281/beer-with-a-painter-joan-semmel/>. (zuletzt abgerufen: 01.12.2023).
- Abb. 41 AK Martina Kügler. Zeichnungen, München (Kunstraum München), München 1976, Nr. 12.
- Abb. 42 Freundeskreis Martina Kügler, Scan vom Original.
- Abb. 43 Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, München, URL: <https://abgussmuseum.de/de/infoblaetter/venus-pudica-kapitolinische-aphrodite> (zuletzt abgerufen: 01.12.2023).
- Abb. 44 Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, München, URL: <https://abgussmuseum.de/de/infoblaetter/venus-pudica-kapitolinische-aphrodite> (zuletzt abgerufen: 01.12.2023).
- Abb. 45 Online-Sammlung des Louvre, Permalink: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010250571>
- Abb. 46 Online-Sammlung des Louvre, Permalink: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010250571>
- Abb. 47 Freundeskreis Martina Kügler, Scan vom Original.
- Abb. 48 Freundeskreis Martina Kügler, Scan vom Original.
- Abb. 49 Freundeskreis Martina Kügler, Scan vom Original.
- Abb. 50 Scuola di San Rocco online, URL: <http://www.scuolagrandesanrocco.org/home/non-solo-tintoretto/tiziano/#> (zuletzt abgerufen: 01.12.2023).
- Abb. 51 Döpp, Hans-Jürgen u.a. (Hgg): Martina Kügler. Zeichnungen, Malerei, Collagen, Gedichte. Frankfurt 2021, S. 64.
- Abb. 52 Freundeskreis Martina Kügler, eigene Fotografie vom Original.
- Abb. 53 Harvard Art Museum online, Permalink: <https://hvr.dart/o/299806>
- Abb. 54 Antikensammlung und Glyptothek, München, Online-Seite, URL: https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/index.php/de/?view=article&id=274:c005-02&catid=62&os_image_id=5 (zuletzt abgerufen: 01.12.2023).
- Abb. 55 Eigene Fotografie vom Original.

- Abb. 56 Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, eigene Fotografie vom Original.
- Abb. 57 AK Transformer. Aspekte der Travestie. Luzern 1974, o.S. [S. 121].
- Abb. 58 AK Transformer. Aspekte der Travestie. Luzern 1974, o.S. [S. 281].
- Abb. 59 Freundeskreis Martina Kügler, Scan vom Original.
- Abb. 60 AK Transformer. Aspekte der Travestie. Luzern 1974, o.S. [S. 313].
- Abb. 61 AK Transformer. Aspekte der Travestie. Luzern 1974, o.S. [S. 343].
- Abb. 62 Freundeskreis Martina Kügler, Scan vom Original.
- Abb. 63 Sade, Marquis de: Justine und Juliette, Band II, herausgegeben und übersetzt von Stefan Zweifel und Michael Pfister, mit Illustrationen von Martina Kügler, München 1991.
- Abb. 64-75 Döpp, Hans-Jürgen (Hg.): Die Flöte des Dionysos. Das Erotische im zeichnerischen Werk von Martina Kügler. Frankfurt 2020, S. 10.
- Abb. 76-77 MUMOK Online-Sammlung, URL: <https://www.mumok.at/de/la-bouche> (zuletzt abgerufen: 01.12.2023).
- Abb. 78 Bellmer, Hans: Das graphische Werk, Frankfurt/Berlin/Wien 1969, S. 42.
- Abb. 79 Sade, Marquis de: Justine und Juliette, Band V, herausgegeben und übersetzt von Stefan Zweifel und Michael Pfister, mit Illustrationen von André Masson, München 1991, S. 128/129.
- Abb. 80 Internetplattform *honesterotica*, URL: <https://honesterotica.com/portfolios/124#&gid=2&pid=21> (zuletzt abgerufen: 01.12.2023).

Anhang

Dokumente und Faksimiles in chronologischer Reihenfolge

Anhang 1

(Gehilfenbrief Farblithografin 1966)

GEHILFENBRIEF

Der Lehrling hat vor der unterzeichneten Industrie- und Handelskammer die Gehilfenprüfung in der

Martina K ü g l e r
 geboren am 14. Juli 1945

Kenntnisprüfung **-- g u t --**

hat bei
 F. Guhl & Co.
 Frankfurt am Main

Fertigkeitsprüfung **befriedigend**

bestanden und demgemäß diesen Gehilfenbrief erhalten.

eine anerkannte Lehrausbildung als
 Farblithograph

Frankfurt am Main, den 31. März 1966

Industrie- und Handelskammer
 Frankfurt am Main
 Die Geschäftsleitung
[Signature]
 Vorsitzende des Prüfungsausschusses
[Signature]

Die Übereinstimmung der Fotokopie mit dem Original wird hierdurch beglaubigt.
 Frankfurt (Main), den 19. Okt. 1966
[Signature]
 Bankratsrat

Quelle: Archiv der Städelschule Frankfurt am Main, Akte Kügler.

Anhang 2

(Lebenslauf zur Bewerbung an der Städelschule 1966)

Martina Kügler
 6 Ffm 50
 Kirchheimerstr. 11

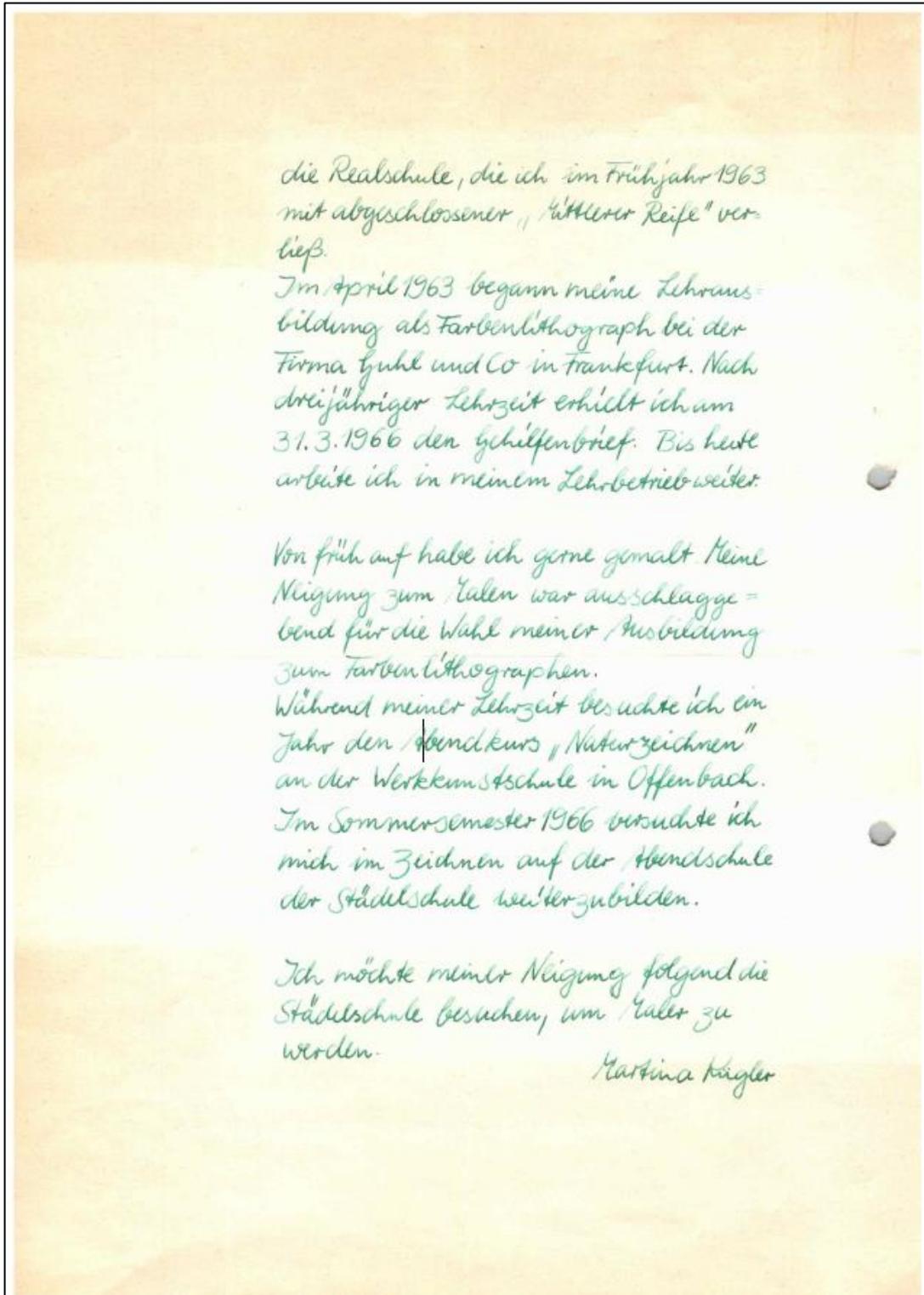
Ffm, den 20.9.1966

LEBENS LAUF

Am 14. Juli 1945 wurde ich als Tochter
 von Elfriede Kügler in Oberschreiber-
 han (Riesengebirge) geboren. Noch im
 gleichen Jahr flüchtete meine Mutter
 mit mir aus Schlesien nach Bad Grund
 im Harz. 1948 zogen wir nach Frank-
 furt. Meine Mutter fand bei der Stadt-
 verwaltung eine neue Stellung. Heute
 ist sie als Sekretärin bei der Deutschen
 Bundesbank beschäftigt.

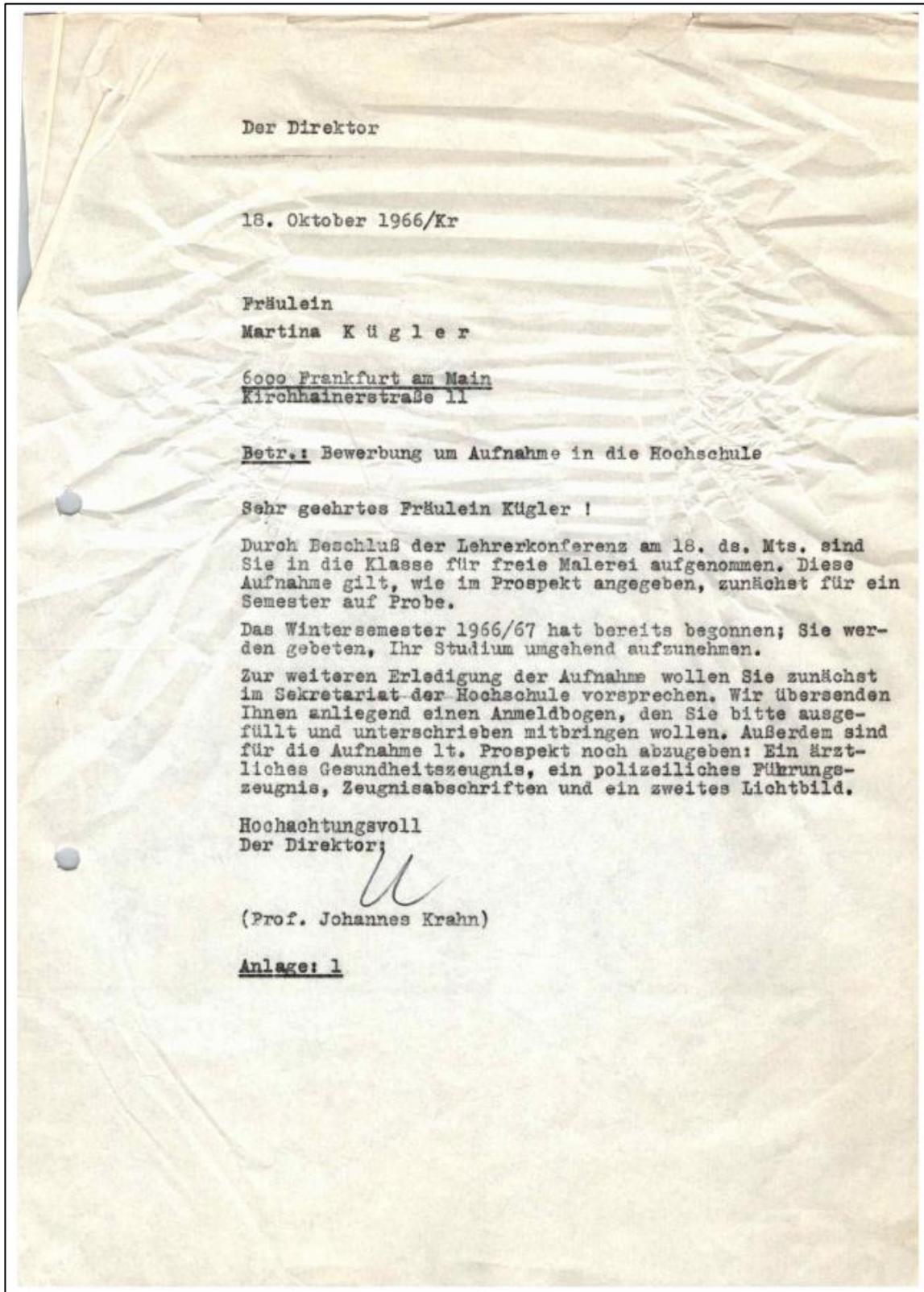
Ostern 1952 kam ich in Frankfurt-Nie-
 derrad in die Frauenhofschule. Im
 Ostern 1957 besuchte ich die Winberg-
 Mittelschule in Schwarmheim und ab
 Herbst 1957 die Mittelschule am Bose-
 platz in Wiesbaden, wo ich in einem
 Schülerheim untergebracht war. Zu Be-
 ginn des neuen Schuljahres 1958 kam
 ich in das Internat Schuldorf-Berg-
 straße in Seeheim. Dort besuchte ich

(Lebenslauf – Seite 2)



Quelle: Archiv der Städelschule Frankfurt am Main, Akte Kügler.

Anhang 3
(Aufnahmebescheid Städelschule 1966)



Quelle: Archiv der Städelschule Frankfurt am Main, Akte Kügler.

Anhang 4 (Anmeldebogen Städelschule 1966)



ANMELDUNG

(zweifach auszufüllen)

Hochschul-Nr.
Karlsk. anzel.

Ich beantrage meine Aufnahme als Studierender an der Städelschule, Staatliche Hochschule für bildende Kunst, Frankfurt am Main, ab *Oktober* Halbjahr 19 *66/67*

1. Vor- u. Zuname: *MARTINA KÜGLER*

2. Geburtstag, -jahr u. -ort: *14.7.1945 / OBERSCHREIBERHAU*
Tel. 515043

3. Staatsangehörigkeit: *deutsch* 4. Familienstand: *ledig*

5. Wohnort u. Straße (Heimatanschrift): *FRANKFURT, KIRCHHÄINERSTR. 11*

6. Wohnung (während des Studiums): *4*
Schneckenhofstr. 28 IV

7. **Allgemeine Schulbildung** (die besuchten Schulen sind genau anzugeben):

<i>Frauenhochschule (Ffm) Volksschule</i>	von <i>2.5.1952</i>	bis <i>28.3.1957</i>
<i>Weinberg. Mittelschule, Ffm</i>	von <i>2.4.1957</i>	bis <i>30.9.1957</i>
<i>Mittelschule am Boscplatz (Wiesbaden)</i>	von <i>1.10.1957</i>	bis <i>29.3.1958</i>
<i>Realschule, Schuldorf/Burgstraße</i>	von <i>1.4.1958</i>	bis <i>16.3.1963</i>

Erreichter Schulabschluss: *Mittlere Reife* wann: *6.3.1963*

8. **Berufsschul- oder Fachschulbildung** (die besuchten Schulen sind genau anzugeben):

GUTENBERGSCHULE (BERUFSSCHULE für Graphik u. raumgestaltende Gewerbe) Ffm von *1.4.1963* bis *31.3.1966*

Erreichter Schulabschluss: *GEHILFENBRIEF* wann: *31.3.66*

9. **Selbsteriger Hochschulbesuch:**

von _____ bis _____

von _____ bis _____

10. **Fachliche Vorbildung oder Berufstätigkeit** (welche, wo, wie lange):

LEHRAUSBILDUNG als Farbenlithograph, 3 Jahre bei F. Guhl u. Co, Ffm

GEHILFIN bei F. Guhl u. Co, 1/2 Jahr

11. Ich habe folgendes Berufsziel: *MALERIN*

12. Name, Beruf und Anschrift des Vaters oder gesetzlichen Vertreters: *Elfriede Kügler*
6 Ffm 50, Kirchhainerstr. 11

13. Für die Zahlung der Studien- und sonstigen Gebühren verpflichtet sich rechtsverbindlich:
Elfriede Kügler (Mutter)

14. Den Lebensunterhalt während meines Studiums bestreitet: *Elfriede Kügler (Mutter)*

Ich erkläre, alle Fragen der Wahrheit gemäß beantwortet zu haben, die Studienordnung zu beachten und die nach der Gebührenordnung zu zahlenden Gebühren für die Dauer des Studiums pünktlich zu entrichten. Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Frankfurt a. M.

22. Frankfurt, den *22. 10.* 19 *66*

Martina Kügler
(Unterschrift des Studenten)

1000 Din A 3. 1. 47. 2096/47. 10759

Hefttrand

Quelle: Archiv der Städelschule Frankfurt am Main, Akte Kügler.

Anhang 5
(Beurlaubung 1967/68)

Der Direktor

23. Oktober 1967 Le/Kr

Frau
Elfriede K ü g l e r
6000 Frankfurt/Main
Kirchhainerstraße 11

Betr.: Beurlaubung

Sehr geehrte Frau Kügler !

Aufgrund Ihres Antrages vom 19. Oktober 1967 wird hiermit Ihre Tochter Martina für das Wintersemester 1967/68 ohne Fortzahlung der Gebühren beurlaubt.

Hochachtungsvoll
Der Direktor:



(Prof. Johannes Krahn)

Quelle: Archiv der Städelschule Frankfurt am Main, Akte Kügler.

Anhang 6
(Abwesenheitsvermerk 1972)



Quelle: Archiv der Städelschule Frankfurt am Main, Akte Kügler.

Anhang 7

(Abschlusszeugnis-Entwurf mit Kürzungsvermerk 1972)

STÄDELSCHULE · STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE

Dieses Zeugnis wurde Frl. Kügler nicht ausgehändigt.
Auf Ihren Wunsch wurde es neu geschrieben und der
// angezeigte Satzteil ausgelassen.

Ffm., 25.5.72

A b s c h l u ß z e u g n i s

Fräulein Martina K ü g l e r, geboren am 14. 7. 1945
in Oberschreiberhau, trat am 20. 10. 1966 in die Klasse
für Freie Malerei an der Staatlichen Hochschule für
bildende Künste Frankfurt am Main -Städelschule- ein.

Schon bald nach Beginn ihres Studiums fand sie zu den
phantasievollen, ihrer Persönlichkeit entsprechenden
künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Mit großer
Hingebung und Zähigkeit entwickelte sie im Laufe ihrer
Studien, /oft gegen die Hindernisse ihres persönlichen
// Schicksals/ ihre Fähigkeiten und gelangte so zu be-
sonders überzeugenden Resultaten.

Fräulein Kügler schließt ihr Studium mit dem Winter-
semester 1971/72, ihrem zehnten Studiensemester, ab.

Frankfurt am Main, den 30. März 1972

Der Direktor:

Der Leiter der
Abteilung Freie Malerei:

(Prof. Johannes Schreiter)

(Prof. J.-G. Geyger)



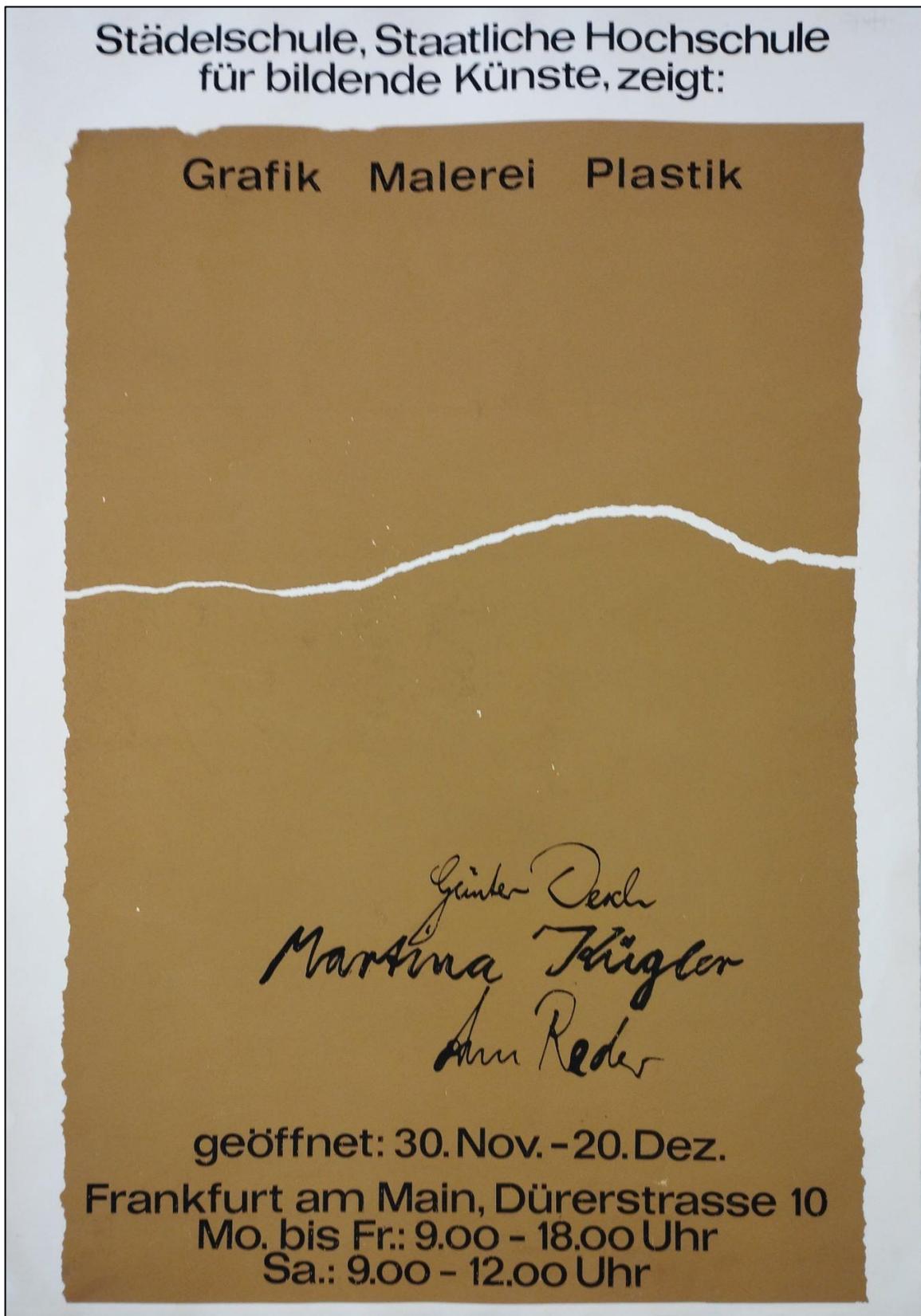
6 FRANKFURT AM MAIN 70 DÜRERSTRASSE 10 TELEFON 621091

STADTSPARKASSE FRANKFURT A. M. KONTO NR. 05-14797 - POSTSCHECKKONTO FRANKFURT A. M. NR. 406 00

Quelle: Archiv der Städelschule Frankfurt am Main, Akte Kügler.

Anhang 8

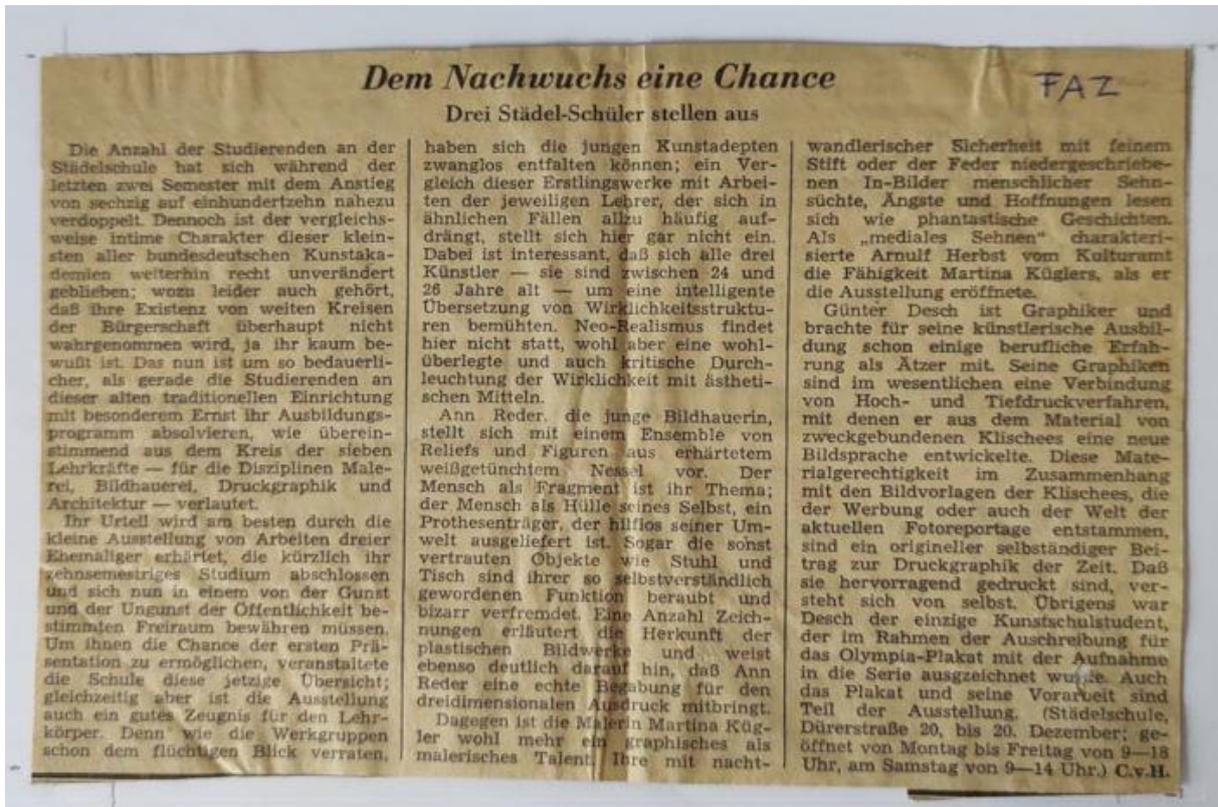
(Ausstellungsplakat 1972)



Quelle: Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main,
Bestand S9 Nr. 1975-70.

Anhang 9

(Faksimile der Ausstellungsrezension, Frankfurter Allgemeine Zeitung
5.12.1972)



Quelle: Privatarhiv Ann Reder

Anhang 11

(Brief an Rainer Jochims 1975)

10.11.1975

Sehr geehrter
Herr Prof. Dr. Rainer
Jochims!

Das zu Ihren Händen! Ich wäre dankbar, wenn das klappen würde. Natürlich habe ich eine Menge von der abstrakten Kunst gelernt, aber ich bedauere, dass die erzählende Beschaulichkeit in ein Bild wegzufallen. Das zu mir! Ich bin Ihnen sehr zu Dank verpflichtet, dass Sie mich ~~an~~ für Herrn ^{Dr.} Herrn vermittelt haben. Vielleicht wird mich am Mittwoch dieser Woche Herr Dr. Gossen besuchen. Ich will bedingungslos Plastizität in meine Bilder einbringen, ich habe von meinen weißen Figuren

- gelbes Braune, die Nase voll. Ich will lernen Holzgerüste auf die Haut kommen zu lassen. Die Freiheit der Kunst ist keine, wenn dann nicht fesseln. Außerdem bin ich Herrn von Sydow verpflichtet, daß ich endlich mit Bildwerke, das Farbig ist, auf die Bühne komme. Aber ich habe eine wahnsinnige Angst vor meinem fröhlichen Professor, da es mir einmal vorwarf, ich könne noch nicht mal einen Apfel malen. Aber mein Hund ging mich an, ich hatte schon mal schön kitschige Apfel gemalt.
- Außerdem ist es kein Argument, was könnte nicht von alten Meistern inspiriert werden. Die abstrakte Kunst vermittelt für mich Kälte. da ich auch gar nicht weiß wie ich damit Geld verdienen sollte.

Es denkt an Sie und
meine sterilen Zeichnungen

Ihre Katrin

Entschuldigen Sie bitte meine Unverschämtheit, ich bin wahnsinnig gekommt. in Erinnerung.

Quelle: Archiv der Städelschule Frankfurt am Main, Akte Kügler.

Anhang 12

(Faksimile der Ausstellungsrezension, Frankfurter Allgemeine Zeitung
03.07.2002)

Untiere des Gemüts

Zeichnungen von Martina Kügler in Frankfurt

Diese Zeichnungen beunruhigen. Nicht, daß sie schreckliche oder in jedem Fall bedrohliche Szenerien zeigten, oft sind sie geradezu poetisch, auch lassen sich erotische Phantasien erahnen. Häufig jedoch scheinen sie Ausdruck nicht näher definierter Ängste, diffus und quälend. Sie thematisieren äußere und innere Zwänge, aber auch tief verborgene Wünsche und Sehnsüchte. Figuren suchen nach Beziehung und Kontakt und finden weder das eine noch das andere. Und wenn sie einmal „unter einer Decke stecken“, stehen dem stummen Zeugen mit dem argwöhnischen Blick die Haare zu Berge. Aber oft auch haftet den Arbeiten Martina Küglers etwas Ambivalentes an, ist nicht klar zu entscheiden, ob Figuren miteinander ringen oder sich liebkoosen, Hände erfreut willkommen heißend oder abwehrend sich dem Betrachter entgegenstrecken.

Verheißt die „großflächige Umarmung“ des seltsam entgrenzten Wesens Schutz und Geborgenheit oder im Gegenteil Bedrohung und Vernichtung? Nach einigen Jahren, in denen kaum Arbeiten der 1945 geborenen Frankfurter Künstlerin zu sehen waren, zeigt nun die „Ausstellungshalle Schulstraße 1 A“ eine spannende Auswahl von etwa 50 Zeichnungen aus 20 Jahren. Das ist eine kleine Auswahl für so eine manische Zeichnerin, und doch lassen sich manche Konstanten, auch Tendenzen beobachten. Nach wie vor legt Kügler ihre Arbeiten zumeist als Hochformat an, verzichtet auf die Gestaltung des Hintergrunds und stellt ihre Figuren in den weißen Raum. Zwar sucht sie immer wieder auch mit

eruptivem, gestischem Strich die Abstraktion, arbeitet mal mit Wachskreide oder Buntstiften, doch die mit dem Bleistift gezogene Linie als das bestimmende Element drängt stets zur Figur. Die ehemalige Städelschülerin ist eine sichere, souveräne Zeichnerin, kaum eine Korrektur findet sich auf den Blättern. Die Linienführung erscheint mal glatt und gleichmäßig, wie in einem einzigen Strich ausgeführt, dann wieder stockend, zackig, als suche sie vergebens nach ungebrochenem Verlauf. Albträume, quälende Phantasien sind es immer wieder, die in Küglers Arbeiten zum Vorschein kommen; verschiedene Facetten der Persönlichkeit, die allerhand Händel miteinander auszutragen haben und die alle nach Ausdruck suchen wie die verschiedenen, auf einem Antlitz sich darstellenden Gesichter.

Dabei sind die verwirrenden, über das Blatt verteilten zerrissenen Fratzen und Gesichter früherer Jahre seltener geworden. Die Figuren, aus deren Innern, aus Händen, Armen oder Brüsten neue Gesichter und Körper Gestalt werden wollen, sind enger zusammengerückt, klarer in der Form. „Von draußen / schlafmützenhaft / die Untiere / des Gemüts“, wie es in einem von Küglers Gedichten heißt, sie sind immer noch da. Aber als habe sie ihnen einen Namen gegeben, werden sie Form. Die diffusen Ängste, in der Figur vielleicht nicht gebändigt, nehmen mehr und mehr Gestalt an. (Die Ausstellung ist bis zum 14. Juli Mittwoch und Donnerstag von 18 bis 21 Uhr sowie Freitag bis Sonntag von 14 bis 18 Uhr zu sehen.)

schü.

Quelle: Onlinesite des Freundeskreises Martina Kügler, URL: <http://www.martina-kuegler.de/Bilder/Presse/pr020703.html> (zuletzt abgerufen: 06.12.2023)

Anhang 13

(Faksimile der Ausstellungsrezension, Frankfurter Rundschau 12.11.2003)

Verflüssigte Körper

Martina Küglers Zeichnungen immaterieller Geschöpfe in der Frankfurter Galerie Schamretta

VON NIKOLAUS JUNGWIRTH

Die Gestalten, die sich aus den Linienspinnten von Martina Küglers Zeichnungen herauskristallisieren, sind keine Abbilder lebendiger Wesen aus Fleisch und Blut. Bei den neuen Arbeiten, die jetzt in der Frankfurter Galerie Schamretta zu sehen sind, handelt es sich auch nicht um Abstraktionen oder Stilisierungen der menschlichen Figur, sondern um Projektionen subjektiver Empfindungen.

Was die Zeichnerin festhält, sind keine Eindrücke, die ihr die äußere Welt bietet. Ihre zeichnende Hand gibt nicht wieder, was sich auf der Netzhaut des Auges abbildet, sondern macht die Schwingungen sichtbar, welche die Künstlerin innerlich bewegen. So erscheinen die körperlosen Figuren ohne plastische Ausformung.

Der zeichnerische Duktus Martina Küglers enthält sich publikumswirksamer Temperamentsbeweise. Flotte Schraffuren oder

auflockernde Binnenzeichnung gibt es nicht. Nur sparsam gesetzte farbige Akzente beleben das Netz der Bleistiftlinien. Die meist paarweise oder in wundersamer Verdoppelung auftretenden Figuren werden lediglich schemenhaft in Umrisslinien dargestellt, die ihr autonomes Eigenleben entwickeln: Sie weichen scheinbar willkürlich von der eingeschlagenen Richtung ab, mäandern und kräuseln sich oder rollen sich zu Spiralen zusammen.

Martina Küglers immaterielle Geschöpfe sind alterslos und haben kein bestimmtes Geschlecht. Sie erinnern an Darstellungen von Gottheiten exotischer Naturreligionen, für die die Regeln der Anatomie keine Gültigkeit haben. Die Gestalten scheinen sich zu verflüssigen. Augen verrutschen ins Innere des Kopfes, Hände und Füße verkümmern, Gliedmaßen dehnen sich zu monströsen Auswüchsen.

Die beunruhigenden Mutationen sind nicht Ausdruck spielerischer Fantasie, sondern erkennbar unter dem Zwang drängender Obsessionen entstanden.

Das Ergebnis sind Zeichnungen, die wie Seismogramme Bewegungen in großer Tiefe sichtbar machen. Sie spiegeln nicht die unterhaltsame Oberfläche der Realität, sondern vermitteln eine Ahnung von deren untergründiger Wirkungsmacht. Ungekünstelte, von keinerlei ironischer Brechung relativierte Ernsthaftigkeit prägt diese Darstellungen. Trotzdem entgehen sie der Gefahr aufdringlicher Gefühlsexhibition. Sie geben nicht nur ein Bild von der persönlichen Befindlichkeit der Künstlerin. Durch konsequente Reduktion auf das Wesentliche und den Verzicht auf alles schmückend Dekorativere erlangen sie darüber hinaus Allgemeingültigkeit.

GALERIE SCHAMRETTA FRANKFURT, Kantstraße 16, Ausstellung Martina Kügler bis 28. November, geöffnet Dienstag und Freitag 17 bis 20 Uhr, ☎ 069 / 493 02 06.

FR 12. 11. 2003

Quelle: Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Fallakte Martina Kügler, Bestand S2 Nr. 12550.

Anhang 14

(Faksimile des Zeitungsartikels, Frankfurter Rundschau 27.11.2003)

S2/12550

Der Wolf im Bauch

Martina Kügler malt mit Vorliebe wilde Fabelwesen

VON JANINA KALLE

ESCHERSHEIM · 26. NOVEMBER · Sie ist ruhig und schüchtern, ihre Bilder sind wild und aggressiv – die Frankfurter Malerin Martina Kügler scheint ihrer Kunst zu widersprechen. Nackte Zwitterwesen mit gespreizten Beinen klammern sich an ihre eigenen Linien. Ein Mensch mit geteiltem Kopf rennt. In seinem Bauch ist die Silhouette eines Wolfes zu erkennen. Das Ganze ist mit gelber Farbe übermalt.

Martina Küglers Kunst erinnert an Zeichnungen von Kindern – die Linien umreißen wild gezeichnete Fabelwesen. Was für ein Mensch malt solche expressiven Bilder, die in München, Heidelberg oder Wien ausgestellt werden und auch in der Sammlung der Deutschen Bank hängen?

In der kleinen Wohnung stapeln sich Bücher und Bilder, in 60er-Jahre-Vitrinen liegen Steine, Puppen und allerlei Krimskrams gedrängt nebeneinander. Kissen und Decken türmen sich auf dem Sofa. Kügler sitzt vor einer Tasse Tee und raucht – Selbstgedrehte, ohne Filter. Hans-Jürgen Döpp, ein Freund und Vertrauter, lächelt ihr vom anderen Ende des Tisches aufmunternd zu.

Die Künstlerin redet nur ungern über sich. Zur Malerei sei sie durch ihren damaligen Verlobten gekommen. „Er wollte, dass ich studiere“, sagt die kleine Frau mit dem asymmetrischen, grauen Haarschnitt. Dann sei sie dabei geblieben. Ihre Lehrer an der Städel-Schule, Karl Bohrmann und Georg Geyger, hätten sie ermutigt, weiterzumachen. Eigentlich sei sie gelernte Farb-Lithographin.

„Hinter meinen Bildern steht kein innerer Kampf. Wenn ich male, bin ich immer ganz ruhig“, so die 58-Jährige. Ihre Werke entstünden ohne Konzept und nur aus dem Gefühl heraus. „Wissen Sie, ich habe das weiße Blatt vor mir, und das will bezeichnet sein. Ich folge dem, was die Farben und Figuren wollen“, erklärt Kügler. Bei vielen Antworten sieht sie kurz zu Döpp herüber. „Ich bin glücklich, wenn mir etwas gelungen ist und wenn die Leute meine Kunst mögen“ erklärt sie und schließt unvermittelt an: „Eine Zeit lang habe ich zu viel Kaffee getrunken, da war ich immer optimistisch und gut gelaunt.“

Seit ihre Familie 1949 aus Schlesien fliehen musste, lebt Kügler in Frankfurt. „Ich mag die Stadt“, sagt sie. Das Städel, die Schirn und das MMK seien ihre Lieblingsorte. Woanders leben, um neue Eindrücke zu gewinnen? Nein, das habe sie nie überlegt. „Du brauchst für Deine Kunst ja auch mehr die Welt in Dir als Deine Umwelt“, ergänzt Döpp. Kügler lächelt. „Hans-Jürgen weiß immer mehr über mich als ich selber“, sagt sie. Sie redet wenig und malt dafür so sprechende und ausdrucksstarke Bilder. Aber das ist vielleicht der Schlüssel zu ihrer Kunst.

DIE BILDER in Martina Küglers Ausstellung „Das gezeichnete Ich“ sind noch bis zum 28. November in der Galerie Schamretta, Kantstraße 16, zu sehen. Telefon: 4 93 02 06.

FR-BILD: MONIKA MÜLLER

27.11.03 FR

Quelle: Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Fallakte Martina Kügler, Bestand S2 Nr. 12550.