

**Wege der Abstraktion –
Das künstlerische Werk von Johann Georg Müller (1913–1986)**

DISSERTATION
zur Erlangung des
akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
am Fachbereich 2: Philologie / Kulturwissenschaften der
UNIVERSITÄT Koblenz-Landau

vorgelegt im Promotionsfach Kunstwissenschaften/
Schwerpunkt: Kunst des 20. Jahrhunderts
am 05.11.2015

von

Christina Runkel

geboren am 17.02.1988

in Linz am Rhein

Erstgutachter:
Zweitgutachter:

Prof. Dr. Dr. hc. Ludwig Tavernier
PD Dr. Michael Kausch

Christina Runkel

Wege der Abstraktion
Das künstlerische Werk
von Johann Georg Müller (1913–1986)

Meinem Großvater, meinem Vater und meiner Schwester

„Niemand kann ein Künstler sein,
der mit regelmäßigem Einkommen
sein Auskommen hat.“

Johann Georg Müller

Inhalt

VORWORT

| | |
|---|-----|
| 1. EINLEITUNG | 9 |
| 1.1. Thema | 9 |
| 1.2. Forschungsstand | 12 |
| 1.3. Quellen, Methoden, Ziele | 14 |
| 2. ZEIT, UMFELD, BEDINGUNGEN | 20 |
| 2.1. Ausbildung und Akademiezeit | 20 |
| 2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre | 26 |
| 2.3. Schicksal einer Künstlerkolonie: Aufbruch nach Koblenz | 53 |
| 2.3.1. <i>Zur Kunstgeografie der Rheinpfalz</i> | 58 |
| 2.3.2. <i>Müller in den regionalen Künstlerverbänden</i> | 63 |
| 2.4. Zwischen Ausstellungen und Häuslichkeit | 76 |
| 2.5. Müllers künstlerische Basis: Ein Zwischenfazit | 95 |
| 3. WERKGRUPPEN | 100 |
| 3.1. Das Selbstbildnis | 113 |
| 3.2. Müller und die Frauen | 121 |
| 3.2.1. <i>Porträts</i> | 124 |
| 3.2.2. <i>Akte</i> | 130 |
| 3.2.3. <i>Liegende</i> | 137 |
| 3.2.4. <i>Mutter mit Kind</i> | 143 |
| 3.3. Stilleben | 150 |
| 3.4. Masken und Maskeraden | 156 |
| 3.4.1. <i>Fassaden und Inhalte</i> | 164 |
| 3.4.2. <i>Sonderfall Harlekin</i> | 167 |
| 3.5. Krieg und Kunst | 172 |
| 3.5.1. <i>Trümmerbilder der Nachkriegszeit</i> | 173 |
| 3.5.2. <i>Die späten Brandmale des Krieges</i> | 176 |
| 3.6. Maschinen und Pflanzen | 180 |
| 3.6.1. <i>Zwischen Schornsteinen und Industrie</i> | 182 |
| 3.6.2. <i>Technische Kompositionen</i> | 183 |
| 3.6.3. <i>Organische Kompositionen</i> | 187 |
| 3.7. Reisebilder und Traumwelten | 190 |
| 3.7.1. <i>Reise, Sehnsucht und fremde Welten</i> | 191 |
| 3.7.2. <i>Phantastische Landschaften</i> | 194 |
| 3.7.3. <i>Künstliche Traumwelten</i> | 198 |
| 3.8. Ausbrüche: Abstrakte Kompositionen | 201 |
| 3.9. Kunst am Bau: Architekturdekorationen | 204 |
| 4. FOTOGRAFISCHES WERK | 213 |
| 4.1. Fotografien und Fotoübermalungen | 216 |
| 4.2. Die Kugelbilder | 224 |

| | |
|---|-----|
| 5. HOLZSCHNITTE | 228 |
| 6. LITERARISCHER NACHLASS | 235 |
| 6.1. „Zum weissen Elefanten. Aufzeichnungen des Zieharmonikaspielers Jan Keller“ | 237 |
| 6.2. Lyrische Zeugnisse | 249 |
| 7. MIMETISCHE DOKUMENTE AUF DEN WEGEN DER ABSTRAKTION | 255 |
| ANHANG | 268 |
| Zeitzeugeninterviews | 268 |
| Quellen und Literatur | 280 |
| Abbildungen | 291 |
| Bildnachweis | 295 |
| Register | 296 |
| Tabellarischer Lebenslauf | 300 |

Vorwort

2013 fand in Koblenz im Haus Metternich, dem Ausstellungsgebäude der Arbeitsgemeinschaft Bildender Künstler am Mittelrhein, eine Retrospektive zum 100. Geburtstag des rheinland-pfälzischen Künstlers Johann Georg Müller (1913–1986) statt. Ausgestellt waren malerische, grafische und fotografische Werke aus dem künstlerischen Nachlass des Malers, der 1950 durch ein Künstlerstipendium des Landes Rheinland-Pfalz von Ludwigshafen nach Koblenz gekommen war und dort bis zu seinem Tode wirkte.

In Müllers künstlerischem Nachlass sind bis heute etwa 2400 farbige Blätter, mehr als 1000 Ölgemälde, mehrere Hundert Holzschnitte und etwa 600 fotografische Arbeiten verzeichnet. Sie befinden sich mehrheitlich in Privatbesitz, aber auch in öffentlichen Sammlungen, zu denen das Mittelrhein-Museum Koblenz, das Landesmuseum Mainz und die Pfalzgalerie Kaiserslautern zählen.

Zuverlässige Verzeichnisse zu Müllers Werken wurden von Werner Scholzen und Urs Roeber vorgelegt. Die begleitenden Essays der Autoren lassen erkennen, dass Müller den Künstlern der sogenannten verschollenen Generation¹ zugerechnet werden kann, die zwischen 1890 und 1914 geboren und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgebildet worden waren, durch die Kunstdiktatur der Nationalsozialisten aber erst nach den Wirren des Zweiten Weltkriegs ihren eigenen Weg suchen konnten. Unbearbeitet blieben in den Publikationen von Scholzen und Roeber die Fragen, unter welchen Voraussetzungen und Bedingungen Müller seinen künstlerischen Weg vollzogen hatte, welche Einflüsse wirksam geworden waren, und wie sein Werk in den künstlerischen und gesellschaftlichen Kontext einzuordnen ist.

2015 hat die Universität Koblenz-Landau die vorliegenden Ergebnisse der Forschungen zu Johann Georg Müller als Dissertation angenommen. Für die Hilfe und die Unterstützung, die ich dabei erfahren habe, danke ich ganz besonders meinem Doktorvater Prof. Dr. Dr. h.c. Ludwig Tavernier. Er hat den Fortgang der Studien

¹ Rainer ZIMMERMANN: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925–1975; Düsseldorf u. a. 1980. Überarb. Neuausgabe unter dem Titel: Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation; München 1994.

immer mit großem Interesse begleitet und mit vielen Ratschlägen unterstützt. Für Hinweise bei der Durchsicht des Werkes von Johann Georg Müller schulde ich Dr. Urs Roeber und Werner Scholzen besonderen Dank. Danken möchte ich ebenso Dr. Karl-Jürgen Wilbert (†), der Müller persönlich kannte. Auch Ulrike Weber und Helke Stiebel, die ebenfalls mit Müller bekannt waren, haben viele wertvolle Hinweise beigesteuert. Hilfreiche Unterstützung erfuhr ich auch durch Dr. Matthias von der Bank, Direktor des Mittelrhein-Museums Koblenz, Frau Cornelia Schmitz-Groll, die den Bereich der Öffentlichkeitsarbeit der Handwerkskammer Koblenz steuert und für die Galerie Handwerk zuständig ist, und Elisabeth Sauer-Kirchlinne, Vorsitzende des Freundeskreises des Mittelrhein-Museums und des Ludwig Museums zu Koblenz e.V. Für zahlreiche andere Hinweise, Hilfen und Ratschläge danke ich Elisabeth Hansen, Thomas Hardy, Günter Heinrich, Prof. Ingeborg Henzler, Prof. Dr. Joachim Hofmann-Göttig, René Horre, Jutta Krekel, Andreas Labud, Nora Löhr, Uschi Reuther, Verena Runkel, Gerhard Runkel, Ulrich Runkel, Gabi und Erwin Stoffel und Dr. Klaus T. Weber. Dieter Schwerin unterstützte die Forschungsarbeiten mit einem Stipendium der Schwerin Stiftung zur Förderung der zeitgenössischen Kunst in Duisburg. Bei der Durchsicht des Manuskripts war Florian Blum M.A. ein wichtiger Ratgeber, dem ich dafür sehr herzlich danke.

Koblenz, im Oktober 2016

1. Einleitung

1.1. Thema

Der Weg, den die Moderne bis zur Abstraktion durchlaufen hat, ist in einer Vielzahl von Abhandlungen dargestellt und in die Kunstgeschichte eingeordnet worden. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei meist auf denjenigen Werken, die mit Traditionen brechen und neue Richtungen aufzeigen. Zu den Künstlern, die diese Entwicklung begleitet haben, gehört der rheinland-pfälzische Maler Johann Georg Müller (1913–1986), der nie den Weg der Massen zur künstlerischen Abstraktion nehmen sollte. Ein großer Teil seiner Arbeiten befindet sich im Mittelrhein-Museum Koblenz², in weiteren Ausstellungshäusern³, in Betrieben, aber auch in privaten Sammlungen. Es liegen zwei zuverlässige Werkverzeichnisse⁴ vor, jedoch lässt die Forschung zu Müllers Werk dessen Position innerhalb der künstlerischen Entwicklung der Moderne im Rheinland und der Pfalz vielfach ungeklärt. Das Dissertationsvorhaben will in Form einer Künstlermonografie diese Lücke schließen.

Insgesamt bieten Johann Georg Müller und dessen künstlerisches Schaffen ein stark bearbeitungswürdiges Themenfeld, das durch die vorhandene Sekundärliteratur nicht ausreichend erschlossen werden kann. Daher erschien im Rahmen des Dissertationsvorhabens zunächst eine kritische Bearbeitung von authentischem Quellenmaterial notwendig. Dies wurde von entsprechenden Zeitzeugen, die mit Müller in persönlichem Kontakt gestanden haben, geliefert.⁵

Ebenso konnten durch eine differenzierte kunsthistorische Analyse der Werke die Einflüsse geklärt werden, die Müllers Schaffen bestimmt haben und die seine Arbeiten untereinander aber auch mit denen namhafter Künstler in Bezug setzen und die Inspirationen und Rezeptionen aufdecken. Durch den direkten Kontakt zum Mittelrhein-Museum Koblenz war es möglich, freien Zugang zu den Beständen an Werken des Künstlers zu haben. Dies ermöglichte die Forschung durch kritische Sichtung der

² Der Bestand des Mittelrhein-Museums Koblenz zu Johann Georg Müller beläuft sich auf rund 200 grafische und druckgrafische Arbeiten und mehr als 20 Ölgemälde.

³ Hauptsächlich in Ludwigshafen, Mainz, Wiesbaden und Kaiserslautern.

⁴ Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller 1913–1986. Verzeichnis der Malerei und Druckgraphik, Erweiterte Neuausgabe, Droste: Düsseldorf 2009 und Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller 1913–1986. Verzeichnis der Arbeiten auf Papier. Bd. 1: Die farbigen Arbeiten, Kerber: Bielefeld/Berlin 2013.

⁵ Siehe Anhang, Zeitzeugeninterviews und Informanten.

Arbeiten und den Vergleich zu den Werken seiner Zeitgenossen. Auch der Zugang zu den hauptsächlich in privatem Besitz befindlichen Werken des Künstlers war gegeben. Müller, dessen Geburtsstadt Ludwigshafen am Rhein durch ihre industrielle Prägung den Schwerpunkt nicht auf Kunst- und Kulturförderung gelegt hat und daher die Vita des Künstlers als für die Stadt untypische und große Ausnahme zeigt, erfuhr während seines Lebens tiefgreifende Ereignisse. Er war Zeuge beider Weltkriege, musste ein Ausstellungsverbot durch die Nationalsozialisten über sich ergehen lassen und erlebte nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges einerseits das deutsche Wirtschaftswunder, andererseits die Schwierigkeit des Anknüpfens an die Vorkriegskunst.

Die Einflüsse, die die Kriegsjahre auf den Künstler hatten, sind in den vorhandenen Werkverzeichnissen ebenfalls nicht thematisiert bzw. hergeleitet. Dass der Künstler die Eindrücke und Erinnerungen dieser Zeit jedoch sehr wohl in einigen seiner Werke verarbeitete, soll das Dissertationsvorhaben durch entsprechende Beispiele belegen.

Als Johann Georg Müller 1950 ein Künstlerstipendium des Landes Rheinland-Pfalz und der Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein e. V. (AKM) erhielt, die 1948 von Hans Dornbach ins Leben gerufen worden war⁶, zog er nach Koblenz, wo er bis zu seinem Tod lebte und arbeitete. Als Mitglied der AKM erfuhr Müller regelmäßig die Möglichkeit, seine Kunst, die in seinem neuen Wohnhaus auf dem Koblenzer Asterstein entstehen konnte, auszustellen und mit anderen Künstlern in Kontakt zu treten. Warum Müller dennoch meist eigenständig blieb und Erfolge auf internationaler Ebene, wenngleich einige Ausstellungen im Ausland zu verbuchen sind, nur bedingt in seinem Interesse gelegen haben, soll ebenfalls Thema dieser Forschungsarbeit sein.

Das Gesamtwerk Müllers weist eine Fülle unterschiedlicher Werke auf, die mehrere Tausend Blätter und Ölgemälde umfasst.⁷ Sie reichen von frühen Schülerarbeiten bis zu immer freieren, skizzenhafteren Werken der späteren Zeit Müllers. Seine Bildunterschriften blieben dabei stets einheitlich: Entweder signierte er mit „Joh. Georg“ oder monogrammierte mit „JGM“⁸.

⁶ Vgl. hierzu: Elisabeth HANSEN (Redaktion/Konzeption)/Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein e. V. Koblenz (Hg.): form+farbe 2013. Zum 65-jährigen Jubiläum der AKM im Künstlerhaus Metternich, Koblenz. AKM: Koblenz 2013.

⁷ Vgl. Vorwort: etwa 2400 farbige Blätter, mehr als 1000 Ölgemälde, mehrere Hundert Holzschnitte und etwa 600 fotografische Arbeiten. Die Angaben fußen auf den Katalog- und Bildteilen der Werkverzeichnisse und Ausstellungskataloge zum Künstler, die den bisher verzeichneten Nachlass katalogisieren.

⁸ Vgl. Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER: Verzeichnis der Malerei und Druckgraphik, 2009, S. 9.

Zu Müllers verschiedenartigen Werken ist zu erwähnen, dass diese als jeweils eigenständige Arbeiten zu sehen sind. Das betrifft vor allem die Papierarbeiten. Sie sind ein „ganz eigener Mikrokosmos“⁹, der kaum etwas mit seinen Gemälden gemein hat. Gekennzeichnet durch Unmittelbarkeit und kindliche Linienführung, zeugen vor allem seine Skizzenbücher von einer eher spontanen Fülle, die der strengen Komposition seiner Gemälde zu widersprechen scheint. Was Müller jedoch trotz des Eindrucks von Flüchtigkeit äußerte, war das zu jeder Zeichnung notwendige Maß an Konzentration. Jeder Strich habe zu sitzen, da Korrekturen im Nachhinein nicht mehr möglich seien, so die Aussage des Künstlers.¹⁰ Charakteristisch für seine Aquarelle ist wiederum etwas anderes: Entgegen der Technik seiner Ölbilder, in welchen er Farben nass in nass aneinanderreicht, ließ er die Wasserfarben der Aquarelle ineinanderfließen. Auch fertigte er etliche Serien an, bei denen manche Stilleben so stark abstrahiert sind, dass man keinen der Gegenstände mehr identifizieren kann.¹¹ Die 1980er-Jahre waren dann geprägt von Müllers „fieberhafte[r] Produktion“¹² von Blättern und Skizzenblöcken. Er fertigte sogar Collagen, für die er Ausschnitte aus Werbeanzeigen und Illustrierten verwendete, und legte Mappen für diese an.¹³ In seinem Atelier auf dem Asterstein türmten sich bald Mappen und Kartons.¹⁴ Die Ausführung der verschiedenartigen Arbeiten des Künstlers in Akribie, Mühsal und Konzentration wurde zum Bestandteil dieser Arbeit und soll dem Künstler schlussendlich seinen berechtigten Platz in der Riege der Künstler, die nach 1945 an ein nationales Erbe anknüpfen mussten, verleihen. Bis zuletzt blieb Müller standhaft, an seiner figurativen Malerei festhaltend und doch in ständig wachsenden Abstrahierungen arbeitend, ohne dabei den Geschmack des Publikums zum Ziel seines Schaffens werden zu lassen. Der Künstler wählte den Weg des maximalen Aufwands bei minimalem Ertrag und bewegte sich dabei bis zu seinem Tod in einem künstlerischen ‚Dazwischen‘ aus alten Traditionen und neuen, richtungweisenden Erkenntnissen.

⁹ Werner SCHOLZEN/Dirk MARTIN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller zum 100. Geburtstag, 2013, S. 22.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 22.

¹¹ Vgl. weiterführend hierzu: Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER: Verzeichnis der Arbeiten auf Papier, Bd. 1: Die farbigen Arbeiten, 2012.

¹² Ebd., S. 240ff.

¹³ Vgl. ebd., S. 217ff.

¹⁴ Ebd., S.241ff.

1.2. Forschungsstand

Der bisherige Forschungsstand zu Johann Georg Müller und dessen Werk bleibt lückenhaft. 2006 erschien das erste Verzeichnis zu den Ölbildern und druckgrafischen Werken Müllers¹⁵, das das „außergewöhnliche Œuvre“¹⁶ des Künstlers andeutet. In dem Katalog zur Ausstellung „Johann Georg Müller 1913–1986, Hingabe an die Schönheit dieser Welt“ von 2013¹⁷ wird ausgeführt, dass Müller „am Puls der Zeit gearbeitet“¹⁸ habe und es an der Zeit sei, dessen Kunst nach und nach zu erschließen. Ebenfalls 2013 erschienen ist ein zweites Werkverzeichnis zu den Arbeiten auf Papier.¹⁹ Noch ausstehend ist ein weiteres zu den Zeichnungen und Schwarz-Weiß-Arbeiten auf Papier.²⁰

Die genannten Verzeichnisse seiner Werke bilden den Großteil der Forschung ab, können jedoch höchstens als Grundlage für eine zielorientierte Analyse gewertet werden. Sie beanspruchen in Ansätzen einige nennenswerte Mittel zu einer wissenschaftlich fundierten Eingliederung des Œuvres Müllers, jedoch ist der systematische Vergleich seiner Kunst zu intensivieren.

Generell zeichnet sich das Œuvre Johann Georg Müllers insgesamt durch seine Erschließung post mortem aus. Ab den 2000er-Jahren entstehen Retrospektiven²¹, die das Gesamtwerk des Künstlers beleuchten. Entsprechende Ausstellungskataloge²² werden begleitend publiziert. Bereits zu Lebzeiten erschienen Artikel in Fachzeitschriften wie „Weltkunst“²³, „Der Kunsthandel“²⁴ oder „Das Kunstwerk“²⁵, die

¹⁵ Siehe Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller 1913–1986. Verzeichnis der Malerei und Druckgraphik. Erweiterte Neuauflage, Droste: Düsseldorf 2009.

¹⁶ Werner SCHOLZEN/Dirk MARTIN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller zum 100. Geburtstag, Hingabe an die Schönheit dieser Welt, 2013, S. 34.

¹⁷ Siehe ebd.

¹⁸ Siehe ebd., S. 22.

¹⁹ Siehe Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller 1913–1986. Verzeichnis der Arbeiten auf Papier, Bd. 1: Die farbigen Arbeiten. Kerber: Bielefeld/Berlin 2013. Im Folgenden werden beide Verzeichnisse unter Nennung des Herausgebers Werner SCHOLZEN mit ‚WVZ I‘ und ‚WVZ II‘ abgekürzt.

²⁰ Nach Aussage Werner Scholzens. Das Verzeichnis, welches 2017 erscheinen soll, katalogisiert alle Schwarz-Weiß-Arbeiten des Künstlers. Diese Arbeiten werden in der vorliegenden Dissertation nicht bzw. nur partiell berücksichtigt.

²¹ U. a. im Mittelrhein-Museum Koblenz in den Jahren 2000 und 2006 sowie im Haus Metternich Koblenz, Jubiläumsausstellung 2013.

²² Siehe Literaturverzeichnis, Auflistung der Ausstellungskataloge nach 1986.

²³ Vgl. u. a. Urs ROEBER: Johann Georg Müller, ein rheinland-pfälzischer Künstler nach 1945, in: Weltkunst, 71. Jahrgang, Heft 12, Weltkunst Verlag GmbH: München 2001.

in kleineren Beiträgen das künstlerische Werk Müllers beschreiben. Darunter fallen ebenso die Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen der jährlichen „form+farbe“ der AKM, der APK (Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler e. V.) und der Pfälzischen Sezession, der ‚Biennale‘ 1957, der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern, des Kunstvereins Ludwigshafen oder des Landesmuseums Mainz²⁶ im Zeitraum von 1950 bis 1987.

Die vorliegende Dissertation erhebt aufgrund der anhaltenden Erschließung des künstlerischen Œuvres²⁷ nicht den Anspruch auf Vollständigkeit sein Gesamtwerk betreffend. Einige bislang verschollen geglaubte Werke des Künstlers tragen dennoch zur Füllung diverser Desiderate innerhalb der Forschung bei und komplettieren die bisherige Betrachtung des Nachlasses um einen weiteren großen Teil. Die Bezüge zu zeitgenössischen Künstlern und die Einflüsse tradierter Motive innerhalb der Kunstgeschichte, die Johann Georg Müller prägten, fehlten in der vorhandenen Literatur bislang bzw. werden allenfalls angerissen.

Die Sichtung der Ausstellungskataloge der Künstlergemeinschaften, welchen Müller angehörte, vornehmlich der AKM und der APK, war für das Promotionsvorhaben von großem Interesse. Entsprechende Sekundärquellen zur rheinland-pfälzischen Kunst nach 1945 und zur Kunstproduktion im rheinpfälzischen Raum wurden herangezogen.²⁸ Auch die Sekundärliteratur, die Müllers Umgang mit tradierten Motiven der Kunstgeschichte aufdeckt, wurde zu einer wichtigen Quelle für diese Arbeit. Die Ergebnisse, die durch das Dissertationsvorhaben erzielt wurden, sind von maßgeblicher

²⁴ Vgl. u. a. Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen. Von der Eigenständigkeit und Kraft des Malers Johann Georg Müller. In: Der Kunsthandel. Zeitschrift für Bild und Rahmen. 61. Jahrgang, Heft 3, Dr. Alfred Hüthig Verlag: Heidelberg 1969.

²⁵ Vgl. u. a. Kurt Friedrich ERTEL: Rheinpfälzische Malerei der Gegenwart. In: Das Kunstwerk, 8. Jahrgang, Waldemar Klein Verlag: Baden-Baden 1954.

²⁶ Siehe Literaturverzeichnis, Auflistung der Ausstellungskataloge.

²⁷ Es ist davon auszugehen, dass sich noch immer einige Arbeiten des Künstlers in privatem Besitz befinden, die im Zuge der Forschungsarbeit kaum in Gänze aufgedeckt werden konnten. Dennoch bieten die bislang verzeichneten Arbeiten sowie die in dieser Arbeit neu hinzugewonnenen Erkenntnisse einen umfassenden Gesamtüberblick über das künstlerische Werk Müllers.

²⁸ Vgl. die entsprechenden Quellenangaben zur rheinpfälzischen Malerei (bspw. ERTEL 1954), die Kataloge der Künstlergemeinschaften (AKM, APK, Pfälzische Sezession) sowie die Werke von Karin THOMAS (2002) oder Stephanie BARRON (2009), die die Situation der Kunst nach 1945 zusammenfassend aufzeigen.

Bedeutung – nicht nur für die rheinpfälzische Kunstproduktion des vergangenen Jahrhunderts.

1.3. Quellen, Methoden, Ziele

Das Dissertationsvorhaben will einen Großteil der Werke des rheinland-pfälzischen Malers Johann Georg Müller besprechen, deren Vielschichtigkeit analysieren und deren Bedeutung im Kontext der Kunstgeschichte aufdecken. Im Gesamten wird bei der Nennung der einzelnen Werkbeispiele des Künstlers, die nicht abgebildet bzw. mit einer Abbildungsnummer versehen sind, die jeweilige Katalognummer der Werkverzeichnisse in Klammern angegeben.

Gegenstand der Forschungsarbeit ist es nicht, die einzelnen Provenienzen zu den Werken des Künstlers zu bestimmen und im Sinne einer Werkmonografie zu erschließen. Vielmehr wird eine gesamtheitliche, kunstwissenschaftliche Erörterung und Annäherung an das Werk des Künstlers geleistet. Die methodische Herangehensweise erfolgt dabei zunächst anhand der Gliederung in fünf Hauptteile.²⁹

Im ersten Teil der Arbeit wird eine chronologische Struktur verfolgt, die zum einen die Jugendjahre sowie die Studienzeit des Künstlers näher beleuchtet, zum anderen die Jahre vor und nach dem Zweiten Weltkrieg und die ersten Jahre Müllers in der Künstlerkolonie auf dem Koblenzer Asterstein betrachtet. Mit diesem Kapitel sollen die Einflüsse und Quellen, die der Künstler bereits in jungen Jahren sammelte, herausgearbeitet werden.

Dass namhafte Zeitgenossen wie Otto Dix oder Max Beckmann mit der Kunst Müllers in Verbindung stehen, zeugt von seinem Bekanntheitsgrad. Nicht zuletzt durch seine Studienzeit in München sind viele Kontakte entstanden. Auch Pablo Picasso oder Fernand Léger werden mit Müller in Zusammenhang gebracht.³⁰ Ein Vergleich mit diesen und anderen Meistern der Avantgarde soll in der Dissertation hergestellt werden, was die beiden Verzeichnisse inhaltlich nicht erfüllen.

Die Hauptschaffenszeit Müllers begann in den Jahren nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, genauer ab 1950. Seine „malerische Lust, seine Experimentierfreude und

²⁹ Siehe Kapitel 2 bis 6.

³⁰ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10f.

Intuition“³¹ weckten immer wieder sein Interesse für neue Medien. So beschäftigte er sich neben dem Malen mit Filzstift ebenso mit druckgrafischen Verfahren wie Holzschnitt, Radierung oder Lithografie. Es ist notwendig, auch diese Arbeiten zu untersuchen.

Neben den eben genannten Bezügen, die anhand von Müllers Eindrücken aus den Jugend- und Studienjahren gezogen werden können, sollen die verschiedenen Werkgruppen weitere tradierte Merkmale innerhalb seines Œuvres verdeutlichen und den Künstler in einen motivischen Kanon einreihen. Ein Teil der Dissertation soll sich daher maßgeblich mit diesen in verschiedenen Kategorien eingeteilten Werkgruppen beschäftigen, womit diesem Kapitel eine systematische Methodik zugrunde liegt.

Nicht minder lässt die vorgenommene Einteilung seines Werks die Einbettung des Künstlers in seine Zeit und den Vergleich zu den großen Meistern der Kunstgeschichte zu. Neben den bekannten Kategorien, mit denen Müller stets in Zusammenhang gebracht wird, nämlich mit Masken-, Maschinen- und Pflanzenbildern³², wird sein Werk um weitere und bislang nur beiläufig besprochene Kategorien erweitert, die Johann Georg Müller und sein künstlerisches Schaffen auf umfassendere Weise darstellen sollen.

Auf sein Gesamtwerk angewendet, bildet die Porträtkunst Müllers einen dieser Themenkomplexe. Neben einer Reihe von Selbstporträts bzw. Porträts von weiblichen Modellen finden sich weitere porträthafte Darstellungen in den Kategorien „Akte“, „Liegende“ und „Mutter mit Kind“ zusammen, die sich motivisch in einen Kanon einreihen lassen.

Eine Serie von Stilleben entstand über seine gesamte Schaffenszeit hinweg und äußert sich in gleichbleibender Manier, stets mit Früchten oder anderen Gegenständen als Staffage, angerichtet auf einem vor einem Fenster positionierten Tisch. Ausgewählte Beispiele sollen diese untypisch gleichbleibende Stringenz aufzeigen.

Ein weiterer Komplex seines Schaffens sind die frühen Zirkus- und Artistenbilder, deren Bestandteil stets die Masken sind, welche Müller auch noch in seinem Spätwerk immer wieder zum Thema machte. Immer deutlicher werden in der stilistischen Entwicklung Müllers der Verzicht auf räumliche Tiefe und die Abbildung der

³¹ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 13.

³² Über diese vermeintlichen Hauptthemen wurde Müller stets identifiziert. Kapitel 3 dieser Arbeit wird diese Themenfelder aufgliedern und ein breiteres Spektrum seines Schaffens abdecken.

sichtbaren Wirklichkeit zugunsten der Reduktion auf Farben und Formen. Die abgebildeten Gegenstände waren für Müller eher sekundär und lediglich assoziativ mit der Wirklichkeit verbunden. Er äußerte seine Figurationen in dem Fall als Chiffren der äußeren Wirklichkeit.³³ In diesem Zusammenhang nicht ausreichend thematisiert ist das Groteske³⁴ seiner Maskeraden, das durch Verzerrung und Verschleierung evoziert wird. Seinen Karneval- und Maskenbildern soll daher ebenfalls ein Kapitel gewidmet werden, um die Behandlung dieser Motive näher zu beleuchten.

Die Serie seiner Maschinenbilder gliedert sich ebenfalls auf immer stärker der Abstraktion zugewandte Weise in den Werkkomplex ein. Herausgearbeitet werden sollen in diesem Zusammenhang Einfluss und Prägung, die Müller aus der Industriestadt Ludwigshafen mitnahm und über die Jahre seiner künstlerischen Produktion in sein Schaffen einfließen ließ. Zudem war das Werk Müllers dabei ebenfalls stets geprägt von Experimenten mit den Ergebnissen der Kriegsjahre und von fließenden Grenzen zwischen Expressionismus, abstraktem Surrealismus und Neuer Sachlichkeit.³⁵ Nur selten bewegte sich Müller dabei mit skeptischem Blick in gesellschaftskritischen Themenbereichen. Und doch, wie in kurzer Form angerissen, weist sein Œuvre einen bedeutenden Werkkomplex auf, der erkennen lässt, dass der Künstler persönliche Schäden und Empfindungen dieser Zeit auf seine Leinwand übertrug. Dem angegliedert werden im selben Kapitel die Pflanzenbilder, die stilistisch auf den technischen Kompositionen aufbauen.

Die Kategorie ‚Reisebilder‘, die ihren zuvor beschriebenen Komplex der Pflanzenbilder darauffolgend insofern sinnhafter konnotiert, als in diesem Kapitel die unterschiedlichen Darstellungen seiner Natur- und Fernbilder zusammengetragen und Anlehnungen an romantische Traditionen herausgearbeitet werden, wurde als Erweiterung zu den organischen Kompositionen erstellt. Diese Werkgruppe ist hauptsächlich durch großformatige Ölbilder gekennzeichnet, die ins „Fantastische“³⁶ gehende Landschaften

³³ Vgl. Werner SCHOLZEN/Dirk MARTIN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller zum 100. Geburtstag, 2013, S. 26 f.

³⁴ Der Begriff des Grotesken wird innerhalb der Dissertation in Kapitel 3.4. Masken und Maskeraden näher umrissen.

³⁵ Vgl. Werner SCHOLZEN/Dirk MARTIN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller zum 100. Geburtstag, 2013, S. 19.

³⁶ Urs Roeber in ebd., S. 24: Bei der oben zitierten Schreibweise wird davon ausgegangen, dass sich dieser Ausdruck augenscheinlich auf die Gattung der Phantastik bezieht. Das „Phantastische“ als

zeigen. In der Werkgruppe „Reisebilder und Traumwelten“ wird dieser Sachverhalt näher beleuchtet und den phantastischen Zügen nachgegangen. Die Betrachtung des malerischen Werks abschließend, werden schließlich einige Ausbrüche aus der figurativen und gegenständlichen Welt des Künstlers aufgezeigt, welche ihren eigenen Weg in die Abstraktion genommen haben, sich jedoch nicht in den Hauptteil der Malerei Johann Georg Müllers eingliedern lassen.³⁷

In einer weiteren und singulär stehenden Kategorie werden Müllers Architekturdekorationen aufgeführt, von welchen einige nie realisiert wurden. Darunter fallen ebenso Skizzen und Studien zu Wandbildern, Reliefs und Mosaiken, die jeweils von den unterschiedlichsten Quellen inspiriert sind. Außerdem erhielt Müller einige Aufträge, die einen stark industriell geprägten Einfluss vorweisen, so z. B. die Gestaltung einer Wand im Metall- und Technologiezentrum der Handwerkskammer Koblenz, welche zu seinen letzten Aufträgen zählte.³⁸

Seine Bilder zeugen insgesamt von einem nicht einheitlichen Stil und der Vielfalt seiner Darstellungsformen, die den besonderen Reiz seiner Kunst ausmachen. Bedeutende Funde, die Müllers Gesamtwerk um ein weiteres Puzzlestück erschließen, tauchten erst kürzlich auf. Etwa 143 Fotografien, die Müller vermutlich in den 1970er-Jahren von seiner damaligen Frau in seinem Atelier schoss und anschließend mit Ölfarbe übermalte, waren lange Zeit verschollen und nun wiederentdeckt worden.³⁹ Weitere Fotoarbeiten sind ebenfalls aufgetaucht und belegen die Existenz der 1984 im Haus Metternich Koblenz teilweise ausgestellten ‚Kugelbilder‘ des Künstlers, die in einem Bildband zusammengetragen wurden.⁴⁰ Auch sorgt eine Mappe, die aus französischem Privatbesitz an den privaten Sammler Werner Scholzen getragen wurde⁴¹, für die

Bruch mit der Realität soll innerhalb der Dissertation an gegebener Stelle näher erörtert und auf das Œuvre Müllers bezogen werden.

³⁷ Insgesamt muss bei der Erörterung der einzelnen Werkgruppen der Schaffensprozess und die Entwicklung Müllers maßgeblich mit einbezogen werden. Sein künstlerischer Höhepunkt nämlich war in den 1950er- und 1960er-Jahren und verweist zugleich auf eine tendenzielle Abnahme des Interesses an Müller seit den 1970er-Jahren.

³⁸ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 319ff.

³⁹ Vgl. ebd., S. 337ff.

⁴⁰ Peter NÖLLE: Johann Georg Müller, Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien. Mittelrhein-Museum Koblenz, Künstlerhaus Metternich, 13. Mai bis 3. Juni 1984, MRM: Koblenz 1984 und Christina RUNKEL/Werner SCHOLZEN: „Die Kugel. Fotografien von Johann Georg Müller (1913–1986). Katalog zur Ausstellung im Mittelrhein-Museum Koblenz. 5. September bis 4. Oktober 2015. Mittelrhein-Museum: Koblenz 2015.

⁴¹ Entsprechendes Datenmaterial liegt vor. Die ausgewählten Bildbeispiele, die die Existenz der Mappe exemplarisch beweisen sollen, zeugen dabei von einem höchst naturalistischen Zeichenstil, der

weitere Erschließung des künstlerischen Œuvres und unterstreicht erneut die Annahme, dass sich weitere Werke noch immer in privatem Besitz befinden können. Der gesamte fotografische Nachlass wird neben den Werkgruppen ein weiteres Hauptkapitel in dieser Arbeit einnehmen.

Das darauffolgende Kapitel wird die Holzschnittarbeiten des Künstlers aufnehmen und in sein Œuvre einbetten. Die unterschiedlichen Formen von klarer Trennung bzw. ansatzweiser Wechselwirkung innerhalb seiner verschieden angewandten Techniken werden darin erneut deutlich.

Bislang völlig unbeachtet blieb der literarische Nachlass des Künstlers. Ein mutmaßlich autobiografisches Schriftstück aus dem Jahr 1947⁴² gliedert sich auf interdisziplinäre Weise in das Œuvre Müllers ein und bietet die Möglichkeit einer weiteren Betrachtung und Bezugnahme auf seine künstlerische Tätigkeit. Ebenso lag ein Tonbandmitschnitt einer Dichterlesung vom 9. Dezember 1972 vor, der für die Analyse transkribiert wurde.⁴³

Zum Zweck der intensiveren Betrachtung der Person Johann Georg Müller wurden Zeitzeugeninterviews geführt sowie weitere mündliche Informationen zusammengetragen, die sich im Sinne der Forschungsarbeit als zuträgliches Hilfsmittel bewiesen haben. Dass mündliche Überlieferungen zum Ziel der jeweiligen wissenschaftlichen Erarbeitung und Füllung eines bestimmten Themeninhalts beitragen können, ist mittlerweile im Begriff der Oral History selbst zum legitimierten Gegenstand geworden. Als „anerkannter Zweig der Geschichtswissenschaft“⁴⁴ fungiert die Oral History als interdisziplinär anwendbarer Wissenschaftszweig, der innerhalb seines Entstehungs- und Legitimierungsprozesses oftmals kritische Stimmen hervorbrachte. Die Frage nach der Subjektivität der jeweiligen Quellen, also der Zeitzeugenbefragungen zur Verwendung in unterschiedlichsten Disziplinen und

Müllers früh erprobtes Können und Talent verdeutlicht. Eine umfassende Sichtung und Einbettung des Mappenwerks konnte im Zuge der Forschungsarbeit nicht geleistet werden und steht für die weitere Beschäftigung noch aus. Das 2016 erscheinende Werkverzeichnis zu den Schwarz-Weiß-Arbeiten wird diesen Nachlass aufnehmen.

⁴² Johann Georg Müller: „Zum weissen Elefanten. Aufzeichnungen des Zieharmonikaspielers Jan Keller“, 1947. Vollständige zweite Abschrift vom handschriftlichen Original von Beatrix Teufel, 1969. Zur Verfügung gestellt durch Dr. Klaus T. Weber, Koblenz.

⁴³ Tonbandmitschnitt einer Dichterlesung von Hans Günter Weber und Johann Georg Müller im Atelier des Künstlers auf dem Koblenzer Asterstein, 09. Dezember 1972. Zur Verfügung gestellt durch Dr. Klaus T. Weber, Koblenz.

⁴⁴ Julia OBERTREIS (Hg.): Oral History. Basistexte Geschichte, Franz Steiner Verlag: Stuttgart 2012, S. 7.

Medien, wurde gestellt, da es dem Forschenden überlassen ist, wie er das gewonnene Material auswertet, und inwiefern die Verlässlichkeit der sich erinnernden Personen gegeben sein kann.⁴⁵ Für die vorliegende Dissertation wurde bezüglich der Zeitzeugenberichte der Weg der größtmöglichen Objektivität der transkribierten Interviews gewählt, indem sowohl auf phonetische als auch verbale und nonverbale Kommunikation verzichtet wurde, um, wenn dies auch eine Veränderung der Sinnhaftigkeit durch die Beeinflussung von Form und Inhalt des Gesprächs zur Folge hat, den Textfluss zu erhalten. Letztendlich wurde daher die einfache Form der Transkription gewählt.⁴⁶ Die Transkriptionen wurden durch die Unterschrift der Urheber zur Verwendung freigegeben und durch die jeweiligen Interviewpartner – nicht zuletzt auch aus eigenem Interesse – als exponiertes Quellenmaterial, das zur Füllung der vorhandenen Desiderate befähigt ist, angesehen. Ebenso wurden die Informanten im Anhang aufgelistet, die ebenfalls die Einwilligung zur Verwendung ihrer Aussagen gaben.⁴⁷ Dabei ist zu beachten, dass die paraphrasierten Aussagen der einzelnen Zeitzeugen an der jeweilig gegebenen Stelle in den Textverlauf eingebunden wurden und dementsprechend zu Erweiterungszwecken, den bisherigen Forschungsstand betreffend, dienen. Eine Dissertation, welche sich mit einem verstorbenen Künstler auseinandersetzt, kann umso aufschlussreicher einerseits für den Autor, andererseits für den Leser werden, wenn sich die Person des Künstlers durch die Einbindung der Oral History mit ihren teils sehr persönlichen und emotionalen Kommentaren zunehmend erschließt und im Ganzen vorstellbar und greifbar wird.

Innerhalb der Schlussbetrachtungen werden alle neu gewonnenen Erkenntnisse, die zusammengetragenen Bildexemplare und -vergleiche und die Entwicklung des Künstlers auf dessen eigenem Weg der Abstraktion verbindend zu einem abschließenden Konsens gebracht, welcher Johann Georg Müller eine neue und wertsteigernde Rolle verleiht.

⁴⁵ Vgl. weiterführend hierzu Dorothee WIERLING: Oral History, in Michael MAURER (Hg.): Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft, Stuttgart 2003, S. 81–151.

⁴⁶ Vgl. Udo KUCKARTZ/Thorsten DRESING/Stefan RÄDIKER/Claus STEFER: Qualitative Evaluation, Der Einstieg in die Praxis, VS: Wiesbaden 2007, S. 27ff.

⁴⁷ Siehe Anhang, Zeitzeugeninterviews und Informanten.

2. Zeit, Umfeld, Bedingungen

Urs Roeber, der, neben Werner Scholzen, maßgeblich zur Bearbeitung und Katalogisierung beider Künstlerverzeichnisse beigetragen hat, erwähnt im zweiten Werkverzeichnis, dass eine ausführliche Rekonstruktion der Frühzeit Johann Georg Müllers noch ausstehe. Diese ist durch die nur spärlich vorhandenen Angaben des Künstlers selbst und in Ausstellungskatalogen erschwert.⁴⁸ Eine Annäherung an die Erschließung der Jugend- und Studienjahre des Künstlers konnte geleistet werden, und auch die Umstände sowohl der politischen Lage als auch der persönlichen Situation des Künstlers vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg haben neue Erkenntnisse hervorgebracht, die zur personellen und künstlerischen Entwicklung Johann Georg Müllers beigetragen haben. Zudem konnte die Sichtung der entsprechenden Ausstellungskataloge und Artikel sowohl die Probleme als auch die Möglichkeiten Müllers im Gebiet der Rheinpfalz vor und nach 1945 beleuchten. Im Folgenden wird die Biografie des Künstlers mit den neuen Erkenntnissen gefüllt und soll dazu beitragen, die Entwicklung Johann Georg Müllers umfassend aufzuzeigen und ihn in seine Zeit, sein Umfeld und in eine kunsthistorische Tradition einzubetten.

2.1. Ausbildung und Akademiezeit

Als Sohn eines schlesischen Industriearchitekten und einer tschechischen Mutter wurde Johann Georg Müller am 17. November 1913 in Ludwigshafen geboren. Belege, die seine Interessen und Tätigkeiten in den Jugendjahren bezeugen, fehlten bislang fast gänzlich. Aus den Kindheits- und Jugendjahren nachgewiesen sind lediglich eine Fotografie, die Müller als Mitglied in einem Fußballverein zeigt, sowie die Kenntnis darüber, dass der junge Müller am Schreibtisch des Vaters erste Einblicke in das konstruktive Zeichnen gewann. Außerdem sammelte er erste Erfahrungen mit einer Kamera und der Entwicklung der Abzüge und besuchte während seiner Schulzeit Abendkurse im Zeichnen an der Freien Akademie Mannheim.⁴⁹ Konzeptuell sah sich der Lehrstuhl der Freien Akademie damals mit dem Leitbild der Früherziehung verbunden und entwickelte ein schulisches Programm, das jedem Kind Grundkenntnisse

⁴⁸ Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 13.

⁴⁹ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10f.

zu Material und Form und die Nutzung der eigenen Kreativität und Phantasie näher bringen sollte, was spätestens seit 1924 allerdings zugunsten der Fokussierung auf die Erwachsenenförderung vernachlässigt wurde.⁵⁰ Die Besuche Müllers in den Kursen der Akademie dürften ihm schon früh das für einen Künstler bedeutende Material- und Formverständnis mitgegeben haben.

Nach seinem Abitur am Realgymnasium Mannheim im Jahr 1931 absolvierte Johann Georg Müller zunächst eine dreijährige Lehre zum Zimmermann. 1935 schrieb er sich, vermutlich auf Wunsch des Vaters, an der Technischen Hochschule Darmstadt ein, um dort ein Studium des Bauingenieurwesens aufzunehmen. Nach einem raschen Wechsel an die Technische Hochschule München brach Müller dieses Studium ab. Auch in München besuchte er die Technische Hochschule nicht, sondern immatrikulierte sich dort an der Kunstakademie.⁵¹ Er selbst bestätigte in einem Interview, dass ihn in dieser Zeit die Münchner Pinakotheken und darin im Besonderen die Werke Hans Holbeins und Wilhelm Leibls geprägt haben.⁵² In dieser kurzen Zeit, die er 1935 in München verbrachte, hat Müller sich von seiner Laufbahn als Bauingenieur verabschiedet, und es kam zu der Entscheidung, sich gegen den Wunsch seines Vaters zu stellen und Künstler zu werden.⁵³

Diesen Entschluss traf der Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus, in der es den jungen Künstlern versagt bleiben sollte, die großen Meister und deren Werke, die unter entartet fielen, im Original zu studieren. Die NSDAP stellte im Zuge dessen 1933 eine diffamierende Ausstellung mit dem Titel „Kulturbolschewistische Bilder“⁵⁴ zusammen. Auch Müller traf das Ausstellungsverbot der Nationalsozialisten und die damit verbundenen Einschränkungen der Kunstproduktion, was den Umfang seines Schaffens maßgeblich beeinträchtigte. Für ihn bot sich in diesen Jahren die Möglichkeit, einige Reisen zu tätigen und theoretische Kenntnisse zu sammeln, die er auf Blöcken und Skizzenbüchern festhielt. Er bereiste in der Zeit vor und nach dem Aufenthalt in München Italien, Frankreich und die Tschechoslowakei.⁵⁵

⁵⁰ Vgl. Michaela MEIER: Albert E. Henselmann (1890–1974), *Der Weg zur Form?*, Ruprecht-Karls-Universität: Heidelberg 2002, S. 77f.

⁵¹ Über den Aufenthalt an der Münchner Kunstakademie ist nichts Genaueres bekannt. Vgl. Werner SCHOLZEN: *WVZ I*, 2009, S. 10.

⁵² Vgl. ebd., S. 10–19.

⁵³ Vgl. ebd., S. 10.

⁵⁴ Ebd., S. 10–19.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 10–19.

In der Zeit, da in München die Avantgarde arbeitete, die die alten Vorbilder als elitäre Kunst für sich entdeckte, hielt Johann Georg Müller sich von 1935 bis 1936 in der südlichen Großstadt auf. Sowohl die alte als auch die neue Pinakothek zeigten zu der Zeit des Nationalsozialismus klassische und altmeisterliche Werke in deren Ausstellungsräumen. Unter diesen wählte er die oben genannten Künstler, Holbein d. Ä. und Leibl, aus: zwei der wohl spannendsten Vorbilder, die in unterschiedlichen Epochen nach den Gesetzen des Naturalismus arbeiteten. Bei Holbein muss es der klare Aufbau seiner figuralen Kompositionen gewesen sein, der Müller faszinierte.⁵⁶ Dass Wilhelm Leibl ihm ebenso zum Vorbild seines Eigenstudiums wurde, lag vermutlich an dessen flüchtigem und impressionistisch anmutendem Pinselduktus⁵⁷, der in den Frauenbildnissen und Genreszenen in der Münchner Pinakothek, beispielsweise im Porträt der „Frau Gedon“ von 1871 oder dem Gemälde „In der Bauernstube“ von 1890, wiederzufinden ist. Müller erprobte diesen beispielsweise in den aquarellierten Blättern „Blick über ein Feld“ von 1935 (Nr. 19) und „Lesende Frau“ von 1936 (Nr. 22). Holbeins „Kaisheimer Altar“ von 1502 und sein „Sebastiansaltar“ von 1516 dürften ausreichend Material für die Figurenstudien geliefert haben. Aufgrund des starken Hangs zur immer wiederkehrenden Auseinandersetzung mit dem Menschen und seinen figurativen Umsetzungsformen wird an dieser Stelle davon ausgegangen, dass Müller Holbeins und Leibls Werke in seiner noch jungen Rolle als Künstler gleichermaßen beeinflusst haben.

Als er 1936 nach Mannheim zurückkehrte⁵⁸, besuchte er dort erneut die Freie Akademie, in der er als Kind bereits Zeichenunterricht genossen hatte. Müllers Lehrer, Albert E. Henselmann (1890–1974)⁵⁹, der bereits für die Früherziehung des jungen Künstlers verantwortlich war, lehrte dort in seinen Kursen mit Vorliebe den Stil der Neuen Sachlichkeit, welcher nach dem Ersten Weltkrieg als „Gegenströmung zum impulsiven Expressionismus“⁶⁰ entwickelt wurde.⁶¹ Die kurze Phase der akademischen

⁵⁶ Vgl. E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, Phaidon: Berlin 2006, S. 341ff.

⁵⁷ Vgl. Markus DEKIERT/Roland KRISCHEL: Von Mensch zu Mensch, Wilhelm Leibl und August Sander, Hirmer: München 2013, S. 20ff.

⁵⁸ Im selben Jahr (1936) wurden wahrscheinlich Werke von Johann Georg Müller in einer ersten Ausstellung in Mannheim gezeigt. Vgl. Urs ROEBER in Weltkunst, München 2001, S. 1871. Genaueres dazu konnte im Verlauf der Forschungsarbeit nicht herausgefunden werden.

⁵⁹ Siehe weiterführend hierzu: Michaela MEIER: Albert E. Henselmann (1890–1974) – Der Weg zur Form?, Heidelberg 2002.

⁶⁰ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10–19.

Lehrzeit Johann Georg Müllers an der Kunstakademie Mannheim prägte den noch jungen Künstler wohl in ähnlicher Form wie die Zeit des Eigenstudiums in den Münchner Pinakotheken. Die Immatrikulation an der Freien Akademie gab ihm schließlich ebenfalls die Möglichkeit, sich mit den Künstlern der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts vertraut zu machen und Vorbilder aus der älteren Kunstgeschichte kennenzulernen. Selbstredend galt es für die damaligen Mitglieder der Mannheimer Akademie, unter Einschränkungen bzw. Richtlinien der nationalsozialistischen Regierung zu lehren und zu lernen.

Zu den programmatischen Leitgedanken der Freien Akademie zitiert Michaela Meier in ihrer Dissertation aus einem (undatierten) Faltblatt: „[...] Sie [die Freie Akademie] will auf dem Gebiet der freien, und vor allem auch der angewandten Kunst jedem Schüler, unter Berücksichtigung seiner persönlichen Eigenart und Begabung, den Weg weisen, sich selbst eine zeitgemäße Formsprache zu schaffen, und auch Gegenstände als einmalige Schöpfung künstlerischer Erfindung anzusehen und doch Wert darauf zu legen, dass alle Entwürfe und Modelle ihren praktischen Sinn und Zweck erfüllen[...].“⁶² Daraus ergeben sich aufgrund der kurzen Lehrzeit des Schülers Johann Georg Müller zwei unterschiedliche, den Künstler prägende Tendenzen: Einerseits scheint der Lehrstuhl der Freien Akademie Mannheim die oben zitierte Eigenart eines jeden Künstlers zu fördern, was Müller, der sich bekanntlich schon früh von Normen und Vorgaben fernhielt, hat zugutekommen müssen. Gleichsam waren der Nonkonformist Müller und sein Eigensinn auch zu hinderlich für eine akademische Laufbahn. Die zweite oben abzulesende Aussage, verständlicherweise seien auch Entwürfe und Modelle zu ausgefertigten Arbeiten von wichtigem und praktischem Wert, dürfte Müller vom Prinzip her widersprochen haben. Entwürfe fertigte er hauptsächlich für Architekturdekorationen, während seine Skizzen nicht als Vorstudien zu seinem malerischen Werk angesehen werden dürfen und einen eigenen Komplex seines Schaffens ausmachen.⁶³

⁶¹ Ziel der Neuen Sachlichkeit war es, die Schilderung des Alltäglichen in nüchterner, distanzierter Form wiederzugeben und gesellschaftliche Missstände zu karikieren, wie George Grosz es beispielsweise tat. Initiiert wird der Stil damals von Gustav Friedrich Hartlaub mit der Ausstellung „Die neue Sachlichkeit“ (1925). Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10–19.

⁶² Michaela MEIER: Albert E. Henselmann (1890–1974) – Der Weg zur Form?, 2002, S. 78. zit. nach einem undatierten Faltblatt der Freien Akademie im Nachlass.

⁶³ Vgl. weiterführend hierzu Kapitel 3 dieser Arbeit.

Die Techniken seines Lerninhalts wendete er beispielsweise in der Arbeit „Kinder“ (Nr. 32) an. Darin vereinte er das Aquarell, die Federzeichnung und die Ausschabung, was darauf hindeuten könnte, dass er dieses Blatt als Lehrstück abgegeben hat und darin „die Beherrschung verschiedener Techniken gleichsam abhakt[e]. Gleichzeitig offenbart das Blatt die solide handwerkliche Basis Johann Georg Müllers.“⁶⁴ Die Technik der Ausschabung, die Müller nach 1945 ablegen würde, wurde bei ihm zu einem Atmosphäre schaffenden Gestaltungsprinzip. Seine „Straßenszene“ (Nr. 24) gibt eine solche, in diesem Fall nebulös und anonym wirkende, Atmosphäre wieder. Typisch neu-sachliche Experimente, die er in seinen Studienarbeiten anwendete, lassen sich beispielsweise in den Blättern „Junge und Mädchen“ (Nr. 13) oder „Frau mit Haube“ (Nr. 21) nachempfinden.

Die später aufkommende Kritik an Vergleichen der Arbeiten Johann Georg Müllers mit Werken von Karl Hofer (Karlsruhe 1878–1955 Berlin) und Max Beckmann⁶⁵ (Leipzig 1884–1950 New York) ist dabei nur insofern zulässig, als deren Werke wohl kaum der Neuen Sachlichkeit zugeordnet werden können. Die Studienarbeiten Müllers zeigen jedoch sehr wohl stilistische Auseinandersetzungen mit besagter Stilrichtung, was an späterer Stelle nähere Betrachtung finden wird. Den drei Künstlern gemein ist allerdings dennoch etwas: der Widerstand gegen die aufkommende Gegenstandslosigkeit der abstrakten Formsprache, die seit 1911 nach und nach zur federführenden Stilrichtung wurde.⁶⁶ Genauso erinnern die Harlekine Hofers ebenso wie manche Figurengruppen Max Beckmanns an Zeugnisse aus dem Œuvre Müllers, die in derselben Zeit entstanden sind. Was 1954 in der Zeitung „Rheinpost“⁶⁷ postuliert wurde, nämlich der Einfluss der Neuen Sachlichkeit als Lerninhalt der Studienzeit Müllers auf seine späteren Arbeiten der 1950er-Jahre sowie die in diesem Artikel mitschwingende kritische Äußerung, Hofer und Beckmann können nicht mit Müller verglichen werden, ist somit kaum auf den künstlerischen Gesamtkontext der drei Maler übertragbar.

In den Jahren 1936 und 1937, die Müller an der Mannheimer Akademie verbrachte, kam er mit Rudolf Scharpf (Ludwigshafen 1919–2014 ebenda) in Kontakt, den er um

⁶⁴ Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 25.

⁶⁵ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10–19.

⁶⁶ Zur Entwicklung der Abstraktion seit Kandinskys „Komposition IV“ von 1911 bis zu deren Status als weltweit vorherrschende Stilsprache vgl. weiterführend Kapitel 2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre.

⁶⁷ Rhein-Post, Oberlahnstein, Nr. 178, 4.8.1954.

das Jahr 1938 porträtierte (MX 3/1). Scharpf, der damals Müllers Kommilitone gewesen ist, würde später zu einem bedeutenden Maler und Grafiker werden.⁶⁸ Wahrscheinlich war es Scharpf, der seinen Kommilitonen auf die Technik des Holzschnitts aufmerksam machte. Über die berufliche Tätigkeit des Künstlers, der in diesen Jahren wohnhaft in Mannheim war, erfährt man lediglich im Ausstellungskatalog von 1961⁶⁹, dass er ab 1937 freischaffend tätig gewesen ist und 1938 ein Ausstellungsverbot über ihn verhängt wurde. Ein Aufenthalt in Paris scheint in diesem Jahr belegt zu sein, da er Freunden berichtet, er habe dort als Kellner seinen Unterhalt gesichert und Zeichenunterricht an der Académie Julian genossen.⁷⁰ Möglicherweise ging er auf Anraten seines ehemaligen Kommilitonen Rudolf Scharpf in die französische Hauptstadt. Scharpf besuchte die Académie Julian nämlich von 1936 bis 1937.⁷¹

Zur selben Zeit führte Müller eine Lebensgemeinschaft mit einer Frau namens Emmy (M38/1) in Ludwigshafen/Friesenheim. Über die genaue Beziehung der beiden zueinander ist nichts Näheres bekannt. 1938 heiratete Müller nämlich eine andere Frau, Clara Blust. Aus dieser nach einem Jahr geschiedenen Ehe ging ein Sohn hervor.

Ein Jahr zuvor entstand bereits eines der ersten Selbstbildnisse Johann Georg Müllers (Abb. 1), das im Werkverzeichnis der Malerei und Druckgrafik in die Tradition der Künstler selbstbildnisse seit Albrecht Dürer eingeordnet wird: „Mit dem nachdenklich forschenden Blick, wie er sich seit Dürer auf zahlreichen Künstler selbstbildnissen findet, blickt der noch sehr jung wirkende Johann Georg Müller den Betrachter an. Braun- und vereinzelte Rottöne dominieren, der verschattete Kopf hebt sich kaum von dem dunklen Hintergrund ab.“⁷² Die Einordnung in eine solch ‚mächtige‘ Tradition kann nicht nur in diesem frühen Selbstbildnis getroffen werden. Zahlreiche weitere Blätter und Gemälde zeugen von unterschiedlichen Einflussgebieten, die den Künstler inspiriert und geprägt haben dürften. Dazu zählten nicht nur die künstlerische Früherziehung, sondern auch die Erfahrungen, die er aus der Zimmermannslehre und dem kurzen Abschnitt des Bauingenieurstudiums gesammelt hat. Auch die Einflüsse

⁶⁸ Vgl. Heinz HÖFCHEN/Susanne ECKER: Rudolf Scharpf: Holzschnitte und Holztafeln; eine Retrospektive 1947–1994, Kaiserslautern 1995, S. 4ff.

⁶⁹ Siehe Pfälzische Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern (Hg.): Neun Pfälzer Künstler stellen aus. Ausstellungskatalog Mainz, Haus am Dom, 1961.

⁷⁰ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10–19.

⁷¹ Vgl. Heinz HÖFCHEN/Susanne ECKER: Rudolf Scharpf, 1995, S. 5.

⁷² Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10-19. Eine intensivere Einbettung erfolgt in Kapitel 3.1. Das Selbstbildnis.

sowohl der deutschen als auch der französischen Kunst seiner Vorgänger hat Müller in seiner – teils eigenmächtigen – Ausbildungszeit in hohem Maße sammeln können. Seine Eigenmächtigkeit bezeugte auch Edwin Kuntz 1969, indem er das freie Studium Müllers als eine niemals endende „Zwiesprache mit den großen Meistern in den Museen“⁷³ bezeichnete. Auch Kuntz gibt beide Pinakotheken an, in denen Müller „wochenlang wieder zu den gleichen Bildern zurück[kehrte]“⁷⁴.

Dass gerade die frühen Blätter, also die seiner Lehr- und Lernjahre, solche Bezüge spüren lassen, ist selbstredend, auch wenn die Entwicklung hin zu seinem späteren Stil ebensolche Bezugsbeispiele in gleichem Maße sichtbar macht.⁷⁵ Neben den bereits genannten Studienblättern erinnert sein frühes „Stilleben mit Orangen“ von 1932 (Nr. 9) beispielsweise stark an die Väter der Moderne, Matisse und Cézanne. Das Aquarell entstammt jener Frühzeit, in welcher Müllers künstlerischer Umgang noch von einem hohen Maß an Räumlichkeit und naturalistischer Formkonzeption geprägt war. Spätere Blätter wie die „Abstrakte Komposition“ von 1949 (Nr. 137) erinnern beispielsweise an die zerlegte Komposition eines Paul Klee oder an kubistische Arbeiten von Pablo Picasso und George Braque.⁷⁶ Diese Referenzen werden im Kapitel der Werkgruppen intensiviert. Vorerst gilt es, den Künstler weiterhin in seine Zeit einzubetten und die persönliche, gesellschaftliche und künstlerische Entwicklung bis zu Müllers Umzug nach Koblenz im Jahr 1950, die Zeit des Zweiten Weltkriegs eingeschlossen, herzuleiten, um sich weiter den einzelnen Teilgruppen seines Werks anzunähern.

2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre

Als junger und unerfahrener Künstler wird Johann Georg Müller in eine Zeit hinein geboren, die durch die nationalsozialistische Regierung für einen Künstler, dessen Kunst als ‚entartet‘ galt, von Verboten und Hindernissen geprägt war. Gerade zwanzig Jahre alt geworden, erfuhr der junge Müller die Problematik der ambivalenten Freiheit des Künstlers. Als vorgeschobenes Diktum haben die ‚artes liberales‘ zwar ihren

⁷³ Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen in: Der Kunsthandel, 1969, S. 23.

⁷⁴ Ebd., S. 23.

⁷⁵ Vgl. weiterführend Kapitel 3. Werkgruppen.

⁷⁶ Vgl. weiterführend Kapitel 3.8. Ausbrüche: Abstrakte Kompositionen.

Stellenwert seit der Renaissance verlagern können, doch konnte ein Künstler kaum allumfassend frei sein, wenn er einem modernistischen Bilderverbot erliegen musste. Die Kompositionen eines jeden Künstlers unterlagen plötzlich Einschränkungen durch das Regime. Unangemessenheit oder Isoliertheit zählten dabei zu den Vorwürfen der NS-Regierung, die die jeweiligen Werke somit buchstäblich auf den Haufen der entarteten Bilder schmiss. Man sollte sich der „unmittelbaren Wirklichkeit“⁷⁷ der 1920er-Jahre zuwenden, die das gewohnte Auge als einzige Wahrheit zu erkennen glaubte. Jegliche Abweichung wurde von der Regierung diffamiert, ohne den Betrachter nur in Versuchung zu bringen, sich an neue Seh- und Interpretationsmuster zu gewöhnen. Olaf Peters beispielsweise liefert weitere Einblicke in die Dekaden zwischen den Kriegen und zeigt die Disparitäten von Künstlerexistenzen in der Zeit des Nationalsozialismus anhand ausgewählter Selbstbildnisse auf, um diese als „Teil der Autobiographie [sic!]“⁷⁸ zu definieren. Als eine Art Reflexion des geschichtlichen Verlaufs, der als Momentaufnahme in einem Bild festgehalten wird, wobei sich darin „Bild und Geschichte wechselseitig erhellen“⁷⁹, wie Peters herausstellt, werden auch die frühen Selbstbildnisse Johann Georg Müllers im Folgenden verstanden.⁸⁰ Peters führt eine exemplarische Anschauung anhand der Werke von Georg Scholz und Otto Dix durch, deren Selbstbildnisse übertragbar auf das allgemein herrschende Verständnis der Künstler im frühen 20. Jahrhundert stehen, und wie Erfahrungswerte mit der nationalsozialistischen Diktatur als Artikulationsmittel innerhalb der jeweiligen Werke dienen.⁸¹

Stilistische und inhaltliche Vereinbarkeiten im Œuvre Johann Georg Müllers mit den bekanntesten Künstlern seiner Zeit bzw. seiner Vorgängergeneration wie zum Beispiel Otto Dix, sind erkennbar.⁸² Wie Olaf Peters es auf Otto Dix überträgt, der beim ‚Lárt pour lárt‘-Gedanken nicht nach dem bloßen Wie der Kunst, sondern nach dem Was „als

⁷⁷ Olaf PETERS: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, Reimer: Berlin 1998, S. 91.

⁷⁸ Ebd., S. 53. Zit. nach Roberto Zapperi in Annibale Carracci (Berlin 1990, S. 121), der von dem Selbstbildnis des Künstlers als bildliches Gegenstück zur Autobiografie ausgeht.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Siehe Kapitel 3.1. Selbstbildnisse.

⁸¹ Vgl. Olaf PETERS: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, 1998, S. 53f.

⁸² Weitere Vereinbarkeiten zwischen seinem Werk und dem von Beckmann oder Grosz sowie Assoziationen zu Picasso, Legér und einigen weiteren Künstlern werden ebenfalls im Verlauf der Arbeit herausgestellt.

Ausdruck des Verismus“⁸³ fragt, lässt sich dieser Gedanke rekursiv auf Johann Georg Müller, der in den 1930er-Jahren die Otto-Dix-Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle besuchte⁸⁴, und dessen Prinzipien künstlerischer Produktion übertragen. Der Traditionalismus wird in den Verismus einbezogen und zum programmatischen Manifest: „Dabei kann der Fundus der Kunstgeschichte in einem jeweilig zu konkretisierenden Gehalt aktualisiert werden.“⁸⁵ Die Form, also das Wie, und der Inhalt, also das Was, werden in eine wechselseitige Beziehung gestellt, deren Missachtung undenkbar ist, um Kunst um der Kunst willen zu produzieren. Dass ein jeder Weg in sich singulär und individualistisch gegangen wird, ist dabei klar.

Noch zu jung war Johann Georg Müller, um die gleichen programmatischen Vorstellungen eines Otto Dix oder auch eines George Grosz zu entwickeln, die bereits den Ersten Weltkrieg miterlebt hatten. In deren Werken äußerte sich die Erfahrung des Krieges und der politischen Umwälzungen im Land. Müller startete seinen Werdegang als freiberuflicher Künstler erst nach dem Ersten Weltkrieg und in der Zeit des Bilderverbots durch die Nationalsozialisten. Kurz darauf wurde er eingezogen und trat seinen Wehrdienst an. An Kunstproduktion war nicht zu denken. Laut Rudolf Scharpf wurde Johann Georg Müller zunächst zur Infanterie gerufen und später als Kradfahrer bei der Besetzung Griechenlands stationiert.⁸⁶ Sein Dienstende verbrachte er dann im Lazarett Kiedrich am Fuße des Rheingaus.⁸⁷ „Lazarett 1943“ (Nr. 87–100) ist der Titel einer Mappe, die vermutlich im Lazarett entstanden ist und in welcher sich insgesamt 16 teils rückseitig mit Kohlezeichnungen versehene Blätter befinden⁸⁸. Die ersten fünf dieser Blätter deuten auf jene Ausbrüche in die Abstraktion hin, die Müller zeitweise tätigen würde.⁸⁹

Laut der Aussage des Zeitzeugen Karl-Jürgen Wilbert wurde Müller zudem im Strafbataillon 999 aufgenommen, da er stets aufgrund seiner auffälligen und

⁸³ Olaf PETERS: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, 1998, S. 79.

⁸⁴ Vgl. Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen, 1969, S. 24.

⁸⁵ Olaf PETERS: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, 1998, S. 79.

⁸⁶ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, S. 10–19. Nach Aussage von Rudolf Scharpf und Koblenzer Freunden des Künstlers.

⁸⁷ Mit welcher Verletzung Müller dort gelegen hat, konnte trotz des Kontakts zum Bundesarchiv Berlin, Zentralnachweisstelle, Wehrmachtsauskunft (WASt), nicht nachvollzogen werden. Ein weiterer Aufenthalt Müllers in einem Lazarett in Belgien ist zudem mündlich belegt (nach Werner Scholzen).

⁸⁸ Es handelt sich um 14 auf 1943 datierte und zwei weitere auf 1949 datierte Blätter, die im Verzeichnis der Arbeiten auf Papier entsprechend zugeordnet wurden.

⁸⁹ Vgl. hierzu Kapitel 3.8. Ausbrüche: Abstrakte Kompositionen.

nonkonformen Haltung degradiert wurde. Wilbert erinnert sich außerdem an die kommunistische Haltung Müllers, dem aufgrund seiner anti-nationalsozialistischen Gesinnung⁹⁰ die französische Besetzung der Stadt Koblenz zugutekommen sollte.⁹¹ Nach seinem Wehrdienst zog Müller nach Daudenzell/Baden. Dort fand er Unterschlupf in einem durch die Kriegseinflüsse zerbombten Haus, wo er mit seiner zweiten Frau Marta Leonhard und dem ersten gemeinsamen Sohn Kaspar lebte. Durch die erneute Kontaktaufnahme zu Rudolf Scharpf in diesen Jahren sammelte Müller erste Erfahrungen im druckgrafischen Verfahren des Holzschnitts und trat in dieser Zeit der APK bei. Diese wurde 1948 wiederbegründet, nachdem sie im Jahr 1933 im Zuge der nationalsozialistischen Regierung aufgelöst wurde.⁹²

Eine Rückkehr in die Pfalz ist nicht belegt, jedoch ist nachweislich bekannt, dass Müller sein Gewerbe des Kunsthandwerks in Bad Dürkheim anmeldete. Die Nähe zu Frankfurt trieb den Künstler bereits 1947 zu Werken Max Beckmanns, die im Frankfurter Städtl ausgestellt wurden. Die Ausstellung gab Müller als prägendes Ereignis an.⁹³ Im selben Jahr begann die Pfalzgalerie Kaiserslautern (ehemals Pfälzische Landesgewerbeanstalt) die Holzschnitte des Künstlers anzukaufen.⁹⁴ In dieser Zeit beteiligte sich Müller bei Ausstellungen der APK und trat zudem dem Künstlerbund „Neue Pfälzische Gruppe“, welcher 1949 von Otto Schmitt-Gross gegründet wurde, bei.⁹⁵

Nach ein paar Jahren der Neuorientierung, die wohl jeder Künstler in den Nachkriegsjahren verspüren musste, legte Müller den Stil seiner experimentellen Lehrstücke ab, um Prägung und Einfluss des Zweiten Weltkriegs in seine Kunst einfließen zu lassen. Das, was Dix und Co. nach dem Ersten Weltkrieg und während der NS-Zeit noch verstecken mussten, also die visionäre Botschaft auf die zukünftige Beschäftigung mit Politik und Gesellschaft, stand nun für Müller bereit und leitete seine

⁹⁰ Interview Karl-Jürgen Wilbert, siehe Anhang: „Ich weiß, dass er in dem berühmten Strafbataillon 999 war und dort kam man hin, wenn man Krimineller war, Großkrimineller, oder gegen das System, das Naziregime, protestierte. [...] Er wurde oft befördert und wieder degradiert. Das muss hart gewesen sein. In jeder Armee, in jedem Strafbataillon muss die Grenze der Schikane überschritten sein. Ich kann mir daher nicht vorstellen, dass das einen nicht prägt.“

⁹¹ Vgl. hierzu Kapitel 2.3.2. *Müller in den regionalen Künstlerverbänden*.

⁹² APK (Hg.): Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. Jubiläumsausstellung 1922–2002. Katalog zur Ausstellung in der Pfalzgalerie Kaiserslautern, 30. Juni bis 1. September 2002. APK: Kaiserslautern 2002.

⁹³ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 11. Es wird in der Fußnote Nr. 25 auf den Artikel von Edwin Kuntz verwiesen: Edwin KUNTZ, Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen, 1969, S. 24.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 10–19.

⁹⁵ Vgl. ebd.

künstlerische Hauptphase ein. Er annektierte dabei keineswegs das Vorhaben seiner Zeitgenossen wie z. B. Dix, Beckmann aber auch Rudolf Schlichter oder Franz Radziwill, die sich bereits zwischen den Kriegen für den Weg des Auf- und Widerstands gegen das nationalsozialistische Regime entschieden hatten, indem sie den „politischen Mord“⁹⁶ fortan nicht scheuten. In Ihren Werken wählten sie vorrangig fatalistische Themen und überschritten somit gleichsam die Grenze der bloßen Grauens- und Terrordarstellung.⁹⁷

Der in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen noch heranwachsende bzw. in der Ausbildung befindliche Müller konnte mit diesen Erinnerungen selbstredend noch nicht arbeiten. Erst nach dem Krieg fiel ihm ein Buch in die Hände, das er seinen Bekannten zeigte. Dabei habe er betont, wie nachhaltig ihn die darin abgebildeten Kriegsveteranen beschäftigt haben. In einer Art Obsession muss er dieses Werk als Quelle für seine subjektive Auseinandersetzung mit Leid- und Schreckensdarstellungen des Krieges genutzt haben.⁹⁸

In ständiger Rezipitation und Adaption der Vorbilder der Vorkriegsjahre traten bei ihm nach 1945 die unterschiedlich ausgeformten Wirklichkeitsdeutungen mit jeweilig erkennbaren tradierten Mustern und Motiven auf, wie sie schon immer generationsübergreifend per ‚Handabklatsch‘ von der einen in die nächste Dekade verlaufen sind.⁹⁹ Bei Müller allerdings, der zwar auf den Weg der Abkehr der unmittelbaren Wirklichkeit kam, verlagerten sich letztendlich jedoch die äußeren Bestimmungskörper. Von der im Westen nach 1945 vorherrschenden kritischen Haltung machte Johann Georg Müller nur selten Gebrauch, obwohl die Regierung ihm seine Kritik nach 1945 nicht mehr verboten hätte. Das Spiel um entartete Kunst war schließlich beendet. Vielmehr bestimmte nun der Betrachter, also das Volk bzw. die Masse, den Geschmack. Diese vom Krieg geprägte Masse hatte mehr denn je neue

⁹⁶ Olaf PETERS: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, 1998, S. 229.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 229ff: Gemeint ist hier die eher passive Resistenz, die viele Bilder des Krieges (Erster Weltkrieg) innehatten, die bei einigen Künstlern mit gleichen widerständigen Interessen nun in die neue Dimension der aktiven Opposition übergegangen ist.

⁹⁸ Nach Informationen von Ulrike Weber und Dr. Klaus T. Weber, siehe Anhang.

⁹⁹ Eine „ästhetische Strategie der Wirklichkeitsdeutung mittels eines kritischen Rückgriffs auf die Tradition“ wurde für Otto Dix oder George Grosz zum Rezept. So gilt es übertragbar für jeden Künstler, der sich nicht gerade von allem Bezug zur Wirklichkeit löst und sich für die völlige Auflösung von Figur und Gegenstand, die Abstraktion, entschieden hat. Vgl. Olaf PETERS: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, 1998, S. 91.

Sehkraft entwickelt, die es nun zu bedienen galt.¹⁰⁰ Die eine Seite wollte die Kriegsverarbeitenden Bilder sehen, während die andere Seite immer mehr Gefallen an der Abstraktion fand.

Ohne diesem oder jenem Geschmack gerecht werden zu wollen, blieb es bei Johann Georg Müller schließlich bei einer Form der Rückbesinnung auf den Traditionalismus, verbunden mit einem eigenen Verismus und ufernd in Verschleierungen der kritischen Aussage der jeweiligen Darstellung.¹⁰¹ Auf sein gesamtes Œuvre übertragbar zu sein scheint dabei der Wille der Selbstbehauptung, die der reifere Müller ab 1950 verkörperte und seine Kunst nicht für die Massen schuf, sondern in seinen Werken eine für sich sinnhaft veristische Bildwelt kreierte. Es scheint, als habe er aus allen Stilrichtungen und Motiven einmal ein Stück herausgenommen, dabei blieb er aber stets seinem Vorhaben treu, die Bildwahrheit nie zu missachten und keinen Vorgaben zu folgen, außer den eigens gesetzten: „Ich kann doch nur malen, was ich sehe“ lauteten die Worte Müllers, die zum Titel der 2006 im Mittelrhein-Museum Koblenz gezeigten Retrospektive des Künstlers gewählt wurden.¹⁰² Mit dieser Aussage verifizierte er seine Bildinhalte, die nur anhand dessen entstanden sind, was Müller gesehen haben kann. Er verleiht ihnen eine unanfechtbare Wahrheit ihrer jeweiligen Aussage, indem er malte, was er sah und den Betrachter seine wirklichkeitsnahen Bildinhalte erkennen lässt, was bei einer abstrakten Komposition wohl kaum bzw. nur assoziativ erfolgen kann.¹⁰³

Während er im Frühwerk noch nach eigenen Ausdrucksformen suchte, dabei aber erlernt hat, mit ikonografischen Vorbildern bewusst umzugehen, wie eines seiner bereits genannten Studienstücke zeigt (Nr. 32), nahm in seiner Hauptschaffenszeit diese Suche nun in Form von größter Sicherheit und versiertem Umgang mit Formen und Farben Einzug in sein Werk.

Die erschwerten Bedingungen der Nachkriegsjahre waren auch auf kleinerem Sektor, innerhalb der rheinpfälzischen Kunstszene in dieser Zeit spürbar. Viele bildende Künstler fassten auch hier nur schwer Fuß und konnten nach dem durch die Nationalsozialisten verhängten Ausstellungsverbot nur noch bedingt an ein

¹⁰⁰ Vgl. weiterführend hierzu den Begriff der Masse in Bettina FUNCKE: Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low, Walther König: Köln 2007, S. 96ff.

¹⁰¹ Am deutlichsten erkennbar ist dies in der Werkgruppe der Maskeraden. Siehe Kapitel 3.4. Masken und Maskeraden.

¹⁰² Flyer zur Ausstellung Johann Georg Müller, „Ich kann doch nur malen, was ich sehe“, Mittelrhein-Museum Koblenz, 2006.

¹⁰³ Vgl. auch Kapitel 3.8. Ausbrüche: Abstrakte Kompositionen.

Künstlerdasein nach 1945 anknüpfen. Für Johann Georg Müller jedoch sollte sich die einmalige Gelegenheit bieten, einen Neuanfang in Koblenz zu starten. Das Land Rheinland-Pfalz reagierte erfreulicherweise „in diesen Jahren durch die Einrichtung von Atelierräumen auf die Missstände der Nachkriegszeit, die für freischaffende Künstler besonders hart war.“¹⁰⁴ Die entsprechenden Ateliers waren größtenteils behelfsmäßig eingerichtet, und den dort schaffenden Künstlern fehlte gehäuft die zahlungskräftige Kundschaft.¹⁰⁵

Bevor Müller allerdings in Koblenz sowohl privat als auch öffentlich ankommen konnte, zeichneten sich auf größerem Sektor, in ganz Deutschland nämlich, zwei unterschiedliche Tendenzen ab, die die Lage der Kunst nach dem Krieg verändern sollten. Eine Auseinandersetzung mit der gesamtdeutschen Situation nach 1945 ist an dieser Stelle angebracht, ehe das Hauptaugenmerk auf den kleinen Sektor um Johann Georg Müller zurückgeleitet werden kann. Dabei wird schnell die Verlagerung hin zu einerseits zwei innerdeutschen Gegenströmungen, andererseits zu einem übergreifenden Gegenüber von Expressionismus bzw. Realismus und Abstraktion deutlich.

Die Frage nach einer neuen Identität der Kunst nach 1945 versuchte man in jeder dieser Gegenströmungen gleichsam zu beantworten, um sich endgültig von der Kunst des Dritten Reichs zu befreien. Von 1945 bis 1949 zeichneten sich noch Gemeinsamkeiten in der künstlerischen Praxis von Ost- und Westkünstlern ab, da man den Zweiten Weltkrieg gemeinsam miterlebt hatte und zu der Generation gehörte, die zum Kriegsdienst einberufen wurde. Daher erfuhr man das Dritte Reich unabhängig der Grenze von Ost- und Westdeutschland. Eine divergierende Ausformung der Kunst zeichnete sich dann erst mit der Trennung beider deutscher Staaten im Jahr 1949 ab. Das Ringen um eine neue Mentalität hatte plötzlich eine Fülle an Stilpluralitäten zum Ergebnis, die man kaum fassen bzw. auf eine klare Formsprache herunterbrechen konnte: „Während sich einige Künstler/innen eines internationalen Vokabulars bedienten, das eine Alternative zu national besetzten Stilen bot, versuchten andere, die sozialen und politischen Implikationen der Moderne aus der Zeit vor dem Krieg zu erneuern. Die Widersprüche werden deutlich in der Kluft zwischen den Vertretern der

¹⁰⁴ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10–19.

¹⁰⁵ Zumindest bleiben dem Künstler solche Möglichkeiten, um an alte Schaffensprozesse anzuknüpfen. Neben der Mitgliedschaft in eingetragenen Künstlerverbänden und -gemeinschaften, die jedem zumindest die namentliche Erwähnung und die Möglichkeit zur Ausstellungsbeteiligung sicherten, waren Künstlerstipendien Gold wert.

»Stunde Null«¹⁰⁶ und jenen, die die Kontinuitäten der deutschen Kunst achteten.¹⁰⁷ Selbstredend zählt Johann Georg Müller zu den Kontinuitätsvertretern, die die alten Muster zu erneuern suchten und nie gänzlich davon abließen.

1949 geschah durch die Teilung Deutschlands in zwei Staatsgebiete eine weitere Trennung, die die Kategorisierung der Stilpluralitäten versuchte: „Den anfänglichen Pluralismus der Kunstauffassungen lösten die Schlagworte Realismus und Abstraktion ab, mit denen Ost- und Westkunst gegeneinander ausgespielt wurden. Die Künstler sollten sich mit ihrer Kunst hier für den »Sozialismus«, dort zur »Freiheit« bekennen.“¹⁰⁸ Die duellierenden Positionen von Ost und West wurden 2009 in der Ausstellung Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89¹⁰⁹ ins Blickfeld genommen und zeigten sowohl Schwierigkeiten als auch Möglichkeiten der nebeneinander existierenden Künstlergruppen und Einzelpositionen im internationalen Kontext auf.¹¹⁰ Die Auswahl der Künstler für die Ausstellungskonzeption fiel nicht auf Johann Georg Müller, mitunter aber sehr wohl auf Künstler aus dem rheinpfälzischen Raum, so beispielsweise auf einen Zeitgenossen Müllers, den Künstler des Informell, Karl Otto Götz (*1914), der heute in Niederbreitbach (Westerwald) lebt und arbeitet. Die Ausstellungsliste umfasst zahlreiche weitere namhafte Künstler, die anhand ihrer geografischen Trennung die Unterschiede zwischen „sozialistische[m] Realismus“ und der „Weltsprache Abstraktion“¹¹¹ aufzeigen. Mit dokumentarischem Charakter können so die „deutsch-deutschen Ereignisse“¹¹² aus künstlerischer und politischer Sicht verdeutlicht werden. Aufbauend auf zwei vorangegangene Ausstellungen, die den Blick auf die nationalsozialistische Zeit von 1933 bis 1945

¹⁰⁶Im Folgenden wird die vermeintliche ‚Stunde Null‘, der Aussage Andreas Huyssens folgend, als eigentlich nicht existent verstanden: „Eines ist jedoch klar: 1945 war in keinem der beiden Teile Deutschlands jemals eine »Stunde Null«, ein radikaler, von Erinnerungen unbelasteter Neubeginn.“ Andreas Huyssen: Gedächtnisfiguren im Lauf der Zeit, in: Stephanie BARRON: Kunst und Kalter Krieg, Dumont: Berlin 2009, S. 226.

¹⁰⁷ Stephanie BARRON: Kunst und Kalter Krieg, 2009, S. 15.

¹⁰⁸ G. Ulrich Großmann/Hans Ottomeyer in ebd., S. 9.

¹⁰⁹ Siehe Stephanie BARRON: Kunst und Kalter Krieg, Dumont: Berlin 2009.

¹¹⁰ Die Publikation Kunst und Kalter Krieg (2009) diente der Forschungsarbeit als umfassende Quelle zur Bearbeitung der künstlerischen Situation nach 1945, da sie eine intensive Analyse der bedeutendsten Werke und Schriften, die sich mit der Thematik des Zweiten Weltkriegs und der daran anknüpfenden Kunst auseinandersetzten, bietet. Auch Karin Thomas: Kunst in Deutschland nach 1945 (2002), die die politischen Veränderungen und künstlerischen Strömungen der Nachkriegszeit aufnimmt, bildet eine weitere umfangreiche Zusammentragung der Forschungsliteratur um diese Thematik.

¹¹¹ G. Ulrich Großmann/Hans Ottomeyer in Stephanie BARRON, 2009, S. 9.

¹¹² Ebd.

warfen, knüpfte diese Ausstellung an die Problematik der Proskription durch die Nazis und den Freiheitsraub der auf deutschem Raum lebenden Künstler an, um zu zeigen, dass sich die Lage nach 1945, obwohl niemand mehr von entarteter Kunst sprach, kaum entspannt hatte, da es um den Geschmack des Volkes ging, der vielerorts kaum etwas mit freier Abstraktion anfangen konnte. Politisch gesteuert ist der Künstler der Nachkriegszeit gewesen, der alles andere als freischaffend sein konnte, wenn er die Vorlieben der Bevölkerung bedienen wollte, um nicht unterzugehen. Einer der ‚Sonderwege‘ wurde dabei die Rückbesinnung auf expressionistische Vorgaben.

Aus heutiger Sicht können die Zeugnisse der deutschen Nachkriegszeit insgesamt exemplarisch als Schilderungen nackter Tatsachen definiert werden. Es sei „eine Geschichte des Scheiterns“¹¹³, so Andreas Huyssen, die nunmehr in ihrem drastischen Rezipieren innerhalb der Kunst die „dunkle und destruktive Seite der Moderne“¹¹⁴ in den Vordergrund rücken ließ. Fälschlicherweise wurde diese Ausformung innerer Gefühlszustände auf den Ausdruck ‚deutscher Expressionismus‘ heruntergebrochen: „Der deutsche Sonderweg in den Künsten wurde erklärt, wenn nicht gar abgetan, mit den Klischees von subjektivem Expressionismus, irrationaler Rauschhaftigkeit und dunkler Romantik, die angeblich typisch für den deutschen »Nationalcharakter« waren und durch den Triumph der klassischen Moderne von Cézanne über die Kubisten bis zum Abstrakten Expressionismus überflügelt worden waren.“¹¹⁵ Die Zentren der Kunst lagen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts daher keinesfalls im deutschen Raum. Plätze im „Pantheon des Modernismus“¹¹⁶ sicherten sich, neben dem fernen New York, im europäischen Sektor Paris oder London.

Modernismus stand in diesen Jahren für den autonomen Vorwärtsdrang durch die Abstraktion und nicht für entautonomisierte, politisch bestimmte Gedächtniskunst: „Weil er Figuration, apokalyptische Religiosität und politische Satire in den Vordergrund stellte, wollte es dem deutschen Expressionismus nicht gelingen, das Gütesiegel eines Modernismus rationaler Reinheit, Abstraktion, Autonomie und Transparenz zu erhalten, Eigenschaften, die sich gut eigneten, im kulturellen Kalten

¹¹³ Andreas Huyssen in Stephanie BARRON, 2009, S. 225.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

Krieg die Überlegenheit der freien Kunst gegenüber der reglementierten zu belegen.¹¹⁷ Aufgrund der Abschottung des Ostens vom Westen trennte sich Gesamtdeutschland schier vom Rest der Welt ab, arbeitete nach alten Mustern, die politisch motiviert und gleichsam bestimmt waren, jedoch ohne die revolutionären Gedanken, die der deutsche Expressionismus der Vorkriegszeit noch verfolgt hatte. Das Erbe der deutschen Nation als „grundlegende[r] Bestandteil der Künste in jenem Jahrhundert“¹¹⁸ darf sich heute in seiner malerischen Ausformung als berechtigte Kunstform verstehen und findet Einzug in die historische Betrachtung unterschiedlicher Stile und deren Autonomie. Johann Georg Müller wurde insofern Teil dieses deutschen Expressionismus, da er nicht den internationalen Weg der Abstraktion nahm, sondern der Figuration verhaftet blieb, ohne dabei einer politisch ubiquitären Reglementierung zu unterliegen.

Insgesamt hat die deutsche Kunst in ihren Zeugnissen der Nachkriegsjahre „alle politischen Extreme dieses hochgradig gewalttätigen Jahrhunderts verhandelt – zwei Weltkriege, Faschismus, Kommunismus und die Herausforderungen der Modernisierungen des Kalten Krieges.“¹¹⁹ Rezitationen von Kunstwerken wurden innerhalb der Werkgruppen zum Leitgedanken der Postmoderne. Dabei muss natürlich erneut betont werden, dass es diese Form der Revitalisierung großer Meister der Vergangenheit stets gegeben hat und geben wird. Bezüge und tradierte Motive sind somit oft herauszulesen, was bei Johann Georg Müller ebenfalls funktioniert. Das ‚Sich-erinnern‘, die Rehabilitierung von etwas Vergangenem¹²⁰, lieferte stets den Gedanken von etwas Ehrbarem mit sich, das abgerissene Vorstellungen zurückbringt. Als Steigerung der Vorbilder der Kunstgeschichte sind diese ‚Erinnerungsbilder‘ dabei zu verstehen, da sie den Kontext durch den Rückblick auf die vergangenen Dekaden nun erweitern können und das zu leisten vermögen, was unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg nicht denkbar gewesen war, nämlich die Darstellung der eigenen deutschen Vergangenheit, gefüllt mit Schuld, Leid der eigenen Nation und dem Übertünchen des Volkserbes.

¹¹⁷ Andreas Huyssen in Stephanie BARRON, 2009, S. 225.

¹¹⁸ Ebd., S. 226.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Vgl. Karin THOMAS: Kunst in Deutschland seit 1945, Dumont: Köln 2002, S. 378.

Gemäß dem begrifflich verbreiteten ‚deutschen Expressionismus‘, der, so schlägt Karin Thomas vor, als „moralischer Nährboden für die zweite Moderne“¹²¹ stehe, arbeiteten beispielsweise Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz¹²² und nicht zuletzt auch Johann Georg Müller, der einigen seiner Zeitgenossen folgte, die mit den einzelnen Stilmodi moderner Kunst zwischen Abstraktion, Figuration und Surrealismus jonglierten. Sie arbeiteten diese Erinnerungsmotive heraus und postulierten in ihren Arbeiten jenes Verständnis der klassischen Expressionisten, die die Fesseln des Künstlerindividuums, welches sich der Rezeption und Deutung seines Werks hingeben musste, nie gänzlich zu lösen vermochten, gleichsam aber stets nach einem Ausweg aus der Gebundenheit an Traditionen und Vorbilder suchten.¹²³

Das Ausbleiben der Anerkennung aus globaler Sicht gegenüber gegenständlicher Malerei, die sich durch leid- und schreckensvolle Motive des Krieges äußerte, brachte eine zwangsweise Umformulierung des jeweilig eigenen Verständnisses der Stilsprache mit sich, galt es doch dem Publikum gerecht zu werden. Das ganze Prozedere geschah jedoch in einer Verlagerung der Wertigkeit der Inhalte. Nach dem Ersten Weltkrieg, und vor allem in der Zeit des Dritten Reichs, waren die Versuche, politische Bilder im Stil eines deutschen Expressionismus zu schaffen, schnell ins Exil der Entartung verbannt worden, was sich nach 1945 – in einer Phase der Repolitisierung – kurze Zeit ändern sollte. Allerdings war die Abkehr von der figurativen Malerei hin zu abstrakten Formkonzepten längst spürbar und bald federführend: „Während diejenigen deutschen Künstler, die unmittelbar nach 1945 aus dem Exil in das Nachkriegsdeutschland zurückgekehrt waren, das Bild eines kämpferischen, engagierten Expressionismus durchaus [...] zu revitalisieren trachteten, wurde über den Kulturimport aus Amerika ein von politischen Inhalten entkleidetes, sozusagen nach formalistischen Maßstäben purifiziertes Expressionismus-Bild nach Westdeutschland zurückgebracht.“¹²⁴ Die Heimkehrer mussten sich schnell darüber bewusst werden, dass inhaltliche Motive des Widerstands und expressive Appelle kein Fundament mehr finden würden. Eine internationale Frontenbildung stellte sich ein. Einerseits gelang es der einen Künstlerfront, ihre Kriegsthematik gekonnt hinter symbolistischen oder religiösen

¹²¹ Karin THOMAS: Kunst in Deutschland seit 1945, Dumont: Köln 2002, S. 378.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Vgl. ebd.

¹²⁴ Ebd., S. 76.

Motiven zu verstecken, während den anderen der sozialistische Realismus indoktriniert wurde. Andererseits fand die eine Künstlerfront zum klassisch abstrahierten Expressionismus zurück, Leid- und Schreckensthemen ausblendend, während die völlige Abstraktion, wie sie zum Leitmotiv der ersten beiden ‚documentas‘ in den Jahren 1955 und 1959 geworden ist, den internationalen Markt bestimmte.

Das Spannungsfeld zwischen der Abstraktion und der ‚Rückkehr des Figurativen [in] Kunst und Gedächtnis‘¹²⁵ ist dabei in den Jahren der Trennung immer existent gewesen, doch darf man die unterschiedlichen Positionen, darunter auch die nicht konformistischen Arbeiten insgesamt, nicht bloß mit ‚Nachkriegskunst‘ abfertigen. Die Fülle an Facettenreichtum der einzelnen Kunstsprachen und -formen ist ebenso inhärent wie international vergleichbar.

Wohin man nach 1945 gehen wollte, war für einen Künstler dabei keineswegs frei wählbar. Die Besatzungszonen und ihr politisches Konzept entschieden über künstlerische Vorstellungen. Unter französischem Einfluss ist es dem Westen zwar leichter gewesen, sich von sozialistischen Mustern zu befreien, doch zählte am Ende auch in diesen Jahren stets das Bedienen einer Regierung, die kaum Ausuferungen in frei wählbare Kunstformen zuließ und über Beteiligung und Nichtbeteiligung entschied, was Johann Georg Müller in diesem Fall geglückt ist. Auf kleinem Raum war es einem Künstler im geteilten Deutschland somit möglich, als Mitglied einer entweder dem Künstlerverein oder der Besatzungsmacht entsprechenden politischen Gesinnung treu zu bleiben und diese Verbundenheit zu seinem Vorteil zu nutzen. Machte man sich in kleinem Kreis einen Namen, so entstanden Aus- und Aufbruchmöglichkeiten in weitere nationale und internationale Beteiligungen.¹²⁶

Diese konzeptionellen Möglichkeiten lassen den Vorschlag eines Begriffs der Füllung dieser regional motivierten und doch inkommensurablen Künstlerpersönlichkeiten aufkommen: ‚Semiabstrakt‘ scheint das neue Stichwort dieser Künstler gewesen zu sein, anhand dessen man sich auf die modernen Muster der Vorkriegszeit berief, diese aber in möglichst zeitloser und neutraler Formenreinheit wiederzugeben versuchte.¹²⁷ Doch auch diese Formensprache blieb politisch gesteuert. Während Ostdeutschland sehr bald den Realismus als Darstellungsmaxime des Sozialismus etablierte, gelang es dem

¹²⁵ Karin THOMAS: *Kunst in Deutschland seit 1945*, 2002, S. 77.

¹²⁶ Vgl. Kapitel 2.3.2. *Müller in den regionalen Künstlerverbänden*.

¹²⁷ Vgl. Stephanie BARRON, 2009, S. 16.

Westen immerhin, Abstraktion und Semiabstraktion als Stilmerkmal, das Assoziationen zu Demokratie und Freiheit zuließ, zu entwickeln, das aber gleichsam politisch bestimmt blieb.

Die Untrennbarkeit von Kunst und Politik wurde von 1945 bis 1989 in hohem Maße sichtbar. Diese Verbindung beider Institutionen wird umso deutlicher, wenn man bedenkt, dass die damalige Besatzung durch Frankreich, Großbritannien, die USA und die Sowjetunion das Land zu entnazifizieren versuchte. Dies gelang den Alliierten durch ein flächendeckendes Programm an Ausstellungsreihen mit den Künstlern der alliierten Länder und derer des deutschen Raums, durch die Steuerung von Vorträgen, Konzerten, Radiobeiträgen und Printmedien unter dem Leitmotiv der Freiheit und der Loslösung der politischen Ideologien der NS-Zeit.¹²⁸ Die Frage nach dem Unterschied zwischen der Steuerung der Massen vor und nach dem Zweiten Weltkrieg kommt an dieser Stelle auf: Ein Land, das jahrelang unter einer zensierten und kontrollierten Kulturpolitik leiden musste und nun erneut durch übergeordnete Hand gesteuert wurde, konnte kaum frei sein, auch wenn dies das Ziel der Alliierten gewesen ist. „Diese Tatsache verkomplizierte die Anstrengungen, in einem ohnehin verworrenen Netz künstlerischen Diskurses, eine nationale Identität nach dem Krieg zu etablieren.“¹²⁹ Wenn Autonomie also durch Politik vorgegeben war, konnte man wohl kaum selbst autonom sein.

Während die DDR mehrheitlich die Trennung zwischen Kunst und Leben anhand des sozialistischen Realismus aufhob, der Westen sich stattdessen durch die Abstraktion als neue Bildsprache sowohl von der Doktrin der NS-Zeit als auch vom Kunstverständnis Ostdeutschlands abzutrennen suchte, gab es selbstredend in beiden Staaten Ausbrüche dieser vorherrschenden Stile. Im Osten waren dies nur wenige, die sich wagten, die sozialistischen Muster nicht zu bedienen und sich der Abstraktion zu widmen. Im Westen hingegen gab es einige Künstler und Kunsthistoriker, die der Abstraktion, von Hans Sedlmayr als „Symptom des Verfalls gesellschaftlicher Werte sowie einer menschenverachtenden Haltung“¹³⁰ beschrieben, widersagten und sie nie ganz akzeptierten. Im Westen vorherrschend blieb aber die Überzeugung, abstrakte Kunst sei der richtige Weg für die Wiederbelebung (West-)Deutschlands und „der deutschen

¹²⁸ Stephanie BARRON, 2009, S. 16.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Hans SEDLMAYR: Der Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit (1948) in Stephanie BARRON, 2009, S. 17.

Moderne als Brücke zwischen internationaler moderner und deutscher zeitgenössischer Kunst.“¹³¹

Die weitere Entwicklung dieser offenbaren Frontenbildung zwischen Abstraktion und Expression, Freiheitsdrang und politischer Steuerung vollzog sich in den Jahren darauf wie folgt: Federführend wird in den Jahren nach der Besatzungszeit die Etablierung der ‚documenta‘ in Kassel. Erstmals 1955 zeigte die Ausstellung, auch für internationale Besucher, vorrangig die Künstler, die bis 1937 noch unter entartete Kunst fielen, und entschied somit, „dass deutsche Nachkriegskunst eine direkte Nachfahrin der europäischen Vorkriegsmoderne sei“¹³². Auf der zweiten ‚documenta‘, 1959, kristallisierte sich dann endgültig heraus, dass abstrakte Kunst nun als die eine internationale Bildsprache bestimmt ist, konnotiert mit Freiheit und Unabhängigkeit. Noch zu frisch schien der Umgang mit dem, was dem deutschen Volk im Zweiten Weltkrieg eigentlich widerfahren ist. Der ‚documenta‘ ging es nur darum, der Kunst und den Künstlern aufzuzeigen, sich schnellstmöglich neu zu finden und Identitäten und Mentalitäten zu bestimmen.

In den 1960er-Jahren dann wurden erstmals mit rückblickendem Auge Studien veröffentlicht, warum das deutsche Volk im Kollektiv verschwieg, tabuisierte und zu trauern unfähig war: „Die abstrakte Kunst der späten vierziger und fünfziger Jahre verband für sie die Leugnung der eigenen Schuld mit dem Wunsch nach Verdrängung der jüngsten Vergangenheit.“¹³³ Im mehrheitlichen Kollektiv kombinierte man die Verbindung von Kunst mit Wissenschaft und Technik und die Beschäftigung mit der Gegenwart und fand sich somit in einer, wie Stephanie Barron es bezeichnet, „wirtschaftlich induzierte[n] Amnesie“¹³⁴ wieder. Zu sehr erfreute man sich am Wirtschaftswunder und experimentierte mit neuen Techniken und Medien, um sich nicht mit der eigenen Vergangenheit auseinandersetzen zu müssen.

Gegenpositionen kamen auch dabei auf. Manche Künstler, speziell im Bereich der Fotografie, erkannten und kritisierten mit ihren realistischen Alltagsfotografien diese die eigene Geschichte und Lebensumstände ausklammernde Haltung und deckten in

¹³¹ Stephanie BARRON, 2009, S. 17.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. ebd., zit. nach Alexander und Margarete MITSCHERLICH: Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967.

¹³⁴ Ebd.

ihren Arbeiten auf, „dass das Leben doch nicht ganz so einfach war“¹³⁵. Diese dokumentarischen Zeitzeugnisse, die durch die Gesinnung der Politik meist unveröffentlicht bleiben mussten, beleuchteten teilweise sehr deutlich das „Auseinanderstreben des kapitalistischen Westens und des sozialistischen Ostens“¹³⁶.

Zuvor, genauer nach dem Tod Stalins 1953, lockerte man den sozialistischen Realismus des Ostens bereits zu einem „kritischen Realismus“¹³⁷ auf, und plötzlich wurden die Meister der Moderne zu den klassischen Vorbildern, die man rezipierte und in der eigenen Gegenwart kommentierte. Im Zuge dessen genannt werden Max Beckmann, Pablo Picasso und Fernand Léger.¹³⁸ Erneut waren es gerade diese Künstler, die Johann Georg Müller beeinflussten und die stilistisch immer wieder mit ihm in Verbindung gebracht werden, was im Kapitel der Werkgruppen weiter erörtert wird.

Unter den Künstlern, die im damaligen Ostdeutschland unter einer ständigen Kulturpolitik durch die SED standen und Kunst nun für öffentliche Einrichtungen schaffen sollten, waren daher einige, die aus der Republik flüchteten, um die Doktrinen hinter sich zu lassen und, ihre Kunstauffassung betreffend, uneingeschränkt – wenngleich das kaum möglich war – zu arbeiten. Georg Baselitz, Günther Uecker, Eugen Schönebeck und Gerhard Richter zählten zu diesen Emigranten.¹³⁹

Die 1960er- und 1970er-Jahre, in der zeitlichen Betrachtung nicht trennbar, standen dann im Zeichen der „Neoavantgarde“¹⁴⁰, in welcher man zunehmend internationaler dachte. Gleichsam begannen damit die Auseinandersetzung und das Infragestellen von Volkshelden und deutschen Symbolen und Werten, die als „Gegenreaktion auf das Wirtschaftswunder“¹⁴¹ zu deuten sind. Was zuvor als ein stilistischer Konflikt aufgrund unterschiedlicher politischer Doktrinen zwischen Ost und West galt, schaukelte sich in diesen zwei Dekaden nun zu terrorähnlichen Protesten beider deutscher Staaten hoch.¹⁴²

Als „Rebellion einer neuen Generation“¹⁴³ betrachtet werden können internationale Bewegungen und Happenings wie die Fluxus-Veranstaltungen, durch die Kritik an der

¹³⁵ Stephanie BARRON, 2009, S. 18.

¹³⁶ Ebd., S. 17. Hier in Bezug auf die Fotografien Arno Fischers.

¹³⁷ Ebd. S. 18.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd., zit. nach Mary FULBROOK: *Anatomy of a Dictatorship. Inside the GDR 1949–89*, New York, 1995, S. 195.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 18.

¹⁴³ Ebd., S. 19.

Trennung von Kunst und Leben geübt wurde. Joseph Beuys galt als einer der Hauptvertreter dieser Bewegung. Dieser neuen Generation gelangen somit politische Statements, die sich ganz klar gegen den Kapitalismus des Westens und dessen Verschweigen sozialer Umstände und der eigenen Vergangenheit richteten. Eine Verweigerungshaltung gegen alle normativ vorherrschenden Kunstrichtungen konnte durch die Gesinnung der Rebellen dieser Zeit erstmals international anerkannt und durchgesetzt werden.

Auch innerpolitisch konnte man der Konfrontation mit der NS- und Nachkriegszeit kaum mehr Einhalt gebieten, und einigen Künstlern gelang es gleichsam, eine Art ‚Enttabuisierung‘ durch die Rückbesinnung auf die dunkle Vergangenheit in ihrer Kunst zu vollziehen. Emigrantenkünstlern wie Georg Baselitz oder Eugen Schönebeck gelang es ab 1960 sowohl der figurativen Malerei des sozialistischen Ostens als auch der Abstraktion des Westens zu entsagen. Stattdessen wurde „eine figurative Malerei favorisier[t], die in den dreißiger Jahren vermutlich als »entartet« gegolten hätte [...]“¹⁴⁴. Mit pastosem, dunklem und düsterem Farbspiel, das auf den Verfall der Nation hindeuten sollte, und mit figurativem Stil erinnerte man an die Schrecken des Krieges.

Möglich blieb die Unzensur dieser Werke nur im Westen. Den ostdeutschen Malern der 1970er-Jahre, die sich ebenfalls ihrem Erbe stellten, gelang eine Flucht aus der Zensur lediglich durch eine Art Codierung ihrer Arbeiten, indem sie sich Biblisches, Mythologisches oder andere „verschleierte Parabeln“¹⁴⁵ zunutze machten, um zeitliche Kritik zu äußern und „den herrschenden staatlichen Vorgaben etwas entgegenzusetzen“¹⁴⁶. Die Vermischung historischer Wirklichkeit mit imaginärem Grauen“¹⁴⁷, also einer fiktiven Realität, wurde dabei Mittel zum Zweck und uferete doch vielerorts wieder in der Zäsur.

Zudem waren die 1970er-Jahre geprägt von wachsendem Unmut der westdeutschen Bevölkerung bezüglich der Kundgebung öffentlicher Meinungen und der Meinungsfreiheit im Allgemeinen.¹⁴⁸ Die Politisierung der Kunst, nun im umgedrehten Sinne – nämlich in der von den Künstlern selbst bestimmten Rolle – wird hier deutlich, indem man „die politisch aufgeladene Bildsprache [und] die Erweiterung der

¹⁴⁴ Stephanie BARRON, 2009, S. 26.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 27ff.

künstlerischen Grenzen [...]“¹⁴⁹ reflektierte. Sowohl die vorherrschenden Aggressionen als auch die immensen Gegenangriffe wurden zum Zentrum der kritischen Reaktionen vieler Künstler. Die Künstler hatten sich in den 1970er-Jahren, obgleich die Politik selbst federführende Institution sein wollte, für die eigenständige Politisierung ihrer Kunst entschieden.¹⁵⁰

Die missverstandene ‚Stunde null‘, von welcher aufgrund der im Volk verankerten Erinnerungen kaum die Rede sein konnte, kann nun auch anhand der angeführten stilpluralistischen Frontenbildungen als inexistent herausgestellt werden, da sich im Jahr 1945 sowohl Progression als auch Reflexion mit dem eigenen Erbe miteinander vereinten: „Die deutsche Bevölkerung erlebte den 8. Mai 1945 in einer Mischung aus Kriegsmüdigkeit, Erleichterung über das Ende des Bombardements und Zusammenbruchstimmung [...], es gab [jedoch] weder Befreiungseuphorie noch Trauerarbeit am Vergangenen.“¹⁵¹ Meinungen von außen wurden laut, die Deutschland als das abscheuliche Böse und Beispiel für die Verletzung der Menschheit sahen.¹⁵² Als zweischneidiges Schwert titulierte beispielsweise Thomas Mann die vormals romantizistische deutsche Gesellschaft und deren tiefsinnige Naturfrömmigkeit und Zartheit, die im Zweiten Weltkrieg in eine Form von irrationaler Hysterie und Barbarei gipfelte.¹⁵³

Mit diesem Erbe auf den Schultern und mit den Beschuldigungen anderer Nationen oder gar Exilanten des eigenen Volkes galt es nun umzugehen. Was viele Künstler dabei leisten konnten, ist das, was manch anderem verwehrt blieb bzw. zur sprachlichen Äußerung nicht möglich gewesen ist: Der Künstler konnte ein Abbild der Wirklichkeit des Vergangenen erzeugen, es entweder anonymisieren oder offenkundig gestalten und dabei seine individuellen Erinnerungen zumindest einarbeiten, wenn nicht sogar teilweise verarbeiten. Als Sprachrohr einer gesamten Volkshaltung fungierte ein Bild plötzlich als Mittlerinstanz von etlichen unausgesprochenen Imaginationsprozessen und psychoanalytischen Strukturen. Entgegen der vorherrschenden Formsprache der Moderne, die abseits der Wege von Gegenständlichkeit und Figuration ihre

¹⁴⁹ Stephanie BARRON, 2009, S. 29.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 27ff.

¹⁵¹ Karin THOMAS, 2002, S. 12.

¹⁵² Vgl. ebd.: U. a. tat dies Thomas Mann aus dem Exil in seiner Rede über „Deutschland und die Deutschen“ vom 5. Juni 1945 in der Library of Congress in Washington.

¹⁵³ Vgl. ebd.

Ausformungen suchte, blieben genügend Künstler mit dem Wissen um Bildtradition und um historische Ereignisse diesem Weg treu und betrieben die Spurensuche anhand greifbarer Bildgüter, um somit ihr Statement zu dem deutschen Erbe abzuliefern und oppositionell zur internationalen Modernität zu stehen.

Zu diesen die Tradition nicht scheuenden Künstlern zählt Johann Georg Müller, obgleich seine Kriegsdarstellungen nicht den Grad der Aufmerksamkeit derer von Dix oder Beckmann erreicht haben. Zumindest aber bleiben sie bis in die Gegenwart hinein nicht ohne die gewünschte Reaktion. Die Betrachter erkennen den teils anonymisierten – denkt man an seine Maskeraden¹⁵⁴ – Vergangenheitsbezug seiner Gemälde und Holzschnitte, die teilweise aufgrund ihrer für die Zeit nicht gängigen, der Figuration verhafteten Darstellungsweise aneckten oder das unvorbereitete Auge provozierend getroffen haben.¹⁵⁵ In der Gegenüberstellung mit einem zu Weltruhm gelangten Exilanten mit Johann Georg Müller, Max Beckmann, fallen dabei einige Gemeinsamkeiten in der stilistischen Äußerung auf, welche die Aussagekraft der Kriegsbilder Müllers in ihrer Wertigkeit zu steigern vermögen, obwohl Beckmann aus seiner niederländischen Außensicht die Haltung der dem deutschen Volk Schuld Zuweisenden gehörte, Müller aber im Land der Schuld aufwuchs, lebte und arbeitete. Beckmanns „Stilleben mit Totenköpfen“ (Abb. 32) von 1945 zeigt seine Sicht auf den alles übermannenden Kriegstod. Auch Müller erzielte mit manchen Stilleben, die das Motiv des Totenkopfs wiedergeben, die Wahrnehmung, dass es sich um die Darstellung eines Kriegstods handeln könnte.¹⁵⁶ In ähnlicher stilistischer Vereinfachung und Reduktion der Figuren ähnelt auch Beckmanns Gemälde „Karneval“ von 1943 einigen Maskeraden Müllers, der durch seine Verschleierungen und Anonymisierungen der dargestellten Figurengruppen eine ähnliche Aussage erzielt, wie Beckmann sie durch seine politisch motivierten Darstellungen erreicht hat.¹⁵⁷

Bereits wenige Jahre nach Kriegsende starteten die Länder hingegen, wie einleitend bereits angeführt, den Versuch, Künstler aus unterschiedlichen Regionen

¹⁵⁴ Vgl. weiterführend hierzu Kapitel 3.4. Masken und Maskeraden.

¹⁵⁵ Vgl. weiterführend hierzu Kapitel 3. Werkgruppen.

¹⁵⁶ Vgl. weiterführend hierzu Kapitel 3.3. Stilleben.

¹⁵⁷ Nicht nur während seines Wehrdiensts, als Müller wegen seines nonkonformen Verhaltens gegenüber den Befehlshabern aufgefallen war, sondern auch anhand der Aussage Karl-Jürgen Wilberts, Müller sei Kommunist gewesen, können nachweislich Reaktionen des Künstlers auf die politischen Verhältnisse seines Umfelds bzw. Gesamtdeutschlands hergeleitet werden. Vgl. weiterführend hierzu auch Kapitel 3.5. Krieg und Kunst.

zusammenzubringen und ihre Ausstellungstätigkeit anzukurbeln. Dass die künstlerische Frontenbildung im Ausstellungsraum und in der Zusammenkunft aufgehoben werden konnte, wird im Folgenden verdeutlicht. Nach der Währungsreform 1948 und der Trennung Berlins in einen Vierzonenstaat, versuchte man an kunstpolitischer Front durch „zonenübergreifend[e] Ausstellungen [...] die ideologische Blockbildung aufzuhalten“¹⁵⁸. Obgleich diese nicht mehr umkehrbar war, konnten die Künstler Westdeutschlands, so auch Johann Georg Müller, die französischen Vorbilder von Picasso und Braque nun in den Ausstellungsräumen betrachten, und man führte ihnen die damals aktuelle „zeitgenössische amerikanische Avantgarde der vierziger Jahre“¹⁵⁹ vor, die sich für den Weg der synästhetisch hergeleiteten, individuell erreichten Abstraktion nach Kandinsky entschieden hatte.¹⁶⁰ Einige westdeutsche Künstler erlebten einen eben solchen Weg, indem sie „die Bildfläche zum autonomen Energiefeld einer rhythmisch musikalischen Farben-Epiphanie“¹⁶¹ werden ließen, also abstrakt arbeiteten. Nach einer kurzen Phase „kultureller Euphorie [...] [und] Hoffnung auf eine demokratische Wiederbelebung der Künste“¹⁶² stellte sich dennoch eine formal expressionistische Stilrichtung ein, die „menschliches Leiden, universelle Klagen und Melancholie“¹⁶³ äußern wollte und sich somit als Gegensatz zur Weltsprache der Abstraktion darstellte. Diese Divergenz stach alsbald heraus und etablierte sich als führend für beide Staaten: „Im Westen herrschten amerikanische Abstraktion und Pariser Informel, im Osten wurde der sozialistische Realismus mit seiner antimodernistischen Theorie vom organischen und geschlossenen Kunstwerk zur einzigen künstlerischen Sprache.“¹⁶⁴ Was dem Westen nach der Teilung Deutschlands durch seine Adaption der Trends aus Amerika und Frankreich also kulturell gelang, war

¹⁵⁸ Karin THOMAS, 2002, S. 24.

¹⁵⁹ Synästhetische Konzepte entwickelte nach Wassily Kandinsky u. a. beispielsweise Ernst Wilhelm Nay, der, „in innerer Emigration“ lebend, eigene Erfahrungen im Bereich der Wahrnehmung und bildlichen Umsetzung intensiver Farb- und Klangkorrespondenzen machte und diese für sich und im Verborgenen erarbeitete, um sich der Abstraktion hinzugeben. Vgl. ebd.

¹⁶⁰ Kandinsky, der nach dem Prinzip der Synästhesie, welche hauptsächlich die Kopplung zweier physisch getrennter Bereiche der Wahrnehmung meint, arbeitet, hält diese Arbeitsweise in seinen Schriften fest. Vgl. Wassily KANDINSKY: Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei. Originalausgabe von 1911. Revidierte Neuauflage, Benteli Verlag: Bern 2004.

¹⁶¹ Karin THOMAS, 2002, S. 24.

¹⁶² Andreas Huysen in Stephanie BARRON, 2009, S. 228.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

das erfolgreiche ‚Mithaltenkönnen‘ auf internationaler Ebene, auch wenn qualitative Einschränkungen der westdeutschen abstrakten Maler zu verzeichnen sind.¹⁶⁵

Im mittelhheinischen Raum konstituierten sich daher bereits ab den späten 1940er-Jahren die ersten Gruppen, die ihr jeweiliges Konzept gemeinsam nach vorn bringen wollten, wie der ‚junge westen‘ oder die ‚Rheinische Sezession‘, während man sich im Süden zu der ‚Gruppe der Gegenstandslosen‘ zusammenfand¹⁶⁶, deren Mitglieder sich um Willi Baumeister, Rupprecht Geiger und Fritz Winter scharrten und laut der Zeitschrift *Das Kunstwerk* den Weg heraus aus der Expressivität fanden, kubistische oder orphistische Vorbilder dabei aussparend, um zum Ursprung der deutschen Abstraktion zu gelangen.

Neben zahlreichen weiteren Künstlervereinigungen, die ihre programmatischen Konzepte in international orientierten Ausstellungen vertraten, etablierten sich auf kleinerem Raum weitere Gruppen, die weniger den internationalen Stil mit ihrer Kunst bedienten, sondern den an Gegenständlichkeit und Figuration verhaftet gebliebenen Sehgewohnheiten des Publikums bzw. zum Zweck des Zusammenhalts der Mitglieder mit unterschiedlicher Gesinnung gerecht werden wollten, um überhaupt die Möglichkeit zum Ausstellen und Mitwirken zu erhalten. Nicht zuletzt waren dies im rheinpfälzischen Raum Vereinigungen wie der LBBK (Landesberufsverband Bildender Künstler), die Pfälzische Sezession oder die AKM. Letzteren gehörte auch Johann Georg Müller an.

Bezüge zu den eben genannten ‚Gegenstandslosen‘ lassen sich bei Müller nur schwer ziehen. Weder der deutschen Abstraktion an ihrer Wurzel noch der lyrischen Abstraktion aus den USA können die Formationen und Gebilde der Werke Johann Georg Müllers zugeordnet werden. Mit sozialistischem Realismus hat seine Kunst ebenso wenig gemein. Der Kunst des Informell, welcher viele Zeitgenossen Müllers angehörten, aus dem rheinland-pfälzischen Raum namentlich K. O. Götz oder Hans

¹⁶⁵ Bei Huyssen heißt es diesbezüglich: „Baumeister ist kein Picasso, und Nay kein Jackson Pollock.“, vgl. Andreas Huyssen in Stephanie BARRON, 2009, S. 229.

¹⁶⁶ Mit deren Ausstellung ‚ZEN 49‘ konnte die Gruppe alsbald, durch gute Kontakte u.a. nach Frankreich, die Pariser Künstlerkollegen Pierre Soulages und Hans Hartung zur Teilnahme an folgenden Ausstellungen gewinnen. Leitgedanken der ZEN-Gruppe wurden die des Blauen Reiters und dessen absoluter Malerei, erreicht durch die Geburt der gegenstandslosen und somit abstrakten Malerei. Vorbilder waren Kandinsky oder Marc, deren Form- und Farbverständnis man weiter ausbauen wollte und dieses als Ursprung, als „deutsche Wurzel des Abstrakten“, angesehen hat. Vgl. Karin THOMAS, 2002, S. 25f.

Haltung, kann sein Werk ebenfalls nicht zugeschrieben werden. Die Einordnung in einen Stil der Massen, in internationale Gefüge, kann daher nicht erfolgen.

Festzuhalten ist, dass wohl kaum eines der Mitglieder der neu orientierten Künstlervereinigungen, die zwar eine dominante Stilsprache für sich als federführend konstatierten, in seinen Werken stilistisch mit den Werken der anderen Mitglieder zu vergleichen gewesen ist. Dafür waren die einzelnen Wege und Hinführungen zur jeweils gewählten Kunstform, entstanden aus dem Vorbild der klassischen Moderne, zu sehr von individuellen Selbstfindungsprozessen geprägt.¹⁶⁷ Die Kunst in ihrem Wesentlichen auf eine sich verdichtende und personelle ‚Innenwelt‘ zu überführen und dies in einem individuellen Duktus auszuüben, wurde zum vorherrschenden Mittel eigener Bildaussagen und -kräfte.¹⁶⁸ Selbst in einer Künstlergruppe gleicher Gesinnung und denselben Zielen bestanden daher enorme Unterschiede und Stilpluralitäten untereinander, deren Konsens dennoch im Zeichen der Individualität und der Freiheit, diese zu äußern, bestand.

Die allgemeine Frontenbildung zwischen allen divergierenden Stilströmungen und Gruppierungen, nicht nur zwischen Ost und West, sondern auf innerdeutschem, kunstpolitischem Raum, ging hier weiter vonstatten. Als Produkte der deutschen Geschichte betrachtete Wilhelm Hausenstein bereits 1949 die Bedeutung moderner Kunst und beschrieb die einzelnen Strömungen der klassischen Moderne als „Korrelate einer Epoche von Weltkriegen [...], in denen die Dinge, die leibhaftigen, die sichtbaren, auf ungeheuerliche Weise zugrunde gingen [...]“.¹⁶⁹ Auf der einen Seite gibt es die Verfechter der Abstraktion, die selbige als die reine Kunstsprache der Postmoderne mit internationalem Wert ansehen. Die andere Seite wird von Stimmen ausgefüllt, wie Hausenstein sie festigte und der Abstraktion lediglich ihre Berechtigung als einzig mögliche Formulierung eines trümmerhaften Zerfalls der eigenen Geschichte zusprach. In diesem Kontext wiederum standen einerseits diejenigen, die sich aufgrund der politischen Regimestrukturen des Ostens kaum in liberalen Gefilden der lyrischen Abstraktion oder des Informell¹⁷⁰ bewegen durften. Andererseits konnte immer noch

¹⁶⁷ Hier wird die Aussage in Bezug auf die Gruppe ZEN getätigt, ist jedoch übertragbar auf viele andere Künstlergruppen. Vgl. Karin THOMAS, 2002, S. 26.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁹ Ebd., zit. nach Wilhelm HAUSENSTEIN: Was bedeutet die moderne Kunst. Ein Wort der Besinnung, München 1949, S. 25 und 79.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 47ff: „Der Siegeszug des Informell“.

eine große Anhängerschaft der naturalistisch abstrahierten, jedoch nie völlig gegenstandslosen Malerei der klassischen Moderne wacker ihren Stil vertreten, auch wenn sie mit Erfolgseinbußen auf internationalem Raum zu rechnen hatte. Letztere Anhängerschaft hatte wiederum abzuwägen, es sich leisten zu können, frei und ungebunden zu arbeiten und hier und da eine Ausstellungsbeteiligung zu erhaschen, oder aber durch die Mitgliedschaft eines Vereins, in dem man sich gegenseitig wertschätzte, seine Existenz durch die Teilnahme am jeweiligen Jahresprogramm zu sichern. Johann Georg Müller zählte zu denjenigen, die zwar auf höchst individuelle Weise ihren Weg der Kunst suchten, sich jedoch nach dem Krieg in Sicherheit sehen wollten, um nicht gänzlich zu scheitern.

Ein Großteil seines malerischen Œuvres weist dabei eine deutliche thematische bzw. inhaltliche Motivik auf, die auf die unterschiedlichsten tradierten Vorbilder zurückzuführen ist. Wenn dabei, ob anhand des Titels des jeweiligen Werkes oder durch die Aussage des Künstlers selbst, ein Programm aufgelöst und verständlich gemacht wird, ist die Einordnung und Forschung zu besagtem Kunstobjekt selbstredend eine leichtere, als die solcher Künstler, die ihrer Kunst weder Namen noch Titel verleihen. Ob zulässig für Assoziationen oder rein interpretativ, solange der Prozess des Erarbeitens nachvollziehbar und aufrichtig ist, kann der in seinen Sehgewohnheiten auch noch so eingeschränkte Betrachter den Künstler immerhin noch verstehen, und der Künstler wiederum muss seinen Versuch, die Massengesellschaft auf sich aufmerksam zu machen, nicht abbrechen.¹⁷¹ Eine Gegensätzlichkeit zwischen Fritz Winter und Johann Georg Müller soll diese Annahme stärken: Nicht bloß lyrisch, sondern fast episch kommen einem die Blätter Fritz Winters vor, die in mystischer Hell-Dunkel-Kontrastierung die Innenwelt des Künstlers nach außen tragen und zu Zeugnissen einer tradierten Motivik von subjektiven Gefühlszuständen als dem einzigen Darstellungsinhalt werden.¹⁷² Johann Georg Müller liefert dem Betrachter mögliche

¹⁷¹ Vgl. weiterführend hierzu Bettina FUNCKE: Pop oder Populus, Kunst zwischen High und Low, 2007. Die Stellung zwischen Individuum und Massengesellschaft kann in Kapitel 7 dieser Arbeit nachvollzogen werden. Vgl. außerdem zum künstlerischen Programm Johann Georg Müllers Kapitel 3. Werkgruppen.

¹⁷² Karin Thomas bezieht ihre Aussage auf Baumeister, der in seinen malerischen Entwicklungsphasen stufenweise eine Archaisierung seiner Kunst, u. a. durch Mischung von Farben und Sand, erreicht hatte. Seinen Schülern der Stuttgarter Kunstakademie lehrte er die Werke von Kandinsky, Klee, Picasso oder Mondrian, um die Entwicklung hin zur abstrakten Formsprache zu postulieren. Vgl. Karin THOMAS, 2002, S. 26ff.

Assoziationsketten und eigene interpretative Ansätze, die die ebenso stark tradierte Motivik einzelner Werkgruppen seines Œuvres erkennen lassen. Die Entscheidung zur Figuration wird wiederholt durch seine eigene Aussage „Ich kann doch nur malen, was ich sehe“¹⁷³ bekräftigt.

Was im kulturellen Bereich im Generellen entfachte war „die Debatte über die Frage, wo und wie die Kunst in Deutschland den Anschluß [sic!] an die abgebrochene Moderne suchen sollte [...]. In der Bevölkerung interessiert[e] man sich kaum für die Diskussion, ob eine gegenständliche oder eine abstrakte Kunst besser geeignet sei, das »neue Menschenbild« zu artikulieren.“¹⁷⁴ Sehen wollte man die unterschiedlichen Produkte von Kunst trotz alledem, nur zur Mitbestimmung sah man sich nicht berufen, wengleich ein Künstler den jeweiligen Geschmack des Publikums irgendwie treffen musste.

Was u.a. Theodor W. Adorno in dem Ersten Darmstädter Gespräch¹⁷⁵ 1950 diesbezüglich festgestellt hat, ist, dass selbstredend niemand die Abgespaltenheit der breiten Masse von der modernen Kunstentwicklung abstreiten könne, man das Wissen darum jedoch nicht ständig aufs neue wiederholen, sondern vielmehr mit dem Wissen darum nach vorn blicken solle. Die in aller Bandbreite dem Menschen auferlegte Mechanisierung durch politische, gesellschaftliche oder wirtschaftliche Reglementierungen könne schließlich nur in der Kunst befreit werden.¹⁷⁶ „Im Rückblick auf die fünfziger Jahre gilt das »Erste Darmstädter Gespräch« heute als Auslöser einer Bewegung, in deren Verlauf sich die westdeutsche Kunstszene von der gegenständlichen Darstellung mehr und mehr verabschiedet hat.“¹⁷⁷ Gleichzeitig wurde mit dieser Veranstaltung eine erste umfassende Berechtigung abstrakter Kunst hervorgerufen, nahezu eine „öffentlich vollzogene spirituelle Auratisierung“¹⁷⁸, die sich für die folgenden Jahrzehnte als federführend herausstellte. Diesem Ausdruck folgend, geschah in der Tat nichts anderes als eine ‚Vergoldung‘ der Abstraktion, eine

¹⁷³ Ausstellung im Mittelrhein-Museum Koblenz, 2006.

¹⁷⁴ Karin THOMAS, 2002, S. 46.

¹⁷⁵ Vgl. weiterführend hierzu auch: Clea Catharina LAADE: Die Ausstellung „Das Menschenbild in unserer Zeit“ und das erste „Darmstädter Gespräch“, Kiel 2014.

¹⁷⁶ Vgl. Theodor W. Adorno in Karin THOMAS, 2002, S. 47 zit. nach Hans Gerhard EVERS (Hg.): Erstes Darmstädter Gespräch – Das Menschenbild in unserer Zeit, Darmstadt 1950, S. 194 ff.

¹⁷⁷ Karin THOMAS, 2002, S. 47.

¹⁷⁸ Ebd.

Verewigung dieser an der Spitze anderer Stilrichtungen, was sich zumindest bis in die heutige Zeit bestätigen lässt.

Die zahlreichen von der Masse der Abstraktion abweichenden Stilformulierungen zeigen deutlich, dass aber von keinem Einheitsstil, wie eingangs bereits beschrieben, die Rede sein kann. Zu unterschiedlich waren die einzelnen Künstlerfraktionen zwischen den Maximen Generationskonflikt, Traditionsmuster, Erinnerungskultur und Massengeschmack.

Auch wenn Johann Georg Müller auf kleinem Raum arbeitete und verhältnismäßig selten internationale Ausstellungsbeteiligungen hatte, so gingen seine Wertvorstellungen und künstlerischen Prinzipien in Richtung derer, die Geschichte in gegenständlicher und semiabstrakter Formsprache und Malweise zu äußern verstanden. Was Baselitz, Lüpertz und anderen jedoch im Gegensatz zu Müller gelang, war die durch ihre Erinnerungsbilder gesetzte Modernisierung deutscher Kunst, deren Inhalt die Historie nun offen zur Schau trug. Müller schuf in derselben Formsprache zwar gleichwertige Erinnerungsbilder, einem Modernisierungsprozess wollte der Künstler allerdings nicht unterliegen bzw. diesen erreichen. Müllers Kriegsbilder umgehen eine politische Antihaltung zum Regime und verallgemeinern im Bildraum den Zustand von Leid und Schrecken, ohne dabei auf drastische Weise an künstlerische Vorgaben anzuecken. Dennoch sind sie als Zeugnisse und als Reaktionen auf die eigene Kriegsvergangenheit zu verstehen.¹⁷⁹

Mit dem eigenen Erbe umzugehen, war dabei nicht nur für Müller unabdingbar und hätte bereits zwischen den Kriegen die Grundlagen und Formsprachen des Dada, der Neuen Sachlichkeit und des Expressionismus in seiner Urform kaum hervorgebracht, wäre der Verlauf der Geschichte ein anderer gewesen.¹⁸⁰ Daher muss erneut die Frage nach der ‚Stunde null‘ gestellt werden, deren oben negierte Existenz dennoch auf metaphorischer Ebene verbindend zu verstehen sein kann, so schlägt es auch Andreas Huyssen vor: „Vielmehr geht es darum, die Popularität dieser Metapher als den Beginn von Verdrängung und bewusstem Vergessen der Vergangenheit zu verstehen, die die Entwicklungen der beiden deutschen Staaten in den nachfolgenden Jahrzehnten entscheidend bestimmen sollten.“¹⁸¹ Was beiden Tendenzen gemein bleibt, ist das

¹⁷⁹ Vgl. weiterführend hierzu Kapitel 3.5. Krieg und Kunst.

¹⁸⁰ Vgl. Andreas Huyssen in Stephanie BARRON, 2009, S. 227.

¹⁸¹ Ebd.

Nichtvorhandensein völlig neuer Stilrichtungen, was einen maßgeblichen Unterschied zur Zeit der Weimarer Republik darstellt, in der vom Trauma des Ersten Weltkriegs geprägte Künstler wie Otto Dix oder Max Beckmann „neue Formen visuellen [...] Ausdrucks“¹⁸² hervorbrachten. Den Weg der Abstraktion in der Kunst war man bis dahin schon längst gegangen¹⁸³, er war auch nach 1945 keineswegs neu, nur kleidete er sich nun im international der Postmoderne entsprechenden Gewand.¹⁸⁴

Erneut kristallisierte sich die Teilnahmslosigkeit Johann Georg Müllers an diesem Wettstreit heraus, der die neue Sprache nicht sprechen wollte, da ihm seine eigenen Worte genügten. Seine Kunst blieb nun größtenteils auf die Region der Rheinpfalz, die nach dem Ende der französischen Besatzung im Jahr 1969 von der Landesregierung und den Kultureinrichtungen der AKM oder der APK gesteuert wurde, beschränkt. Wenn der Grundgedanke der ‚Stunde null‘, deren Bezeichnung die Kunst betreffend im Eigentlichen längst überholt ist, da man mit und nicht wider den historischen Ereignissen der eigenen Vergangenheit arbeitete, der war, dass man gesellschaftskritische Themen in die Mythologie rezipierende oder verschleiert-mystische Gewänder packte bzw. sich auf den Weg der Abstraktion begab¹⁸⁵, um keine rein sozialistisch-realistische Kunst zu erzeugen, dann grenzte sich Müller im Eigentlichen größtenteils von dieser Form der Wiedergabe ab. Zwar hüllte auch er manche seiner Bilder aus den Werkgruppen ‚Masken und Maskeraden‘ oder ‚Reisebilder und Traumwelten‘ in Gewänder und entindividualisierte sie mit Masken und Kostümen. Ebenso schuf er Kriegsbilder, die nichts beschönigen oder verstecken, was die entsprechenden Abbildungen der jeweiligen Werkgruppe verdeutlichen¹⁸⁶, doch sind dies Teilgruppen seines Œuvres, anhand derer sich kaum die ganzheitliche Wahrnehmung seiner Kunst vollziehen lässt. Zu facettenreich blieb er in seiner Entwicklung, in der Themenwahl und dem Inhalt seiner jeweiligen Teilgruppen. Darin

¹⁸² Andreas Huyssen in Stephanie BARRON, 2009, S. 227.

¹⁸³ Wenn man Kandinskys Werk „Komposition IV von 1911 als Wegbereiter der Abstraktion versteht.

¹⁸⁴ Die Behauptung liegt nahe, dass die der Abstraktion zugehörigen Künstler die Trennung von der innerstaatlichen Geschichte und den Nachwirkungen der Kriegswirren stark negierten und sich davon abgrenzten, während die expressiv und semiabstrakt arbeitenden Künstler, selbst wenn sie ihre Werke unter Decknamen versteckten bzw. verstecken mussten, sich der Verarbeitung traumatischer Erlebnisse annahmen und nicht schweigen wollten. Das Abzeichnen einer global dominierenden Kunst der Abstraktion könnte daher als Überspielen des deutschen Erbes gesehen werden, die vielleicht sogar aus diesem Grund federführend und marktbeherrschend wurde, da auf internationalem Raum die geschichtlich unbehaftete, massenwirksame Kunst vorhanden war.

¹⁸⁵ Vgl. weiterführend hierzu Sabine Eckmann in Stephanie BARRON, 2009, S. 49ff.

¹⁸⁶ Siehe die entsprechenden Abbildungen in Kapitel 3.5. Krieg und Kunst.

beeinflusst wurde Müller wie jeder seiner Künstler-Zeitgenossen auf individuelle Weise von den historischen Begebenheiten, den sich wandelnden Prozessen und den alles umfassenden Fronten, der Sprache des deutschen Expressionismus auf der einen und der internationalen Abstraktion auf der anderen Seite.

Während das Ziel der abstrakten Kunst bereits vor den Kriegen die gänzliche Aufgabe der Gegenständlichkeit war, so wurde der deutsche Expressionismus, der sich ebenfalls vor dem Ersten Weltkrieg etablierte, nach dem Zweiten Weltkrieg allenfalls transformiert und nachvollzogen. Als eine Verbindung von nationalen „Brüche[n] und Kontinuitäten“¹⁸⁷, nicht aber mit der Gleichsetzung künstlerischer Ziele der ‚Urkünstler‘ des Expressionismus und deren Gruppierungen wie z. B. Die Brücke kann der postmoderne Expressionismus¹⁸⁸ daher verstanden werden.¹⁸⁹

In ständiger Wechselwirkung scheint die Wiedergabe nationaler Kunst mit dem jeweiligen Erbe zu stehen, so auch Ernst Gombrich.¹⁹⁰ Manchmal prägt sogar die Kunstform den nationalen Charakter und nicht andersherum. Klarheit und Stringenz innerhalb der Kunst wurden im Laufe dieses Kapitels mehrfach widerlegt und die unterschiedlichen Tendenzen der ehemaligen Besatzungszonen beider deutscher Staaten und später dann die regionalen Geschmäcker der einzelnen Künstlervereine offengelegt. Den Expressionismus nämlich als allgemeingültiges Band zu verstehen, „das Vorkriegs- und Nachkriegsdeutschland oder Ost- und Westdeutschland miteinander verbindet und verwebt, bedeutet, die individuellen Pfade zu übersehen, auf denen diese Künstler mit

¹⁸⁷ Sabine Eckmann in Stephanie BARRON, 2009, S. 49–64.

¹⁸⁸ Die Brücke verfolgte das utopische Ziel, den Menschen als Übermenschen zu verstehen, der eine Brücke zwischen zwei voneinander getrennten Seiten bzw. gespaltenen Formationen bauen solle, sich selbst aber als ein Dazwischen versteht und mitten im Prozess des Übergangs steht. Namengebend sei Nietzsches ‚Zarathustra‘ gewesen. Ein Werk der Prosa, dessen Verbindung mit der Künstlergruppe selbige in die Eliteschicht der Hochkunst befördern sollte. Vgl. weiterführend hierzu Karen Lang in Karin THOMAS, 2002, S. 85ff.

¹⁸⁹ Karen Lang in Stephanie BARRON, 2009, S. 87.

¹⁹⁰ Gombrich bezieht seine Aussage auf ein breites Spektrum der Kunstgeschichte seit ihren Anfängen und beschreibt die gesamte Kunstproduktion seit der Antike als eine sich ständig bedingende und aufeinander aufbauende Form von einem „Bilden und Umbilden von Traditionen [...], in dem jedes Kunstwerk sich auf Vorhergegangenes bezieht und in die Zukunft weist“ (S. 595). Demzufolge ist die Einschränkung auf die nationale Sicht auf das eigene deutsch-deutsche Erbe selbstredend nur ein kleiner Teil dieser Gesamtbetrachtung, doch zeigt er gleichsam auf, dass das genannte Umbilden von etwas Vorhergegangenen in diesem Teilbereich nach dem Zweiten Weltkrieg wohl eine der bedeutungsträchtigen und immanentesten Reaktionen des 20. Jahrhunderts auf den geschichtlichen Verlauf gewesen ist. Vgl. E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 595f.

der Geschichte und der Tradition interagieren [...]“¹⁹¹. Jede der einzelnen stilistischen Ausformungen, ob nun expressionistischer, figurativer, soziorealistischer oder abstrakter Natur, steht singular in diesem Kontext.¹⁹²

Durch den Weg, den die Kunst auf gesamtdeutschem Raum nach 1945 genommen hat, sollte aufgezeigt werden, dass es zwar in jeder kunsthistorischen Epoche, die sich aus einem Ereignis oder einer Entwicklung heraus ergibt, Spannungen, Divergenzen und Stilpluralitäten gegeben hat. Gerade in der Kunst des 20. Jahrhunderts allerdings, in einer Zeit, die noch sehr nah an unserer Gegenwart haftet und in der das nationale Erbe Deutschlands zum wohl größten einschneidenden Ereignis im Umgang mit und der Verarbeitung von Vergangenen wurde, dürfte dieser Kontext aber nicht nur von den Künstlern umso schwieriger und individualistischer aufgenommen worden sein.

Johann Georg Müller gelang dieser auf individualistische Weise vollzogene Schritt in die Zukunft durch das Stipendium der AKM, die ihn nach Koblenz rief. Als Bewohner des Künstlerhauses auf dem Asterstein und Mitglied der AKM, die einem jeden, der dem Verein angehörte, die nötige künstlerische Freiheit gab, malte er anfangs in jenem figurativen Expressionismus, den die klassische Moderne konstatiert hatte. Seine unmittelbaren Nachbarn, Heijo Hangen, Heinz Kassung und Rudi Scheuermann¹⁹³, der eine arbeitet noch heute in konkreter Kunst, der andere malte lyrisch abstrakt, der nächste informell, hätten untereinander kaum unterschiedlicher sein können.¹⁹⁴ Voller mutmaßlicher Unvereinbarkeiten und stilistischer Unterschiede ist die Kunstwelt also selbst auf engem Raum, in ihrer jeweiligen provinziellen Ausformung in den Künstlergruppen, was sich auf einen allgemeinen überregionalen Zustand übertragen lässt, der die eben genannte Debatte um die Berechtigung von einerseits eher der Abstraktion und andererseits eher der Figuration niemals ganz lösen wird, den Anspruch darauf aber auch nicht erhebt. Seit jeher wurde der Geschmack des Publikums

¹⁹¹ Karen Lang in Stephanie BARRON, 2009, S. 100.

¹⁹² Nebenher existierte noch immer die der politischen Doktrinen gerecht werdende Avantgarde, doch kochten die Revolten derer hoch, die Kritik an den vorherrschenden Machtstrukturen üben wollten, wo heraus die 68er-Bewegung hervorging. Künstlerisch führte diese Zeit zu oftmals „subjektiven, schrillen und provozierend expressiven“ Ausformungen, zu welchen stilistisch und thematisch einige großformatige Ölgemälde Johann Georg Müllers zu zählen sind. Vgl. Andreas Huysen in ebd., S. 235.

¹⁹³ Diese gehörten nicht zu den Bewohnern der ersten Stunde. Die Fluktuation der Wohnungsmieter ist seit Bestehen der Asterstein-Siedlung sehr groß gewesen. Vgl. Eilsabeth HANSEN/Lieselotte SAUERKAULBACH: Hangen und Co. Künstlerförderung auf dem Asterstein, Koblenz 2012, S. 12.

¹⁹⁴ Zur Situation auf dem Asterstein siehe weiterführend Kapitel 2.3. Schicksal einer Künstlerkolonie: Aufbruch nach Koblenz.

entweder bedient oder spielt zugunsten der eigenen Überzeugung und Gesinnung eine sekundäre Rolle.¹⁹⁵

In der damaligen Koblenzer Kunstszene etablierte sich Müller dennoch rasch, knüpfte Kontakte, fand Künstlergenossen, Freunde und gründete Familie. Zum Austausch traf man sich im Café Paradies (heutige Kaffeewirtschaft). Ein Stilleben von 1954 trägt den Titel dieses Etablissements (M54/8) und leitet in jene Genreszene ein, die man sich wohl vorstellen mag, wenn man vor seinem geistigen Auge die Künstler im Austausch am Tisch eines Cafés sitzen sieht. Dieser Gedanke untermalt, trotz der auffälligen Eigensinnigkeit und Sturheit des Künstlers, die rege Beteiligung Müllers am kulturellen Leben der Stadt Koblenz und verbindet seine Überzeugung von Kunst und die der Sesshaftigkeit miteinander. Der Blick soll im Folgenden fokussiert werden auf Koblenz und die rheinpfälzische Umgebung, um die gesamtdeutsche Lage nach dem Zweiten Weltkrieg nun auf die subjektive Lage eines Künstlers zu beziehen, der die Stadt Koblenz zu seiner Wahlheimat machte.

2.3. Schicksal einer Künstlerkolonie: Aufbruch nach Koblenz

Das rheinlandpfälzische Kulturministerium, federführend waren Mathilde Gantenberg und Ludwig Thormaehlen, schrieb 1949, gemeinsam mit dem Vorsitzenden des LBBK, Hans Dornbach, das Asterstein-Stipendium in zweifacher Ausführung aus. Neben dem Konstruktivisten Heijo Hangen (*1927)¹⁹⁶ fiel die Wahl auf Johann Georg Müller, der damals von Charles Maria Kiesel, dem stellvertretenden Vorsitzenden des LBBK, vorgeschlagen wurde. Dankend nahm er das Künstlerstipendium an und bezog, neben Josef Breuer (1912–1956), Hans Braun (1903–1956), Alois Stettner (1911–1957), Alfred Kiehl (1894–1974) und Werner Meurer (1911–1986) eine der Wohnungen auf dem Koblenzer Asterstein, die in merklicher Abgeschiedenheit lagen. In dem 1950 mit ‚Maler und Grafiker‘ bedruckten Schreiben an die Staatssekretärin Mathilde

¹⁹⁵ Vgl. weiterführend hierzu: Bettina FUNCKE, Pop oder Populus, 2007.

¹⁹⁶ Hangen lebt noch heute im Künstlerhaus auf dem Asterstein.

Gantenberg, dankte Johann Georg Müller für die Vergabe des Asterstein-Stipendiums.¹⁹⁷

Das Kulturministerium übernahm die Nebenkostenabrechnungen des Stipendiaten, gab ihm ‚Taschengeld‘ und kaufte das Gemälde ‚Zwei Frauen‘ (M50/6) an, das letzte, welches Müller vor seinem Umzug malte.¹⁹⁸ Das Konzept dieser Asterstein-Siedlung (Abb. 2)¹⁹⁹ sah wie folgt aus: „Mit Mitteln der Landesregierung wurde [...] ein Künstlerhaus mit Ateliers und Wohnungen für insgesamt sechs Maler und zwei Bildhauer in einem ehemaligen Pferdestall der Goebenkaserne auf dem Asterstein eingerichtet, einem Areal, das für den Ausbau von Privatwohnungen freigegeben war. Nach dem Vorbild einer Künstlerkolonie sollte mit dieser Einrichtung der damals herrschende Mangel an geeigneten Künstlerwerkstätten gelindert werden.“²⁰⁰

Jenseits von Einschränkungen wie einem fehlenden Telefonanschluss bis 1955 bot die Künstlerkolonie dafür den Austausch der Künstler untereinander. Seine druckgrafische Produktion vernachlässigte Müller in diesem Jahr zugunsten seiner Gemäldeproduktion. Nach Ablauf des einjährigen Stipendiums mietete Müller eine der Dachwohnungen an und blieb in Koblenz, samt Familie. Die Aussagen einiger Zeitzeugen belegen schon früh die charakterliche Einschätzung Müllers und äußern, „dass der Künstler ein schwieriger, weil cholerischer und unberechenbarer Nachbar war“²⁰¹. Andererseits konnte er überaus charmant sein, war gesellig und wurde als packender Erzähler beschrieben.²⁰² Von einer „Generosität“²⁰³ ist die Rede, die sich neben allen Eigentümlichkeiten auch durch spontane Schenkungen äußerte. Helke Stiebel besitzt heute einige unveröffentlichte Postkarten und Schenkungen des befreundeten Künstlers, und auch Karl-Jürgen Wilbert erinnert sich an die zeitweise Großzügigkeit Müllers.²⁰⁴

¹⁹⁷ Vgl. Johann Georg MÜLLER: Dankesschreiben vom 20.6.1950: Das Schreiben ist im Landeshauptarchiv Koblenz einzusehen. LHAKo, Best. 910 Nr. 9889.

¹⁹⁸ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10–19.

¹⁹⁹ Vgl. weiterführend hierzu Dieter GUBE: Das Künstlerhaus auf dem Asterstein in Koblenz, 1987.

²⁰⁰ Ariane M. Fellbach-Stein in Elisabeth HANSEN/Lieselotte SAUER-KAULBACH: Hangen und Co. Künstlerförderung auf dem Asterstein, 2012, S. 12.

²⁰¹ Franz-Josef Heyen in Dieter GUBE: Das Künstlerhaus auf dem Asterstein in Koblenz, 1987, S. 36.

²⁰² Im Verzeichnis der Malerei und Druckgrafik wird Müllers sonorer und humorvoller Erzählstil erwähnt. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 20, Fußnote 46. Dort heißt es weiter, dass die Dichterlesung in den 1980er-Jahren stattgefunden habe. Für die vorliegende Arbeit lag ein Tonbandmitschnitt der Lesung vor, der auf den 9. Dezember 1972 datiert ist. Zur Analyse der von Müller vorgetragenen Lyrik und Prosa vgl. Kapitel 6.2. Lyrische Zeugnisse.

²⁰³ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 13.

²⁰⁴ Vgl. Zeitzeugeninterviews, siehe Anhang.

Wie Kurt Beck, langjähriger Ministerpräsident von Rheinland-Pfalz und Schirmherr der Retrospektive anmerkt, waren die Gründung der AKM und die Künstlerförderung durch deren Jahresstipendium in unmittelbarer Nachkriegszeit bahnbrechend, da es den Künstlern eine Möglichkeit bot, sich nach dem Zweiten Weltkrieg mit ihrer „modernen Kunst“²⁰⁵ zu behaupten und dieser ein neues, ‚deutsches‘ Gesicht zu verleihen. Dass man sich in diesen Jahren erst einmal behaupten musste, um an alte Muster neu anzuknüpfen und diese in neuen Formen umzusetzen, war eine auf internationalem Raum vertretene Angelegenheit, die sich allerdings für Deutschland und dessen Kriegsvergangenheit und -schuld als besonders schwierig gestalten sollte, wie im vorherigen Kapitel beschrieben wurde. Heute ist der Weg der modernen bzw. postmodernen Kunst längst geebnet, doch galt es damals, diesen erst einmal wiederzufinden, um sowohl nationale als auch – im besten Falle – internationale Anerkennung zu erhalten.²⁰⁶ Zur Rolle der Kunst nach 1945 äußert sich auch die Künstlerin und Vorsitzende der AKM, Elisabeth Hansen: „Immer, wenn ein neuer Zeitabschnitt beginnt, ist es naheliegend zurückzuschauen und sich auf die Wurzeln zu besinnen.“²⁰⁷ Was Hansen hier auf die Bedeutung der Ausstellungskonzeption, die als Retrospektive der AKM verstanden werden kann, bezieht, ist nicht minder übertragbar auf die Rolle eines jeden Künstlers, der auf Traditionen zurückblickt und diese in individueller Ausformung adaptiert. Für die rheinpfälzischen Künstler wurde die AKM schnell zu einem willkommenen Versuch und einer Plattform, die solcherlei Experimente erlaubte und ermöglichte. Die Arbeitsgemeinschaft übernahm alsbald die führende Funktion im Kunstleben am Mittelrhein.²⁰⁸

Die Situation der Nachkriegsjahre in dem „damals sehr finanzschwache[n] Rheinland-Pfalz“²⁰⁹ bot den Bewerbern um das Asterstein-Stipendium und den anderen Bewohnern, die eines der Künstlerappartements mieteten, einen exponierten Arbeitsraum, der nur mit der Unterstützung der ehemaligen Landesregierung von Rheinland-Pfalz geschaffen werden konnte.

Die ersten Stipendiaten, Heijo Hangen und Johann Georg Müller, bezogen ihre Appartements in dieser neuen Kolonie. Die Fluktuation in den darauffolgenden Jahren

²⁰⁵ Kurt Beck in Elisabeth HANSEN/Lieselotte SAUER-KAULBACH: Hangen und Co., 2012, S. 3.

²⁰⁶ Vgl. ebd.

²⁰⁷ Ebd., S. 10.

²⁰⁸ Vgl. weiterführend hierzu Dieter GUBE: Das Künstlerhaus auf dem Asterstein in Koblenz, 1987.

²⁰⁹ Ebd., S. 26.

gestaltete sich recht unterschiedlich. Während ein paar der Künstler für viele Jahre, wie eben etwa Johann Georg Müller, der bis zu seinem Tod dort lebte, im Künstlerhaus blieben, bezogen manche der folgenden Stipendiaten ihre Wohnung nur für die Dauer des Stipendiums, andere mieteten die Künstlerwohnungen für ein paar Jahre.²¹⁰

Nachdem das Asterstein-Stipendium 1958 eingestellt worden war, konnte eine Reaktivierung erst wieder 1993 an neuer Stelle, nämlich nach dem Ausbau der ehemaligen Waffenschmiede auf dem Asterstein, stattfinden.²¹¹ Dass Johann Georg Müller zu den Künstlern der ersten Stunde der Künstlerkolonie zählt, macht ihn zu einem derjenigen, die eine „optimale Starthilfe für ihren Weg als freischaffende Künstlerin bzw. freischaffender Künstler“²¹² erfahren konnten. Er wurde somit Teil einer künstlerfreundlichen Landesstruktur, die selbst nach der Neuauflage des Stipendiums kaum noch erlebt werden konnte. Einen viel höheren Stellenwert hatte die Zusammenkunft von Künstlern, Verbänden und Kulturförderern in der Zeit nach dem Krieg, und man legte Wert auf die Förderung derer, die mit eigenen Mitteln nur schwerlich ihren Beruf ausüben vermochten. Doch schon damals zeichnete sich das Vorhaben ab, die Spreu vom Weizen zu trennen und die Vielzahl „sogenannter bildender Künstler“²¹³ zu selektieren, und zwar in wahrhaft berufene und mutmaßlich berufene Künstler. Diejenigen unter den Berufenen, denen keine Förderung zuteilwurde, fanden sich dabei oftmals in existenzgefährdender, nahezu lebensunwürdiger Situation wieder – trotz allem genügsam und ohne Mittel sowie „private[s] Mäzenatentum“²¹⁴, das unter dem Vermögensverfall gelitten hatte. Eine zusätzliche Erschwernis stellten die nach dem Krieg in alle Richtungen verstreuten Künstler dar, die sich erst einmal wieder zusammenfinden mussten, um gemeinsam für ihre Interessen zu kämpfen. Hans Dornbach, der sich bereits 1922 für die Koblenzer Künstlergruppe Das Boot tatkräftig und fördernd einsetzte, leistete erneut, gemeinsam mit Prof. Ludwig Thormaehlen (1889–1956), der wie Dornbach zur Ankaufskommission gehörte, Hilfe, indem er die

²¹⁰ Eine Auflistung der Bewohner und Stipendiaten bis heute bzw. bis 2004 findet man in Elisabeth HANSEN/Lieselotte SAUER-KAULBACH: Hangen und Co., 2012, S. 12 und 34.

²¹¹ 1958 musste das Asterstein-Stipendium aufgrund der Einrichtung des Villa-Massimo-Stipendiums eingestellt werden. Erst nachdem die Moselland-Wohnungsgesellschaft mbH das Gebäude in der Goebensiedlung erworben hatte, konnte die AKM ihr Künstlerstipendium neu und an anderem Ort wiederaufleben lassen. Vgl. weiterführend hierzu: Ariane M. Fellbach-Stein in ebd., S. 12.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd., S. 14, zit. nach Helmut DOMKE, „Für die bildende Kunst“, in: Rheinischer Merkur 1949.

²¹⁴ Ebd., S. 15, zit. nach GUBE, 1987.

Künstler in ihren jeweiligen Ateliers besuchte und zur AKM nach Koblenz holte.²¹⁵ Diese wiederum waren schnell zur Eigenarbeit bestellt. Ohne die Mithilfe innerhalb einer Künstlergruppierung, die alsbald zur Privatangelegenheit der beteiligten Künstler wurde, konnte kein einheitlicher Fortschritt entstehen.²¹⁶

In den 1960er-Jahren, als die AKM ihr 25-jähriges Bestehen feierte, stellte Helmut Kohl, der damalige Ministerpräsident von Rheinland-Pfalz, Folgendes fest: „Koblenz hat seine Eigenart.“²¹⁷ Dies äußernd, verlieh er Koblenz als Zentrum des Mittelrheins jene exponierte Stellung, die in der mittelrheinischen Kunstgeschichte einzigartig gewesen ist und sich durch die allgemeinen Kunstbestrebungen über die Region hinaus ausweiten konnte.²¹⁸ Die Blütezeit der Kunstproduktion und -rezeption am Mittelrhein, mit Koblenz als rheinischer Metropole, wurde die Zeit von 1949 und hielt an bis in die 1970er-Jahre. „Abgesehen von der Fülle der Ausstellungen, die seit 1949 durchgeführt wurden, die Koblenz aus dem Schlaf eines bildkünstlerischen Märchenschlosses erweckten [...]“²¹⁹, ist es der Wille eines kunstaffinen Volkes gewesen, diese Blütezeit in Eigenregie zu steuern. So sind der Ausbau der Künstlerkolonie sowie die Sanierung des Hauses Metternich, beides waren zerbombte Ruinen, als Zeugnis aktiver Progressionsgedanken zu nennen.²²⁰ Selbstverständlich blickte man 1974 auf eine 25 Jahre bestehende Fluktuation der Künstlergemeinschaft zurück. Dabei muss klar sein, dass dieser Zeitraum eine Vereinigung verändern kann: „Die Gründergeneration ist – von Ausnahmen abgesehen – vom Schauplatz abgetreten. Die damals jungen Künstler haben ihren Platz eingenommen [...]“²²¹ und sind nun zum Erhalt und zur Entwicklung des Bestands gemahnt. Johann Georg Müller bildet in diesem Kontext eine der Ausnahmen. In den 1970er-Jahren bereits zur alten Generation gehörend, blieb er der Künstlergemeinschaft erhalten und verließ sein Atelier auf dem Asterstein nicht. Damit zählt er heute zu den wenigen Konstanten²²², die ein Miteinander mit der jungen

²¹⁵ Vgl. Helmut DOMKE, „Für die bildende Kunst“, in: Rheinischer Merkur 1949, S. 15.

²¹⁶ Vgl. Ariane M. Fellbach-Stein in ebd., S. 20, zit. nach Georg Ahrens in GUBE, 1987.

²¹⁷ Grußwort Helmut Kohl in Hanns ALTMEIER: Kunst und Künstler am Mittelrhein, 25 Jahre AKM, Koblenz 1974.

²¹⁸ Vgl. ebd.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Vgl. ebd., Vorwort, o. S.

²²¹ Ebd.

²²² Neben ihm blieben folgende Künstler der ersten Generation: Heijo Hangen (1950–heute), Josef und Gerti Breuer (1950–1987) und Rudi Scheuermann (1956–1978). Vgl. Elisabeth HANSEN/Lieselotte SAUER-KAULBACH: Hangen und Co., 2012, S. 34.

Nachfolgerschaft nicht scheuten und ihre Berechtigung aufgrund ihrer Erfahrung und Anpassung in Koblenz und Rheinland-Pfalz innehatten. Wie sich die Möglichkeiten der Kunstproduktion im Gebiet der Rheinpfalz vor der Etablierung der AKM und anderen Künstlergruppen gestaltete, soll Bestandteil des folgenden Kapitels werden und die Entwicklung der Region und des kulturellen Erbes und Angebots aufzeigen.

2.3.1. Zur Kunstgeografie der Rheinpfalz

Bereits in der Zeit während und nach dem Ersten Weltkrieg stand die Kunstproduktion und -rezeption in Koblenz still. Einige Künstler, namentlich Hans Dornbach, Adam Münch, Hanns Sprung, Heinz Hartung, Robert Gerstenkorn, Herm Dienz, Emil van Hauth und Theo Blum, verspürten in dieser angespannten und schwierigen Zeit „ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl“²²³ und fanden sich in der Alten Burg ein, um sich auszutauschen, zu diskutieren und Kunst zu produzieren.

Bevor sich genannte Künstler 1922 unter dem Namen ‚Das Boot‘ zusammenschlossen, erprobten sie in den Jahren davor die Vorbilder des Expressionismus und des französischen Impressionismus, die im Rheinland angekommen waren und in dieser Zeit die vorgegebene Mode ausmachten.²²⁴ Mit ihren programmatischen Ausstellungen im „alten schönen Möbelhaus Bernd auf der Löhrrstraße“²²⁵ fand die Gruppe öffentliche Beachtung und ließ die Stadt Koblenz durch ihre Ausstellungstätigkeit einen ersten kulturellen Aufschwung erfahren. Es folgte unter anderem eine Ausstellung nach französischen Vorbildern (1924), die von immenser Bedeutung und Einfluss für die rheinischen Künstler waren. „Die Stadt Koblenz [besann] sich auf ihre kulturellen Pflichten und [half] finanziell.“²²⁶

Einige nennenswerte Ausstellungsbeteiligungen der Koblenzer Künstler sind in den Folgejahren zu verbuchen, wie zum Beispiel die 1930 in der „Koblenzer Neustadt, im klassizistischen Bau der ehemaligen Kommandantur“²²⁷, die unter dem Titel ‚Befreites Rheinland‘ einige Beispiele der „Kunst am freigewordenen [sic!] Rhein von Basel bis

²²³ Hanns ALTMEIER: 25 Jahre AKM, 1974, S. 18.

²²⁴ Vgl. Kapitel 2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre.

²²⁵ Hanns ALTMEIER: 25 Jahre AKM, 1974, S. 18.

²²⁶ Ebd., S. 19.

²²⁷ Ebd.

nach Holland“²²⁸ zur Schau stellte. Die Ausstellung zog ein großes Echo nach sich, das zum einen den expressionistischen Stil beinhaltete, zum anderen aber schon erste Tendenzen der Neuen Sachlichkeit spüren ließ. 1932 folgte die ‚Große Koblenzer Kunstausstellung‘ im „Innenhof einer Druckerei in der Schloßstraße [sic!]“.²²⁹

Nur ein Jahr darauf, 1933, kam das Kunstschaffen durch die nationalsozialistische Regierung zum Erliegen. Die Folgeausstellungen wurden noch immer mit Werken der gleichen Koblenzer Künstler bespielt, doch waren die Einschränkungen unter dem Regiment spürbar: „Wer den Ausweis nicht [besaß], [konnte] nicht mehr ausstellen und [bekam] keine Farben mehr zu kaufen.“²³⁰ Nach der Übernahme der ‚NS-Kulturgemeinde‘ wird die Steuerung sichtbar. Zu Französisch sei alles bislang Dagewesene, viele Künstler wurden namenlos und verschwanden in der Versenkung einer Diktatur, die „zuerst einmal deutsch malen zu lernen“²³¹ forderte, wobei von einem ‚deutschen Stil‘ noch lange keine Rede sein konnte.

Während des Zweiten Weltkrieges wurden Ausstellungen durch den NS-Kunstring veranstaltet. Eine wiederholte Zusammenfügung der Künstler, die mehr oder minder frei über ihre Ausstellungskonzeption entscheiden konnten, fand 1946 statt: „Allmählich [kamen] die Künstler aus Gefangenschaft und Krieg zurück. Alte Freundschaften [wurden] erneuert, neue geknüpft.“²³²

Zur Lage der südwestdeutschen Kunst in den Jahren nach 1945 leistete Kurt Friedrich Ertel aufschlussreiche Kommentare, in dem er von jener Rückwendung in die Zeit der klassischen Moderne spricht, auf die man sich rückblickend zu stützen verstand. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs richtete sich der Blick der Künstler in die Vergangenheit, die es neu zu formen galt: „Die Kunst unserer Tage ist die Katastrophe des Naturalismus und der Sieg des Stils“²³³, so beschrieb Ertel die künstlerische Nachkriegssituation.

Die damit einhergehende Problematik sei es gewesen, „sich mit der Größe der Vergangenheit zu tarnen“²³⁴. Das damals andauernde Streitgespräch um das Ringen von

²²⁸ Hanns ALTMEIER: 25 Jahre AKM, 1974, S. 18.

²²⁹ Ebd., S. 20.

²³⁰ Ebd., S. 18.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd.

²³³ Vgl. Kurt Friedrich ERTEL: Südwestdeutsche Maler und Plastiker, in Albert RÜEGG (Hg.): Kunst und Volk. Art – and you, 16. Jahrgang, Heft 5, Zürich 1954, S. 98.

²³⁴ Ebd., S. 99.

Modernität und dem Verhaftetbleiben mit alten Mustern habe dabei etwas „Erregendes“²³⁵ mit sich gebracht. Diese Machtkämpfe, die die Künstler austrugen, dienten dabei der Notwendigkeit, „nicht im eigenen Saft [zu] »verschmoren«“²³⁶. Man setzte sich Ziele des Fortschritts, des Drangs zur Erneuerung, der Modernität. Selbstredend ist es einem jeden Künstler kaum möglich, die gesamte Kunstwelt allumfassend zu erneuern. Daher darf man „von der Kunst nicht nur Aktualität erwarten; der Künstler ist ja schließlich kein Reporter. Und in der modernen Kunst entscheidet ja nicht die Richtung, sondern der Wert der einzelnen Leistung [...]“²³⁷. Nach Erlangung der völligen Abstraktion als bildgebendes Mittel war dieses Ringen um Aufmerksamkeit jedoch erheblich komplexer geworden, da nach der ganzheitlichen Verfremdung der Wirklichkeitsobjekte im Bildraum kaum noch etwas folgen konnte. Es galt lediglich, mit seinem zeitgenössischen Beitrag ein Stück Geschichte mitzuschreiben.

Mit dem Rückblick auf Geschehenes ging fortwährend die Auseinandersetzung mit den Vorbildern der Vergangenheit und der Entwicklung neuer Stilmerkmale einher. Insgesamt ist dabei ein Zusammenschluss der Künstler zu verzeichnen, die als Gruppierung die gleichen Erkenntnisse vertraten. Im ständigen Konflikt standen dabei immer die künstlerische Arbeitsroutine und die Phantasie und Kraft des Schöpfers (Malers). „Dieses Nebeneinander hat es immer gegeben, auch wenn jede Epoche ihren besonderen Stil schafft.“²³⁸ Im Überblick über die südwestdeutschen Maler sollte diesbezüglich jedoch weder eine Richtfunktion oder gar Bevormundung noch das Überreden zu einem mutmaßlich bevorzugten Künstler oder einer Künstlergruppe erfolgen, „sondern lediglich um den Standpunkt anzudeuten, von dem aus jedes Werk am besten zu verstehen ist“²³⁹.

Neben den Künstlern, die es in die Auflistung Ertels (1954) in der Zeitschrift ‚Kunst und Volk‘ geschafft haben, Helmut Göring, Max Rupp, Heinrich Steiner, Otto Schmidt-Groß, Boris H. Kleint, Emy Roeder, Johanna Coblenz und Gustav Seitz (die ersten drei sind Maler, die letzten drei Plastiker), wurde auch Johann Georg Müller aufgenommen.

²³⁵ Kurt Friedrich ERTEL: Südwestdeutsche Maler und Plastiker, in Albert RÜEGG (Hg.): Kunst und Volk. Art – and you, 1954, S. 99.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd., S. 101.

²³⁹ Ebd.

Im Beitrag Ertels abgebildet wird sein Ölgemälde „Alter Mann“ (M51/2). Mit deutlichem Hang zur Figuration sticht seine Abbildung nahezu heraus, sind die Beispiele der anderen Maler fast der gänzlichen Abstraktion verfallen. Die auf ihn gerichteten Zeilen geben folgenden Sachverhalt wieder: „Johann Georg Müller [...] sieht seine Chance in einem neuen Pakt mit der Natur. Den Konflikt von vorgefaßter [sic!] Anschauung und Motiv, der ihm dabei zu schaffen macht, scheut er keineswegs. Und: Ist seine Kunst darum unzeitgemäß? Wer seiner Zeit entgegenlebt, ist in den meisten Fällen mehr zeitgemäß als jene, die sich bemühen, ihr um jeden Preis nachzulaufen.“²⁴⁰

Diese gelungene Identifizierung jenes Künstlers, der den alten Bildmustern verhaftet blieb, ohne dabei an dem Ringen um neue Stile zugrunde zu gehen, ja gar nicht erst teilzunehmen, trägt nun deutlich zur These der vorliegenden Dissertation bei, Müller habe seinen eigenen Weg zur Abstraktion gefunden, wollte das Ziel, den Ruhm und die Anerkennung des Weltkunstmarkts, nicht um jeden Preis erreichen. Seine Kunst blieb bis zu seinem Tod anschaulich und dem Figürlich-Gegenständlichen, wenn auch in manchen Beispielen nur assoziativ, treu. Dabei konnte zu Lebzeiten des Künstlers kaum eine ernstzunehmende Einbettung seiner Person in die Kunstsituation seines Umfelds erfolgen. Während das kulturelle Erbe der Region Rheinpfalz bereits seit dem frühen 20. Jahrhundert zum Forschungsgegenstand der Literatur geworden ist²⁴¹, ist von den bildenden Künstlern dieser Zeit lediglich eine schrittweise zeitgenössische Betrachtung ab 1945 zu verzeichnen. Wie auch zuvor, gab es die territoriale Einteilung der Bundesländer nicht und daher auch keine regionalen Gremien, die die Bestände der eigenen Umgebung in Abhandlungen und wissenschaftlichen Schriften festhielten.

²⁴⁰ Kurt Friedrich ERTEL: Südwestdeutsche Maler und Plastiker, in Albert RÜEGG (Hg.): Kunst und Volk. Art – and you, 1954, S. 103.

²⁴¹ Anhand von entsprechenden Publikationen zur jeweiligen regionalen Kunstgeografie konnten Beiträge zu diesem Forschungsfeld geleistet werden. Nach jahrzehntelangem Abriss der Betrachtung der regionalen Kunstgeografie ist eine Beschäftigung mit dieser Thematik erst wieder in den 1930er-Jahren zu verzeichnen. Die bis dahin erschienenen Schriften, „Kunstdenkmäler der Pfalz“ (damals erst vier Bände, 1953 dann neun Bände) und Dehios „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler“ (1943 neu aufgelegt, siehe Literaturverzeichnis), boten erste kunstgeschichtliche Einblicke der geografischen Regionen Deutschlands und deren Kunstbetrachtungen, doch blieben sie lediglich Stoff für den „heimatgeschichtlich Interessierten“. Selbstredend bezieht sich dieses Forschungsfeld auf die historischen Gebäude und Einrichtungen der Region, doch zeigt dies, dass manchmal nicht nah genug am Zeitgeschehen gearbeitet werden konnte. Siehe Kurt Friedrich ERTEL: Rheinpfälzische Malerei der Gegenwart, in: Das Kunstwerk, 8. Jahrgang, 1954, S. 34.

Vorher rückte die Region Rheinpfalz daher kaum ins Blickfeld wissenschaftlicher Kunstbetrachtung.

Das damals ‚neue‘ Rheinland-Pfalz hatte die Trennung der eigentlichen Kulturzentren zu verbuchen. Neben den Großzentren der Bundesrepublik, München, Karlsruhe, Frankfurt und Düsseldorf, spalteten sich Heidelberg und Mannheim ab. Koblenz wurde zum künstlerischen Zentrum von Rheinland-Pfalz und stand dabei unter französischer Besatzung.²⁴² Seitdem konnte „kaum noch von einer kontinuierlichen, künstlerischen Entwicklung gesprochen werden“²⁴³, wie es sich auf gesamtdeutscher Ebene ebenso abzeichnete. Die rheinpfälzischen Künstler und Meisterstücke, die damals die Aufnahme in den Kanon der Forschungsliteratur geschafft haben, blieben von geringer Zahl.²⁴⁴ Zeitgleich riss das starke Miteinander unter den Künstlern nicht ab.²⁴⁵ Die Künstler, welche sich nach 1945 vielerorts in ihren Sezessionen sicher fühlten, verfolgten fortan das Motiv, das Wesen der Dinge im Bild zu formen und die Erkenntnis des französischen Impressionismus, Momentaufnahmen durch ‚Augenblinzelei‘ zu schaffen, zu missachten.

Die 1946 gegründete ‚Pfälzische Sezession‘ beispielsweise legte ihr Augenmerk auf das gezielte Verfehlen des Inhalts in ihren Werken, wollte die Neuerungen ihrer Wegbereiter restlos aufbrechen und neu verarbeiten: „Man will nun keinem Zug mehr nachlaufen, der anderswo schon vor fünfzig Jahren abgefahren ist.“²⁴⁶ Dieser Umgang ist auch im Koblenz der 1950er-Jahre zu finden. Müller, der ebenfalls Mitglied der ‚Pfälzischen Sezession‘ war, fand sich mit seiner „rücksichtslos und vital gesehene[n] Bildwelt“²⁴⁷ in dieses Schema ein und legte dabei größten Wert auf die Kreatur. „Dabei [gelang] es ihm, die Mechanik der figuralen Bewegung bis auf den letzten Rest in

²⁴² Vgl. u. a. RZ Nr. 208, 7.9.1955: „Räumen die Franzosen Koblenz?“: Der offizielle Wechsel der Besatzung wurde am 10.7.1945 vollzogen. Drei Jahre darauf waren bereits 28.000 Soldaten und 25.000 Zivilisten in Koblenz stationiert. 1955 bestanden die französischen Truppen dann aus 30.000 Soldaten.

²⁴³ Kurt Friedrich ERTEL: Rheinpfälzische Malerei der Gegenwart, in: Das Kunstwerk, 1954, S. 35.

²⁴⁴ Hans Purrmann (1880–1966) brachte beispielsweise den „modernen Kolorismus und die französische Bildordnung“ nach Rheinland-Pfalz. Die Schulen des 20. Jahrhunderts konnten Lehrer wie Max Slevogt, F. F. Koch, Karl Dillinger, Albert Haueisen oder Otto Dill begrüßen. Vgl. ebd.

²⁴⁵ Dabei war die malerisch wirkende Idylle der Rheinpfalz auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch immer Anlass zur impressionistischen Wahrnehmung und bildlichen Äußerung. Expressionistische Züge waren dabei höchstens als „Episode“ zu verbuchen. Ebd., S. 36.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd., S. 37.

statuarischen und tektonischen Ausdruck umzusetzen.“²⁴⁸ Was im vorangegangenen Kapitel bereits deutlich wurde, nämlich die Unvereinbarkeit der künstlerischen Stile und Tendenzen auf gesamtdeutscher Ebene bzw. zwischen Ost und West, übertrug sich in diesen Jahren der Nachkriegszeit auch auf Rheinland-Pfalz. Die damalige zeitgenössische Kunst brachte Ertel anhand zweier Tendenzen auf den Punkt: Während die eine Fraktion die Abstraktion als das einzig wahre Ziel der künstlerischen Zukunft ansah, verwarf die andere zwar ebenso die naturalistische Darstellungsform, nutzte die Abstraktion allerdings als Dienstmittel darzustellender Gegenständlichkeit.²⁴⁹

Nicht allzu fern war Johann Georg Müller den abstrakten Mustern des frühen 20. Jahrhunderts. Den Weg der abstrakten Formsprache ist er, wie auch die anderen „in heimatlicher Geborgenheit“²⁵⁰ verankert gebliebenen rheinpfälzischen Künstler, mitgegangen, doch blieb sein künstlerischer Ausdruck gegenständlich, figürlich assoziativ und – vor allem – eigen. Diese Eigensinnigkeit wird erneut umso deutlicher im folgenden Kapitel, wenn es um das zwiespältige Verhalten Müllers in den regionalen Künstlerverbänden, besonders der AKM, geht, das sich einerseits durch dessen rege Mithilfe, andererseits aber auch durch seine zeitweise Haltung gegen bestimmte Normen oder Programme äußerte. Eine Annäherung über die Gründung der einzelnen Künstlerverbände und deren jeweiliges Interessen- bzw. Ausstellungsprogramm soll zunächst erfolgen und die Möglichkeiten sowie gleichzeitig die Bedingungen einer bestehenden Mitgliedschaft in einem Verein aufzeigen. Zudem sollen die Anknüpfungspunkte zwischen den Verbänden und Johann Georg Müller seine Aufgabe innerhalb dieser Gruppen sowie sein Schaffen auf regionaler Ebene hergeleitet werden, den Fokus auf einen engeren Raum zurücklenkend.

2.3.2. Müller in den regionalen Künstlerverbänden

Der bestehende ‚Mittelrheinische Künstlerverband‘ der frühen Koblenzer Künstler bekam 1949 einen Rivalen zur Seite gestellt, die AKM, wobei beide Vereine zunächst in einer ‚gesunden Konkurrenz zueinander‘²⁵¹ existieren konnten, bis die AKM die führende Rolle im mittelhheinischen Raum übernahm. Eine Künstlervereinigung musste

²⁴⁸ Kurt Friedrich ERTEL: Südwestdeutsche Maler und Plastiker, 1954, S. 37.

²⁴⁹ Vgl. ebd.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Hanns ALTMEIER: 25 Jahre AKM, 1974, S. 20.

dabei mit folgender Ambivalenz nach dem Krieg umgehen: Erzielen wollte man Progression durch Gemeinschaft, annehmen musste man „demütigende Unterstützung [...]“. Zwischen 75 und 200 Mark zahlte die Stadt Koblenz Anfang der 1950er-Jahre gelegentlich an bedürftige Künstler [...].²⁵²

Die allgemeine Stimmung in der Nachkriegszeit hatte kaum etwas mit kultureller Affinität oder gesteigertem Interesse an dem Beruf des Künstlers gemein. „Von Kunst konnte man nicht leben[,] und von Kunst wollte auch kaum jemand etwas wissen [...]. Krieg und Nationalsozialismus hatten nicht nur die für Kunstaustellungen geeigneten Gebäude zerstört, sondern auch das Kunstverständnis.“²⁵³ Trotz allem war der Vorwärtsdrang unter den Künstlern spürbar. Dabei ging es aber nicht darum, Anklang in der Bevölkerung zu suchen, sondern einfach darum, weiter Kunst zu machen. Es verwundert daher nicht, dass Künstler der ersten Jahre „nicht warten wollten, bis das »Volksverstehen« den Anschluss an die internationale Kunstszene erreichen würde“²⁵⁴. Vom Volk anerkannt wurden gerade noch die frühen ‚Ismen‘ Impressionismus, Expressionismus oder Surrealismus, innerhalb derer man sich wenigstens noch bemühte, etwas Erkennbares darstellen zu wollen.²⁵⁵

Bedenkt man, dass die Rolle des Künstlers, der sich in einem „permanenten Schwebezustan[d] zum Realen“²⁵⁶ befindet, seit der Avantgarde nonkonform zum ‚Normalbürger‘ gesehen wird, so war dessen Lenkung doch trotzdem möglich, so beispielsweise durch die Satzungen der Künstlergemeinschaften. In den Verbänden kam es selbstredend auch zum Austausch unter den einzelnen Künstlerindividuen, deren unterschiedliche Einstellungen sich wechselseitig befruchteten.

Auch in internationalen Verbindungen war dies der Fall. Als die „Europäische Vereinigung bildender Künstler aus Eifel und Ardennen“, mitbegründet von Hanns Altmeier, ins Leben gerufen wurde, konnten „Belgier, Deutsche, Franzosen und Luxemburger wie selbstverständlich zu gemeinsamem Tun im Sinne der Europa-Idee“²⁵⁷, unter ihnen auch stets Mitglieder der AKM, zusammenkommen. Johann Georg

²⁵² Ingrid Bártori in Georg AHRENS (Red.)/Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, AKM (Hg.): 60 Jahre AKM – form+farbe, Koblenz 2008, S. 125.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Vgl. ebd., zit. nach der Koblenzer SPD-Zeitung „Freiheit“ von 1951.

²⁵⁶ Carlfritz Nicolay in AKM (Hg.): 40 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein 1949–1989. Dokumentation Nr. 8, Koblenz 1989, S. 16.

²⁵⁷ Wolfgang Eschmann in ebd., S. 31.

Müller, der das Programm dieser Vereinigung befürwortete, nutzte selbst den Kontakt zu den Franzosen in Koblenz, die ihm zu einer willkommenen Kundschaft wurden. Erinnerung wird an dieser Stelle an die kommunistische Haltung des Künstlers, der sich bereits während des Kriegs mit Vorliebe gegen das vorherrschende Regime stellte. Die Besetzung blieb bis zum 17. September 1969 und wurde mit einer „französisch-deutsche[n] Parade“ verabschiedet.²⁵⁸ Aufgrund seiner pazifistischen Haltung²⁵⁹ war er den Besatzungstruppen gegenüber höchst aufgeschlossen und fand in manchem Truppenmitglied einen Käufer für seine Arbeiten. So ist es verständlich, dass vermutlich noch heute ein Teil seines Nachlasses sich ebenso im französischen Raum befinden könnte.²⁶⁰ Die in der Einleitung erwähnte Mappe aus französischem Besitz, die an den privaten Sammler Werner Scholzen getragen wurde, bestärkt diese Annahme.

Ebenso kamen Müller die in Koblenz organisierten Ausstellungen, die das Konzept von Vielseitigkeit und Facettenreichtum auf nationaler Ebene unterstützten und vorantrieben, zugute. Auf regionaler Ebene etablierten sich die ‚form+farbe‘-Ausstellungen²⁶¹ der AKM schnell als gelungene (Re-)Präsentationen, die seit 1954 jährlich stattfinden. „Von ihnen [ging] der Reiz der Vielseitigkeit von Stilen und Temperamenten aus“²⁶², die einem bunten Miteinander entsprachen. Welche Fülle an Verschiedenheiten die jeweiligen Kuratoren bereits in den ersten Jahren des Bestehens der ‚form+farbe‘ an einem Ort zusammenbrachten, dessen war man sich in Koblenz bewusst: „Selbstverständlich spiegeln sich Zeitströmungen wider, in Experimenten, Visionen, Zukunftsängsten. Mißstände [sic!] in der Gesellschaft werden aufgedeckt, Folgen oberflächlicher Anschauungen oder der

²⁵⁸ RZ Nr. 215, 17.9.1969: „Heute schlägt die Abschiedsstunde, Parade und Empfang zur Feier des Tages. Franzosen: Wir haben uns hier wohlgefühlt [...].“ Siehe weiterführend auch: LHAko, Best. 708 Nr. 318, 5: Französische Besetzung, 1945–1957.

²⁵⁹ Müllers pazifistische Haltung, die aus den dramatischen Erfahrungen seines Wehrdienstes heraus entstanden sein muss, gibt Wilbert an entsprechender Stelle wieder und fügt außerdem hinzu: „Er sagte mir, sie hätten damals nicht nur Eisenbahntrassen bauen müssen, sondern auch Gräben für Erschießungskommandos. Und dass das in irgendeine Haltung umschlägt ist ganz natürlich. Und wenn dann einer die Möglichkeit hat, seinen Pazifismus zu zeigen, was ja nach 1945 der Fall war, tat man das auch.“ Interview Dr. Karl-Jürgen Wilbert, siehe Anhang.

²⁶⁰ Nach Informationen von Werner Scholzen, siehe Anhang. Ein Zusammenhang zwischen dem Ende der französischen Besatzungszeit und der Abnahme der Verkäufe durch den Künstler seit den 1970er-Jahren ist außerdem anzunehmen.

²⁶¹ Der Titel in Kleinschreibung und mit Pluszeichen ist erst ab 1957 nachweislich festgehalten. Vgl. Georg AHRENS (Red.)/ Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, AKM (Hg.): 60 Jahre AKM – form und farbe 2008, 2008.

²⁶² Wolfgang Eschmann in AKM (Hg.): 40 Jahre AKM 1949–1989, 1989, S. 31.

Genußsucht [sic!] der Menschen von heute. Es gibt interessante Pendelausschläge zwischen gegenständlicher und abstrakter Darstellungsweise, zwischen überhöhter Realität und sinnbildhafter Verdichtung von Inhalten unseres Daseins, unserer Sorgen. Immer aber ist es ein friedlicher Wettbewerb von mehreren Künstler-Generationen.²⁶³ Als „Salz einer Vernissage“²⁶⁴ benannte Wolfgang Eschmann dabei den seltenen Versuch eines Künstlers, der sein Werk umdachte, sich einer neuen Strömung hingab, aneckte. Die Mehrheit der Künstler, so Eschmann, wagte diesen Ausbruch nicht und blieb sich gleich, „einmal gefaßte [sic!] ästhetische Grundsätze, Erkenntnisstandpunkte und gestalterische Eigenheiten“²⁶⁵ verankernd. Johann Georg Müller konnte sich von Anfang an zu dieser nach alten Mustern denkenden und arbeitenden Mehrheit bekennen. Das Sehnen nach Erkennbarem, nach naturalistischer Malerei blieb in der Zeit des Umbruchs nach 1945 in den Köpfen des mit anderen Sehgewohnheiten vertrauten Publikums verankert. „»Abstrakt« und »modern« war [zunächst] das Unvertraute, das Exotische und provozierte Mißtrauen [sic!]. Die Pupillen verengten sich, und von ferne rührte der unsterbliche Hirsch aus dem Hexbachtal.“²⁶⁶ Dieses Verlangen tilgte jedoch nur eine verschwindend geringe Künstlerschaft, während die meisten, wie Johann Georg Müller, ein ‚Dazwischen‘ für die beste Lösung befanden, um dem normativen Geschmack zu entsprechen und gleichzeitig ohne auf Individualität verzichten zu müssen.

Was die ‚moderne‘, neue Formsprache der Abstrahierung und Abstraktion jedoch leisten konnte und somit unumgänglich für die Kunstwelt machte, war die Sicherheit des Gesprächs darüber: „Die »abstrakte Kunst« war etwas, von der alle so redeten wie heutzutage von den Schwarzen Löchern: Genaueres [...] ist nicht bekannt.“²⁶⁷ Fernab von jeglicher Sinnhaftigkeit und Berechtigung dieser aneckenden Formsprache – und damit ist nicht nur die reine Abstraktion, sondern jede neue figurative und gegenständliche Abstrahierung der jeweiligen Grund- bzw. Urform gemeint – bleibt am Ende jedoch stets im kommunikativen Raum stehen. Die AKM war sich darüber im

²⁶³ Wolfgang Eschmann in AKM (Hg.): 40 Jahre AKM 1949–1989, 1989, S. 31.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Werner Helmes in ebd., S. 83.

²⁶⁷ Ebd.

Klaren, dass sie Mittel zum Zweck war, also eine Plattform für Aufregung und Streitgespräche verkörperte, und dass hinsichtlich ihres Programms gestritten wurde.²⁶⁸ Dass eine Künstlergemeinschaft heute noch weiterhin Bestand hat – und das über viele schwierige Zeiten hinweg –, ist löblich, wenngleich der Status der progressiven Gründerschaft bis heute nicht mehr in solch hohem Maße aufrechterhalten werden kann. Trotz allem sticht in den Publikationen der AKM immer wieder eine Aussage heraus, die die unterschiedlichen Generationen der Mitglieder und den gesamten Zusammenhalt der Künstlergenossenschaft rechtfertigt: „Ihre Bindung beruht auf gegenseitiger Wertschätzung.“²⁶⁹ Aus dieser gegenseitigen Wertschätzung geht hervor, dass innerhalb der Künstlergemeinschaft kaum von einem Ringen bzw. einem individuell ungesunden Selbstbewusstsein die Rede sein kann.²⁷⁰

In einem Abriss über Künstlergruppierungen der Vergangenheit führt Hans Roosen die Problematik an, dass die eben genannte gegenseitige Wertschätzung ebenso ein schwieriges Unterfangen gewesen ist, dessen Einhaltung aufgrund manch eines Individuums nicht immer vorausgesetzt werden konnte. Sobald sich einer der Künstler hervorhob und sich daran erfreute, dass über andere schlecht gesprochen wurde, war dieser Verhaltenskodex schnell gebrochen: „Wo Licht ist, ist auch Schatten, Hell erblüht nur vor Dunkel, Qualität vor Weniger-Qualität [sic!].“²⁷¹ Sowohl der LBBK als auch die AKM, beide bei deren Gründung unter dem Vorsitz von Hanns Altmeier, hatten wohl solcherart Künstler in ihren Reihen, die Einfluss auf Bekanntheitsgrad,

²⁶⁸ Wolfgang Eschmann in Wolfgang Eschmann in AKM (Hg.): 40 Jahre AKM 1949–1989, 1989, S. 85.

²⁶⁹ Georg AHRENS: 50 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, Koblenz 1999, S. 17, Reproduktion nach dem ersten Katalog der AKM, 1949.

²⁷⁰ Werner Helmes vergleicht diese Haltung mit dem zur generativen Maxime gewordenen Leitsatz der Französischen Revolution: „Die Freiheit der Teilnahme und Kritik, die Gleichheit aller Mitglieder, welchen Stil sie auch bevorzugen, und die Brüderlichkeit gegenseitiger Wertschätzung und Toleranz zwischen Älteren und Jüngeren, Konservativen und Avantgardisten, über allen Tagesstreit hinweg.“ In: AKM (Hg.): 40 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein 1949–1989, 1989, S. 98. Womit sich die Künstler dessen ungeachtet wohl schnell abgefunden haben, ist ihre regionale Stellung, die, so Hans Roosen, nicht mit dem Status der „Stillen im Lande“ einhergehen darf, die stets mit einer Geringschätzung verbunden sei, dass es jemand über die Grenzen hinaus, also „in der sogenannten »Welt«“, nicht geschafft habe. Was ein jeder Künstler nach 1945 nämlich kaum selbst zu entscheiden hatte, war, ob er in die obere (sprich überregionale/ internationale) Liga möchte, in der er aber nicht zur Spitze gehört, oder aber ob er mit seiner Kunst der Führende innerhalb der unteren Liga des regional beschränkten Raums sein möchte. Bildthema und Forminhalte haben dabei nur eine nebensächliche Funktion, wenn das Bild dafür gut gemalt ist, so Roosen. In: Georg AHRENS, 50 Jahre AKM, 1999, S. 27.

²⁷¹ Ebd.

Verkaufswerte oder Arbeitsweise eines anderen hatten. So gab es sicherlich diejenigen, die ihre Hilfe anboten, und andere, die Steine in den Weg ihrer Mitstreiter legten.

Das Schwerfällige für einen jeden Künstler war aber damit noch nicht gänzlich aufgedeckt. Hans Roosen stellt die Problematik des Wissens um kunsthistorisches Erbe und dessen Umgang in der Gegenwart fest. Als Hürde für das eigene Schaffen beschreibt er die Kenntnisse über die Kunstgeschichte, da sie zum Hindernis werden können, wenn man mit dem Wissen um sie, ihre Vorbilder und Wegbereiter, zu eigenen Formen gelangen möchte. Dabei gab es seit jeher die Bilder der Avantgarde, der künstlerischen Elite, und die, die man schlichtweg als „schlecht“²⁷² bezeichnen möchte. Die Entscheidung darüber fällt letztendlich erneut der Geschmack des Publikums, wengleich sich viele Künstler zudem parallel dazu in Unzufriedenheit über ihr eigenes Werk befanden. Die Erkenntnis des möglichen Scheiterns als Maxime neuer Kunstwissenschaftskritik ist dabei unumgänglich, da sich, laut Roosen, mit ihr erst wahrhaftig arbeiten lasse und sie ein Zeichen von Größe sei.²⁷³

In diesem Zusammenhang stellt eine Künstlervereinigung ein willkommenes Auffangbecken dar, welches immer aus der Motivation heraus entstanden ist, „sich von etwas Bestehendem abzugrenzen [...]“²⁷⁴. Ein gemeinschaftlich beschlossenes und festgeschriebenes Programm äußerte dabei meist eine lückenlose Form im Sinne der uneingeschränkten Möglichkeiten für die untereinander verschiedenartigen Künstlercharaktere. Der materielle Aspekt, der außerdem hinzukommt, bedingte, dass man einen Großteil der Einnahmen eines Verkaufs an den jeweiligen Galeristen abzugeben hatte. Wer einem Verein beigetreten ist, um den war es besser bestellt als um einen Einzelkämpfer, denn „[d]em Einzelnen gelingt es viel seltener als einer Gemeinschaft, vom Staat, einer Stadt oder von anderen Mäzenen subventioniert zu werden“²⁷⁵.

Johann Georg Müller wurde Mitglied einer Künstlergemeinschaft, konnte dadurch regelmäßig ausstellen, war sich über sein mögliches Scheitern bewusst, lebte damit, malte und arbeitete bewusst anders als die Avantgarde, die den Geschmack der Massen bediente und erschuf für seine Zeit einen eigenen und individuellen Stil, der ihn in den

²⁷² Hans Roosen in Georg AHRENS, 50 Jahre AKM, 1999, S. 28.

²⁷³ Vgl. ebd.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Ebd.

1950er-, 1960er- und 1970er-Jahren zu einer festen Größe in Koblenz und der rheinpfälzischen Region werden ließ.²⁷⁶

Zu einer eben solchen festen Größe wurde nicht nur der Künstler selbst, sondern auch die jährliche ‚form+farbe‘-Ausstellung sowie der ‚Aschermittwoch der Künstler‘. Traditionell und interdisziplinär gestaltet sich Letzterer seit seiner erstmaligen Durchführung nach dem Zweiten Weltkrieg und auf Anraten des französischen Schriftstellers und Diplomaten Paul Claudel. Dass diese Veranstaltungsform es auch im deutschen Raum, im Rheinland und in Bayern, zu einem bekannten Brauchtum schaffte, ist Josef Kardinal Frings zu verdanken, der die Veranstaltung 1950 in Köln etablierte. Seitdem treffen alljährlich Künstler und Geistliche zusammen, um nach dem Gottesdienst die Ausstellungshäuser zu besuchen.²⁷⁷ Im Jubiläumskatalog der AKM zum 60-jährigen Bestehen wird der Beitrag von dem ehemaligen Direktor des Mittelrhein-Museums, Mario Kramp, mit einem entsprechenden Werk von Johann Georg Müller untermalt: „Aschermittwoch“ von 1952 (Abb. 35) – eine Maskerade, innerhalb welcher die verkleideten Figuren in miteinander verschlungener Haltung den Bildraum bemannen und sich sowohl in einer Szene der Feierlichkeit als auch in einer der Melancholie befinden.²⁷⁸

Auch beim später in Koblenz etablierten ‚Aschermittwoch der Künstler‘ halfen die Mitglieder stets bei allen anfallenden, ausstellungsbegleitenden Aufgaben. Wie tatkräftig die Unterstützung einzelner Mitglieder gewesen war, zeigen die Beiträge der Ausstellungskataloge der AKM auf, die auch Johann Georg Müller hervorheben, der in Kooperation mit Heijo Hangen, seinem Nachbarn und Mitstipendiaten, sowie dem damaligen Vorsitzenden Hanns Altmeier und dem Fotografen Karl Stiebel ab 1954 die Kataloge der Arbeitsgemeinschaft gestaltete. Zur ersten ‚form+farbe‘ (1954) lieferte Hanns Altmeier eine gelungene Auseinandersetzung mit den Hauptbestandteilen eines Kunstwerks, der Form und der Farbe: „[Diese] sind die Ausdrucksmittel des bildenden Künstlers. Mit ihnen erzeugt er auf der Malfläche Spannungen und macht den Raum sichtbar. Die Qualität seiner Gestaltung liegt in der Art, wie er seine Mittel bewältigt. Es ist gleichgültig, ob er die Formen und Farben als reine Gebilde in letzter Abstraktion

²⁷⁶ So zollte die AKM ihm post mortem auf der ‚form+farbe‘ 1998 Tribut, indem sie eines seiner aussagekräftigsten Werke ausstellte, das großformatige Ölgemälde „Orakel“ von 1962 (M62/1).

²⁷⁷ Vgl. Mario Kramp in Georg AHRENS (Red.)/AKM (Hg.): 60 Jahre AKM – form+farbe 2008, 2008, S. 133.

²⁷⁸ Bildbeschreibung siehe Kapitel 3.4. Masken und Maskeraden.

gegeben oder ob er sie an den Gegenständen der Umwelt sichtbar gemacht hat [...].“²⁷⁹ Toleranz und Offenheit für- und miteinander scheinen also die Stichworte für die Beständigkeit einer Arbeitsgemeinschaft zu sein, die über den stetig wechselnden Mitgliederstock zum Zweck der schrittweisen Selbsterhaltung aus den Ateliers heraus und ohne Scheu an den Betrachter herantritt. Bereits 1952, als es zu einer Ausstellung der Deutsch-Französischen Gesellschaft im Koblenzer Hof kam²⁸⁰, fünf Jahre bevor eines der Werke von Johann Georg Müller seine Reise zur ‚Biennale‘ in Paris und Frankfurt machte²⁸¹, resignierten die Mitglieder der AKM, so auch Müller, nicht vor den Größen des Nachbarlandes, sondern präsentierten sich stolz neben Heckel, Matisse, Utrillo, Vlaminck und Vuillard.²⁸² Die französischen Meister konnten die Künstler also nun vor der eigenen Haustüre sichten und begutachten. Es ist demnach davon auszugehen, dass Müller die Vorbilder, die er in seiner Jugend in Paris kennenlernte, gesehen hat und neben Erich Heckel als deutschem Vertreter des Expressionismus gerade der Franzose Henri Matisse ihm aufgrund mancher Stilverwandtschaften sehr zugesagt haben muss.

Nicht nur durch die Mitgliedschaft der AKM, sondern auch durch den seit 1948 bestehenden Kontakt zur APK gelang es Müller, auch überregional an Ausstellungen teilzunehmen.²⁸³ Die APK blickt heute nunmehr auf eine dreiundneunzigjährige Geschichte seit der Gründung im Januar 1922 zurück – im Gründungsjahr noch als „Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Kunst“ in Neustadt hervorgegangen.²⁸⁴ Während die

²⁷⁹ Lieselotte Sauer-Kaulbach in Georg AHRENS (Red.)/AKM (Hg.): 60 Jahre form+farbe, 2008, S. 23.

²⁸⁰ Ein Fotoalbum als Dokument liegt im Mittelrhein-Museum vor. Darin gezeigt sind 180 Werke von deutschen, französischen und amerikanischen Künstlern. Müller lieferte zwei Beiträge: das Gemälde „Mann und Frau“ von 1951 (M51/1), das sich heute im Mittelrhein-Museum Koblenz in der Dauerausstellung befindet, und ein weiteres, heute verschollenes Gemälde. Vgl. auch Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 13.

²⁸¹ Siehe Kapitel 2.4. Zwischen Ausstellungen und Häuslichkeit.

²⁸² Vgl. Lieselotte Sauer-Kaulbach in Georg AHRENS (Red.)/AKM (Hg.): 60 Jahre form+farbe, 2008, S. 25.

²⁸³ Vgl. Kapitel 2.4. Zwischen Ausstellungen und Häuslichkeit.

²⁸⁴ Die ersten Mitglieder, unter ihnen Daniel Wohlgenuth, Ludwig Waldschmidt oder August und Hermann Croissant, scharen sich alsbald um den damaligen Direktor der Pfälzischen Gewerbeanstalt Kaiserslautern, Dr. Hermann Graf, mit dem sie eine künftig andauernde Zusammenarbeit schätzen und für ihre Zwecke nutzen sollten. Erste Annäherungsgespräche mit der Gewerbeanstalt wurden durch die damaligen Vorsitzenden, die Kunstmaler August Croissant und Hermann Sauter, geführt. Dr. Hermann Graf war der langjährige Direktor der Meisterschule für Handwerker und der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern. Allen voran prägte er die Ausformung einer „pfälzisch[en] Kunstpolitik“, also einer landesinneren Konzipierung der Verbindung vieler Einrichtungen zu einer Gemeinschaft und der Unterstützung von einzelnen Künstlern einerseits und der gesamten APK-Gruppe andererseits durch die Bereitstellung der Räumlichkeiten der heutigen Pfalzgalerie. Siehe APK (Hg.): Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler.

„neue“ APK nach dem Zweiten Weltkrieg wiedergegründet wurde, stellen sich Unterschiede zwischen der neu gegründeten und der ursprünglichen APK bezüglich der Programm- und Wertvorstellungen ein. Die junge Arbeitsgemeinschaft der 1920er-Jahre sah das verbindende Ziel als inhärent, alle Pfälzischen Kunstfreunde, ob aus anderen Vereinen, Institutionen oder als Einzelperson, zum Zweck der Sicherstellung und Bewahrung traditionsreicher, „bodenständiger“²⁸⁵ Kunst zusammenzubringen. Ziel war es, die Aufrechterhaltung bildender Kunst und den existenzsichernden Schutz der jeweiligen Künstler zu erreichen, ohne dabei die „innere Arbeit der angeschlossenen Verbände“²⁸⁶ einzuschränken. Nicht nur bildende Künstler, sondern auch Kunsthandwerker und Kunstlehrer sowie Kunstbegeisterte fanden Platz in jener Organisation, die keineswegs als allen anderen übergeordneter Verein verstanden werden konnte. Vielmehr sah die APK sich als eine Gemeinschaft, die alle damaligen pfälzischen Einrichtungen und Verbände unter sich zusammenschließen wollte, um „mit Engagement und Idealismus die Interessen der Kunst im weitesten Sinne mitzutragen und mitzugestalten“²⁸⁷. Die Künstler waren dabei die erste Instanz, die jene Mittlerfunktion einnehmen konnte und die Räumlichkeiten der Gewerbeanstalt und des Gewerbemuseums zu füllen vermochte.

War man der APK in ihrer noch jungen Geschichte beigetreten, so hatte man sich für den Weg der Ordnung im durch wirtschaftlichen Notstand und materielle Sorgen gezehrten Gebiet der Rheinpfalz entschieden, der für Künstlerexistenzen durch die Rheinlandbesetzung nach dem Ersten Weltkrieg erhebliche Misstände hervorgerufen hatte. Nun war durch die Gründung der APK eine verantwortliche Institution gefunden, die sich dieser Problematik annehmen und „die alte und neue Kunst unter vielen Gesichtspunkten mit einer Stimme sprechen“²⁸⁸ lassen konnte.

Als maßgebliche Instanz dieser ersten Jahre kann man die APK und deren Mitglieder heute im Bezug auf die Entstehung der Pfalzgalerie Kaiserslautern, die heute einen Teil der Werke Johann Georg Müllers besitzt, ansehen. Mitglieder wurden dazu aufgerufen, nicht nur ihre Werke zur Verfügung zu stellen (ob durch Leihgaben, Schenkungen oder

Jubiläumsausstellung 1922–2002. Katalog zur Ausstellung in der Pfalzgalerie Kaiserslautern, 30. Juni bis 1. September 2002, Kaiserslautern 2002.

²⁸⁵ APK (Hg.): Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. Jubiläumsausstellung 1922–2002, Kaiserslautern 2002, Vorwort, o. S.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd.

günstigen Verkauf), sondern auch ihre Biografien und Werkverzeichnisse zum Zweck der Inventarisierung einzureichen.²⁸⁹ An dieser Stelle wird an die lückenhafte Aufarbeitung des kulturellen bzw. künstlerischen Erbes nach Kurt Friedrich Ertel erinnert, das hier nun anhand der Sammlung von Monografien und Verzeichnissen bereits zuvor zu erschließen versucht wurde. Ein Existenz- und Ausstellungsraum war geschaffen, den Künstlern wurde die Teilnahme gesichert, Verkaufsausstellungen wurden initialisiert. Trotz allem blickte das restliche Land auf die wirtschaftlich ernste Lage der Pfalz und fand sich alsbald in der Position eines Hilfeleisters, der einzelnen Künstlern der Pfalz Ausstellungsmöglichkeiten und somit Verdienstchancen bieten wollte.²⁹⁰

In den folgenden Jahren nach der Gründung stellte sich bald ein Bild der APK als kaum die Verbindung aller Organisationen leistender Verein ein, der dennoch durch die ständige Zusammenarbeit mit der Gewerbeanstalt weiterwuchs, eine rege Ausstellungstätigkeit und Umsatzgewinne verbuchen konnte.²⁹¹ In der Zeit zwischen den Kriegen trat die APK die Folge einiger Künstlerverbände und -gruppen an, die sich als Gemeinschaften mit eher individualistischen Zielen zusammenfanden, wie die Künstler der Verbände Die Brücke, Der Blaue Reiter oder – für den pfälzischen Raum – Das Boot. Deren Zusammenschlüsse und Programme blieben auf kleine Räume und subjektive Ziele beschränkt und sind heute von maßgeblicher Bedeutung für das Kunstschaffen und die Möglichkeiten, die sich für einen bildenden Künstler aufstellten, wobei man bei den genannten Gruppen kaum von einer allumfassenden, organisationsverbindenden Gesinnung sprechen kann. Als die älteste rheinpfälzische Vereinigung präsentierte sich die APK seit ihrer Gründung also als überinstitutionelle und interdisziplinäre Organisation. Zwar nicht als „Dachorganisation“²⁹², dennoch aber als Plattform für eine Vielzahl von Künstlerpersönlichkeiten und Kunstinteressierten erhält die APK samt ihren Prinzipien und Erfolgsverbuchungen ihre berechtigte exponierte Stellung im Raum Pfalz.

²⁸⁹ Vgl. APK (Hg.): Jubiläumsausstellung 1922–2002, Kaiserslautern 2002, Vorwort, o. S.

²⁹⁰ „Durch Ereignisse wie den passiven Widerstand, die große Zahl der Ausweisungen von Pfälzern aus ihrer Heimat durch die Besatzungsadministration, die Belastung durch den Separatismus und dergleichen mehr war die Pfalz im Bewusstsein der deutschen Öffentlichkeit präsent. Deswegen gab es zahlreiche Solidaritätsaktionen für die Pfalz in ganz Deutschland.“ Vgl. ebd.

²⁹¹ Das Ende der Weimarer Republik brachte 1933 dann die Auflösung der ‚alten‘ APK mit sich. Vgl. ebd.

²⁹² Ebd.

Über nahezu jede Künstlergruppe, so auch über die APK, wurde das Urteil des Scheiterns durch die nationalsozialistische Regierung verhängt. Dass es der APK gelang, sich 1948 neu zu gründen, zeugte von dem hohen Verständnis der neuen Gründungsväter, die mit dem Erbe der Vorkriegsgeschichte des Vereins umzugehen wussten und mit diesem Wissen eine Neugründung nicht scheuten sowie mit der neuen politischen und wirtschaftlichen Situation zum Vorteil der Künstlergemeinschaft arbeiteten. In diesen Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg hatte der rheinpfälzische Raum, um die parallel existierenden Gemeinschaften noch einmal wiederholend zusammenzufassen, gleich drei weitere Künstlervereinsgründungen zu verbuchen, die alle ohne eine solch erschwerte Vorkriegsgeschichte wie die der APK in eine trotzdem volksgemeinschaftlich vorbelastete Epoche starteten. Bereits 1946 trat die Pfälzische Sezession hervor, im Wiedergründungsjahr der APK²⁹³ etablierte sich der LBBK, und ein Jahr darauf, 1949, kommt es zur Gründung der AKM.²⁹⁴

Diese Jahre wurden für Johann Georg Müller, der bald entweder festes Mitglied wurde oder zumindest an Ausstellungen in den genannten Vereinigungen beteiligt war, insofern zur persönlichen Umbruchzeit, als auch er sich neu zu orientieren hatte. Nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft hatte er in Bad Dürkheim Obdach gefunden und war zunächst unwissend über die Entwicklung seiner künstlerischen Möglichkeiten, die er vor dem Krieg – und somit in seinen Mittzwanzigern – noch im Sinne autodidaktischer Studien erprobt hatte.²⁹⁵ An einer der ersten Ausstellungen der APK nach deren Wiedergründung in der Pfalzgalerie Kaiserslautern war Johann Georg Müller beteiligt.²⁹⁶ Mit der Gemeinschaft verbunden blieb er stets in den Jahren darauf, stellte einige weitere Male in der Pfalzgalerie²⁹⁷ aus, 1970 unter anderem in einer großen Retrospektive.²⁹⁸

²⁹³ Als die APK wiedergegründet wurde, zählten 88 Vollmitglieder und 12 Probemitglieder zur Mitgliederliste, darunter „56 Maler, 8 Grafiker, 16 Bildhauer, 11 Gebrauchsgrafiker, 3 Kunsthandwerker und 2 Kunstwissenschaftler.“ APK (Hg.): Jubiläumsausstellung 1922–2002, Kaiserslautern 2002, Vorwort, o. S.

²⁹⁴ Vgl. ebd., Grußwort Jürgen Zöllner, Minister für Wissenschaft, Weiterbildung, Forschung und Kultur, o. S.

²⁹⁵ Vgl. Kapitel 2.1. Ausbildung und Akademiezeit, 2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre.

²⁹⁶ Im selben Jahr soll er zudem die Gelegenheit gehabt haben, ein paar seiner Arbeiten in Amsterdam auszustellen. Näheres ist nicht bekannt, Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 12, zit. nach Wilhelm WEBER, 1970, Kaiserslautern.

²⁹⁷ 1947 kehrte Müller von Daudenzell in die Pfalz zurück, da die Pfalzgalerie (Landesgewerbeanstalt) damit begann, seine Holzschnitte anzukaufen. Vgl. ebd., S. 11.

²⁹⁸ Siehe Ausstellungsbeteiligungen.

In ihrer neuen Präsenz ist es der APK jedoch nach dem Krieg kaum mehr möglich gewesen, sich noch nach den ‚alten‘ Mustern aufzustellen. Die „Vertreterin aller Kunstinteressierten“²⁹⁹ wurde gezwungen, ihre Ziele aufgrund der Übernahme amtlicher Institutionen wie den Denkmalpflegeämtern bzw. der Pfalzgalerie als nunmehr amtliche Stelle aufzugeben und sich programmatisch zu beschränken. Es gelang dem Vorstand und allen Mitgliedern, ihre Arbeitsgemeinschaft neu zu etablieren und als „Interessenvertretung der Bildenden Künstler der Pfalz“³⁰⁰ zu fungieren, dabei die „Unterschiedlichkeit der Generationen, der Stile und Anliegen“³⁰¹ in sich vereinernd. Nicht nur die APK, sondern alle weiteren Künstlerverbände³⁰² aus dem rheinpfälzischen Raum stellten seit ihrer Gründung für jeden Künstler gleichsam auch die Mitgliedschaft an ihren Ausstellungen dar. Zudem waren sie die wohl einzige Plattform, „kontinuierlich das Kunstschaffen der Region wahrzunehmen und zu beurteilen“³⁰³. Eine jährlich oder zweijährlich veranstaltete Ausstellungsfolge hielt somit stets eine Gemeinschaft zusammen und ein Interesse aufrecht, das nunmehr schon nach kurzer Zeit auf eigene Traditionen zurückblicken und somit sowohl dem Künstler als auch dessen Kunst einen Platz im regionalen Archiv vermitteln konnte. Dies geschah im Wesentlichen stets unter der Prämisse, „zur Bildung und Stabilisierung regionaler Identität“³⁰⁴ beizutragen.

Dabei gilt es, sich Folgendes bewusst zu machen: „Schöpferische Kraft ist eigentlich unabhängig von Alter oder Bindung an geografische Verhältnisse. Aber sie braucht ein Forum, wie es selbstverständlich neben vielen anderen Institutionen und Organisationen die APK darstellt.“³⁰⁵ Dabei ist zu berücksichtigen, dass nicht jeder Künstler Einzug in die Gesellschaft erhielt. Stets entschied eine Jury über die bevorteiligten Künstler, die sich in dieser Tradition aufgenommen fühlen durften.³⁰⁶ Aufgewachsen in der Pfalz, seine Heimat im oberen Mittelrheintal ausgewählt, arbeitete Müller beide Regionen verbindend und beide Regionen mit seiner Kunst bespielend. Seine Teilnahme an

²⁹⁹ Darunter fallen alle denkbaren Sparten, also „bildende Kunst, Kunstgewerbe, Design Kunstinventarisierung, Kunstpädagogik, Geschmacksbildung etc.“ APK, 2002, Vorwort, o. S.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Die Pfälzische Sezession, die Neue Pfälzische Gruppe, die APK, der LBBK und vor allem die AKM.

³⁰³ APK, 2002, Vorwort, o. S.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Vgl. ebd.

Ausstellungen der AKM, der APK und der Pfälzischen Sezession halfen ihm bei der Beteiligung am regionalen Kunstschaffen.

Die Aufgabe der Sezessionen wiederum, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg bildeten, war, das Erbe der klassischen Moderne anzutreten und gleichsam zu erneuern.³⁰⁷ In den Jahren nach der Gründung 1946 hatte die Pfälzische Sezession mittlerweile „überprovinzielle Bedeutung“³⁰⁸ erlangt und nahm damit ihren Platz auf nationaler Ebene ein.³⁰⁹ Im Katalog zum Pfalzpreis für bildende Kunst 1957 von der Pfalzgalerie Kaiserslautern ist Johann Georg Müller sowohl als Mitglied als auch als Bewerber aufgeführt.³¹⁰ Insgesamt ist das unermüdliche Wirken aller Künstlerverbände, der AKM, der APK und der Pfälzischen Sezession, dem jeweiligen Verein dabei zugutezuhalten, dessen Mitglieder die ausstellungs- wenn nicht sogar existenzsichernde Gemeinschaft größtenteils in Eigenregie aufrechterhielten, worum auch Müller in Koblenz stets bemüht war.

Aus dem Vorwärtsdrang der Künstlergemeinschaft wurde allmählich aber eine formale Stagnation der Ausstellungskonzeption, wie es kritische Stimmen der 1990er-Jahre in den Medien verlauten ließen. Die Frage nach dem rechtmäßigen Platz von „Hobbykunst“³¹¹ an den Wänden der Ausstellungshäuser der AKM und anderen Vereinen, die doch traditionell auf Qualität setzten, wurde laut. Der Beständigkeit der Arbeitsgemeinschaften tut dies jedoch bis heute keinen Abbruch. Tradition, Qualität und Pflege der Kunst lassen die AKM und die APK bis heute am Gespräch der rheinpfälzischen Kunstproduktion teilhaben. Johann Georg Müller, der zu den ‚alten Meistern‘ der Künstlergemeinschaft zählte, bekam diese kritische Haltung gegenüber

³⁰⁷ Aus den Reihen der Pfälzer Sezessionsmitglieder wurde diese Aufgabe, nachdem sich die Gruppierung seit 1946 etabliert hatte, zur zehnten Jahresausstellung wie folgt resümiert: „Sie ist eine der ersten Künstlergemeinschaften, die sich nach dem Kriege konsolidieren, erfüllt von der Verantwortung gegenüber dem künstlerischen Gewissen unserer Gegenwart, getragen von der Zuneigung der Freunde, Spiegel redlichen Künstlertums, Repräsentant einer Landschaft, Solopart im Orchester der Zeit.“ Dr. Ulrich Gertz in den Aphorismen zur 10. Jahresausstellung in Theo SIEGLE: Die Pfälzische Sezession. In Pfälzer Heimat, 1957, S. 32.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Erster Geschäftsführer wurde damals Dr. Walter Krannich, Chemiker, dessen Fabrik, die BASF, im Krieg zerbombt wurde. Ab 1951 wurde Willibald Gänger neuer Geschäftsführer, ab 1956/57 entschied man sich, nur noch zweijährlich auszustellen. Spätestens seit 1957 war Dr. Berthold Roland (Speyer) Geschäftsführer, Hans Purrmann (Montagnola) wurde Ehrenvorsitzender, Theo Siegle (Saarbrücken) war Erster Vorsitzender. Im Beitrag von Theo Siegle zur Pfälzischen Sezession wurde Müller nicht als Mitglied aufgeführt, was sehr verwundert. Vgl. ebd., S. 32ff.

³¹⁰ Vgl. C. M. KIESEL: Der Pfalzpreis für bildende Kunst 1957. Pfälzische Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern, Kaiserslautern 1957.

³¹¹ Ingrid Bártori in Georg AHRENS: 60 Jahre AKM, 2008, S. 127.

der Gesamtkonzeption der AKM nicht mehr zu spüren. Vielmehr musste er sich mit einer schwerwiegenden Einzelkritik seitens des Vorstands auseinandersetzen, der ihn von seinen Ausstellungensteilnahmen für einige Jahre entbunden hatte, da man ihm die Trennung von seiner Ehefrau Marta und die Liaison mit Beatrix übel nachredete.³¹² Diese Wechselseitigkeit Johann Georg Müllers zwischen künstlerischem Schaffen und familiärer Bindung wird im folgenden Kapitel weiterverfolgt und intensiviert.

2.4. Zwischen Ausstellungen und Häuslichkeit

Klaus Weschenfelder, ehemaliger Direktor des Mittelrhein-Museums Koblenz, hebt in dem Vorwort des Jubiläumskatalogs zum 50-jährigen Bestehen der AKM³¹³ die starke Bindung zwischen der Arbeitsgemeinschaft und der städtischen Kunstsammlung hervor. Letztere ist seit ihrer Gründung im Jahr 1835 durch die Stiftung Pastor Langs – und seit 1964 namentlich als Mittelrhein-Museum bekannt – stets „eng mit der Region verbunden“³¹⁴. Daher war es spätestens seit der Gründung der AKM selbstverständlich, dass man hiesige Kunst förderte und in die eigenen Bestände aufnahm: „Die Werke einer ganzen Reihe von AKM-Mitgliedern haben in den vergangenen 50 Jahren [Stand 1999] Eingang in das Mittelrhein-Museum gefunden [...]“³¹⁵ So auch die Werke Johann Georg Müllers.

Dass seine Werke heute größtenteils in privatem Besitz, in Betrieben sowie in den rheinland-pfälzischen Ausstellungshäusern, davon hauptsächlich aber im Mittelrhein-Museum Koblenz, bewahrt werden, wurde in der Einleitung zu dieser Arbeit bereits beschrieben.³¹⁶ Was sich momentan darüber hinaus in privaten Sammlungen befinden könnte, bleibt bis dato unklar. Die Funde der vergangenen Jahre, ob dies der Nachlass aus französischem Besitz (siehe Einleitung) oder aber die zahlreichen fotografischen Arbeiten Müllers (vgl. Abb. 72, 75–76) waren, zeigen auf, dass das künstlerische Œuvre bislang nicht vollends erschlossen ist und noch immer lückenhaft betrachtet werden muss. Dennoch soll im Folgenden die Annäherung an das künstlerische Werk Johann

³¹² Nach Informationen von Ulrike und Dr. Klaus T. Weber, siehe Anhang.

³¹³ Georg AHRENS: 50 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, Görres: Koblenz: 1999.

³¹⁴ Klaus Weschenfelder in ebd., S. 15.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Vgl. Kapitel 1.1. Thema.

Georg Müllers weitergeführt werden, um seine Möglichkeiten bei Ausstellungen sowie sein Arbeitsumfeld näher zu beleuchten. Dafür wurden in diesem Kapitel ein paar der Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge des Künstlers exemplarisch ausgewählt³¹⁷, die einerseits seine rege Beteiligung am Kunstmarkt, andererseits die Bindung an seine Wahlheimat Koblenz verdeutlichen, die er nur selten verließ.

Spätestens ab 1953 schien Müller sich in Koblenz zunächst ausstellungstechnisch zu etablieren. Eine Doppelausstellung mit Joachim Utech im Jahr 1953, eine Ausstellungsbeiträge bei den ‚Pfälzer Künstlern‘ in der Städtischen Galerie München und der anhaltende Ankauf der Holzschnitte Müllers durch die Pfalzgalerie Kaiserslautern sind zu Beginn der 1950er-Jahre zu verbuchen.³¹⁸ Diese kaufte 1953 außerdem als erste Einrichtung zwei Gemälde des Künstlers für die eigenen Räumlichkeiten.³¹⁹

Die Pfalzgalerie Kaiserslautern stellte in besagter Doppelausstellung von 1953 den Ölgemälden, Aquarellen und Grafiken Johann Georg Müllers Holz- und Steinbildwerke von Joachim Utech (Belgard/Pommern 1889–1960 Marburg) gegenüber. Als regionale Einrichtung setzte sich die Pfalzgalerie, die namentlich bereits Lokalkolorit vermuten lässt, zum Ziel, ihren Schwerpunkt auf die Kunst des rheinpfälzischen Raums zu legen.³²⁰ So sollte auch Müller einige Male mit seinen Werken bei Ausstellungen der

³¹⁷ Eine umfassende Auflistung der Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge kann in beiden Verzeichnissen nachvollzogen werden. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 222–238 und WVZ II, 2012, S. 359–376. Anhand der Auflistung lässt sich insgesamt eine sehr rege Beteiligung Johann Georg Müllers an Ausstellungen im rheinland-pfälzischen und im gesamtdeutschen Raum nachvollziehen. Die Liste der Einzelausstellungen hat sich in den vergangenen drei Jahren dabei auf mehr als 20 Titel erweitert (seit der Publikation des Werkverzeichnisses hinzugekommen sind die Jubiläumsausstellungen 2013 in Koblenz, Duisburg und Ludwigshafen, die Fotoausstellung 2014 in Duisburg und die Fotoausstellung 2015 in Koblenz. Die Ausstellungsbeiträge belaufen sich auf nahezu 70 Titel.

³¹⁸ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10–19.

³¹⁹ Dies waren die Werke M50/2, „Familie“ und M50/3, „Selbstbildnis“. Siehe ebd.

³²⁰ „Name und Vergangenheit der Pfalzgalerie verpflichten in erster Linie zur Konzentration auf einen regionalen Schwerpunkt, den beizubehalten sinnvoller erscheint, als zwangsläufig lückenhafte Überblicke vermitteln zu wollen.“ Als öffentliche Einrichtung, subventioniert vom Land Rheinland-Pfalz, verstand sich die Pfalzgalerie schon früh in ihrer Funktion als Mittlerin zwischen Alt und Neu und fungierte als Verbindungsanstalt für „echte Kunstgesinnung“, welche es laut Kurt Friedrich Ertel zurückzugewinnen galt, um alle „verschiedenen gesellschaftlichen und altersgemäßen Schichtungen“, vorzugsweise den „jungen Menschen“, für Kunst zu begeistern. Dabei galt es, die Werke lokaler Künstler der Öffentlichkeit zu präsentieren, bevor diese „besten Werke in die Welt hinauswandern [...], auf daß [sic!] die Kunst der Gegenwart zugleich die Würdigung des Vergangenen immer wieder belebe und bereichere.“ Die Pfalzgalerie konnte daher schon damals als moderne Institution verstanden werden, die einen jeden Künstler in den Kontext einer Tradition stellte, die jeweils in unterschiedlicher Ausprägung rezipiert, adaptiert oder abstrahiert wurde.

Pfalzgalerie vertreten sein. An der Ausstellung von 1953 war Müller mit einer großen Auswahl seines Œuvres, nämlich 10 Ölgemälden, 5 Aquarellen, 26 Zeichnungen, 10 Radierungen und 19 Holzschnitten, schwarz-weiß und farbig, beteiligt. Darunter fielen in gelungener Gegenüberstellung die typischen abstrahierten Figurenbilder des Künstlers, die stilistische Gemeinsamkeiten mit den Steinbildwerken Joachim Utechs aufweisen. Auch Utech zeigte in seinen Arbeiten eine ähnlich anonyme Maskenhaftigkeit seiner Büsten und Skulpturen, die an die alten Muster der klassischen Moderne erinnern, anhand einer Mischung aus Expressionismus und Kubismus.³²¹

Müllers Ausstellungspartner, der 64-jährige Utech, war ein Ostflüchtling, dem die Pfalzgalerie die Anknüpfungsmöglichkeit bot, die ihm im Osten mangels „Gefühl und Wissen um wirklichen künstlerischen Wert“³²² versagt blieb und der für den Westen Deutschlands gleichsam einen Gewinn darstellte, da der Künstler einer der wenigen Steinbildhauer gewesen ist, die in äußerst besonderer und ausgeprägter Form arbeiteten: „Einem solchen Mann mit einer größeren Ausstellung seiner Arbeiten in der neuen Heimat zu helfen, das ist für uns nicht nur eine Verpflichtung, sondern diese Schau fügt sich auch würdig in die Reihe unserer besten Veranstaltungen auf künstlerischem Gebiet ein.“³²³ Diesem „reifen Künstler“³²⁴ wurde der damals 40-jährige Müller gegenübergestellt, von dem die Pfalzgalerie zuvor lediglich grafische Arbeiten zeigte. Nach Heranziehen einiger Ölgemälde und der Bekundung einer stilistischen „Verwandtschaft“³²⁵ beider Œuvres, wird die Doppelausstellung als „außerordentlich glücklich“³²⁶ bezeichnet: „[D]ieses Nebeneinander, frei von jedem Mißklang [sic!],

„Der Pfalzgalerie, in einer außerordentlich armen Museumsprovinz gelegen, [fiel] auf diese Weise eine einzigartige Aufgabe gleichsam unausweichlich zu, die durch die seit 1951 bestehende grafische Sammlung des Hauses zusätzlich erfüllt [wurde]“. Diese bestand aus Werken der Stilbewegungen Europas seit dem Fin de Siècle, welche in Wanderausstellungen in der ganzen Pfalz gezeigt wurden. Kurt Friedrich Ertel in Charles Maria KIESEL: Joachim Utech, Holz- und Steinbildwerke, Johann Georg Müller, Ölgemälde, Aquarelle und Graphik; Katalog zur Ausstellung, Pfälzische Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern, 21. Februar bis 1. April 1953. Schneider: Kaiserslautern 1953, o. S.

³²¹ Vgl. hierzu Joachim Utechs Granitbüste „Ariel“ von 1947 mit Müllers „Aschermittwoch“ von 1952. An dieser Stelle wird auf ein Erratum des Ausstellungskatalogs von 1953 hingewiesen. Darin wird besagtes Werk von Müller als „Fastnacht“ von 1950 aufgeführt. Dass dies eine fehlerhafte Angabe ist, beweist die rückseitige Signatur des Künstlers, „Joh. Georg 1952“.

³²² Charles Maria KIESEL: Joachim Utech, Holz- und Steinbildwerke, Johann Georg Müller, Ölgemälde, Aquarelle und Graphik, 1953, o. S.

³²³ Ebd.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd.

[lässt] sichtlich trotz aller persönlichen Eigentümlichkeiten gemeinsame Stilelemente erkennen. Man darf dies ruhig nun ebenso als eine Anerkennung für Utechs zeitnahe Jugendlichkeit wie als ein Lob für Müllers frühe Reife bewerten.“³²⁷

Selbstredend war Müller in den 1950er-Jahren herangereift, doch sollten sich bei ihm weitere erhebliche Entwicklungsmerkmale abzeichnen, die diese Form von Stilsicherheit erst ab den 1960er-Jahren ganzheitlich zeigen wird. Charles Maria Kiesel blickte 1953 bereits entwicklungstechnisch auf die Zeit von 1945 bis 1953 zurück und lobte die Unermüdlichkeit Müllers auf der Suche „um die große, einfache Form“³²⁸, die er allein bestritten habe. Von jenem „Autodidakten“³²⁹, wie Kiesel ihn betitelte, der stolz darauf sei, sich sein Wissen nicht im üblichen Akademiestudium annektiert zu haben, zeigte die Pfalzgalerie in der Doppelausstellung größtenteils die Werke, die in dem Jahr des Asterstein-Stipendiums entstanden sind, in „dem Jahr freien, wirtschaftlich unbeschwerten Schaffens in Koblenz“³³⁰.

Der Blick soll nun zurück nach Koblenz gerichtet werden und die Bindung Müllers an die AKM sowie die Beteiligung an deren jährlichem Ausstellungsprogramm widerspiegeln. Die erste ‚form+farbe‘ der AKM wurde 1954 eröffnet. Neben 45 weiteren Künstlern stellte auch Müller dort aus und lieferte den Plakatentwurf für die Ausstellung im Pavillon der Koblenzer Volkshochschule. Die Rhein-Zeitung bewarb damals die erste ‚form+farbe‘ mit dem Artikel „Menschen – so farbig wie ihre Werke. Begegnung mit Malern und Bildhauern in der Künstlerkolonie auf dem Koblenzer Asterstein“³³¹ und lobte in diesem die Künstlerkolonie als einmalige Einrichtung in Westdeutschland.

Ferner ließ dieser Bericht eine spannende Abgrenzung der Koblenzer Bevölkerung zu jenem „Künstlervölkchen“³³² erkennen, welches sich genügsam in seinem ganz eigenen „Bohèmeleben“³³³ befinde, so der Wortlaut aus besagtem Zeitungsartikel. Müllers Werke, „Alter Mann“ und „Mann und Frau“ von 1951 (M51/2 und M51/1) wurden in

³²⁷ Charles Maria KIESEL: Joachim Utech, Holz- und Steinbildwerke, Johann Georg Müller, Ölgemälde, Aquarelle und Graphik, 1953, o. S.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Rhein-Zeitung, Nr. 188, 14.8.1954: Reinhard Hagmann: „Echte Spiegelbilder unserer Zeit. »Form und Farbe« – Sommerliche Kunstaussstellung“.

³³² Ebd.

³³³ Ebd.

diesem Artikel stilistisch mit Max Beckmann verglichen³³⁴, ein Vergleich, dem durchaus –, auch aufgrund der bereits in den vorherigen Kapiteln gezogenen stilistischen Ähnlichkeiten zwischen Müller und Beckmann – zugestimmt werden soll. Die Pressemeldungen zur Eröffnung der ‚form+farbe‘ lobten damals das Konzept der Ausstellung und auch Johann Georg Müller: „Als die eindrucksvollsten Künstlerpersönlichkeiten heben sich Johann Georg Müller und [Alfred] Kiehl heraus. Johann Georg mit mächtigen Beckmannschen Figuren, die ihrem Vorbild in wenig nachstehen. Sie sind gespannt von innerer Gewalt [...]“³³⁵ Des Weiteren heißt es: „So gesehen fällt im ersten Raum sogleich die triste Melancholie ins Auge, die allen hier gezeigten Werken von Johann Georg eigentümlich ist. Sein »Alter Mann« gehört zu den eindrucksstärksten Arbeiten überhaupt.“³³⁶ Mehrere Nennungen in (über)regionalen Zeitschriften findet man in den darauffolgenden Jahren. Beispielsweise in „Vox Europae“³³⁷ wurde Johann Georg Müller in einem Atemzug mit den zeitgenössischen Künstlern Fathwinter, Willi Baumeister und Otto Ritschl erwähnt.³³⁸ Der Schwerpunkt der südwestlichen Kunstproduktion, so heißt es, lag in dieser Zeit im südlichen Teil des Landes Rheinland-Pfalz und kategorisierte Müller somit am Puls seiner Zeit und des künstlerischen Schaffens ein.^{339, 340}

1955 erhielt der Künstler dann den Pfalzpreis für Malerei, was eine erneute Aufmerksamkeit seiner Person mit sich führte. Anlässlich der Ausstellung in der Pfalzgalerie Kaiserslautern, der die Vergabe des Pfalzpreises 1955 vorausging, erschien in der ersten Ausgabe der „Weltkunst“ 1956 ein Bericht zu den Preisträgern und Bewerbern. Besagter Förderpreis, welcher 1953 geschaffen und nur „an Künstler unter 50 Jahren vergeben“³⁴¹ wurde, nannte jährlich einen Preisträger im Bereich Grafik und einen im Bereich Malerei. Der Grafikförderpreis ging in diesem Jahr an einen alten

³³⁴ Vgl. Rhein-Zeitung, Nr. 188, 14.8.1954.

³³⁵ Rhein-Post 4.8.1954. Man erinnert sich an dieser Stelle an Einflüsse und Inspirationsquellen, die Müller aus dem Frankfurter Städtl gehabt haben kann.

³³⁶ Rhein-Zeitung, Nr. 188, 14.8.1954.

³³⁷ Kurt Friedrich ERTEL: In Sachen der modernen Kunst, in: Vox Europae Nr. 11, Mainz 1954, S. 3–7.

³³⁸ Ebd. Vgl. auch Werner Scholzen: WVZ I, 2009, S. 13.

³³⁹ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10–19. Müller ist im Plädoyer mit einem Werk genannt.

³⁴⁰ In der Schweizer Zeitschrift „Kunst und Volk“ gab Kurt Friedrich Ertel einen Überblick über die südwestdeutschen Maler und Plastiker, erwähnte darin auch Johann Georg Müller. Ebenso in der Heidelberger Kunstzeitschrift „Ruperto Carola“ von 1955 wurde Müller gemeinsam mit den Pfälzer Künstlern verzeichnet.

³⁴¹ Kurt Friedrich ERTEL: Pfalzpreis 1955. Ausstellung in der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern, in: Weltkunst, 26. Jahrgang, Heft 1, 1956.

Bekanntes Johann Georg Müllers, Rudolf Scharpf. Müller selbst erhielt den Pfalzpreis für seine Malerei. Die für die Bewerbung eingereichten Werke des Künstlers wurden, „von einer Ausnahme abgesehen, einem Figurenbild, das ganz vorzüglich ist [...]“³⁴², stark bemängelt, da sie keinesfalls das von ihm bekannte und geschätzte künstlerische Talent verdeutlichen würden, so Kurt Friedrich Ertel.³⁴³ Lob und Tadel schienen in diesem Bericht einherzugehen.

Vermutlich aufgrund der Vergabe des Pfalzpreises bekam Müller im selben Jahr seine erste Einzelausstellung in der Galerie Spielhagen in Koblenz.³⁴⁴ Die „moderne Galerie am Mittelrhein“³⁴⁵ und deren Ausstellung wurden damals in der Zeitschrift „Weltkunst“ in einem Bericht erwähnt. In diesem wurde Müllers „starkes menschliches Verhältnis zum Gegenstand“³⁴⁶ von Kurt Friedrich Ertel betont. Die menschliche Figur stehe bei ihm dabei stets im Vordergrund. Angereichert durch einen „fast brutalen Griff in die Dingwelt“³⁴⁷, so Ertel in diesem Bericht, welcher sich stilistisch durch formale und flächenhafte Malweise auszeichnet, kreierte Müller dabei oftmals „Inkrustationen“³⁴⁸, die seine Bildwelten wie eingefroren erscheinen lassen. „Sentimentale Werte haben seine [Werke] nie geboten“³⁴⁹, vielmehr sei es die Sparsamkeit der angewandten Stilmittel gewesen, die zu jener streng formreduzierten Bildsprache führten, so Ertel weiter. Zwar entdeckte der Künstler die „Weltanschauung der Farbe“³⁵⁰ während seines Paris-Aufenthalts, doch entwickelte er für sich eher die Zugehörigkeit zur „deutsche[n] Linie“³⁵¹. Dem ist in stilistischer Sicht zuzustimmen, doch waren die Eindrücke der französischen Kunst sicher prägend für das kunsthistorische Wissen um die *École de Paris*, die Müller am Puls der Zeit erfuhr. Mit großer Sicherheit sah er in den Pariser Museen und Galerien die großen Meister der klassischen Moderne, die ihn zumindest inspiriert haben dürften.

³⁴² Kurt Friedrich ERTEL: Pfalzpreis 1955, in: *Weltkunst*, 26. Jahrgang, Heft 1, 1956, S. 10.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Mittelrheinischer Kunstverein Koblenz (Hg.): *Johann Georg Müller in der Galerie Spielhagen. Katalog zur Ausstellung vom 13. März bis 17. April 1955*. Leseverein, Eltzerhofstrasse: Koblenz 1955.

³⁴⁵ Kurt Friedrich ERTEL: *Johann Georg Müller in der Galerie Spielhagen (Koblenz)*, in: *Weltkunst*, 1955, S. 9.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Ebd.

1957, mehr als 20 Jahre nach seinem Paris-Aufenthalt in den 1930er-Jahren, erhielt Müller erneut die Möglichkeit, in Kontakt mit zeitgenössischen französischen Künstlern in einer länderübergreifenden Ausstellung zu geraten und seine Werke in einer großen Schau zu präsentieren. In diesem Jahr überzeugte Müller die Jury der ‚Biennale‘ von einem seiner Bilder. Einen Ausflug in die internationale Kunstszene machte das Werk „Alter Tisch“ (WVZ II, Abb. 6, o. Inv.-Nr.). Unter dem Motto der deutsch-französischen Freundschaft stand diese Ausstellung, welche einen Überblick über die jungen Künstler Frankreichs und Deutschlands geben und die Traditionen des Austauschs mit- und untereinander wahren sollte.

Die Ausstellung wanderte vom Musée des Arts Decoratifs über das Palais de Louvre und den Pavillon de Marsan (Mai 1957) in das Karmeliterkloster in Frankfurt am Main (März bis Mai 1958). Es ist belegt, dass Müller die Frankfurter ‚Biennale‘ besucht und daher Werke von namhaften Zeitgenossen gesehen hat.³⁵² Im entsprechenden Ausstellungskatalog³⁵³ leiten zahlreiche Grußworte und Briefe französischer und deutscher Minister und Ausstellungsbeteiligten in die Thematik ein, die lobende Worte für die internationale Kooperation verlauten lassen: „Ist die Bildende Kunst nicht in der Tat ein ideales Gebiet, auf dem sich beide Völker in lebendiger und freundschaftlicher Gegenüberstellung begegnen können?“³⁵⁴ Als Deutschland durch den Krieg in Ruinen lag und sich kaum Tendenzen zu einem neuen Weg der Kunst abzeichneten und erkennbar waren, gelang es dem deutschen Kunstmarkt, an seine französische Vorbilder anzuknüpfen und ihnen nahezukommen. Die französischen Künstler erreichten in den Jahren zuvor eine Kunstform der Malerei und Plastik, „die eine parteiliche Ideologie während vieler Jahre verspottete und verfolgte“³⁵⁵. Als gelungene und berechtigte Verbindung zeigte sich daher die ‚Biennale‘ 1957, die durch die unterschiedlichen Ausdrucksformen deutschen und französischen Kunstschaffens „ein eklektisches Panorama“³⁵⁶ bieten und zum Völkerverständnis beitragen sollte.

³⁵² Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 12.

³⁵³ Pierre M. COMPTE/Gottlieb RUTH: Biennale 1957. Jeune peinture jeune sculpture. Katalog Frankfurt/Main. Musée des Arts Decoratifs/ Historisches Museum Frankfurt am Main. Paris/Frankfurt: 1957.

³⁵⁴ Ebd., Grußwort Maurice Couve de Murville, früh. Ambassadeur de France.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Ebd.

Von deutscher Seite aus werden die „innigen Wechselbeziehungen“³⁵⁷ beider Nationen, „die Einheit europäischer Kultur in der Vielfalt nationaler und übernationaler Strömungen dokumentierend“³⁵⁸, der vergangenen Jahrhunderte ebenfalls thematisiert. Eine exponierte Stellung schien diese große Wanderausstellung für die deutsche Bevölkerung gehabt zu haben, da sich ihr Erfolg auf französischer Ebene maßgeblich von selbst herstellte. Die ausgereifteren französischen Beiträge nach Frankfurt zu holen, dürfte für das Land Hessen einer Sensation gleichgekommen sein, bevor die Ausstellung danach nach Kanada zog.³⁵⁹

Die ausgestellten Werke, die kaum näher am Puls der Zeit hätten gezeigt werden können, sollten auch dem Laien Einblicke in die neuesten Entwicklungen und Tendenzen liefern und es bestenfalls schaffen, das Vorbild einer naturalistischen Kunstform als einzig wahre Darstellungsform zu verwerfen. Vorurteilslos sollte man sich der „suggestiven Kraft“³⁶⁰ der Kunst beider Nationen öffnen, „[d]enn zweifellos ist die Kunst ein unabdingbarer Bestandteil unseres Lebens; sie lehrt uns sehen, wie es um uns und unsere Umwelt steht.“³⁶¹

Spätestens seit dieser ‚Biennale‘ in den späten 1950er-Jahren verstand sich die deutsche Kunst also nicht länger als eine auf alten Vorbildern ruhende und mit alten Mustern arbeitende Kunst, womit es ihr nach dem erheblichen Einschnitt des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs erneut gelang, an hohe Kunstformen der klassischen Moderne und deren Künstlergruppen (Blauer Reiter, Brücke etc.) anzuknüpfen.

Die an der ‚Biennale‘ beteiligten, durchweg jungen Künstler waren sich die Ausstellungskonzeption betreffend durchaus bewusst darüber, dass ihr Beitrag

³⁵⁷ Pierre M. COMPTE/Gottlieb RUTH: Biennale 1957, Grußwort früh. Hessischer Minister für Erziehung und Volksbildung, o. S.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Zu verdanken war das Zustandekommen der internationalen Ausstellung und die Sicherung des Ausstellungsortes Frankfurt dem damaligen Direktor der Werkkunstschule Offenbach, Hermann Henry Gowa. Das Programm der Biennale, die namentlich im Zweijahresrhythmus stattfinden sollte, sollte die französische Malerei in den Folgejahren mit weiteren europäischen Nationen verbinden (England, USA, Italien etc.). Diesbezüglich wird die exponierte Stellung der Stadt Frankfurt Main weiter hervorgehoben, da man die Zusage für die Folgeausstellungen der Biennale im Karmeliterkloster erhielt. Man erhoffte sich einen kulturellen Aufschwung durch die Präsentation junger, moderner und internationaler Künstler, die ein rundum gültiges Bild der Gegenwartskunst abgaben. Ebd., Grußwort früh. Hessischer Oberbürgermeister.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd.

wohlweßlich gewählt sein musste, da sie durch nur ein Werk an der Präsentation teilnehmen konnten, anhand dessen es die Öffentlichkeit zu überzeugen galt.³⁶² Dies kam durchaus einem Spiel um Existenzen, um Aufnahme und Nichtaufnahme, gleich, das jeder mitzuspielen versuchte, der durch seine Beteiligung an der ‚Biennale‘ „einen Weg aus dem Chaos [seines] Schicksals“³⁶³ zu finden suchte – ein Schicksal des Ringens um Anerkennung, des Findens von Nischen, des Kampfs gegen die Massen der damaligen Gegenwart. Ausweglos war dieser Kampf keineswegs, da sich die Generation der jungen Künstler stets in gegenseitiger Beeinflussung und Wechselwirkung verstand und es dabei eigentlich stets zu erkennen galt, dass man die Vorbilder der Kunstgeschichte gar nicht missachten kann. Wenn man auch in der Kunst seit 1950 keinen klar vorherrschenden Stil herauslesen konnte³⁶⁴, so konnte man allumfassend dennoch von einer abstrakt-figurativen Richtung sprechen, durch die die tatendrängige Jugend ihre Wahrheit zu finden versuchte. Weder stand die Auswahl der gezeigten Werke der ‚Biennale‘, eine bunte Mischung aus Figurativem und Abstraktem, in Widersprüchlichkeiten zueinander noch ihrem Vorbild der klassischen Moderne gegenüber: „Natürlich gibt es Wiederholungen, aber kein Schaffen geht aus dem Nichts hervor [...]. Möge diese Gegenüberstellung uns bereits jetzt das erkennen lassen, was tot ist und das, was das Abenteuer von morgen sein wird“³⁶⁵, so die Worte der Konservatoren des Pavillon Marsan. Das Konzept der ‚Biennale‘ als in der Form international einzigartige Ausstellung zur Repräsentation von einerseits neuen, jungen Strömungen, andererseits von Rezitationen der großen Vorbilder der Vergangenheit, ging länderübergreifend auf.

³⁶² Diesbezüglich rechtfertigte der frühere Direktor des Städtischen Kunstinstituts die Rolle der neuen Künstler wie folgt: „Die Künstler sind jung und sollten nicht mit Maßstäben gemessen werden, die nur für Ältere gelten. Man soll von ihnen nicht erwarten, was erst ein Leben zuwege bringt, und daran denken, daß [sic!] heute, wo die bindenden Kräfte der Tradition so schwinden, das Beginnen um so vieles schwieriger, das Gären und Bohren da und dort umso natürlicher, umso dringlicher ist. Man muß [sic!] sich hüten vor falschen Vergleichen und darf nicht das eine gegen das andere ausspielen. Den Vorbildcharakter französischer Kunst, hauptsächlich des Impressionismus, lehrte und rezipierte man dabei erstmals in Frankfurt, was als zusätzliches und verbindendes Element der deutsch-französischen Zusammenkunft verstanden werden kann. Zu diesem Schicksal, welches die deutsche Kunst der Moderne stets mitbestimmt habe, zählte eben dieses „lebendig[e] schöpferisch[e] Verständnis französischen Kunstgeistes“. Pierre M. COMPTE/ Gottlieb RUTH: Biennale 1957, Grußwort des früh. Direktors des Städtischen Kunstinstituts.

³⁶³ Ebd., Grußwort der früh. Konservatoren des Pavillon Marsan.

³⁶⁴ Vgl. Kapitel 2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre.

³⁶⁵ Pierre M. COMPTE/ Gottlieb RUTH: Biennale 1957, Grußwort der früh. Konservatoren des Pavillon Marsan.

In dieses Konzept, das die bedeutende Stellung der ‚Biennale‘ 1957 deutlich hervorhebt, fügte sich Johann Georg Müller als Mitglied dieser jungen Riege ein, obwohl ihm das Ringen um Anerkennung von untergeordneter Bedeutung gewesen ist. Laut seiner Aussage, „Nicht jeder kann ein Künstler sein, der mit regelmäßigem Einkommen sein Auskommen hat“³⁶⁶, arbeitete Müller Zeit seines Lebens stets um der Kunst Willen und nahm dafür ärmliche Bedingungen und soziale Einschränkungen in Kauf. Und doch war er Teil der ‚Biennale‘ 1957, was seinen Namen auf internationaler Ebene in Umlauf gebracht haben dürfte.

Insgesamt ist seine Beteiligung mindestens als Teilerfolg innerhalb des Kunstverständnisses der Nachkriegszeit zu verbuchen, in das sich Müller gelungen einreichte, ohne auf den Zug der eigentlich vorherrschenden abstrakten und angewandten Kunst der Massen aufzuspringen. Die Bedeutung der ‚Biennale‘ für die europäische Kunstwelt zeichnete sich bereits damals durch deren Erfolgsrezept, alte und junge Künstler mit deren unterschiedlichen Werken zu vereinen, ab. Eine Beteiligung bei einer internationalen Ausstellung, wie sie Johann Georg Müller bei der ‚Biennale‘³⁶⁷ gelungen ist, sollte sich Zeit seines Lebens nur noch wenige Male wiederholen.

Zunächst sollte sich für Müller der Blick erneut zurück auf Rheinland-Pfalz richten. Im ‚Biennale‘-Jahr, bei der Einberufung der Jury zur Vergabe des Pfalzpreises 1957, den Müller zwei Jahre zuvor erhielt, kam es zunächst zu einem überraschend ernüchternden Ergebnis, das für den Künstler allerdings eine erneute Wertschätzung seiner Person zur Folge haben sollte: „Die Kommission sah sich nach eingehender Betrachtung der eingereichten Arbeiten nicht in der Lage, einen der 15 Bewerber um den Pfalzpreis 1957³⁶⁸ – Malerei – als Preisträger auszuwählen, und beschloß [sic!], den zur Vergütung

³⁶⁶ Interview Dr. Karl-Jürgen Wilbert, siehe Anhang.

³⁶⁷ Neben der Beteiligung an der Ausstellung der ‚Biennale‘ 1957, die, nachdem die Stationen im Louvre und im Karmeliterkloster in Frankfurt am Main durchlaufen waren, auch noch in weiteren französischen Städten zu sehen war, bevor sie sogar bis nach Montreal ins Museum of Fine Arts wanderte (Vgl. Kat. Biennale, 1957), zeigten das Landesmuseum Mainz sowie die Wasgauhalle Pirmasens 1984 die Illustrationen Müllers zum Schauspiel „Mondnacht“ (1959), den Holzschnitt „Schauspiel“ von 1967, der zuvor in Baku, Aserbaidschan ausgestellt wurde. Die Wanderausstellung lief unter dem Titel „Druckgraphik und Buchillustration rheinland-pfälzischer Künstler“. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 375.

³⁶⁸ Kurt Bentz (wohnhaft Saarbrücken), Edgar Blum (Pirmasens), Josef Doerr (Bruchweiler/Dahn), Hubert Gems (Schifferstadt), Fritz Grimm (Kaiserslautern), Erich Ernst Heilmann (Ludwigshafen), Ursula Ihm (Speyer), Kurt Kölbel (Kaiserslautern), Kurt König (Ludwigshafen), Gregor Lambert (Dahn/Pfalz), Norbert Louis (Kaiserslautern), Adolf Naß (Saarbrücken), Rudolf Joachim Schummer (Ludwigshafen), Willy Weiglein (Speyer), Hans Wesely (Urach/Württ). Auflistung in C. M. KIESEL

stehenden Betrag in Höhe von DM 2000.- zu Ankäufen bei den früheren Preisträgern für Malerei und für Graphik [sic!] zu verwenden.“³⁶⁹ Grund dafür war die unzureichende Qualität der eingereichten Werke der Künstler.³⁷⁰

Schlussendlich entschied sich die Kommission allerdings, die von dem Preisgeld erworbenen Werke der ehemaligen Preisträger mit den übrigen 15 Werken auszustellen. Man fragt sich, wie interessant diese Ausstellung gewesen sein muss: Den 15 Werken von vermeintlich minderwertiger Qualität werden vier Werke gegenübergestellt, die den Anforderungen in vollem Maße entsprachen und nun als mahnende Größen mit Beispielcharakter neben denjenigen hingen, die künstlerisch nicht genügten. Von Johann Georg Müller kaufte die Pfalzgalerie das Ölgemälde „Schwarze Masken“ (M56/3) von 1956 an. In der Ausstellung, die vom 26. November bis zum 21. Dezember 1957 lief, gehörte Müller also zu den Vorbildern, die sich von dem Stil ihrer schulischen bzw. akademischen Lehrstücke zu lösen verstanden, wenn man der Begründung der Fachjury folgen möchte.³⁷¹

Insgesamt wurde in den späten 1950er-Jahren eine noch breitere Käuferschaft auf Müller aufmerksam. Darunter fiel das rheinland-pfälzische Kulturministerium, die Pfälzische Gewerbeanstalt, der Bezirksverband Pfalz und die Stadt Koblenz, die als erstes Gemälde „Harlekin“ von 1956 (Abb. 42) erwarb.³⁷² In diesen Jahren etablierte Müller sich stetig als feste Größe der AKM und trat dem Arbeitsausschuss sowie der

(Hg.): Pfalzpreis für bildende Kunst 1957. Pfälzische Gewerbeanstalt Kaiserslautern, 1957, Sitzungsprotokoll, o. S.

³⁶⁹ C. M. KIESEL (Hg.): Pfalzpreis für bildende Kunst 1957, o. S.

³⁷⁰ Um den Status des Preises, dessen Auslobung weder als Unterstützungs- noch als Trostpreis gesehen werden müsse, aufrechtzuerhalten, entschied man sich bei den insgesamt 15 Bewerbern des Jahres 1957 gegen die Verleihung, da sich alle in den Augen der Jury nicht genügend von ihren Vorbildern und Lehrmeistern lösen konnten. Der Vorsitz war sich diesbezüglich jedoch einig, dass es einigen Kandidaten nicht möglich gewesen sein muss, sich für den Pfalzpreis zu bewerben. Zum einen wird als Begründung angeführt, dass manche den Einsendetermin schlichtweg vergaßen, zum anderen – und dies speziell in Bezug auf die saarländischen Künstler – konnten die Frachtgüter damals aufgrund der „französischen Zollgrenze, die den Transport von Kunstwerken mit einem Drahtverhau von Vorschriften – ja sogar mit hohen finanziellen Aufwendungen belegt[e]“, aus finanziellen Gründen nicht eingesendet werden. Vgl. ebd.

³⁷¹ Durch die Vergabe des darauffolgenden Pfalzpreises im Jahr 1960, der wieder verliehen werden konnte, begrüßte die Pfälzische Sezession die gesamten Preisträger als neue Mitglieder. Diese waren Karl Bohrmann, Michael Croissant, Otto Kallenbach, Karl Unverzagt und auch Johann Georg Müller. Vgl. Theo SIEGLE/Pfälzische Sezession (Hg.): Kulturhaus Ludwigshafen. Gedächtnisausstellung der Pfälzischen Sezession vom 2. April bis 30. April 1960. Katalog zur Ausstellung, Ludwigshafen 1960.

³⁷² Siehe Bildbeschreibung in Kapitel 3.4.2. *Sonderfall Harlekin*.

Hängekommission der Ausstellungen im Zeitraum von 1957 bis 1970 bei.³⁷³ Freundschaften zu Hanns Altmeier, der seit 1956 Vorsitzender der AKM gewesen ist, und Manfred Stiebel, der Müller oft in seinem Atelier fotografierte, entstanden. 1958 verzeichnete die EVBK (Europäische Vereinigung Bildender Künstler aus Eifel und Ardennen) Müller als Mitglied, welcher sich an der Jahresausstellung in Prüm beteiligte. Im Jahr darauf erhielt er den Förderpreis für junge Künstler des Landes Rheinland-Pfalz³⁷⁴. Die Mitgliedschaften diverser Künstlergruppen und -vereine sowie die diversen Ankäufe durch die verschiedenen regionalen Institutionen lassen die rege Beteiligung und die gelungene Etablierung Müllers in der Kunstszene seiner Zeit vermuten, doch wurde ebenfalls Kritik um seine Person laut, die gewisse Fragen bezüglich des ambivalenten Künstlers teils aufwirft und teils zu klären versucht. Der Rhein-Zeitungs-Journalist Reinhard Hagmann ließ damals verlauten, dass Müller sich absichtlich von „äußerlichen Einflüssen der modischen Kunstrichtungen“³⁷⁵ fernhielt. Kurt Friedrich Ertel sprach in diesem Zusammenhang die Frage an, ob Müllers Kunst daher „unzeitgemäß“³⁷⁶ sei und negierte dies gleichzeitig wie folgt: „Wer seiner Zeit entgegenlebt, ist in den meisten Fällen mehr zeitgemäß als jene, die sich bemühen, ihr um jeden Preis nachzulaufen.“³⁷⁷ Stilistisch schien Müller also den ‚alten‘ Mustern verhaftet zu sein und eher modern statt postmodern zu bleiben, was wiederholend, in diesem Fall durch Ertel, bestätigt wird. Dem Strom der lyrischen Abstraktion beispielsweise wirkte Müller durch seine Eigenwilligkeit und Kantigkeit entgegen, hielt an strengen Kompositionen fest und geriet somit in „innere Spannungen“³⁷⁸ zwischen „Expressivität und Präzision.“³⁷⁹ Der Masse zum Trotz kämpfte der einzelgängerische Müller also durch große, einfache Formen um den bildhaften und gegenständlichen Ausdruck seiner Kunst. Seine Künstlerfreunde Hanns Altmeier und Charles Maria Kiesel ehrten ihren Zeitgenossen für diesen Weg, den er allein gegangen ist.³⁸⁰

³⁷³ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 14.

³⁷⁴ Ebd., S. 15.

³⁷⁵ Rhein-Zeitung, Nr. 64, 16.3.1955. S. 5.

³⁷⁶ Kurt Friedrich ERTEL: Südwestdeutsche Maler und Plastiker. In Albert RÜEGG (Hg.): Kunst und Volk, 1954, S. 103.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 15.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Vgl. ebd.

Nach dieser ersten Episode der regen Ausstellungsbeteiligung wird Müller in den 1960er-Jahren, genauer 1960 und 1964, für einige Zeit nach Kreta reisen, um dort, nach seiner Stationierung in Griechenland, die mediterranen Einflüsse in seiner Kunst zu verarbeiten. Während dieser Aufenthalte entstanden ganze Serien von ‚Sonnenbildern‘ und floralen Kompositionen in Aquarell und Filzstifttechnik. Ebenfalls hatte er eine Fotokamera im Gepäck, die er samt der Filme nach Hause schickte, welche jedoch nie ihr Ziel erreichen sollte.³⁸¹

Auch für sein malerisches Werk wurde Müller von der Mittelmeerinsel inspiriert: „Neben den Maschinenbildern, die der Künstler seit den späten 1950er-Jahren zu einer Art Markenzeichen entwickelt hatte, fiel in der »form+farbe 1965« ein sogenanntes Sonnenbild auf [...]“³⁸², welches die Gattung seiner organischen Kompositionen³⁸³ und die damit einhergehende Auseinandersetzung mit Natur- und Pflanzenwelten einleiten sollte.³⁸⁴

1965 sind dann ein Englandsaufenthalt und eine Ausstellungsbeteiligung Müllers in Seattle nachgewiesen. Damals blieben ein paar seiner Bilder in den USA, was durch Briefe belegt ist.³⁸⁵ Das Interesse an Müllers Kunst, die er spätestens seit den 1960er-Jahren mit einigen ‚Markenzeichen‘ füllen konnte, sollte nicht abreißen. Während das Mittelrhein-Museum im selben Jahr seine damals neuen Räumlichkeiten am Koblenzer Florinsmarkt eröffnete und Werke des Künstlers präsentierte, nahmen auch die Kunsthalle Mannheim oder die Pfalzgalerie Kaiserslautern einige Arbeiten des

³⁸¹ Vgl. Peter NÖLLE: Johann Georg Müller. Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 19.

³⁸² Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 16, zit. nach RZ 27.09.1965.

³⁸³ Vgl. hierzu Kapitel 3.6.3. *Organische Kompositionen*.

³⁸⁴ Zwischen den beiden Kreta-Aufenthalten war Müller in einer weiteren bedeutenden Doppelausstellung zu sehen. Der Kunstverein Ludwigshafen zeigte im letzten Quartal seines Jahresprogramms von 1963 Werke des Mannheimer Künstlers Gustav Seitz, der in dieser Zeit eine Professur an der Hamburger Hochschule für bildende Künste innehatte, und dessen Bindung an die Heimat ebenso hervorgehoben wird wie die Müllers. Im Gegensatz zu der zehn Jahre zuvor gezeigten Ausstellung (Utech/Müller) in der Pfalzgalerie Kaiserslautern standen Seitz und Müller, beide Mitglieder der Pfälzischen Sezession, stilistisch im Kontrast zueinander: „Vor Müllers Bildern, die der rational gestalteten, technischen Welt gewidmet sind, wird das »Humane« der Seitz'schen Figuren besonders deutlich; in ihnen finden vornehmlich die menschliche Kreatürlichkeit und ihr Eingebettetsein in die Welt starken Ausdruck.“³⁸⁴ Dieser mutmaßlichen Dissonanz ungeachtet, fügen sich beide Künstler gleichwohl in den Kontext all jener ‚moderner‘ Künstler, die die äußere Welt keineswegs ignorierten, sondern anhand der Realität ihre eigene Bildwirklichkeit schufen. Die Besucher konnten dies in 39 Arbeiten aus Müllers Werk erforschen. Vgl. Kurt Friedrich ERTEL: Der Maler Joh. Georg Müller. In: Gustav Seitz und Johann Georg Müller. Katalog zur Ausstellung durch den Kunstverein Ludwigshafen am Rhein e. V.: Ludwigshafen 1963.

³⁸⁵ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 16, zit. nach KUNTZ 1969.

Künstlers in ihren Bestand auf. Zwei Jahre darauf folgte eine weitere bedeutende Ausstellung, der im Folgenden nähere Betrachtung zuteilwerden soll.

In der 1967er-Ausstellung „Das blaue Bild“ in Ludwigshafen waren Müllers Werke neben bedeutenden Künstlern wie Serge Poliakoff, Yves Klein, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Wassily Kandinsky, Fernand Léger oder Marc Chagall zu sehen.³⁸⁶ In Ludwigshafen wurden in diesem Jahr nicht die Künstler selbst, sondern eine bestimmte Farbe Anlass einer Gruppenausstellung im Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus. Der Startpunkt wurde von den Kuratoren auf 1910 gesetzt, als Kandinsky seine ersten abstrakten Bilder schuf und seine Programmatik im Essay „Über das Geistige in der Kunst“³⁸⁷ offenlegte. Die ein Jahr darauf von Kandinsky und Franz Marc gegründete Künstlergruppe Der Blaue Reiter nahm die Bedeutung der Farbe Blau ins Zentrum des Schaffens und verstand sie als etwas Visionäres, als Inhalt des „mystisch gerichteten Expressionismus“³⁸⁸.

Als eine Art Schlüsselfarbe habe auch Marc die Farbe Blau verstanden, deren Vorbildcharakter auf die Kunst der Romantik zurückging. Der „Expressionismus als Erbe der Romantik“³⁸⁹ befand sich stets im Umgang mit der romantischen Motivik der „Blauen Blume“, die auf Novalis zurückgeht, wie es anhand der entsprechenden Beispiele von Johann Georg Müller an anderer Stelle weiter ausgeführt werden soll.³⁹⁰

In der Entwicklung der auf die Expressionisten folgenden Kunstproduktion standen dann weitere namhafte Künstler in diesem Kontext im Umgang mit jener „traumhaft-unwirklichen blauen Farbe“³⁹¹: Johannes Itten mit seiner Farbenlehre, die Kubisten Willi Baumeister und Max Ackermann, oder die Surrealisten Max Ernst und Marc Chagall.

All diese Künstler, darunter fiel seit den späten 1960er-Jahren nun auch Johann Georg Müller, nutzten nicht immer die gesamte Farbskala für ihre Werke, sondern beschränkten sich vielmals auf monochromatische Abstufungen nur einer oder weniger

³⁸⁶ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 16, zit. nach KUNTZ 1969.

³⁸⁷ Wassily KANDINSKY: Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei. Originalausgabe von 1911. Revidierte Neuauflage, Benteli Verlag, Bern 2004.

³⁸⁸ Berthold ROLAND: Das Blaue Bild. Die blaue Farbe als Thema in der Malerei von 1910 bis 1967. Katalog zur Ausstellung im Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus, Ludwigshafen, 27. Mai bis 2. Juli 1967, 1967, o. S.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Siehe Kapitel 3.7.2. *Reise und Sehnsucht*.

³⁹¹ Berthold ROLAND: Das Blaue Bild, 1967, o. S.

Farben. In Abgrenzung zur lebendigen Farbpalette der Ecole de Paris beispielsweise, die in den 1950er-Jahren ihren Höhepunkt erreicht hatte und in Werken von deren Vertretern Manessier, Serge Poliakoff oder Gustave Singier zu erkennen sind, reagierte man mit fast gänzlicher „Farblosigkeit“³⁹².

Die blaue Phase Yves Kleins stellte reaktionär nicht nur den Höhepunkt dieser Farbthematik, sondern fast einen „Grenzfall“³⁹³ dar. Klein, der im Jahr der Ludwigshafener Ausstellung verstarb, leistete neben einigen weiteren Künstlern wie auch Müller einen Kommentar zur Farbe Blau. Die Kuratoren der Ausstellung riefen die zeitgenössischen Künstler dazu auf, um den jeweils individuellen Bezug zu der symbolgeladenen Farbe zu verdeutlichen: „In manchen Fällen erhielten wir nur eine zögernde Zusage. Wir sind uns klar darüber, daß [sic!] ein Maler nicht unbedingt erklären soll oder muß [sic!], was er malt. Und doch ist es sehr aufschlußreich [sic!], wenn der, der täglich mit Farbe umgeht, von diesem Umgang und seinen Erfahrungen berichtet.“³⁹⁴ Zunächst aber leitete Berthold Roland mit seinen Gedanken zur Farbe Blau im Katalog in einen kunsthistorischen Kontext ein, der sowohl die zeitgenössische Kunst der 1960er-Jahre, als auch die gesamten Werke der vorangegangenen Künstler ab 1910 einfasste, die in das Programm der Ausstellung aufgenommen wurden: Von dem Westfenster der Kathedrale in Chartres, so Roland, über die blaue Hintergrundgestaltung, die den Goldgrund ablöste, gotische Madonnen in Lapis-lazuli-Gewändern, venezianische Blautöne, die das besondere Licht wiedergaben, Vermeers kostbares Blau, die Schäferszenen Bouchers, die Nabis mit ihren blauen Bilderzyklen, Monets blaugetränkte Impressionen bis hin zu Picassos blauer Periode³⁹⁵ versinnbildlichte er die gesteigerte Bedeutung und polyvalente Symbolik dieser Farbe und gab der Ausstellung den berechtigten Beinamen „Monographie des Blaus“³⁹⁶.

Die jeweiligen Künstlerkommentare, die daran angegliedert wurden, äußerten den größtenteils nüchternen, klaren und strengen Weg des jeweiligen Malers, der trotz allem um die Tradition und den motivischen Umgang der Vorbilder mit der blauen Farbe wusste. Zu dieser ‚Monografie‘ wurde auch Johann Georg Müller eingeladen, einen Beitrag zu senden. Neben Yves Klein, Waldemar Epple, Rupprecht Geiger, Klaus-

³⁹² Berthold ROLAND: Das Blaue Bild, 1967, o. S.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Vgl. ebd.

³⁹⁶ Ebd.

Jürgen Fischer, Georg Meistermann, Ernst-Wilhelm Nay oder Otto Ritschel lieferte er folgende Zeilen ab: „Blau ist ungreifbar / Blau ist Sehnsucht / Blau ist hintergründig / Blau ist Traum / Blau ist Weite, Tiefe, Raum / Blau ist unheimlich / Blau ist geheimnisvoll und versponnen / Blau ist nah aber unfaßbar [sic!] / Ich gebrauche die blaue Farbe. Meine Bilder werden in meinem Leben meist blau sein. Das ist meine Welt, und ich kann sie fast nur mit dieser Farbe machen.“³⁹⁷ Eine wahr gewordene Vorausdeutung lieferten diese Zeilen. Müllers blauschwarze, großformatige Ölmalerei sollte zum Hauptmerkmal seines Spätwerks werden. An der Ludwigshafener Ausstellung war er mit zwei Ölgemälden, „Drilling“ und „Fräskopf“ von 1961, beteiligt. Es kann davon ausgegangen werden, dass Müller die Ausstellung gesehen hat, mindestens aber um die beteiligten Künstler wusste. Mögliche Einflüsse kann er daher durch die Beiträge aller oben genannten beteiligten Künstler gesammelt und erfahren haben.

Zwei Jahre darauf, 1969, veröffentlichte der Heidelberger Kunsthandel einen ausführlichen Artikel über Johann Georg Müller, welcher nach „eigenem Wuchs und Wesen“³⁹⁸ gestrickt sei. Dieses Wesen sollte sich in den späten 1960er-Jahren sowohl innerlich als auch äußerlich verwandeln. Neben der Teilnahme an einer Demonstration gegen den Vietnamkrieg und dem Sympathisieren mit kommunistischen Ideen trug Müller fortan Baskenmütze und Schnurrbart, um seiner individuellen Künstlerpersönlichkeit Ausdruck zu verleihen. Im selben Jahr ist zudem die Trennung von seiner Frau Marta sowie die Heirat mit Beatrix Teufel zu verzeichnen.³⁹⁹

Die Pfalzgalerie Kaiserslautern, nun unter dem neuen Direktor Wilhelm Weber, zeigte 1970 einen Überblick über das malerische Werk Johann Georg Müllers. In diesen Jahren blieb „das künstlerische Niveau gleichbleibend hoch [...]“⁴⁰⁰, wobei der Künstler einen erneuten Stilwandel in Richtung der zunehmenden Entindividualisierung seiner großformatigen Ölbilder durchlebte. Lobende Worte fanden die Miniaturformate Johann Georg Müllers im Jahr 1971 im Kabinett Grisebach in Heidelberg.⁴⁰¹ Der damals schon

³⁹⁷ Johann Georg Müller in Berthold ROLAND: Das Blaue Bild, 1967, o. S.

³⁹⁸ Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen, in: Der Kunsthandel, Heidelberg 1969.

³⁹⁹ Vgl. Werner Scholzen: WVZ I, 2009, S. 16.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 17.

⁴⁰¹ Dass diese „kleinen Formate“, wie sie umgänglich bezeichnet wurden, eine exponierte Stellung innerhalb der Ausstellungsliste Müllers erfahren, lässt ein Alleinstellungsmerkmal vermuten. So zeigten die namhaften Ausstellungshäuser und Institutionen im rheinpfälzischen Raum hauptsächlich jene Werke, die die markanten Arbeiten des Œuvres des Künstlers verdeutlichen.

reife Künstler, der laut Schulze endlich einmal „Geist in die Welt der Gesetze“⁴⁰² brachte, erfuhr seitens des Publikums großes Interesse bei dieser Werkschau von 1971, bei der man sein ästhetisches Konzept, entschieden und klar Formen und Farbe zu finden, erfahren konnte. Die Vorausdeutung von Sabine Schultze zu dieser Ausstellung, „[d]ie Zeit auch seiner allgemeinen Anerkennung wird kommen“⁴⁰³, hat sich spätestens heute bewahrheitet.

Neben den Ausstellungsbeteiligungen des Künstlers und dessen malerischem oder grafischem Werk in dieser Dekade nahm die Beschäftigung mit der Fotografie und dem Schmalfilm ab den 1970er-Jahren ebenfalls zu. Die Filme, die er in Zusammenarbeit mit Hans Günter Weber drehte, „Hochzeit für morgen“ und „Soul“, wurden in der Rhein-Zeitung vom 11. Februar 1972 thematisiert, sind heute jedoch verschollen.⁴⁰⁴ Seine stetig zunehmende Kunstproduktion in allen Bereichen und Gattungen, neben der Malerei also auch im Aquarell und den Zeichnungen, im Holzschnitt, der Fotografie- und Filmkunst, stand in den 1970er-Jahren dem eher regressiv gewordenen Künstler gegenüber.

Die Progressivität des jungen Müllers, die jedoch keineswegs seinem Tatendrang im Wege stand, verblasste zunehmend, und ein deutlich eingekehrtes Bild seiner Person kristallisierte sich heraus. Eines seiner Selbstbildnisse aus dem Jahr 1976 (Abb. 6) zeigt neben anderen aus den späten 1970er- und frühen 1980er-Jahren einen „gealterte[n], nach innen gekehrte[n] Müller mit Vollbart, Mütze und gesenktem Blick“⁴⁰⁵. Dem entgegengesetzt begegnet man auf früheren Selbstbildnissen dem „frischgebackene[n] Arbeitsstipendiaten“⁴⁰⁶, welcher hier „überlegen spöttisch den Betrachter fixiert

Gemeint sind seine großformatigen Ölgemälde, die grafischen Arbeiten und Holzschnitte. Ähnlich dem fotografischen Werk, welches zu Lebzeiten des Künstlers ebenfalls kaum Anlass zur Präsentation geboten hat, stehen diese Kleinformate seinem Hauptwerk als untergeordnete Formate gegenüber und scheinen aus der eigentlichen Müller-Rezeption herauszufallen. In intimer Umgebung, wie das Kabinett Grisebach beschrieben wird, wurden von Sabine Schulze in besagten Miniaturformaten besondere Einflussgebiete herausgestellt, die an einige Meister der klassischen Moderne erinnern. Genannt wurden „Klees Kürzelsprache, Légers Maschinenmenschen, Schlemmers Flächenverteilung, de Chiricos Farbfamilien, Picassos Bildbau“, welche zur Kunstsprache Müllers verschmolzen seien. Vgl. Sabine SCHULTZE: Es gibt nicht viele Maler seines Formats. Kabinett Grisebach in Heidelberg zeigt „Kleine Formate“ von Johann Georg Müller. In: Der Kunsthandel. Zeitschrift für Bild und Rahmen. 63. Jahrgang, Heft 5, 1971, S. 24.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Ebd., S. 24.

⁴⁰⁴ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 17.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 18. Siehe weiterführend auch Kapitel 3.1. Das Selbstbildnis.

⁴⁰⁶ Ebd.

[...]“⁴⁰⁷. Seine unermüdliche Kunstproduktion stellte er dennoch in den letzten Jahren seines Schaffens nicht ein. Zu verbuchen ist lediglich das Wissen des Künstlers darüber, in welchem Rahmen seine Werke im Umlauf sind. Mit konservativ anmutender Haltung versuchte Müller in den 1970er- und 1980er-Jahren, seine Kunstwerke zusammenzuhalten und nur an eine bestimmte Klientel zu verkaufen.

Einige Ehrungen sollten ihm in diesen Jahren seines späten Schaffens zuteilwerden: 1974 erhielt Müller den Staatspreis des Landes Rheinland-Pfalz. 1982 verlieh man ihm die Picasso-Medaille der Vereinigung Pfälzer Kunstfreunde⁴⁰⁸. Ebenfalls 1982 zeigte das Landesmuseum Mainz eine große Retrospektive, die danach ins Haus Metternich zog. Die Rhein-Zeitungs-Journalistin Helga Zahler äußerte ihre Reaktionen auf diese Ausstellung in einem längeren Artikel, in welchem sie den „unbequemen Künstler“⁴⁰⁹ als „Einzelgänger“⁴¹⁰ beschrieb, der „seiner Zeit entgegentzuleben“⁴¹¹ schien und dessen Œuvre schwierig einzuordnen sei.

1983 erhielt Müller dann, neben dem Schriftsteller Edwin Maria Landau und dem Grafiker Clément Moreau, den Kulturpreis der Stadt Koblenz. Im Jahr darauf zeigte das Mittelrhein-Museum dann eine weitere Ausstellung im Haus Metternich, das in diesem Jahr mit Zeichnungen, Holzschnitten und erstmalig auch mit den Fotografien des Künstlers bespielt wurde.⁴¹²

Die Rhein-Zeitungs-Journalistin Lieselotte Sauer-Kaulbach besuchte Müller ein paar Jahre darauf, kurz vor dessen Tod, in seiner Wohnung auf dem Koblenzer Asterstein. Bei ihrem Treffen erlebte sie den mittlerweile 73-jährigen Müller, in dessen Künstlerwohnung sich Mappen und Zeichenblöcke bis zur Decke stapelten, als akribischen und unermüdlichen Einzelgänger, dessen Arbeitstag aus achtstündiger Atelierarbeit bestand. Am 20. Juni 1986 starb der „große Einzelgänger der Kunstszene Rheinland-Pfalz“⁴¹³.

Post mortem erfuhr Johann Georg Müller als langjähriges Mitglied sowohl der APK als auch der Pfälzischen Sezession Aufmerksamkeit bei den Jubiläumsausstellungen beider

⁴⁰⁷ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 17.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Rhein-Zeitung, 16./17.1.1982.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 3.

⁴¹³ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 19.

Gruppen. 1987 zeigte die APK seine „Lichtmaschine“ (1964)⁴¹⁴. Das Landesmuseum Mainz stellte ebenfalls 1987 vier seiner Werke aus: „Harlekin“ (Abb. 40), „Café Paradies“ (M54/8), „Kernwerkkinder“ (M56/2) und „Atle Bäuerin“ (M57/6)⁴¹⁵. In einem kurzen biografischen Abriss werden die Ausstellungstätigkeit, die Mitgliedschaften in Künstlergruppen sowie die Verteilung des Besitzes im rheinpfälzischen Raum im Mainzer Ausstellungskatalog zusammengetragen.⁴¹⁶

Nach der 1984er-Ausstellung, die Müller noch miterlebte, sollte dem Künstler drei weitere Male die Aufmerksamkeit des Mittelrhein-Museums geschenkt werden. 2000 kuratierte Urs Roeber eine große Retrospektive, welche hauptsächlich Werke aus den Bereichen Malerei und Grafik zeigte. 2006 konzipierte das Mittelrhein-Museum eine weitere Retrospektive, die sich speziell auf das malerische Werk des Künstlers bezog. Die Ausstellung lief unter dem bereits im Vorfeld angeführten und für Müllers Kunstverständnis bedeutenden Titel „Ich kann doch nur malen, was ich sehe“⁴¹⁷ in Kooperation mit den Herausgebern des im selben Jahr publizierten Werkverzeichnisses der Malerei und Druckgrafik, das auf der Ausstellungseröffnung erstmals präsentiert wurde. Darauf folgte die Wanderausstellung zum 100. Geburtstag des Künstlers im Haus Metternich, in der cubus Kunsthalle Duisburg und abschließend im Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen.⁴¹⁸ Ein Jahr darauf folgte eine weitere Werkschau in der cubus Kunsthalle, die den Fokus auf die Fotoarbeiten des Künstlers, welche dem Nachlass durch deren Funde im Jahr 2012 und 2014 zugesprochen werden konnten, richtete. Auch 2015 wurden ein Teil davon, die 153 im selben Jahr wiederaufgefundenen Kugel-Fotografien⁴¹⁹, vom 5. September bis zum 4. Oktober im

⁴¹⁴ Siehe weiterführend Wilhelm WEBER: Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. Katalog zur Jubiläumsausstellung der APK 1922–1987 in der Pfalzgalerie Kaiserslautern, 12. Juni bis 12. Juli 1987: Kaiserslautern 1987.

⁴¹⁵ Siehe weiterführend Berthold ROLAND (Hg.): Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. Katalog zur Ausstellung im Landesmuseum Mainz. Universitätsdruckerei und Verlag H. Schmidt: Mainz 1987.

⁴¹⁶ Die Arbeiten befinden sich u. a. im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg, in der Kunsthalle Mannheim, in der Kunstdammlung der Stadt Ludwigshafen, in der Pfalzgalerie Kaiserslautern, im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz, in der Kunstsammlung der Stadt Koblenz und im Kultusministerium Rheinland-Pfalz. Ausstellungen u. a. in Amsterdam, Ludwigshafen, Hamburg, München, Frankfurt, Koblenz, Paris, Pasadena und Seattle/USA. Mitglied der Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler, der Pfälzischen Sezession und des Berufsverbandes bildender Künstler Rheinland-Pfalz.“ Die Mitgliedschaft in der AKM wird hier nicht mit aufgelistet. Siehe Katalog zur Ausstellung im Landesmuseum Mainz 1987, S. 166.

⁴¹⁷ Ausstellungsflyer Mittelrhein-Museum Koblenz, 2006, nach Aussage Müllers.

⁴¹⁸ Vgl. Kapitel 1.1. Thema

⁴¹⁹ Vgl. Kapitel 4. Fotografisches Werk.

Mittelrhein-Museum gezeigt. Auch im Kunsthandel und auf dem Auktionsmarkt erfährt Johann Georg Müller heute internationale Wertschätzung. In den vergangenen Jahren sind sechsstelligen Summen für seine Werke keine Seltenheit.⁴²⁰ An dieser Stelle soll daher ein künstlerisches Zwischenfazit erfolgen, das die gesteigerte Wahrnehmung des Künstlers und seiner Werke sowie die Wertschätzung seiner Person zu klären versucht.

2.5. Müllers künstlerische Basis: Ein Zwischenfazit

Um sein künstlerisches Schaffen, das heute mehr und mehr erschlossen werden kann, fassen zu können, werden an dieser Stelle resümierend einige basale Merkmale und Besonderheiten in einem Zwischenfazit zusammengetragen, die einleitend zur werkimmanenten Betrachtung der künstlerischen Beispiele Johann Georg Müllers fungieren sollen. Dabei muss von einer Entwicklung seit seinem Frühwerk ausgegangen werden, die spätestens in den 1960er-Jahren in Müllers eigener Stilsicherheit uferte.

Während sich die Anfänge seiner künstlerischen Produktion durch eine verstärkt dem Naturalismus zugewandte Wiedergabe kennzeichnen, die ihre Basis und Inspiration in den Meistern der klassischen Moderne fand, so fußt sein formal vollendetes Spätwerk, ob nun in der Malerei oder den grafischen Arbeiten, auf diesen frühen Kenntnissen. Allerdings erreichte Müller in seiner Hauptschaffenszeit eine Aussagekraft, die nicht länger die einzelnen Stile der klassischen Moderne erprobte, sondern vielmehr mit diesem Wissen um Formen und Farben umging. Somit schaffte Müller eigene Zeitzeugnisse, die die tradierten Motive in sich verarbeiteten, diese aber nicht länger nachahmten. Diese Betrachtung kann in nahezu allen Beispielen der Teilgruppen nachvollzogen werden, da die tradierten Motive, die nicht nur in der klassischen Moderne, sondern auch in der älteren Kunstgeschichte zu finden sind, unmittelbar wahrgenommen werden können. Dahingehend sind vier Hauptbestandteile seiner Kunst immer wieder an vorderster Front: die Figur, der Raum, die Maschine, die Pflanze. Mit

⁴²⁰ Vgl. die Auktions- und Marktwerte der entsprechenden Auktionshäuser. Siehe Anhang, Auswahl Internetquellen.

diesen Faktoren modulierte Müller seine unterschiedlichen Bildräume und evozierte damit stets die Aussage, zu seiner persönlichen „Bildwahrheit“⁴²¹ zu gelangen.

Edwin Kuntz antwortete bereits 1969 in einem Essay in befürwortender Weise auf diese Bildwahrheit. Eigenständig sei nicht nur die Person Johann Georg Müller, die seinerzeit als Autodidakt gearbeitet habe⁴²², sondern auch seine Bildsprache. Neben den bereits besprochenen Merkmalen der strengen, klaren und flächigen Formsprache, thematisierte Kuntz damals die „ingenieurhafte Präzision in Verbindung mit Phantasie und mit der Freiheit des Traums“⁴²³. Kuntz nahm ferner eine Dekadentypisierung vor, nach welcher sich in den 1950er-Jahren Müllers „Maskerade-Bilde[r]“⁴²⁴ etablierten, die frühen 1960er-Jahre das technisierte Moment wiedergaben und das Spätwerk dieser Dekade die organischen Gebilde der Pflanzenwelt aufnahm. In diesen bislang für die Malerei typischen Werkgruppen, die allerdings im folgenden Kapitel aufgesprengt und umfangreich erweitert werden, entwickelte sich Müller hin zu einer klaren und präzisen Formsprache, die sich durch schwellende und verschattete Formen und durch Zerrung, Dehnung und Weitung der Bildobjekte äußerte.

Gerade bei seinen organischen Kompositionen trat dann die „biomorphe* Formsprache“⁴²⁵ hinzu, die durch Farbflächenmodulation der einzelnen Formationen die organische und plastische Wirkung des jeweiligen Bildinhalts bewirkt hatte. Müllers Naturverbundenheit und seine Liebe zur Pflanzenwelt, all dies verweist auf seine Hingabe „an die Schönheit dieser Welt“⁴²⁶, ebenfalls titelgebend für die Jubiläumsausstellung 2013. Neben der Vitalität als Charaktereigenschaft sei es die Humanität des Künstlers gewesen, die seine Werke zu „Zertifikaten« des rein Menschlichen“⁴²⁷ machten.

Äußerst kritisch betrachtete Müller selbst auch noch in den frühen 1970er-Jahren die sozialen Geschehnisse um ihn herum und – im Besonderen – die „zum Schlimmen hin entwickelt[en]“⁴²⁸ Veränderungen innerhalb der Kunst, doch sah er die größte Wichtigkeit darin, dessen ungeachtet am eigenen Werk weiterzuarbeiten. Dabei ist

⁴²¹ Kurt Friedrich ERTEL: „Pfälzer Maler“, in Ruperto Carola, Nr. 18, 1955, S. 164.

⁴²² Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen. In: Der Kunsthandel, 1969, S. 23.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 85.

⁴²⁶ Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 7.

⁴²⁷ Ebd., S. 8.

⁴²⁸ Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen. In: Der Kunsthandel, 1969, S. 25.

wiederholend anzumerken, dass er die menschliche Figur stets bis in ihre Einzelbestandteile aufsprenge und zerlege. Anhand von Verschachtelungen und dem Einsatz von Hell-Dunkel-Kontrasten innerhalb des Bildraums gelang es Müller dabei stets, die Raumwirkung nicht zu missachten. Obwohl die Vielzahl seiner Kompositionen im Bereich der Abstrahierungen von Strenge und flächenhaft klarem Aufbau zeugen, modulierte er seine Werke dennoch so, dass sie raumgebend blieben und die Figurationen dabei in diesem Bildraum heraustreten konnten. Immer wieder war es dabei auch in der vorhandenen Forschungsliteratur der Mensch, der zu Müllers Steckenpferd ernannt wurde. Als eine Mischung aus „Gotteskindschaft und Versagen“⁴²⁹ wurden seine deformierten und doch beseelten Figuren bezeichnet. Seine Bilder bleiben daher nicht nur streng und formal. Wesenhaftigkeit, Spannung und Lebendigkeit zogen bei ihm gleichermaßen in sein Werk ein und lassen den Betrachter jene Bildgewalt spüren.⁴³⁰ Dies erzeugte er keinesfalls naturalistisch, aber dennoch nach der Natur. Dabei legte er sein Augenmerk stets auf die Klarheit seiner Formsprache, die er, „bedrängt von Tagtraumgeschichten und bedrängt von bis ins Weltall hinausreichenden Bild-Phantasien, alles Surreale und alles Fremde und Unheimliche durch seine ingenieurhafte Präzision zu zügeln und in feste Formen zu binden [verstand]“⁴³¹. Und doch sind diese Phänomene, das Phantastische, Surreale und Unheimliche, da, sie sind im Bildraum präsent, wenn auch in selbigen gepresst, wie an dieser Stelle mit Nachdruck angeführt werden muss. Müllers Hang zur Verfremdung der menschlichen Gestalt, also solcherlei „[v]ermummte Gestalten, Wesen, die nicht sind, was sie sind“⁴³², weisen die bereits genannten surrealistischen Merkmale vieler seiner Werke ebenso auf. Seine traumhaft-phantastischen Bildwelten, die an intakte Mechaniken und Mechanismen erinnern und deren Schönheit im Bild einfangen, verweisen dabei „in den Bereich eines realistischen Sinnbezugs“⁴³³. Bei Müller bleiben sie jedoch in einer vergeistigten, erdachten und nicht greifbaren Bildwelt, die auf jenseitige bzw. unendliche Sphären hindeutet, stecken. All diese Eigenständigkeiten des Künstlers ufern in seinen endgültigen und absoluten Werken, die anhand der gekonnten

⁴²⁹ Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen. In: Der Kunsthandel, 1969, S. 25.

⁴³⁰ Vgl. ebd., S. 26.

⁴³¹ Ebd., S. 25.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd., S. 27.

Inszenierung des Lichts, das er ganzheitlich erst auf Kreta zu fassen verstand, die Tiefen seines Bildraums spüren lässt, so Kuntz.⁴³⁴

Dieser räumlichen Tiefenwirkung ging auch Wilhelm Weber nach. Dieser eröffnete 1984 in seinen Beschreibungen zum Künstler äußerst gelungene Anregungen zur weiteren Charakterisierung Johann Georg Müllers und seiner Kunst.⁴³⁵ Die Ausstellungsbeteiligungen auf internationaler Ebene anerkennend, bestätigte Weber im selben Atemzug, dass Müller kein „Profi der Kunstszene“⁴³⁶ gewesen sei. Damit beschrieb er Müller als authentischen Berufskünstler, der Ansehen und Ruhm in den Hintergrund stellte und sich durch Arbeit und Ergebnisse seines Kunstschaffens identifizierte.⁴³⁷ Damals, als 25-Jähriger aus Paris zurückgekehrt, habe Müller sich seiner Freiheit bemächtigt und diese seitdem verteidigt. Dies geschah Zeit seines Lebens „gegen jeden Zwang, jede Mode, jeden Lärm, jede Verlockung. Er beherzigte damit das Wort von Pablo Picasso, Kunst und Freiheit müsse man sich rauben, wie Prometheus das Feuer raubte.“⁴³⁸ Diese Rollenverkörperung bestätigten auch einige Zeitzeugen, die gleichsam die Divergenz der Freiheit des Künstlers beschrieben⁴³⁹: Anspruch und Niveau differierten bei Müller, der sich mit den Größen seiner Zeit, Picasso, Léger oder Braque maß. Wenn er diesen künstlerisch auch in nichts nachstand, so mangelte es bei ihm dennoch an vergleichbarem Ruhm. Innerhalb dieser Freiheit paarten sich, erneut auf stilistischer Ebene, „[s]ubjektive und objektive Realität“⁴⁴⁰ zu einem Bedeutungsgefüge, das von einer Wirkkraft zeugt, die zum einen scharfe Konturen zeigt und somit ausschließt, was „einer Sache von außen her einen Nimbus geben könnte“⁴⁴¹, zum anderen den Raum hinter dem sichtbaren Bild öffnet und jenseitige Annahmen zulässt.⁴⁴² Ein Bild verweise schließlich immer auf etwas ihm Übergeordnetes und kann nicht bloß sich selbst meinen.⁴⁴³ Der Beschreibung Webers folgend, Müller habe gekonnt die Dimension des Jenseitigen in seine diesseitigen

⁴³⁴ Vgl. Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen. In: Der Kunsthandel, 1969, S. 25.

⁴³⁵ Vgl. Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 13.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Vgl. ebd.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Vgl. die entsprechenden Interviews. Die Aussage aller Zeitzeugen zur Zwiespältigkeit Müllers ist dahingehend deckungsgleich. Siehe Anhang, Zeitzeugeninterviews.

⁴⁴⁰ Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 14.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Vgl. ebd.

⁴⁴³ Vgl. ebd.

Bildräume einziehen lassen, wird diesem Sachverhalt verstärkt im Kapitel der Reisebilder und Traumwelten nachgegangen.

Insgesamt bestätigte Weber durch seine Aussage die eingangs formulierte Annahme, der Künstler habe sich stets in einem ‚Dazwischen‘ befunden. Hier wird der Sachverhalt allerdings auf eine weitere Ebene geführt. Johann Georg Müller hat sich nicht nur künstlerisch zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion bewegt, sondern innerhalb seiner Werke mit Bildwirklichkeiten und deren Erweiterungen in fremde Welten gespielt, um diese schlussendlich in einem ‚Dazwischen‘ im Bildraum zu vereinen.

Resümierend gelang es Müller durch seine „expressiv verzerrte[n] Figuren, die in vollgestopften Bildräumen übereinander purzeln“⁴⁴⁴ sowie durch die maschinenhaften und organischen Formationen seiner Bildräume, ein Markenzeichen für seine Malerei zu entwickeln. Müller, der am Puls der Zeit gearbeitet hat und dennoch nicht mit dem Strom der Massen gegangen ist, entspricht mit seiner künstlerischen Auffassung und seiner akribischen Wiedergabe der Formen und Farben innerhalb seiner Arbeiten einem ernstzunehmenden Künstlerindividuum, das keinerlei Mühen scheute, aus tiefer Überzeugung Kunst zu produzieren und dabei seine talentierte Arbeitsweise in seinen Werken zu verdeutlichen. Mit diesem stilistischen Zwischenfazit wird bereits annähernd Klarheit in den bislang zu schwach bearbeiteten Nachlass des Künstlers gebracht, der seinen berechtigten Platz innerhalb der Kunstproduktion des 20. Jahrhunderts erhalten soll. Unter dieser Prämisse werden die gebildeten Werkgruppen diese Annahme bekräftigen und nicht nur die stilistische Wiedergabe Müllers aufzeigen, sondern anhand von Einbettungen in seine Zeit, den künstlerischen Kontext und sein Umfeld die Rolle des Künstlers mit einigen neuen Erkenntnissen füllen. Das folgende Kapitel soll daher in all seinem Facettenreichtum der einzelnen Untergliederungen dem Œuvre Johann Georg Müllers gewidmet werden.

⁴⁴⁴ Urs ROEBER: Johann Georg Müller, ein rheinland-pfälzischer Künstler nach 1945, in: Weltkunst, 2001, S. 1870.

3. Werkgruppen

Das künstlerische Werk Johann Georg Müllers wird im Folgenden exemplarisch aufgezeigt. Pro Werkgruppe wurden jeweils aussagekräftige Beispiele herausgenommen, die den gesamten Inhalt der einzelnen Themenfelder Johann Georg Müllers bespiegeln sollen. Die Bezüge zu tradierten Motiven und Künstlern der Vergangenheit sind dabei in vielschichtiger Weise hergestellt worden. Zum einen gelingt die Verbindung innerhalb mancher Werkgruppen auf der Ebene des Symbolgehalts und der interpretativen Aussage, zum anderen werden stilistische Vereinbarkeiten mit anderen Künstlern deutlich.

Im Folgenden wird untergliedert, auf welcher Ebene sich die jeweiligen Bildzitate Johann Georg Müllers bewegen, wobei sich oftmals beide oben genannten Bereiche gegenseitig bedingen und in einer Wechselwirkung zueinander stehen. Die Entwicklung des künstlerischen Stils geschieht dabei in den verschiedenen Medien, Ölmalerei, Aquarell- und Filzstiftarbeiten, Holzschnitte, Architekturdekorationen und Fotografie, auf unterschiedliche Weise. Dabei ist zu beachten, dass aus den Jugendjahren Johann Georg Müllers nur wenig Material nachweislich erhalten ist. Auch die 1930er-Jahre geben in ähnlich geringer Weise Aufschluss über das Frühwerk des Künstlers. Zwar waren diese Jahre sicherlich prägend für die stilistische Entwicklung des Künstlers, da diese seine Studienzeit sowie erste Studienreisen abdecken⁴⁴⁵, woraus gewiss einige Lehrstücke, Zeichnungen und Skizzen resultierten, doch soll die flächendeckende Zusammenführung des Œuvres Johann Georg Müllers erst in dessen Koblenzer Zeit beginnen. Einzelne Selbstbildnisse und Fotografien aus den 1920er- und 1930er-Jahren geben zumindest Aufschluss über seine Persönlichkeit und seine Erscheinung einerseits, andererseits über erste Stilfindungsphasen des Künstlers.⁴⁴⁶

Hinsichtlich der Ölmalerei zeichnet sich in den späten 1930er-Jahren die Loslösung von der zuvor plastischen Malweise ab, ohne dabei die Räumlichkeit seiner Werke zu vernachlässigen. Bereits in diesen Jahren etablierten sich das „Zusammenwirken von Farbflächen in einer flächenparallel organisierten Komposition“⁴⁴⁷ und die gleichzeitige und damit einhergehende Reduzierung des Figürlichen und Gegenständlichen in den

⁴⁴⁵ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 29.

⁴⁴⁶ Dies ist beispielsweise sichtbar in frühen Fotografien und in den Verzeichnisnummern M38/1, MX 3/1 oder M39/1. Vgl. ebd., S. 10–19, S. 32ff. und S. 125.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 29.

Werken des Künstlers. Aus den frühen 1940er-Jahren sind heute „zwei eigenwillige Figurenbilder“⁴⁴⁸ erhalten (M40/1 und M40/2), die in diesem noch nicht vollständig entwickelten Stil wiedergegeben sind. Der Krieg brachte eine Zäsur mit sich. Die Nachkriegsjahre sollten dann Müllers Hauptschaffenszeit einleiten.

Die Nachkriegszeit ist für den aus dem Kriegsdienst zurückgekehrten Müller maßgeblich beeinflusst von den Erlebnissen des Krieges und dem Umgang mit Leid und Unruhen dieser Jahre. Die in diesem Zeitraum entstandenen Arbeiten lassen sich stilistisch der Neuen Sachlichkeit zuordnen, da sich die verzerrten Masken der Figurengruppen innerhalb des Bildraums in bedrohlichem Trubel befinden, was den Grundmotiven der neu-sachlichen Kunst entspricht, welche auf soziale und politische Missstände aufmerksam machen wollte. Müller folgt dabei zudem dem „Prinzip der Überfülle“⁴⁴⁹ im Bildraum, was an Picassos „Guernica“ von 1937 erinnern lässt. In diesen Jahren hielt nach und nach die Strenge der Kompositionen Einzug in sein Werk, was teilweise in klassisch-modern anmutende Wahrnehmungsmuster überging.⁴⁵⁰ Diese kompositionelle Strenge ist beispielsweise in Müllers frühen Mutter-Kind-Darstellungen ersichtlich.⁴⁵¹

Seine „malerische Lust, seine Experimentierfreude und Intuition“⁴⁵² weckten immer wieder sein Interesse für neue Medien. So beschäftigte er sich neben dem Malen mit Filzstift ebenso mit druckgrafischen Verfahren wie Holzschnitt, Radierung oder Lithografie. In den 1950er-Jahren schienen alle Überlegungen und praktischen Versuche bezüglich der Figuren- bzw. Maskenbilder Müllers zu einer Vollendung gekommen zu sein. Seine maskierten Figuren, die seit unbestimmter Zeit im Bildraum zu stecken scheinen⁴⁵³, entindividualisierte er und setzte sie in den Kontext des Maskenkults seit der Antike. Die subjektive Wiedergabe des Künstlers wird hier in die objektive Wahrnehmung des Betrachters überführt, welcher weder die Figuren zu identifizieren vermag noch natürliche Anhaltspunkte für Räumliches oder Zeitliches findet.

⁴⁴⁸ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 29.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd.

⁴⁵¹ Siehe Kapitel 3.2.4. *Mutter-Kind-Darstellungen*.

⁴⁵² Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 29.

⁴⁵³ Vgl. ebd.

Spätestens ab der Mitte der 1950er-Jahre blieb Müller in seiner Ölmalerei diesen Richtlinien, also der strengen Komposition, der Reduzierung von Räumlichkeit und der „Auflösung des Gegenstands“⁴⁵⁴, treu. Der Künstler, der nun schon fünf Jahre in Koblenz lebte, schien zum einen in seiner neuen Heimat Fuß gefasst, zum anderen stilsicher geworden zu sein. Die heutige Betrachtung seines Œuvres lässt diese Vermutung zu, da sich fortan die großformatige und flächige Malerei in „windschief[en] Bildräumen“⁴⁵⁵ als sein Hauptwerk herausstellen und die damit einhergehende Wechselwirkung zum groben und körnigen Farbauftrag der 1940er-Jahre abzeichnen sollte. Das plastisch-Raumerzeugende wurde zugunsten des streng flächig komponierten reduziert, wenn auch nie gänzlich aufgelöst.

Zu verzeichnen ist insgesamt die Vielfalt der Farbpalette des Künstlers, der in divergenter Form zum einen düster-verschattete, zum anderen fröhlich-pastellige Werke schuf, ohne dabei auf die zunehmende Abstrahierung aller Bildgegenstände zu verzichten. Die Prägung durch seine Geburtsstadt, Ludwigshafen am Rhein, führte Müller zu einer weiteren Gattung der Maschinenbilder⁴⁵⁶, die kaum noch etwas mit früheren Werken wie „Ludwigshafen“ (Abb. 51) von 1955, eine von Industrie geprägte Stadtansicht, gemein haben. Wie seinen Maskeraden hauchte er auch diesem Werkzyklus etwas streng Mechanisches ein und reduzierte seine Formensprache gleichsam auf Dreiecke, Rechtecke und Kreise. Eine gegenseitige Beeinflussung der Genres ist ebenfalls erkennbar. So wirkt beispielsweise der Vorhang im Werk „Raum des Harlekin“ (M63/8) von 1963 wie die Metallrohre seiner Industrie- und Maschinenbilder. Die spätere Gestaltung der Backsteinwand im Metall- und Technologiezentrum der Handwerkskammer Koblenz sollte ebenfalls durch die industrielle Prägung seiner Herkunftsstadt und die geometrische Reduzierung inspiriert werden.

Die Kreta-Aufenthalte in den 1960er-Jahren sollten für die Entwicklung einer weiteren Bildgattung im wahrsten Wortsinn Früchte tragen: Der Zyklus der Natur- und Pflanzenbilder nahm Einzug in sein Werk. In plastisch anmutender Anordnung winden sich Müllers tief verschattete Pflanzen- und Blattformationen in abgedunkelten

⁴⁵⁴ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 29.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Vgl. Interview Dr. Karl-Jürgen Wilbert: Eine stilistische und thematische Prägung durch Müllers Geburtsstadt hält Wilbert für denkbar.

Bildräumen und erzeugen eine Art selbstständige „Schwebewirkung“⁴⁵⁷. Fortan wird der Zyklus dieser als Pflanzenbilder bekannten Werke mit der treffenderen Bezeichnung ‚organische Kompositionen‘ gleichgesetzt, da diese zudem auf die technischen Kompositionen der Werkgruppe der Maschinenbilder aufbauen.⁴⁵⁸ Andere dieser organisch komponierten Beispiele deuten auf den bereits erwähnten Einfluss der Kreta-Reisen hin. Im Ausstellungskatalog zum 100. Geburtstag des Künstlers werden die Bedeutung der südländischen Atmosphäre und deren Umsetzung anhand von glühender, warmer und weicher Farbgestaltung beschrieben.⁴⁵⁹ Entsprechende Beispiele werden an gegebener Stelle als ‚Reisebilder‘ herausgearbeitet. Dies geschieht auf Grundlage der romantischen Züge⁴⁶⁰ besagter Werke, die aufgrund des Sehnsuchtscharakters auf eine bedeutende Tradition zurückgehen.⁴⁶¹ Zuvor weisen bereits die organischen Kompositionen, die in Verbindung mit den Maschinenbildern Müllers stehen, deutliche surrealistische Motive⁴⁶² auf, die an gegebener Stelle näher ausgeführt werden.

⁴⁵⁷ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 53.

⁴⁵⁸ Siehe Kapitel 3.6. Maschinen und Pflanzen.

⁴⁵⁹ Vgl. Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER/Dirk MARTIN (Hg.): Johann Georg Müller zum 100. Geburtstag. Hingabe an die Schönheit dieser Welt, 2013, S. 28.

⁴⁶⁰ Im Folgenden wird romantische Kunst nach der Definition Monika Schmitz-Emans' aufgefasst. Die künstlerische Strömung der Romantik, die sich ab 1800 innerhalb der Moderne niederschlug, folgte dem Leitgedanken Friedrich Schlegels, der diese als „progressive Universalpoesie“ beschrieb. Vgl. Schlegels Athenäums-Fragment Nr. 116, in: Ernst BEHLER (Hg.): Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe (1796–1802), 1. Abt. Bd. 2, 1974. Nach diesem Gedanken sollte ein jeder Romantiker arbeiten und die unterschiedlichsten Gattungen, Literatur, Kunst, Philosophie, Naturwissenschaft oder Musik, miteinander verbinden und sich nach vorn richten, sich also von den Vorbildern der Vergangenheit abwenden und eine eigene Tradition entwickeln. Künstler wie Caspar David Friedrich oder Philipp Otto Runge folgten diesen neuen Leitgedanken in ihrer Kunst und verarbeiteten Motive wie Sehnsucht, Fremde, Reise, Unbewusstes, Unendlichkeit oder Traum und wandten sich dabei oftmals der Sagen- und Mythenwelt zu. Um 1900 entdeckte man den progressiven Charakter der Früh- und Hochromantik in der Romantikforschung neu. Die ‚Revitalisierung‘ der Strömung des frühen 19. Jahrhunderts stand nunmehr unter dem Zeichen einer reaktionären Haltung und galt als „wegweisend für die Gegenwart“. Zwischen den Kriegen war die „Neoromantik“ dann stark von einer Politisierung ihrer Kunst geprägt. Diese sollte auch nach 1945 nicht abreißen. Neoromantische Arbeiten waren in den späten 1940er- und 1950er-Jahren dabei weder vorurteilsfrei noch politisch bzw. ideologisch unbelastet. In den 1960er-Jahren verbreitete sich im Westen Deutschlands dann „das Interesse [...] an einer möglichst nüchternen Erfassung historisch-philosophischer Gegebenheiten“. Die Romantikforschung der Gegenwart bezeugt dabei immer wieder die „Anschlussfähigkeit“ der Romantik und somit den Modernitätscharakter jener Strömung, „die ewig nur werden soll“. Vgl. Monika SCHMITZ-EMANS: Einführung in die Literatur der Romantik, 2007, S. 7–43.

⁴⁶¹ Siehe auch Kapitel 3.7. Reisebilder und Traumwelten.

⁴⁶² Als surrealistisch in den Werken Johann Georg Müllers wird im Folgenden die künstliche Erzeugung einer Bildwelt verstanden, die neben Elementen des Traumartigen und Unbewussten das vom Künstler erdachte „Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen [...] Überlegung“ beinhaltet und nah an den Bildern der künstlichen Traumwelten stehen, die

Die Geschehnisse des Krieges sollten Müller bis zu seinem Tod beschäftigen und den andauernden Umgang mit diesem Thema in seinen Werken zeigen. In diesen Ansichten findet man ein „Knäuel stark verschatteter Formen“⁴⁶³ vor, aus welchem sich Figuren bilden bzw. menschliche Gliedmaßen sichtbar werden oder der Bildraum von Trümmerteilen ausgefüllt wird.⁴⁶⁴

In der vorhandenen Forschungsliteratur bislang in keinen Zusammenhang gebracht wurden die an griechische Vorbilder bzw. griechische Kultur erinnernden Werke. Landestypische Einflüsse, also die traditionsreiche und bedeutende Kunstgeschichte Griechenlands, adaptierte Müller in einigen seiner figurativen Arbeiten. Die in den 1960er-Jahren entstandenen Akte „Atlantis“ (M68/3) von 1968, „Torso“ (Abb. 14) von 1968 oder „Lesbos“ (Abb. 15) von 1969 lassen beispielsweise den Vergleich zur griechischen Mythologie zu.⁴⁶⁵ Ebenso scheinen einige Porträtköpfe des Künstlers motiviert durch die Darstellung griechischer Trachten oder Statuen (vgl. Nr. 429, 446 oder 1001). Neben diesen tradierten Motiven im Bezug auf die genannten Aktdarstellungen Müllers zeichnete sich in den 1960er-Jahren ebenfalls die Beschäftigung mit den Rundungen der Weiblichkeit im Allgemeinen ab.⁴⁶⁶ Unzählige Gemälde, Holzschnitte, Zeichnungen und Fotografien setzen sich mit der exponierten Stellung der Frau auseinander. Unterschiedliche Herangehensweisen sind dabei erhöht erkennbar: Während Müller bei seinen Ölbildern der strengen und flächigen Komposition treu blieb, zeichnen sich seine Arbeiten auf Papier eher durch einen lockeren, skizzenhaft-ornamentalen Stil aus.⁴⁶⁷

Bezüglich seiner Grafiken und Ölmalereien wurde Müller stilsicher. So entstanden in den 1970er-Jahren „einige der stärksten und kraftvollsten Kompositionen“⁴⁶⁸ seines gesamten Œuvres. Die über die vergangenen Dekaden hinweg entwickelten Merkmale

wiederum als Beispiele für einen erweiterten Begriff von Realität darstellen. Vgl. Rosalind ORMISTON (Hg.): *Moderne Kunst. Die 50 wichtigsten Stilrichtungen*, Prestel: München 2014.

Der surrealistische Gehalt seiner Werke, also die wirklichen gedanklichen und unterbewussten Abläufe, die den Traumbildern, den fiktiven Traumlandschaften eines unbewussten Prozesses gegenüberstehen, werden im Verlauf des Kapitels 3.7. Reisebilder und Traumwelten voneinander abgegrenzt.

⁴⁶³ Werner SCHOLZEN: *WVZ I*, 2009, S. 53.

⁴⁶⁴ Siehe Kapitel 3.5. Krieg und Kunst.

⁴⁶⁵ Siehe Kapitel 3.2.2. *Akte*.

⁴⁶⁶ Siehe Kapitel 3.2.1. *Porträts* und 3.2.3. *Liegende*.

⁴⁶⁷ Vgl. Werner SCHOLZEN: *WVZ I*, 2009, S. 53.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 85.

der bereits erwähnten „biomorphe[n] Formsprache“⁴⁶⁹ verstand der Künstler mittlerweile auf alle unterschiedlichen Bildthemen zu übertragen, ohne die flächige Malweise zu missachten. Immer wieder tauchen plastische, verschattete und schwellende Formen und Gebilde auf, die für seine Werke raumgebend sind und als organische Verschachtelungen verstanden werden können. Dabei setzte sich in diesen Jahren eine Reduzierung der Farbpalette des Künstlers durch. Die verstärkte Konzentration auf Blau- und Violetttöne kristallisierte sich in seinen großformatigen Arbeiten heraus, was in der Entwicklung beispielsweise in „Alter Mann“ von 1951, „Alte Bäuerin“ von 1957 und „Alter Clown“ von 1973 zu erkennen ist (M51/2, M57/6 und M73/1).

Seine Pflanzenbilder erinnern nun immer stärker an romantische Adaptionen. Im Werkverzeichnis der Malerei und Druckgrafik wird auf das Motiv der Blauen Blume und die damit verbundene „geheimnisvoll wirkende Pflanzenwelt“⁴⁷⁰ hingewiesen, der Bezug wird jedoch nicht näher ausgeführt, und es bleibt bei der bloßen Nennung des Sachverhalts. In diesem Zusammenhang erwähnt werden die Exkursionen ins All, die Müller in manchen seiner Bilder zum Ausdruck bringt. Die Gemälde „Auf einem anderen Stern“ (Abb. 60) und „Galaxis“ (Abb. 61) nehmen den Betrachter mit in mystische Welten und jenseitige Sphären, was dem Motiv des Phantastischen⁴⁷¹ entspricht.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 53.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Phantastik wird im Folgenden nicht als abgeschlossener Gattungsbegriff verstanden. Zur Begriffsfüllung wird der Definition Walter Schurians gefolgt, der die phantastischen Motive in der Kunst als meist erst im Nachhinein feststellbar herausarbeitet. Begriffe wie „andersartig“, „verstörend“, „unglaublich“ oder „seltsam“ werden heute zur Bestimmung von phantastischen Zügen in einem Werk genutzt, um es als Beispiel eines Bruchs mit der Realität zu verstehen. Als epochenübergreifendes Phänomen wird die Phantastik daher in Kapitel 3.7.2. *Phantastische Landschaften* verstanden und auf die Kunst Johann Georg Müllers angewendet, der in den ausgewählten Beispielen diesen Bruch mit dem seinen Bildern sonst gegebenen Bezug zur Realität im Bildraum bedient. Dabei muss beachtet werden, dass neben weit zurückreichenden phantastischen Motiven seit den antiken Plastiken wie etwa der „Venus von Urbino“ über die Fabelwesen des Hieronymus Bosch oder den „Los Caprichos“ von Francisco de Goya bis hin zu Salvador Dalís surrealen Bildwelten die phantastische Kunst bis ins 20. Jahrhundert hinein stets „nur einen Ausschnitt aus einem umfassenden Ganzen der gesamten Kunstgeschichte darstellt, deren Teile untereinander und miteinander verknüpft sind“ (S. 7). Die Phantastik entwickelte sich dahingehend nicht aus einer bestimmten Strömung oder Epoche heraus, sondern „existiert [...] von Anfang an“. In der Kunst der Postmoderne oft als Gegensatz zur avantgardistischen Kunst aufgefasst, erfährt das Phantastische als Phänomen eine Fokussierung auf das Innere des Menschen bzw. des Künstlers, der sich mit dem Unbewussten, dem Traum, dem eigenen Gefühl und Verlangen auseinandersetzt und Bildräume erschafft, die individuell erdachte und fiktive

Der streng flächigen Komposition zum Trotz ist die dynamische Wirkung seiner Bilder unverkennbar, die aus den lebendigen und biomorphen Strukturen der Pflanzengewinde und deren dringhafter Positionierung im Bildraum evoziert wird. Dem entgegen entstanden die Tempera-Arbeiten Müllers eher in umgekehrten Arbeitsschritten. Zunächst konstruierte er die Farbflächen, fügte dann die Konturen hinzu und führte schließlich die Binnenzeichnungen aus. Auch darin ist er stilsicher geworden. Betreffend der wesentlich schneller entstehenden Arbeiten auf Papier, die als autonom gegenüber der Tempera- und Ölmalerei gesehen werden müssen, kommen neben der stilistischen und technischen Sicherheit die Akribie und Unermüdlichkeit des Künstlers hinzu, der sein Atelier mit Mappen und Skizzenblöcken, die bis zur Decke gestapelt wurden, bestückte.⁴⁷³

Die Binnenzeichnung wurde zu einem weiteren Merkmal seines Spätwerks. Diese fügte sich nun sichtbar verstärkt in seine Malerei ein und scheint die Entwicklung des Künstlers hin zur streng komponierten, flächigen Malweise tendenziell aufzulockern. Während seine späten Figurenbilder zwar prinzipiell noch immer an den organischen Stil der 1960er- und 1970er-Jahre anknüpfen, geschieht durch die Neuerung der sichtbaren Binnenzeichnung eine Rückführung der Figurengruppen zur Körperlichkeit. Hinzu kommt, dass nun einige Bilder die deutlichen Spuren der Pinselführung und -richtung erkennen lassen und eine „schraffierende[...] Malweise“⁴⁷⁴ verzeichnet werden kann. Auch in dem 1980 entstandenen Gemälde „Atelier“ (M80/1) ist dieser Umgang erkennbar und erinnert zudem an manche fotografischen Arbeiten in Schwarz-Weiß.⁴⁷⁵ Diesen dunkelfarbigen und stark verschatteten Arbeiten treten jedoch immer noch einige Pendanten gegenüber, so beispielsweise erkennbar in „Angst“ von 1981 (M81/1) im Vergleich mit der „Figurengruppe“ von 1982 (M82/1). Beiden gemein bleibt der blauviolette Bildraum, in den sich jeweils ein dichtes Figurengefüge integriert. Die Zwischenräume wurden in beiden Gemälden mit „schwellenden Stoffbahnen“⁴⁷⁶ gefüllt, jedoch begegnet man in „Angst“ stark kauern den Figuren mit „schmerzverzerrte[n]

Bildwelten zeigen. Vgl. Walter SCHURIAN/ Uta GROSENICK: Phantastische Kunst. Taschen: Köln 2005, S. 6ff.

⁴⁷² Siehe Kapitel 3.7.2. *Phantastische Landschaften*.

⁴⁷³ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 85.

⁴⁷⁴ Vgl. ebd., S. 109.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd.

⁴⁷⁶ Ebd.

Masken“⁴⁷⁷, während die „Figurengruppe“ von 1982 viel mehr „Leichtfüßiges“⁴⁷⁸ und „Träumerisches“⁴⁷⁹ vermittelt. Das letzte verzeichnete Ölgemälde Johann Georg Müllers, eine „Abstrakte Komposition“ (M86/1) von 1986, fügt kurz vor seinem Tod noch einmal alle stilistischen Merkmale auf dunklem Raum zusammen, wirkt es nämlich doch plastisch, verschattet, geometrisiert und organisch.⁴⁸⁰

Während der Bestand des malerischen Frühwerks des Künstlers lückenhaft bleibt, gibt es einige erhaltene Arbeiten auf Papier aus Zeichenkursen der Mannheimer Akademiezeit, die typische Lehrinhalte der 1920er- und 1930er-Jahre aufweisen. Die früheste Arbeit, „Frau mit Umhang“ von 1929 (Nr. 1), eine aquarellierte Bleistiftzeichnung, zeigt eine Dame in mittelalterlicher Tracht.⁴⁸¹

Bereits als Student zeichneten sich bei Johann Georg Müller der vielwertige Umgang mit verschiedenen Techniken und die unterschiedlichen Ergebnisse seiner Kunstproduktion ab. Auf der einen Seite sind Aquarellskizzen nachgewiesen, welche sich durch eine lockere Treffsicherheit auszeichnen. Auf der anderen Seite fertigte der Künstler „aufwendige, kleinteilig gearbeitete Blätter mit Hang zum Ornamentalen, die im Ergebnis etwas steif wirken“.⁴⁸² Vergleichsweise ist dies im „Bildnis Elise Beck“ von 1936 (Nr. 20) zu erkennen. In diesen Jahren lassen sich zudem bereits Tendenzen des „In-sich-Gekehrten der Figuren“⁴⁸³ erkennen, was Müller später in seinen Maskeraden in Öl steigerte. Die frühen Figurenblätter muten dabei immer wieder sehr märchenhaft, beinahe phantastisch, an und sind in zarten und verhaltenen Farbtönen, welche von der Bleistiftzeichnung ausgehen, gehalten.⁴⁸⁴ Ebenso verweisen seine frühen Stilleben, Landschaften und Gebäudeszenen auf diese Märchen-Motivik und sind durch illustrative Ausschmückungen und den Hang zum Detail gekennzeichnet.⁴⁸⁵

⁴⁷⁷ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 85.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd.

⁴⁸¹ Im Verzeichnis der Arbeiten auf Papier wird darauf verwiesen, dass es sich bei dieser um eine „Studie nach der Reproduktion eines Kunstwerks“ handeln könnte. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 25. Unklar ist, ob es sich hier um eine Vorlage eines anderen Meisters handeln könnte oder ob Müller diese Studie für eines seiner eigenen Gemälde anfertigte, wobei für den zweiten Fall bislang kein Gemälde im Nachlass des Künstlers als Vergleichsbeispiel vorliegt.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Vgl. die frühen verzeichneten Blätter im Verzeichnis der Arbeiten auf Papier sowie die entsprechenden Beispiele im Abbildungsverzeichnis.

⁴⁸⁵ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 25.

Die 1940er-Jahre weisen aufgrund des Zweiten Weltkrieges einen vergleichsweise geringen Nachlass der Arbeiten auf Papier auf. Vornehmlich knüpfen die in diesem Jahrzehnt entstandenen Arbeiten an den Stil der 1930er-Jahre an. Neben Feder- und Kohlezeichnungen fertigte Müller in dieser Zeit seine ersten Holzschnitte an.^{486,487}

Seine Aquarelle und Zeichnungen der 1940er-Jahre machen erste Ansätze einer „vereinfachte[n] Formensprache“⁴⁸⁸ sichtbar, erkennbar in „Fruchtstillleben mit Weinglas“ oder „Landschaft mit Haus und Bäumen“ von 1946 (Nr. 110 und 112). Die Figurenbilder etablierten sich in seinem Œuvre langsam, aber sicher in entindividualisierender Wirkung, also in Verschleierung und Unkenntlichkeit der Gesichter und Körper, hin zu seiner späteren, großformatig gestalteten Werkgruppe der Maskenbilder: „Die Welt der Musikanten, Artisten, der Clowns und der Masken wird Müller bis zu seinem Lebensende beschäftigen.“⁴⁸⁹ Nicht nur bei diesen, sondern auch bei allen anderen ihn kennzeichnenden Werkgruppen zog Müller dabei nie die gänzlich informellen und spontanen Spielarten der völligen Abstraktion für seine Arbeit in Betracht, wobei tendenzielle Ausbrüche in abstrakte Formgefüge ebenfalls in seinem Œuvre auftauchen, vielmehr aber als Ausnahmen innerhalb des künstlerischen Gesamtkontextes stehen.⁴⁹⁰ Müller, der die Technik der Ausschabung eigentlich abgelegt hatte, verwendete diese erneut in „Mondnacht“ (Nr. 113) und hinterließ mit dieser Arbeit ein heiteres und doch nebulöses Blatt, das sich von den übrigen Arbeiten dieser Jahre abhebt und eine Singulärstellung innehat.⁴⁹¹

Zwei in den späten 1940er-Jahren entstandene Arbeiten werden auffällig im Bezug auf tradierte Motive – in diesem Fall die der klassischen Moderne: Eine „Abstrakte Komposition“ (Nr. 122) von 1947 lässt stark an Miró erinnern. Eine weitere „Abstrakte Komposition“ (Nr. 147) von 1949 hingegen ruft Erinnerungen an Kandinsky oder Paul Klee hervor. Es kristallisiert sich immer wieder Müllers Hang zu diesen ‚alten Mustern‘ der klassisch-modernen Meister heraus.

Die Technik der 1940er-Jahre ist hauptsächlich durch das Anlegen einer einfachen Zeichnung in schwarzer Aquarellfarbe und die anschließende, stets in schneller

⁴⁸⁶ Siehe Kapitel 5. Holzschnitte.

⁴⁸⁷ Vgl. Werner Scholzen: WVZ II, 2012, S. 45.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Siehe Kapitel 3.8. Ausbrüche: Abstrakte Kompositionen.

⁴⁹¹ Vgl. Werner Scholzen: WVZ II, 2012, S. 45.

Ausführung getätigte Kolorierung dieser gekennzeichnet. Eine einheitliche Werkdifferenzierung kann aufgrund des spärlichen Bestands dieser Dekade allerdings nicht erfolgen. Wenn man den Nachlass der 1940er-Jahre zusammenfassen möchte, so zeichnet sich dieser wohl durch stilpluralistische Arbeiten aus.

In den ersten Jahren seiner Koblenzer Zeit hinterließ Müller nach heutigem Stand deutlich mehr Arbeiten auf Papier als zuvor. Insgesamt ist sein Werk ab dieser Zeit offenbar in nahezu lückenloser Form erfasst. Verschollene oder bislang nicht zugeordnete Werke sind an entsprechender Stelle eingegliedert.⁴⁹²

Was sich bei seinen Porträtstudien und -arbeiten der 1950er-Jahre abzeichnete, ist ein ähnlich vorangeschrittener Prozess wie der seiner Ölbilder: Die meist im Dreiviertelprofil zu sehenden Köpfe weisen eine zunehmende Entindividualisierung auf und folgen dabei einem klassisch anmutenden Ideal. „Ich bin Maske“ (Nr. 228) von 1951 verdeutlicht diese „Schablonenwirkung“⁴⁹³ der Personen.⁴⁹⁴ Die Anonymität seiner Schablonenköpfe sollte sich bis zu seinem Tod durchziehen. Wie die Maskeraden seiner Ölgemälde zeichneten sich nun auch die grafischen Arbeiten dieser Werkgruppe durch melancholische und „traumversunkene Artistenszenen“⁴⁹⁵ aus. In der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre wurde Müller in seinen Arbeiten auf Papier stilsicher und arbeitete fortan mit flächigen, kantigen, konturstarke[n] und verschachtelten Konstruktionen, was die Beschreibung eines „verhaltene[n] Kubismus“⁴⁹⁶ zulässt. Die Technik des Aquarells blieb in dieser Dekade insgesamt dominant.

Maßgeblich prägend für sein späteres Werk sollte sich der Aufenthalt auf Kreta nicht nur für die oben genannten figurativen Arbeiten gestalten. Müller sammelte seine „mediterranen Impressionen“⁴⁹⁷, um sie mit Filzstift in Skizzenblöcken festzuhalten. Während seine gesammelten Eindrücke im malerischen Werk im Zyklus seiner Pflanzen- bzw. Reisebilder ufernten, entstanden Papierarbeiten und -serien zu

⁴⁹² Als verschollen galten u. a. die 143 Fotoübermalungen sowie die 152 Kugelfotos in Schwarz-Weiß (siehe Kapitel 4. Fotografisches Werk). Ebenso ist die Gestaltung der Backsteinwand im Metall- und Technologiezentrum der Handwerkskammer Koblenz bis dato nicht korrekt zugewiesen und besprochen worden (siehe Kapitel 3.10. Kunst am Bau: Die Architekturdekorationen). Des Weiteren wurde in der Einleitung bereits die Mappe aus französischem Besitz, die an Werner Scholzen übergeben wurde, erwähnt. Auch erfolgte erstmalig eine Analyse des literarischen Nachlasses des Künstlers (siehe Kapitel 6. Literarischer Nachlass).

⁴⁹³ Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 61.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 137.

Sonnenlandschaften in schneller Federführung und skizzenhafter Wahrnehmung: „Während er in den 1950er-Jahren streng und langsam arbeitet, um zu seinem Stil zu finden, wirkt er nun ungemein locker.“⁴⁹⁸ Durch Zerrungen, Dehnungen und Weitungen der Bildgegenstände könnte man einen fast zu lockeren Umgang verzeichnen, der seine Skizzenbücher jedoch fortan prägen sollte. Im Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier als „Abstrakte Kompositionen“ betitelt, werden diese Arbeiten jedoch klar als ‚Sonnenbilder‘ identifiziert.⁴⁹⁹ Hinzu kommt der zunehmend ornamentale Charakter, der sich in seinen Blättern niederschlägt. Verwendung fand dieser bereits in zuvor entstandenen Porträts (vgl. M57/24), in denen Müller das Ornament ähnlich einer Arabeske zur Flächenfüllung nutzte. Mediterrane Vorbilder, die ihn eventuell zu seinen Ornamentflächen inspiriert haben, konnte Müller auf Kreta sammeln und umsetzen. Die optische Wahrnehmung, die Müller zu seinen Sonnenbildern veranlasste, zeigt den Moment, in dem man in die Sonne schaut und die Augen zusammenkneift. Die dabei entstehende Tränenbildung aufgrund des grellen Lichts äußerte Müller in einem verschwimmenden Farbauftrag.⁵⁰⁰ Immer ersichtlicher wird bei diesen Arbeiten, dass Müller Bleistift und Kohle durch verhaltene Kolorierungen mit Filzstift und Pinsel bzw. Feder ersetzte.⁵⁰¹ Durch zuvor getätigte Reisen und den Kreta-Aufenthalt reihte Müller sich in die Riege der Künstler ein, die Auslandsaufenthalte als inspirative Quelle für ihr künstlerisches Schaffen nutzen.⁵⁰²

Durch seine akribische Produktion entstehen in den 1960er-Jahren vermehrt Serien und Zyklen im Bereich Holzschnitt, Aquarell und Filzstiftzeichnung, die die für den Künstler typischen Themen wie Landschaft, Porträt- und Aktdarstellungen, abstrakte Komposition und Stilleben behandeln. Eine Neuerung ist das Heranziehen des Mediums Wachsstift, mit welchem Müller das Ziel verfolgte, „die körnigen Übergänge seiner Ölmalerei in die Zeichnung zu überführen [...]. Auch einige abstrakte Aquarelle knüpfen augenscheinlich an Themen und Malweise der Ölbilder an [...].“⁵⁰³ Daraus

⁴⁹⁸ Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 61.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 150–157.

⁵⁰⁰ Dem Vergleich der „Op-Art“ (Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 137) soll an dieser Stelle nicht zugestimmt werden, da diese Wahrnehmung zu weit gedacht scheint und keine entsprechenden Vergleiche gezogen werden können.

⁵⁰¹ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 137.

⁵⁰² Zum Motiv der Künstlerreise vgl. weiterführend Joachim REES: Künstler auf Reisen, Von Albrecht Dürer bis Emil Nolde. Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG): Darmstadt 2010.

⁵⁰³ Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 201.

resultiert im Allgemeinen das Ablegen der ‚Gerüste‘, also die Verwendung von Linien, die er zuvor noch als konturgebendes Mittel genutzt hatte. Malerei und Grafik scheinen sich also hier und dort in Wechselwirkungen zueinander zu befinden, obwohl sie dennoch stets als zwei autonome Gattungen anzuerkennen sind.

Was sich in den 1960er-Jahren ebenfalls abzeichnete, war das überzeugende Talent Müllers, das seiner Stilsicherheit und -findung geschuldet war: „An die Stelle der [vorherigen] Gewissenhaftigkeit [der 1950er-Jahre] treten Könnerschaft und Treffsicherheit.“⁵⁰⁴ Mit „zunehmender Entfernung von den Linien [...]“⁵⁰⁵ zugunsten der raum- und formgebenden Komposition durch Farbflächen unter Herannahme von Verschattungen und Schraffuren, schien Müller nun seinen Stil bis zur Vollendung ausgereift zu haben. Vielleicht kam es deshalb in den 1970er-Jahren zur wiederholten Auseinandersetzung mit neuen Medien. Neben der Fotografie, mit welcher Müller bereits in seiner Jugend und auf Kreta experimentierte, traf auch das Medium Collage sein Interessengebiet und begegnet als alleinstehende Neuheit innerhalb seines Œuvres. Die Mappe „Quelle Klebe“ von 1975 zeigt 32 Blätter, die aus Ausschnitten des Versandkatalogs der Firma Quelle, Saison 1975/76, zu verschiedenartigen Szenerien zusammengefügt wurden.⁵⁰⁶ Dabei entstanden teilweise seltsame Interieurs, die an Werbeanzeigen einer Einrichtungsfirma erinnern.

Die umfangreiche Produktion der 1970er-Jahre ließ auch in den letzten Jahren seines Schaffens nicht nach. Sein grafisches Werk orientierte sich weiterhin an der Treffsicherheit der 1970er-Jahre und zeichnet sich durch Strenge einerseits und durch „Fahrigkeit“⁵⁰⁷ und schnelle Pinselführung andererseits aus. Bereits im Haus Metternich zum 100. Geburtstag des Künstlers ausgestellt waren singulär stehende Miniaturbilder, die als „spontan wirkende kleine Arbeiten in Aquarell und Filzstift“⁵⁰⁸ entstanden waren. Die Arbeiten messen gerade einmal eine Größe von fünf auf fünf Zentimetern und stehen in völligem Gegensatz zu seinen großformatigen Werken. Und doch stellen sie den Künstler erneut in eine Tradition, die an die frühmittelalterliche Miniaturmalerei denken lässt.⁵⁰⁹ Die darauf dargestellten Köpfe, Akte und Figuren sowie die der

⁵⁰⁴ Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 201.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Mappe „Quelle Klebe“ von 1975, siehe ebd., S. 217ff.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 241.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 290ff.

größeren Blätter, die in „körnig angelegten Schattenpartien plastisch vorzuwölben scheinen“⁵¹⁰, entsprechen der stilsicheren Verfremdung der Personen durch den Künstler. Die frühe kantige, strenge und linienhafte Wirkung begegnete in den letzten Jahren seines Daseins der plastischen, schraffierten und körnigen: „Wie in den Jahren zuvor lässt Müller auf dem Papier noch einmal alle Bildthemen seines Künstlerlebens Revue passieren.“⁵¹¹ Zur Anschaulichkeit gelangen die stilistischen Entwicklungen Johann Georg Müllers im folgenden Kapitel der Werkgruppen und zeigen die Vielfältigkeit des künstlerischen Schaffens exemplarisch auf.

Das herausstechende Merkmal Johann Georg Müllers, welches ihn und seine Kunst, die innerhalb der Werkgruppen besprochen wird, an die Oberfläche kunsthistorischer Betrachtungen zu befördern versucht, zeigt sich insgesamt darin, dass er in einer Zeit des postmodernen „Anything goes“⁵¹² beispielsweise noch immer auf seine eigene Weise die motivischen Bezüge einer „Liegenden“⁵¹³ im Altertum suchte, diese in ein modernes Umfeld projizierte und so wiederum eine transformierte Venus der Gegenwart unter akademischer Rückbesinnung auf die klassische Moderne entstehen ließ. Die Symbiose eines expressiven Gedankenguts mit kunsthistorischem Wissen und der Note an Eigensinnigkeit, die Johann Georg Müller kennzeichnet, gelingt. Angewendet auf die erste der folgenden Werkgruppen, das Genre der Selbstbildnisse, wird diese Symbiose bereits deutlich. Auch die anderen Werkgruppen zeigen den Umgang des Künstlers mit stilistischen Vorgaben zu individuellen Bildinterpretationen auf.⁵¹⁴ Anhand dieser Prämisse steigern sich die Bildbeispiele der einzelnen

⁵¹⁰ Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 241.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Vgl. weiterführend hierzu u. a. Bettina FUNCKE: Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low, 2007.

⁵¹³ Vgl. Kapitel 3.2.3. *Liegende*.

⁵¹⁴ Bei diesem Sachverhalt ist zu beachten, dass im Zuge der Forschungsarbeit kaum der ganzheitlich aufgelöste Bezug zu den ausgewählten Vergleichsbeispielen der Künstler seines Umfelds bzw. der kunsthistorischen Vergangenheit aufgedeckt werden kann. Dass Müller sowohl in seiner Studienzeit als auch auf seinen Reisen und bei einzelnen Ausstellungsbeteiligungen oder -besuchen einige Vorbilder bzw. Inspirationsquellen gesehen haben kann, erklärt sich dabei von selbst. Manche der bildlichen Bezüge lassen sich dennoch nicht auf ein bestimmtes Ereignis (einen Ausstellungsbesuch Müllers etc.) zurückverfolgen. Aufgrund der in Kapitel 2 dieser Arbeit bislang nachgewiesenen Einflussquellen und aufgrund des Wissens Müllers über die Kunstgeschichte und die Künstler der Vergangenheit wird im Folgenden aber davon ausgegangen, dass der Künstler sich über die angeführten Bezüge zu bildnerischen Traditionen bzw. adaptierten Aussagen und Wahrnehmungsmustern bewusst war. So hatte er sicherlich um die Wirkung seiner Mutter-Kind-Darstellungen, die umgehend an Mariendarstellungen des sakralen Bereichs erinnern, oder aber

Unterkapitel hin zu seinem sich schrittweise in Bedeutung und formaler Aussage komplettierenden Œuvre.

3.1. Das Selbstbildnis

Eine Reihe von Selbstbildnissen füllt das malerische Werk Johann Georg Müllers mit einem dokumentarischen Wert, der die in der künstlerischen Tradition der Selbstbildnisse allseits umgebende Frage annähernd zu klären vermag: „Immer wieder stellt sich die Frage nach der schöpferischen Persönlichkeit, die hinter jedem Kunstwerk steht. Wer war diese Person, wie sah sie aus, in welchem kulturhistorischen Spannungsfeld hat sie gelebt?“⁵¹⁵ Eine ganzheitliche Beantwortung dieser Fragestellungen wäre höchst anmaßend, kannte die Künstlerpersönlichkeit sich selbst wohl doch am besten. Eine partielle Annäherung an eine solche Persönlichkeit kann jedoch sehr wohl gelingen, zum einen über Zeitzeugenberichte, eigene Erzählungen und Schriften oder vergangene Abhandlungen (selbstredend interpretativ), zum anderen über das Medium Bild, auf dem er sich selbst inszeniert. Ein Wandel in der Entwicklung der Moderne des Gedankens eines Künstlers, der sich selbstdarstellerisch porträtiert – vom, wenn man so will, Statusporträt hin zum emotionalen Selbstbildnis –, hat dabei stattgefunden.⁵¹⁶

Johann Georg Müller stellt sich in diese malerische Tradition, wie sie die Künstler der klassischen Moderne bereits verarbeitet haben. Eine politische Aussage oder erkennbare Gesellschaftskritik, die sich sowohl nach dem Ersten als auch dem Zweiten Weltkrieg an der Spitze der Künstler aufgetan hat, kann den Selbstbildnissen Johann Georg Müllers allerdings nicht zugesprochen werden. Dieser Sachverhalt wird im Folgenden in einer Gegenüberstellung zu politisch motivierten Darstellungen Otto Dix' näher beleuchtet, dessen Hauptschaffenszeit zwischen den Kriegen gelegen hat.

Während das Spätwerk des mehr als 20 Jahre älteren Otto Dix sich nach heutigem Stand eher einer klassisch expressionistischen Weise zuschreiben lässt, so ist sein Hauptwerk der 1920er-Jahre von einer neu-sachlichen und gesellschaftskritischen Form geprägt, die

um seine ‚Liegenden‘, die unverzüglich an die Venusdarstellungen Tizians oder Giorgiones denken lassen, gewusst.

⁵¹⁵ Ulrich PFISTERER/Valeska von ROSEN: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Reclam: Stuttgart 2005, Einband.

⁵¹⁶ Vgl. weiterführend hierzu u. a. ebd.

von kühlen Szenen der Hinrichtung⁵¹⁷ zeugen. Ob der Neuen Sachlichkeit oder dem reinen Expressionismus zugetan, weisen seine Selbstbildnisse, wie auch die seiner Zeitgenossen, jene eingangs erwähnten autobiografischen Züge auf, die kaum Beschönigendes oder von der Geschichte Entlehntes vorweisen. Damit gemeint ist das hohe Maß kritischer Widersetzung gegen Gesellschaftsstrukturen, also zum einen mit den Reflexionen der Geschehnisse des Ersten Weltkriegs und zum anderen mit der Antihaltung zum Nationalsozialismus, welchem Dix in späten Jahren mit einem strikten „Traditionalismus“⁵¹⁸ entgegnete.

Die Verbindung zu den Selbstbildnissen Johann Georg Müllers ist zunächst nicht augenscheinlich erkennbar, doch soll dieser kurze Einstieg der malerischen Geschichtsschreibung in komplexe Darstellungsformen der Zeit zwischen den Kriegen einleiten. In Dix' „Selbstporträt mit Kristallkugel“ (Abb. 3) von 1931 werden kunsthistorische Bezüge sichtbar, die auf Georg Friedrich Kersting, der Caspar David Friedrich in seinem Atelier malte, oder bis auf Albrecht Dürers heroisiertes Selbstbildnis zurückgehen und an die großen Zeugnisse der Selbstinszenierung der Maler der Vergangenheit erinnern lassen. Der Tradition verhaftet zu bleiben, wie Johann Georg Müller es in seinem Hauptwerk der Nachkriegszeit ebenso tat, sich somit gleichsam mit den alten Meistern zu messen, hat dabei auf den ersten Blick nichts von kontemporärem Wert. Auf den zweiten Blick jedoch, und dies wurde beispielsweise laut Olaf Peters bislang zu sehr missachtet, haben Künstler wie Dix im Umkehrschluss die deutsche nationalsozialistische Kunst vielmehr subversiv angenommen, ohne die indoktrinierten Vorgaben zu bedienen. Auf rebellische Art und Weise annektierte Dix in den 1930er-Jahren die Traditionsmuster seiner vorangegangenen Kollegen in seinen Bildnissen und widersagt somit, „malerisch im Rückbezug auf eine Tradition, deren ikonographischen Fundus er auf komplexe Weise zu einer originären und höchst zeitgebundenen Aussage verschränkt“⁵¹⁹, jeglichen programmatischen Vorgaben, um dabei selbst Programmatisches zu erzeugen, indem seine oben genannten Selbstbildnisse den Maler und dessen Selbsteinschätzung als Kritiker exemplarisch bezeugen.⁵²⁰ Diese Leistung scheint durch die eingangs beschriebene Transponierung

⁵¹⁷ Vgl. Olaf PETERS: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, 1998, S. 71.

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Vgl. ebd.

einer Müller-Venus in akademischer Rückbesinnung auf die Formsprache der klassischen Moderne als eine Gemeinsamkeit zwischen beiden Künstlern, Dix und Müller.

Die Abgrenzung erfolgt allerdings auf der Ebene des Inhalts. Dramatisch und statisch, veristisch und visionär, altmeisterlich und abstrahiert zugleich nimmt der Betrachter das Werk Otto Dix' wahr.⁵²¹ Dass es sich trotz allen Dissens um ein zeitkritisches Bildnis handelt, wird deutlich, indem festgestellt wird, dass Dix gleichzeitig an seinem Kriegstriptychon (1929–1932) arbeitete und die Kristallkugel somit eindeutig als Motiv „drohenden Unheils, neuen Wahnsinns und neuer Kriege“⁵²² identifiziert werden kann. Einige der Selbstbildnisse Johann Georg Müllers zeigen – dem entgegen – weder Zeitkritisches noch politische Aussagen auf. Diese Wahrnehmung bleibt den Beispielen der Werkgruppe der Kriegsbilder vorbehalten.⁵²³ Das Augenmerk bei seinen Selbstbildnissen liegt viel stärker auf der kunsthistorischen Grundlage, auf den Vorbildern, die Müller in seine Zeit projizierte und umformulierte.

Im Jahr 1937 entstand eines der ersten Selbstporträts, ein „Selbstbildnis“ (Abb. 1), welches den 24-jährigen Müller bereits stark verschattet und mystifiziert darstellt. Erkennbar sind hier Kopf und Hals des Künstlers, die sich zum Betrachter hinwenden. Die Pose ist im deutlichen Dreiviertelprofil gezeigt, und eine eher flüchtige Zuwendung nach vorn wird hier evoziert. Das 45 mal 50 Zentimeter große Ölbildnis ist in einer dunkel gehaltenen Farbpalette gemalt und weist kaum Kontrasthaftigkeiten auf: „Mit dem nachdenklich forschenden Blick, wie er sich seit Dürer auf zahlreichen Künstlerselbstbildnissen findet, blickt der noch sehr jung wirkende Johann Georg Müller den Betrachter an. Braun- und vereinzelt Rottöne dominieren, der verschattete Kopf hebt sich kaum von dem dunklen Hintergrund ab.“⁵²⁴

Diesem Bezug folgend, stellt sich der Künstler hier in eine weit zurückreichende Tradition des Künstlerporträts, das nicht nur auf den im Werkverzeichnis der Malerei und Druckgrafik benannten „nachdenklich forschenden Blick“⁵²⁵ referiert, sondern in

⁵²¹ Peters arbeitet die künstlerischen Bezüge der exponierten Stellung des Malers sowie der geometrischen Anordnung von der rechten Hand, der Farbpalette und der Kristallkugel heraus, die ein gleichschenkliges Dreieck ergeben und somit an das Vorbild des Goldenen Schnitts erinnern.

Die Verbindung von Tradition und Vision wird hier deutlich herausgestellt. Vgl. ebd., S. 73ff.

⁵²² zit. nach SCHUBERT: Otto Dix, 1980, S. 105, in: Olaf PETERS, 1998, S. 75.

⁵²³ Siehe Kapitel 3.5.1. *Trümmerbilder der Nachkriegszeit*.

⁵²⁴ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 10.

⁵²⁵ Ebd.

seiner Gesamtwirkung in einen Kontext modernistischer Selbstbildnisse zu stellen ist. Die Wahl eines verschatteten und dunklen Bildhintergrunds, die Müller später auf den Großteil seiner Figur- und Pflanzenformationen anwendete, schließt an eine Tradition an, die der theatralischen Inszenierung Caravaggios und seiner Nachfolger geschuldet ist, wobei bei ihm das Hauptaugenmerk durch einen stark künstlichen Lichteinfall und die daraus resultierenden Hell-Dunkel-Kontraste umgehend auf die Personen bzw. das Geschehen des jeweiligen Bildthemas gelenkt wird. Müller wählte also auch diesbezüglich die modernistische Adaption dieses tradierten Motivs und erweiterte die stilistische Abformung durch die Ebene des Geistigen in einem mystifizierten Bildraum. Hier wird der Gedanke an jene Künstlerpersönlichkeiten der noch jungen Moderne ab 1800 laut, die auf jegliche Staffagemittel innerhalb ihrer Darstellungen verzichteten und vielmehr ein Charakterporträt schaffen, das in seiner Ausformulierung auf die bloße Wahrnehmung der geistigen Haltung reduziert ist und sich von typischen Herrscher- oder Statusporträts abgrenzt.⁵²⁶

In verschwimmender Schraffur tunkte Müller sich selbst in jenen verschatteten und nicht identifizierbaren Bildraum, dabei aufgrund der tradierten Künstlerpose im Dreiviertelprofil, eine heroische und selbstsichere Haltung einnehmend. Durch die Wahl der Haltung des Kopfes, der sich zum Betrachter umdreht, wird eine zuvor abgewandte Sichtrichtung intendiert, der nun durch ihre Wendung eine „rhetorische Funktion der Ansprache des Betrachters“⁵²⁷ innewohnt. Rekursiv begegnet der junge Müller seinem Betrachter stilistisch in realistischen Zügen, ohne dabei eine politische Haltung einzunehmen. Zu beachten ist, dass Müller hier noch im Studium gewesen ist und seine eigene Formsprache noch nicht gefunden hatte. Dass er aber mit einer gewissen Zeitverzögerung sehr wohl an das dix'sche Selbstbewusstsein und die Selbstreflexion mit dem immanenten Willen der eigenständigen Behauptung⁵²⁸ gegenüber den erzwungenen Doktrinen und Mustern der Regierung, ob nun ab 1930 die NSDAP oder ein paar Jahre später die Nationalsozialisten, anknüpfen kann, zeigen nicht nur zwei Selbstbildnisse von 1950 und 1955 (M50/3 und Abb. 5). Auf eindringlich manifestierende Weise verdeutlichen dies auch seine Kriegsbilder, die sich auf die

⁵²⁶ Vgl. Ulrich PFISTERER/Valeska von ROSEN: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 2005, S. 118ff.

⁵²⁷ Olaf PETERS: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, 1998, S. 72.

⁵²⁸ Vgl. ebd.

Eindrücke des Zweiten Weltkriegs beziehen.⁵²⁹ Johann Georg Müller schien also zeitlich verspätet genau das zu leisten, was die Kritiker der 1920er- und 1930er-Jahre, Dix, Grosz oder Beckmann, ihm vormachten.

Insgesamt kristallisierte sich innerhalb der über sein gesamtes Schaffen andauernden Anfertigung von Selbstbildnissen schon früh ein werkimmanenter Umgang heraus, der zwar tradierte Bezüge zum neuzeitlichen Selbstbildnis seit Dürer zulässt, diese aber im Kontext der Vor- und Nachkriegsmoderne eine stilistische Ab- bzw. Verwandlung finden. Bereits in seinem Frühwerk zeichnete sich die Fürsprache zu abstrahierten Formen und entnaturalisierten bzw. nicht exakt an der Wirklichkeit orientierten Kompositionen und Stilvorgaben ab. Müllers Selbstbildnisse fungieren daher in ihrem traditionalistischen Umgang als Zeugnisse einer neuen Wertigkeit im Umgang mit seiner Selbst und der neuzeitlich motivierten Darstellung einer einerseits heroischen, andererseits nachdenklich im Bildraum posierenden Persönlichkeit, wie sie seit Dürers Selbstbildnis im Goldenen Schnitt herausgearbeitet wurde.⁵³⁰ Seine Bildnisse sind daher nicht als eindeutige Referenzobjekte auf die großen Meister der Vergangenheit zu betrachten, sondern sie können als die eigene künstlerische Aussage wiedergebende und zeitgeschichtlich mit deutlichem Entwicklungsabstand erzeugte Abbilder einer individuellen Stilsprache verstanden werden.

Um es auf den Punkt zu bringen: Johann Georg Müller erschaffte kein Selbstbildnis, wie Dürer es geschaffen hat. Vielmehr malte er ein Selbstbildnis, das Spuren von der Tradition seit Dürer besitzt, welches aber als ein Dürer-Selbstbildnis der Moderne gemalt ist. Modern im Sinne von ‚neu‘ ist in diesem Zusammenhang als epochal unabhängiges Phänomen zu verstehen, das alles einbezieht, das sich nicht länger auf die exakte Wiedergabe traditioneller Vorbilder beruft.⁵³¹ Dabei gilt die seit der Renaissance

⁵²⁹ Vgl. hierzu Kapitel 3.5. Krieg und Kunst.

⁵³⁰ Das Selbstbildnis Dürers hat Müller in der Alten Pinakothek in München sehen können.

⁵³¹ Der Definition Monika Wagners zum Begriff „modern“ soll im Folgenden zugestimmt werden: Als entscheidendes Kriterium des Begriffs gilt die „Innovation“. Diese charakterisiert jedoch „nicht das, was sich marktgerecht als Neues anbietet, sondern das, was Vertrautes infrage stellt, zur Überprüfung herausfordert.“ Entsprechend setzt Wagner den Beginn der Moderne um 1800 an, „als sich mit der Französischen Revolution und der entstehenden Industriegesellschaft nicht nur die Lebenszusammenhänge und Wahrnehmungsweisen, sondern auch die Aufgaben und das Aussehen der Kunst grundlegend veränderten.“ Diese Veränderungen der bildenden Kunst um die Jahrhundertwende brachten zudem die nun ganzheitliche Abkehr der Künstler von ihrer Auftraggeberschaft, dem Staat und der Kirche und der damit verbundene Dienst für die Öffentlichkeit mit sich. Die Übereinkunft dieser unterschiedlichen Ansätze sei in der Schaffung

in Neuauflage bearbeitete Maxime im Umgang mit den Idealbildern der Antike: „Je genauer und gewissenhafter wir eine Gestalt, Einzelheit um Einzelheit und Strich um Strich, abmalen, desto weniger kann man sich schließlich vorstellen, dass sie jemals geatmet und sich bewegt hat. Sie wirkt, als hätte sie der Maler plötzlich verzaubert, sodass sie für alle Zukunft stocksteif dastehen muss wie die schlafbefangenen Menschen in »Dornröschen«.“⁵³²

Betrachtet man ein weiteres frühes Selbstporträt des Künstlers, „Selbstbildnis mit Hut“ (Abb. 4) von 1931, so funktioniert die oben genannte Herleitung eines modernistischen Porträts mit traditionellen Spuren anhand dieses Beispiels ebenso. Der gerade 18-jährige Müller präsentiert sich in diesem 61,5 auf 42,5 Zentimeter messenden Ölgemälde in Dreiviertelpose, den Kopf zum Betrachter gewandt und ihn anblickend, während sein Mund geschlossen ist. Seine Gesichtszüge changieren zwischen Ernsthaftigkeit und Nachdenklichkeit, während sie zusätzlich eine leicht heroische Stellung äußern. Müller zeigt sich hier in einem blauen Jackett, darunter ein weißes Hemd und eine kurz gebundene rote Krawatte tragend. Auf seinem Haupt trägt er zudem einen gräulich beigen Hut mit blauem Band und Gembart, der gut sichtbar am vorderen Teil des Hutes angesteckt ist. Der Hintergrund ist in in Braun-, Grün- und Rottönen dominierenden Farbflächen ausgestaltet, die anhand grober Pinselführung schlierenhaft eingesetzt wurden. Räumlichkeit und Körperlichkeit treten in diesem Bildnis zugunsten einer abstrahierten Formensprache zurück.

Formal erinnert das Bildnis an die Selbstporträts von Vincent van Gogh. Stilistisch lassen sich ebenfalls tendenzielle Bezüge zu dem Niederländer herleiten. Man mag ebenso an Edvard Munchs berühmtes Werk „Der Schrei“ von 1893 denken, wenn man die Ausformulierung des Hintergrunds in seiner flächigen Schlierenhaftigkeit und der Gestaltung des Bildraums in zweidimensionaler Ebene betrachtet.

In den Koblenzer Jahren entstehen einige weitere Selbstbildnisse Johann Georg Müllers in Öl oder Tempera⁵³³, die nunmehr in sicherem Umgang mit dem erarbeiteten Formenrepertoire geschaffen wurden. Jenes Selbstbildnis in Öl von 1955 (Abb. 5) zeigt

moderner Kunst durch künstlerische Individuen zu finden. Vgl. Monika WAGNER: Moderne Kunst 1, Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbeck 1992, S. 9.

⁵³² E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2005, S. 302. Gombrich wendet seine Aussage hier auf Michelangelos „Mona Lisa“ von 1502 an, die mit dieser exakt von der Natur wiedergegebenen Darstellung bricht und der Gestalt erstmals Leben einhaucht.

⁵³³ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, Katalogteil. Abbildungen der 1950er- bis 1980er-Jahre, S. 30–145.

Parallelen zu seinen weiteren Figurendarstellungen auf, die in gefestigt zweidimensionaler und kubischer Form in den Bildraum eingebunden werden. Ähnlich seiner Artisten- und Maskenbilder reduzierte er hier seine eigene Gestalt auf das Minimum ihrer mimischen, gestischen und körperlichen Aussage, die Gesichtszüge sind dabei stark verzerrt und maskenhaft ausgeformt. In besagtem Selbstbildnis begegnet der Künstler dem Betrachter in frontaler Haltung. Der Mund ist wie bei allen anderen Beispielen geschlossen, die Nase stark verfremdet, die Augen stehen unwirklich weit auseinander. Er trägt eine Baskenmütze, die für viele Jahre zu seinem Markenzeichen werden sollte.⁵³⁴ Die farbliche Gestaltung weist einen vergleichsweise stärker vorhandenen Hell-Dunkel-Kontrast auf, wobei die Farbpalette sich hauptsächlich in Grau und Schwarz bewegt. Fast statuenhaft komponiert der Anfang 40-jährige Müller sich in den Bildraum, der die vorherige Abstrahierung seiner Person nun zu einer finalen Ausformulierung des Zweidimensionalen gebracht hat.

Ein Selbstbildnis aus dem Jahr 1976 (Abb. 6) zeigt den gealterten Künstler im typischen Dreiviertelprofil, wobei sein Blick in diesem Beispiel sich nicht zum Betrachter wendet. Der bärtige Mann trägt womöglich einen Kapuzenmantel und ein Halstuch, auf seinem Kopf eine friesische Wollmütze tragend. Im Hintergrund scheint ein künstliches Licht die Gestalt an und läuft zu den Rändern hin in immer dunkler werdender Farbigkeit, die in tiefem Schwarz ufert, aus. Die Farbigkeit ist wie im vorherigen Bildnis von 1955 in Grau- und Schwarztönen gehalten, doch ist in diesem Bildnis eine Auffälligkeit zu vermerken: Während Kleidung und Haare des Künstlers in helleren Graustufen mit weißen Akzenten gehalten sind, ist seine Haut in eben solchem schwarz gemalt, wie es für die auslaufenden Ränder des Bildraums gewählt wurde. Somit entsteht der Eindruck eines Negativabzugs, ähnlich dem einer Fotografie, was mit einer zeitlichen Überschneidung bezüglich der von Müller wiederentdeckten Tätigkeit mit der Fotokamera einhergehen könnte.⁵³⁵ Die Mütze, die er trägt, wird zu seinem alltäglichen Begleitgegenstand und zur Verkörperung seiner Künstlerpersönlichkeit. Helke Stiebel, eine Freundin von Johann Georg Müller und Witwe von dem Fotografen Manfred Stiebel, erkennt in diesem Kontext: „Er himmelte an und wurde angehimmelt. Im

⁵³⁴ Interview Helke Stiebel, siehe Anhang

⁵³⁵ Siehe Kapitel 4. Fotografisches Werk.

höheren Alter, er mit Mütze und Bart, hat er eventuell Picasso imitieren wollen und die Rolle eines gutaussehenden Künstlers verkörpert.“⁵³⁶

Zu Beginn der 1980er-Jahre entstanden bald aufeinander drei Selbstbildnisse in zyklischer Form (M80/16, M80/17 und Abb. 7). Aus dieser Reihung heraus sticht das letzte, 64 mal 76,5 Zentimeter große Temperabildnis (Abb. 7), welches den alten Maler vermutlich in seinem Atelier, vor einem Fenster sitzend, zeigt. Die in einen dicken, dunkelgrünen Mantel eingehüllte Männergestalt sitzt frontal zum Betrachter, diesen anblickend. Die Arme scheint sie unter dem Mantel ineinander gefaltet zu haben. Das übertrieben langgezogene Gesicht ist mit deutlichen Stirnfalten versehen. Die überzeichnete Ausformung der Nase erinnert an die der Selbstbildnisse der 1970er-Jahre. Besonders ins Auge fällt ein dunkles Mal auf der Stirn. Der Hintergrund ist in Grau- und Brauntönen gehalten. Darin eingefasst ist eine hellere kantige Fläche, die zu der Vermutung beiträgt, es könne sich hier um die Räumlichkeiten des Künstlerateliers handeln.⁵³⁷ Ein weiterer interpretativer Ansatz zielt auf die Umstände des mittlerweile betagten Müllers ab, der in diesem Gemälde seine Bürde als in ärmlichen Verhältnissen lebender Künstler offenkundig präsentierte. Sowohl der ihn wärmend umschlungene Mantel wie auch das eben erwähnte Mal auf seiner Stirn deuten auf die Situation Johann Georg Müllers und seiner Kunst, die er aus eigener Überzeugung und mit höchster Akribie in seiner eingeeengten Behausung produzierte. Die Ausgestaltung des Hintergrunds, also die Kargheit seines Ateliers, trägt zu dieser Stimmung bei. Nichtsdestotrotz wählte er diesen Ausblick ebenso für die gesamte Werkgruppe der Stillleben, die er stets auf einem Tisch vor dem Fenster seiner Wohnung drapierte und welche in den meisten Fällen keineswegs ein kärgliches Umfeld bespiegeln sollen.⁵³⁸

Die ‚blaue Phase‘⁵³⁹, welche sich im Werk Johann Georg Müllers bereits seit den 1960er-Jahren abzeichnete und sich in großen Teilen seiner Werkgruppen⁵⁴⁰

⁵³⁶ Interview Helke Stiebel, siehe Anhang.

⁵³⁷ Vgl. auch die Fotografien aus dem Atelier sowie manche Hintergründe in den Werkgruppen 3.2.1. *Porträts*, 3.2.2. *Akte*, 3.3. *Stillleben*, 4. *Fotografien* (im Besonderen die seiner damaligen Frau Beatrix).

⁵³⁸ Vgl. hierzu Kapitel 3.3. *Stillleben*.

⁵³⁹ Mit dieser stellt sich Müller in die Tradition mit anderen Künstlern der klassischen Moderne wie Picasso, Macke, Yves Klein u. a.

⁵⁴⁰ Die Arbeiten zum Thema *Stillleben*, *Pflanzen- und Naturgebilde* und *Figurationen* entstehen seit Mitte der 1960er-Jahre oftmals in zyklisch-zusammenfassender Form in blauer Farbpalette, größtenteils stark abgedunkelt und mit mystifizierendem Charakter. Auch ein Selbstbildnis äußert die Beschäftigung mit der Farbe Blau. Das Selbstbildnis von 1976, eine aquarellierte

niederschlug, zog sich bis zum Tod des Künstlers durch seine malerische Arbeit und hinterlässt eine gesondert wahrzunehmende Teilgruppe, die frei von Chronologie oder inhaltlicher Vereinbarkeit ist, dennoch aber in stets ähnlicher Form als mystifiziert und verschattet identifiziert werden kann. In diese Folge reiht sich das Selbstbildnis von 1983 (Abb. 8) ein. Besagtes Ölgemälde zeigt den merklich gealterten Künstler, dessen Haar und Kopf von der rechten bzw. oberen Bildkante abgeschnitten werden. Die Komposition bedient sich ausschließlich Blau- und Schwarztönen mit flüchtigen weißen Akzenten. Die faltige Stirn sowie die stark eingefallenen Wangenknochen verweisen auf das Alter des Künstlers, der einen schwarzen Rollkragenpullover zu tragen scheint. Die Gestaltung von Nasen- und Mundpartie entspricht den vorangegangenen Selbstbildnissen seit 1976. Die Partie der Augen verfremdet sich zunehmend und äußert sich in einer noch stärkeren Akzentuierung der weit auseinanderliegenden und zu groß geratenen Augen. In einer Nahaufnahme zeigte Müller sich in diesem blaugetönten Beispiel dem Betrachter. Die Wirkung seiner Person hat sich allerdings verschoben. Der forsche und erhabene Blick der früheren Selbstbildnisse ist der Wahrnehmung und Darstellung einer betagten, in sich gekehrten und nachdenklichen Gestalt gewichen. Eine ähnliche Entwicklung, die vom forschen Gedankengut der Jugendjahre über die Stilfindungsphasen hinweg bis zur späten Akribie und Passion geprägt war und die sich im Rahmen des Häuslichen niederschlägt, vollzog Müller ebenso in den Darstellungen des Weiblichen. Was sich anfangs in der Bewunderung des jungen Charmeurs äußerte, entwickelte sich im Spätwerk zu einer obsessiven, beinahe manischen Hingabe an den weiblichen Körper bzw. an den seiner damaligen Frau Beatrix.⁵⁴¹

3.2. Müller und die Frauen

Als ‚Lebemann‘ blickte Müller, in seiner stattlichen Erscheinung als für die Frauen interessante Künstlerpersönlichkeit, lange Zeit umher, seinen Stil und womöglich sich selbst suchend. Erst in den letzten Jahren seines Lebens, in Beatrix eine Konstante

Federzeichnung, verdeutlicht diesen Umgang. Siehe Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 219 und Nr. 1417.

⁵⁴¹ Vgl. hierzu nicht nur die folgenden Unterkapitel, sondern auch 4.1. Fotografien und Fotoübermalungen.

gefunden habend, schien er das Reizvolle der vermeintlichen Gewohnheit des Alltags entdeckt zu haben: Die Motivation und der Reiz liegen im unerfüllten Begehren.⁵⁴² Diese Unerfülltheit, der bloße Reiz des Fragmentarischen, liegt dabei in der romantischen Auffassung der Flucht aus dem Alltag in eine andere Welt begründet. Der Reiz der äußeren Wirklichkeit reicht dabei nicht aus, um sein Verlangen zu stillen bzw. sich zufrieden zu geben. Diese Flucht geschieht dabei oftmals nicht durch Schwäche, sondern durch Stärke⁵⁴³, die Bedienung findet, um die äußere Wirklichkeit durch Ausuferungen in Gedanken, Assoziationen und Wunschvorstellungen zu übergehen. Auf die Erscheinung der Frau übertragen, die zum Objekt der Begierde wird, ist der Künstler als Person bereits ein „Ästhet, und wenn der Eros schon immer das Schöne umworben hat, dann tut er das hier [auf die Frau bezogen] in erhöhtem, ungewöhnlichen Grade. [...] Nicht die Treue in der Liebe motiviert ihn, wie er sich augenblicklicherweise vorgaukeln mag, sondern die Treue zur Kunst und zu sich selbst als Künstler.“⁵⁴⁴

Dabei spielte das Verlangen, der Reiz des Begehrens, innerhalb eines Kunstwerks für den Künstler selbst bis ins 18. Jahrhundert hinein kaum eine bedeutende Rolle. Die akademische Wiedergabe des Schönen, der erlernte Naturalismus in möglichst exakter Nachahmung eines objektiven Idealbilds ist vorgegebener Äußerungsgegenstand: „Theorie und Praxis der Kunst stehen einzig unter der Dominanz des Schönen, das traditionell aber keinen autonomen Bereich bildet.“⁵⁴⁵ Ist die Dominanz des Schönen erreicht, kann man von der Wahrnehmungsebene des Ästhetischen⁵⁴⁶ sprechen, deren Ziel mit der Äußerung des objektiv Schönen einhergeht.

Stilistische Ausformung fand die Präsenz des ästhetisch Schönen im späten 18. Jahrhundert noch durch die Formvorliebe des Klassizismus, der die klaren Linien der Antike aufnahm. Durch Regelmäßigkeit und Harmonie wurde die Form zum

⁵⁴² Lothar PIKULIK: Ästhetik des Interessanten. Zum Wandel der Kunst- und Lebensanschauung in der Moderne, Hildesheim 2014, S. 117. Hier wird die Aussage auf Kierkegaards ‚Verführer‘ angewendet.

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 33.

⁵⁴⁶ „Ästhetik“ als Begriff findet erst seit Alexander Gottlieb Baumgarten Verwendung, der in seiner „Aesthetica“ (1750/1758) den Begriff von der bloßen Ebene des Verstands und der daraus resultierenden Erkenntnis abgrenzt und die sinnliche Erkenntnis als eigene Wissenschaft herausbildet. Lothar Pikulik bespricht diesbezüglich die weitere Konnotation des Ästhetischen anhand der Lehre Immanuel Kants, der diesen Forschungsgegenstand des Schönen (Ästhetischen) mit der Theorie des „Erhabenen“ ergänzt. Vgl. ebd., S. 33.

vorrangigen Verwendungsgegenstand und sollte „beim Betrachter Wohlgefallen“⁵⁴⁷ evozieren. erinnert wird an dieser Stelle an die ‚Dornröschen-Metapher‘ des vorangegangenen Kapitels. Eine weitere Teilkonnotation fügte Friedrich Schlegel im frühen 19. Jahrhundert hinzu, indem er das „Manierierte“⁵⁴⁸ mit ästhetischer Wahrnehmung verband, was die zuvor bereits durch Friedrich Schiller geäußerte Erkenntnis, äußere Schönheit wirke nur mit innerer im Zusammenklang⁵⁴⁹, bejaht und gleichsam erweitert, da nun nicht mehr die bloße Ebene der Wahrnehmung innerer Prozesse in einer Darstellung erkennbar werden sollte, sondern auch die innere Haltung des Subjekts, in diesem Fall des Künstlers, eine tragende Rolle spielte.⁵⁵⁰

Die Rolle des Künstlers, seine individuelle Signatur, sollte und durfte zum Beginn der Moderne nun verwendet und genutzt werden, um die Schönheit des jeweiligen Sujets von der Tradition des Ästhetischen abzugrenzen und eigene Prozesse, die ein Bild zu einer Darstellung des Schönen werden lassen können, zu vollziehen und neue Traditionen zu schaffen. Was sich in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts bereits abzeichnete, ein herannahender und sich stets vergrößernder Stilpluralismus, zeigten die unterschiedlichen Umgangsformen mit der zum subjektiven Gegenstand gewordenen Darstellung des (vermeintlich) Schönen. Im Sinne dieser anhaltenden Wechselwirkung verschiedenster Stilausformungen, die bis in die Gegenwart nebeneinander existieren, argumentiert Lothar Pikulik dieses Phänomen als Mittel gegen Langeweile, das er in komprimierter Form auf den Menschen selbst anwendet.⁵⁵¹ Übertragen auf den Künstler als Mensch, dessen Persönlichkeit in Prozessen der Gewohnheit gefangen sein kann und Auswege im Reiz des Begehrens sucht, kann dieser Sachverhalt auf die Rolle Johann Georg Müllers angewendet werden, der außerhalb seiner künstlerischen Arbeit immer wieder aus verfahrenen Mustern auszubrechen versuchte.⁵⁵² Laut Pikulik bestehe die

⁵⁴⁷ Lothar PIKULIK: Ästhetik des Interessanten, 2014, S. 41, S. 117. Bereits Goethe beschrieb diese Verwendung von klaren Formen, die zu einem harmonischen Ganzen werden, in seiner Abhandlung über Deutsche Baukunst.

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Friedrich SCHILLER: Über Anmut und Würde, zit. nach Lothar PIKULIK, 2014, S. 41.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd., S. 33–46.

⁵⁵¹ Pikulik bespricht diese These auf Grundlage von Soeren Kierkegaards „Entweder – Oder“ (1843) und dem darin enthaltenen „Tagebuch des Verführers“, in dem der Protagonist prozesshaft die Spannungsfelder zwischen Langeweile (aufgrund von Gewohnheit) und Begehren durchläuft. Vgl. ebd., S. 111.

⁵⁵² Vgl. hierzu die entsprechenden Stellen der Interviews, welche die ‚Ausbrüche‘ des Künstlers aus Normen und Vorgaben, wie der Treue zu einer Frau, beinhalten. Siehe Anhang, Zeitzeugeninterviews.

wahre Kunst darin, sich eine Wechselwirkung im Leben offenzuhalten, d. h. eine Brücke zwischen Erinnern und Vergessen zu schlagen, um nicht der Macht der Gewohnheit zu verfallen und sich in Festfahrenheiten zu verlieren. Gemeint sind damit Konstanten wie Freundschaft, Ehe oder Beruf, die hier infrage gestellt werden und als Vorbeugung gegen Langeweile dienen sollen.⁵⁵³

Selbstredend ist die Verkörperung einer solchen Alltagsflucht kaum auf alle Arbeits- und Lebensbereiche des Künstlers übertragbar, doch fand sie bei Müller dergestalt Anklang, als er die weibliche Figur nicht nur innerhalb seiner Kunst beehrte.⁵⁵⁴ Müller nahm schon früh die Rolle eines klassischen Verführers ein, erst in späteren Jahren Treue und Kontinuität in Kunst- und Privatleben findend, wurde dabei vielfach zum Verführten, der sich von der Frau und deren einnehmendem Wesen verleiten ließ. Pikulik formulierte in diesem Zusammenhang weiter: „Es ist jedoch zu fragen, ob nicht auch der Verführer dauerhaft von einer Geißel der Langeweile gepeinigt wird, weil er nicht nachhaltig liebt und nur ästhetische, keine ethischen Rücksichten kennt.“⁵⁵⁵ Ein Fass von Moralitäten wird geöffnet, das augenscheinlich nur wenig mit den Kunstwerken Johann Georg Müllers zu tun hat, für sein künstlerisches Schaffen jedoch von Bedeutung ist und sich in seinem Werk von umfassender eklektischer Stilsprache äußerte. Besonders seine Frauenbildnisse, ob in Fotografie oder gemaltem Akt, lassen sowohl Haltlosigkeit als auch Begehren spüren, wie es im Folgenden exemplarisch besprochen wird.

3.2.1. Porträts

Bereits seit den 1930er-Jahren sind Porträts von Frauengestalten nachgewiesen, was alsbald in einer Form von Obsession ufern sollte. Die weibliche Gestalt stellte für Müller daher schon früh ein abbildbares Motiv dar, das alsbald eine exponierte Stellung innerhalb seines künstlerischen Schaffens darstellen sollte. Unzählige Porträts, auf welchen teils undefinierte Frauengestalten⁵⁵⁶, teils weibliche Bekannte aus seinem

⁵⁵³ Lothar PIKULIK: *Ästhetik des Interessanten*, 2014, S. 113.

⁵⁵⁴ Vgl. hierzu erneut die entsprechenden Stellen der Interviews.

⁵⁵⁵ Lothar PIKULIK: *Ästhetik des Interessanten*, 2014, S. 114.

⁵⁵⁶ Hauptsächlich sind dies Studien oder Bildnisse weiblicher Figuren, Bildnisse von Mädchenköpfen und teilweise unbekannte Frauen innerhalb seiner Maskeraden. Eine Auswahl verschiedener Frauenporträts kann anhand folgender Nummern in beiden Werkverzeichnissen nachvollzogen werden: Werner SCHOLZEN: *WVZ I*, 2009: M60/3 „Bildnis eines jungen Mädchens“, M67/32

Umfeld⁵⁵⁷ oder seine damalige Frau Beatrix, die er in annähernder Besessenheit zu seinem wichtigsten und einnehmendsten Porträtmotiv werden ließ, machen heute einen Großteil seines Œuvres aus.

Die Bildnisse seiner Frau Beatrix entstanden dabei sowohl malerisch als auch fotografisch und bewegen sich genreübergreifend innerhalb der Werkgruppe der Porträts und der der Aktdarstellungen.⁵⁵⁸ Stilistisch lässt sich anhand der im Folgenden beschriebenen Porträts, die sich maßgeblich auf eine Auswahl der Bildnisse seiner letzten Frau beschränken sollen, um die obsessive Haltung des Künstlers zu betonen, eine mit der gesamten malerischen Entwicklung übereinstimmende Ausformulierung des Bildraums ablesen. Während Johann Georg Müller in seinen frühen Arbeiten in einer stärker der Natur zugeteilten Auffassung arbeitete, füllte er die Bildräume seiner Porträts seit den 1950er-Jahren in abstrahierter und expressiver Übersteigerung des Körpers und Überformung der Gesichtszüge und Extremitäten, um naturalistische Züge zugunsten des expressiven Ausdrucks fallen zu lassen.

Einige Stimmen der für diese Arbeit befragten Zeitzeugen unterstützen dabei die Annahme der hohen Bedeutsamkeit des weiblichen Geschlechts im Schaffen Johann Georg Müllers. Karl-Jürgen Wilbert fasst diesen Kontext wie folgt zusammen: „Die Frauen ließen ihn nicht los. Ich sehe drei Bereiche, die ihn geprägt haben. Einmal seine Herkunft über das Handwerk, seine Zeit im Krieg, die zum Pazifismus führte, und dann sind es die Frauen. Diese waren beherrschend bei ihm. Teilweise war es eine Obsession, was nicht ausschloss, dass, ohne das jetzt post mortem zu vertiefen, er in den letzten Wochen seines Lebens zu uns kam und wir diese Kamingespräche führten, weil er über Frauen nachdachte und sich nicht gut behandelt fühlte [...]. Es ist eine sehr persönliche Schlussphase, die uns verbunden hat.“⁵⁵⁹

Diese Meinungshaltung vertritt ebenso Helke Stiebel, die in Freundschaft mit dem Künstler verbunden war: „Er war dem weiblichen Geschlecht sehr zugetan. Er konnte sehr charmant sein. Viele Frauenköpfe hat er gemalt und wurde dabei von vielen Stilrichtungen beeinflusst, ob figürlich oder abstrakt. [...] Er war aber nicht sehr

„Mädchenkopf“, Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012: Nr. 160 „Mädchen im Lehnstuhl“, Nr. 333, Nr. 334: „Frauenporträts“, Nr. 692 „Frauenkopf“, Nr. 946–967 „Studien von Frauenköpfen“. Weitere Frauenbildnisse und -studien: Nr. 1891, Nr. 1892, Nr. 1898–1910.

⁵⁵⁷ Neben Ulrike Weber oder Sophie Müller waren dies auch Elise Beck (Nr. 20), Emmy (M38/1) u. a.

⁵⁵⁸ Siehe Kapitel 3.2.2. Akte.

⁵⁵⁹ Interview Dr. Karl-Jürgen Wilbert, siehe Anhang.

rücksichtsvoll was Frauen und seine Sexualität angeht. Die Porträts und Akte, die er schuf, lassen seine Haltung an sich aber nicht erkennen. Die Bilder sind an den verschiedenen Stilrichtungen orientiert und lassen ein gesteigertes Interesse am weiblichen Geschlecht erahnen.⁵⁶⁰

Dieser Äußerung folgend, schließlich lassen sich innerhalb der Werkgruppe der Frauenporträts weder inhaltlich noch stilistisch Tendenzen zu Gewalt oder Abneigung gegenüber dem weiblichen Geschlecht herauslesen, sollen im Folgenden einige ausgewählte Porträts seiner damaligen Frau besprochen werden, in welchen der Konsens des oben genannten, gesteigerten Interesses am weiblichen Körper zusammenläuft.

Eines der ersten Bildnisse seiner Frau Beatrix entstand im Oktober 1970 (Abb. 9) und erinnert in Aufbau und Komposition an ein Ölbild von 1957, das eine Tänzerin zeigt (M57/24). In diesem wendete Müller allerdings eine von ihm selten gewählte stilistische Technik an. Während der Hintergrund mit schwarzen Punkten gefüllt ist und Züge pointilistischer Vorbilder annimmt, gestaltete Müller die Tänzerin in einer Art Gesichtsformen zerlegendem und buntem Mosaik, das er in stark schwarze Konturierungen einfasste. Die Zerlegung der Form in deren Einzelteile ist seit Picasso selbstredend kein Novum mehr, die Wirkung im Beispiel Müllers weitet sich jedoch auf vergleichbare Züge seiner Studien zur Glasmalerei (vgl. Nr. 2364–2366, 2368–2369, M67/37 und M67/38) aus, die durch das Material an sich, eingefasst in Schwarzlot, in scherbenartiger Form zusammengefügt werden. Als Bindeglied hin zum ausgewählten Porträtbeispiel steht das kleinformatige Ölgemälde „Kinderkopf“ von 1966 (M66/10). Anhand stark akzentuierter Schwarzkonturierung scheint sich der abgebildete Kinderkopf aus den geschwungenen Konturen und in vielfarbigen und abgerundeten Farbflächen und -feldern herauszuwinden. Während die eine Gesichtshälfte eine pastellige Farbpalette aufweist, scheint die andere durch ihre dunkle Farbgestaltung im Schatten zu liegen. Dieses Gestaltungsmerkmal, das durch eine künstlich eingesetzte Beleuchtung nur eine Seite des Gesichts erhellt, lässt sich assoziativ auf die Figur des Harlekins beziehen⁵⁶¹, welche für den Künstler zu einer Schlüsselfigur seines Schaffens werden sollte.

⁵⁶⁰ Interview Helke Stiebel, siehe Anhang.

⁵⁶¹ Zur Figur des Harlekins vgl. weiterführend Kapitel 3.4.2. *Sonderfall Harlekin*.

Das Bildnis von Beatrix Müller (Abb. 9) entfernt sich weitestgehend von der versatzstückhaften Aneinanderreihung einzelner Teilformen. Dennoch steht es in Verbindung zu beiden vorangegangenen Beispielen, wobei die starke Schwarzkonturierung, die Müller für den Großteil seiner Porträtarbeiten seit 1960 verwendete, bleibt. Das Brustbild zeigt die junge Frau in einem in hell- und dunkelgrün gehaltenen Langarmoberteil, welches mit einem schwarzen Punktmuster (man denkt an den Hintergrund der Tänzerin von 1957) versehen ist. Das Gesicht der Frau ist auf die wesentlichen Gesichtsteile reduziert und überformt. Die braunen Haare fallen in zwei Zöpfen auf die Schultern der Figur. Ihre gesamte Konturierung ist dabei unnatürlich ausgestaltet. Im unteren Bildhintergrund zieht sich ein dunkelbraun-grünlicher Balken durch das Bild. Der gesamte restliche Teil des Hintergrunds ist in ein kräftiges Rot getaucht. Die Komplementärwirkung der grünen Kleidung vor dem roten Hintergrund wird hier deutlich.

Kärglicher wirkt die Darstellung von Beatrix in einem anderen Beispiel von 1972 (Abb. 10). Das Ölbild zeigt die junge Frau in frontaler Pose zum Betrachter, den Oberkörper aufrecht haltend. Ihre Augen wenden sich vom Betrachter ab und scheinen am rechten Bildrand hinauszublicken. Das Gesicht ist hier ähnlich überzeichnet wie bei dem vorangegangenen Exemplar, wobei bei diesem Bild eine stärkere Schraffur des Schattenwurfs zu erkennen ist. Ihr Haar fällt in mittlerweile längeren und streng geflochtenen Zöpfen zu ihrer Brust herab. Ein schlichtes langarmiges Oberteil in grauer Färbung, mit schwarzen Schraffuren versehen, und drei unterschiedlich große Knöpfe am Kragen unterstützen die kärgliche Szenerie der Darstellung. Im Hintergrund scheint ein Raum angedeutet zu sein, der exakt in der Mittellinie des Körpers der Frau zu einer Ecke zusammenläuft. Die am linken und rechten oberen Bildrand erkennbaren schwarzen Linien sowie die in dunklem Grau-Blau gemalte Bodenpartie, welche zur linken und rechten Seite höher werdend ausläuft, tragen zu dieser räumlichen Wahrnehmung bei, da sie als eine perspektivische Linienzeichnung in den Bildraum gesetzt wurden.

Auf diesem Beispiel sieht man möglicherweise eine der ‚Kutten‘, die Beatrix trug: In dieser Zeit habe sie stets ausschließlich dunkle Kleidung getragen. Zudem habe Müller in der Wohnung auf dem Asterstein alles grau gestrichen, so Ulrike Weber, Witwe Hans Günther Webers, damit er seine Bilder gut aufreihen konnte. Müller war diesbezüglich

sehr präzise und ordentlich, wie er es auch in seinen Bildern handhabte. Dies sei aber nichts für eine junge Frau gewesen, wie Weber es betonte, die sich nur Grau in Grau befand und darin aufhalten musste. Der Effekt war folgender: Das einzige, was leuchten konnte, waren die Bilder Müllers. Er wollte, dass diese herausstechen und nichts davon ablenken konnte⁵⁶².

In wesentlich die weiblichen Züge betonender Form stellte Johann Georg Müller seine damalige Frau in einem Porträt von 1976 dar (Abb. 11). Das großformatige Ölgemälde trägt rückseitig die durchgestrichene Bezeichnung „Tingel Tangel / Taube“⁵⁶³ und wurde 1981 und 1982 in der Ausstellung „Johann Georg Müller - Gemälde“ im Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz und später im Künstlerhaus Metternich Koblenz unter dem Titel „Tingel Tangel“ gezeigt.⁵⁶⁴ Mit der Signatur „Taube“⁵⁶⁵ wird die gezeigte Figur als Beatrix identifiziert. Die weibliche Gestalt posiert, die Arme verschränkend, in stehender Haltung frontal zum Betrachter. Ihr Körper ist bis zu den Oberschenkeln zu erkennen, die von einem grauen Balken am unteren Bildrand abgeschnitten werden. Das Gesicht ist in für Müller gebräuchlicher Form in stilisierter Abstrahierung dargestellt. Der Blick der Frau ist stark nach rechts gerichtet, während ihr hellbraunes Haar diese Bewegung mit aufnimmt und voluminös nach rechts fällt, in einer übertriebenen Welle endend. Sie trägt ein kurzarmiges violettees Kleid, das stark die weibliche Figur betont. Sowohl ihre Brustwarzen als auch der Intimbereich sind mit grünen und dunkelgrünen Sternformationen abgedeckt, die auf dem Kleid angebracht zu sein scheinen. Die Licht- und Schattenbildung des Körpers ist in deutlich weicherer Kontrastierung, anhand von Blauviolett- und Beigetönen, gezeigt. Der Hintergrund evokiert hier, die Figur einfassend, die räumliche Wirkung eines Fensters bzw. einer Öffnung, die in mehreren Schichten bordürenartig angelegt ist. In Beige-, Blau- und Violettönen erwecken diese Bordüren, die in den übrigen schwarzen Hintergrund eingebaut werden, die Illusion eines tiefen Raumgefüges. Die Wirkung der insgesamt kubisch und überzeichnet angelegten Darstellung erinnert an die typischen großformatigen Ölgemälde Müllers im Bereich seiner Pflanzen- und Naturgebilde.⁵⁶⁶

⁵⁶² Nach Informationen von Ulrike Weber, siehe Anhang.

⁵⁶³ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 93.

⁵⁶⁴ Vgl. Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz (Hg.): Johann Georg Müller. Gemälde. Ausstellungskatalog des Mittelrheinischen Landesmuseums: Mainz 1981, o. S.

⁵⁶⁵ Kosenamen Müllers für Beatrix.

⁵⁶⁶ Vgl. Kapitel 3.6.3. *Organische Kompositionen* und 3.7.1. *Schönheit der Fremde*.

Innerhalb seiner figurativen Malerei lassen sich zudem Bezüge zu überproportionierten Einzel- und Gruppenbildnissen sowie zu Aktdarstellungen herleiten.⁵⁶⁷

Ein spätes Beispiel des Künstlers zeigt seine ‚Tauben‘ als schwangeren Akt (Abb. 12). Die weibliche Person sitzt frontal zum Betrachter auf einem Hocker, die Beine gespreizt und an den Füßen, die nur an den Zehenspitzen den Boden berühren, wieder zusammengeführt. Ihre Arme umschlingen ihren hochschwangeren Bauch und falten sich vor ihrem Intimbereich zusammen. Der Kopf der Frau, welcher immer noch gewohnt abstrahiert, aber nun merklich maskenhafter dargestellt ist, ist nach links geneigt. Ihre übergroßen Augen sind geschlossen. Ihr Haar läuft in einem Flechtzopf, der über den Mittelscheitel gelegt ist, am Hinterkopf zusammen. Schlüsselbein und Halsmuskeln sind sehr stark herausgearbeitet. Neben dem dunklen Balken, der den Boden andeutet, auf dem Hocker und Zehenspitzen stehen, wird der restliche Hintergrund von einem dunklen Türkis-Blau ausgefüllt und soll vermutlich als Wand oder Verblendung verstanden werden, vor der sich der Akt positioniert.

Auffällig ist hier die für sein Spätwerk typische und drastisch inszenierte Hell-Dunkel-Wirkung der Darstellung. Annähernd natürlich wirkt der Lichteinfall auf die sitzende Figur, der einen Scheinwerfer, von der linken Seite kommend, vermuten lässt. Die nackte Gestalt wirkt im insgesamt düsteren Bildraum sehr ruhig und bedächtig, jedoch keinesfalls zaghaft, ihre Nacktheit zur Schau tragend. Bei diesem Gemälde kann von einem Übergangsfall gesprochen werden. Zum einen durch die erneute Wirkung eines Fotonegativs, wie es ebenso in seinem Selbstbildnis von 1976 der Fall ist, die hier jedoch durch eine noch drastischere Kontrastierung betont wird. Zum anderen begegnet man dem letzten Beispiel der Porträtreihe seiner Frau, die er vormals stets mit Kleidung abbildete. Die Inszenierung ihrer Weiblichkeit, nackt und schwanger, ist in dieser Form in seinen Fotoübermalungen wiederzufinden, weshalb dieses späte Porträt deutlich an diese Übermalungen erinnert, auf der Ebene der bloßen malerischen Technik bleibend.⁵⁶⁸

Als Mischform zwischen einem Frauenbildnis in stilistisch typischer Abstrahierung (siehe vorherige Beispiele), verbunden mit dem Umgang innerhalb seines fotografischen Werks und gesteigert zu einer Aktdarstellung einer stadtbekannt

⁵⁶⁷ Vgl. das Gemälde „Torso“ (Abb. 14) an gegebener Stelle. Siehe Kapitel 3.2.2. Akte.

⁵⁶⁸ Siehe Kapitel 4. Fotografisches Werk.

Frau⁵⁶⁹, soll im Folgenden das Augenmerk auf eine in Ihren Kompositionen im Genre der Aktdarstellung sich bewegende Werkgruppe gelegt und die oben herausgestellte tradierte Motivik näher erörtert werden. Dies soll speziell im Bezug auf die Darstellung von Nacktheit in Kombination mit dem Moment von Aufruhr über das bekannte Motiv seit der Entwicklung über Manet bis in die heutige Aktmalerei erreicht werden, um die Aktdarstellungen Johann Georg Müllers in diese Tradition einzubetten. In der Werkgruppe der ‚Liegenden‘ wird dieser Bezug anhand der horizontalen Pose der weiblichen Gestalten, die ebenfalls auf tradierte Vorbilder referiert, noch einmal gesteigert.

3.2.2. *Akte*

„Jeder Künstler hat seine Akt-Phase. Das ist völlig normal“⁵⁷⁰, so äußert sich Helke Stiebel. Vermutlich liegt in dieser Aussage viel Wahrheit, doch muss sicherlich zwischen den Künstlern der älteren Moderne und jener der klassischen bzw. Postmoderne separiert werden. Selbstredend ist die Darstellung eines bekannten Aktmodells an sich seit Edouard Manet längst zum bildwürdigen Motiv geworden, auch wenn seine „Olympia“ von 1863 seiner Zeit für Aufruhr unter den Betrachtern gesorgt hat.⁵⁷¹ An Traditionen Venezianischer Maler wie Giorgione und Tizian anknüpfend, die bereits von Velazquez und einige Zeit später von Goya rezipiert worden waren, wählte Manet in davon abgesonderter und eigener Stilausformung plötzlich nicht mehr die idealisierten Göttinnen seiner Vorbilder, sondern eine stadtbekannte Prostituierte für seine Darstellung. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sorgte dies noch stark für Furore und ließ den Künstler in die Hallen des ‚Salon des Refusees‘ einziehen. „Heute können wir nur schwer die Erbitterung, mit der Künstler und Kritiker miteinander stritten, verstehen, umso mehr als wir heute sehen, wie sehr die Bilder von Manet an die Tradition der größten Maler der Vergangenheit [...] anknüpfen.“⁵⁷²

⁵⁶⁹ Verstanden werden soll Manets „Olympia“ als tradierte Wiedergabe seit den Venusdarstellungen Giorgiones und Tizians in Umwandlung zur legitimierte Nacktdarstellung bekannter Personen.

⁵⁷⁰ Interview Helke Stiebel, siehe Anhang.

⁵⁷¹ Natürlich war dies auch schon sein Werk „Le Déjeuner sur l'herbe“ von 1863, das plötzlich eine stadtbekannte Prostituierte zeigte.

⁵⁷² E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 514.

Heute ist die nackte Figur, die der Künstler porträtiert, weil er sie kennt oder ihm als Motiv zusagt, längst für den Bildraum legitimiert, doch musste diese Entwicklung seit Manets Entmythologisierung erst einmal vollzogen und anerkannt werden. Dabei hallen die Worte des französischen Künstlers, der voller Leidenschaft leugnete, „ein Revolutionär sein zu wollen“⁵⁷³, bis heute nach. Revolutionär ist die Aktmalerei oder Aktfotografie mit Sicherheit nicht mehr, und das Interesse vieler Künstler des 20. Jahrhunderts an Abbildungen des nackten Körpers mag wohl in der Tat im Zuge ihres Studiums oder später in eigenen Werkzyklen groß gewesen sein. Johann Georg Müller aber, dem über seine gesamte Schaffenszeit hinweg eine ganze Reihe an Aktdarstellungen nachgewiesen werden kann, zählt zu denjenigen, die sich nicht nur hier und da in Aktarbeiten versucht haben. Auch ließ er die Beschäftigung und Auseinandersetzung damit zu einer eigenen Werkgruppe werden, die, trotz ihrer modernistischen Umsetzung, auf ähnliche Meister der Vergangenheit referiert. Im Folgenden sollen die Aktdarstellungen daher nun zunächst einmal unterteilt werden in unterschiedliche malerische Ausformungen mit unbekanntem Modellen. Dann folgt die Einteilung einer Werkgruppe von den oben erwähnten ‚Liegenden‘, die bis zu den venezianischen Vorbildern, Giorgione und Tizian, zurückreichen.

In die 1930er-Jahre, und somit deutlich im Frühwerk des Künstlers eingeordnet, gibt das Blatt „Szene mit Tänzerin“ (Abb. 13) in einer aquarellierten Bleistiftzeichnung das wieder, was Müller in seiner Studien- und Experimentierzeit erprobte. Nicht nur Lehrstücke sind aus dieser Zeit nachgewiesen, auch erste Darstellungen, die seinen späteren, kühl komponierten Stil bereits andeuten, und wiederum andere, die stark am Art déco (vgl. Nr. 53 und 76) oder der Neuen Sachlichkeit (vgl. Nr. 20 u. a.) orientiert sind. Der Einordnung des Aquarells durch das Werkverzeichnis in die 1930er-Jahre wird aufgrund der Erkennbarkeit des frühen Stils des Künstlers zugestimmt.

Auf dem Blatt ist eine nackte Tänzerin gezeigt, die, auf einem ornamental gemusterten Teppich stehend, sich rhythmisch zur Musik zu bewegen scheint. Ihr rötliches Haar ist gelockt und fällt zwischen ihren Brüsten zusammen. Die Brustwarzen sind deutlich zu erkennen. Ihre Oberarme, um den heraldisch linken Arm winden sich zwei Goldreifen, sind vom Körper weggestreckt, während die Unterarme im 90-Grad-Winkel aufgestellt sind und die Hände nach rechts zeigen. Ein heller Kokon scheint sich um die Tänzerin

⁵⁷³ E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 514.

zu bilden. Ihr Haupt wird von einem schleierartigen Grün umfasst, welches in kleinen kugel- und federartigen Magentafarbfleichen ausläuft. Die insgesamt, aufgrund der pastellig und verschwimmend wirkenden Darstellung, mystisch assoziierte Szene stellt hier nicht den bloßen Akt in das Zentrum der Darstellung, sondern spielt hier mit eben solchen mystischen, beinahe märchenhaften Elementen und der Identifizierung der Frau als Tänzerin, die eine bestimmte Handlung vollzieht, die man vermutlich in den Erzählungen aus „Tausendundeiner Nacht“ finden könnte. Der überformte Körper der Figur deutet bereits auf spätere Beispiele, die im Folgenden besprochen werden, hin.

Die Farbkreide- und Kohlezeichnung von 1950, „Akt“ (Nr. 205), kann insofern als Vorreiter für das klar formulierte Hauptwerk der großformatigen Ölmalerei des Künstlers der 1960er-Jahre gesehen werden, als es die sich vorher anbahnende Überformung des menschlichen Körpers erstmals innerhalb der Akt- und Figurendarstellungen zur Vollendung bringt.

Die stilistischen Ausformungen der 1950er-Jahre aufgreifend und eine allmählich erkennbare Stilsprache entwickelnd, begegnet man in den Öl- bzw. Temperamalereien der 1960er-Jahre den kubischen, abstrahierten und klar komponierten Bildräumen, die das Hauptwerk Johann Georg Müllers, wie vormals bereits erwähnt, fortan in auf nahezu alle Werkgruppen übertragbarer Sicherheit⁵⁷⁴ ausmachen. Es wird daher nun eine Auswahl der katalogisierten Aktdarstellungen des Künstlers betrachtet, die die unterschiedliche Thematik, sowohl formal als auch inhaltlich, offenlegen und veranschaulichen soll.

Man stößt dabei zunächst auf zwei Aktmalereien, deren Komposition in ähnlicher Verschachtelung des Bildgefüges an manche der bereits besprochenen Porträtmalereien⁵⁷⁵ bzw. an die an anderer Stelle thematisierten Pflanzengefüge⁵⁷⁶ des Künstlers erinnert. „Torso“ (Abb. 14) von 1968 sowie „Lesbos“ (Abb. 15) von 1969 sind in ihrer figurativen Darstellung sehr eng miteinander verbunden und weisen stilistisch dennoch klare Unterschiede auf. In „Torso“ winden sich mehrere zerlegte und nicht eindeutig definierbare weibliche Körper in unterschiedlicher Kolorierung der Haut

⁵⁷⁴ Nur wenige Ausnahmen innerhalb der Ölmalerei zeugen von einem aufgelockerten und nicht eindeutig einordbaren Stil. Müllers grafisches Werk sowie die farbigen Arbeiten auf Papier stellen eine gesonderte und mit den Ölbildern größtenteils unvereinbare Darstellungsweise dar. Vgl. hierzu Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009 und WVZ II, 2012.

⁵⁷⁵ Siehe Kapitel 3.2.1. *Porträts*.

⁵⁷⁶ Siehe Kapitel 3.6.3. *Organische Kompositionen*.

in verschiedenen Posen im Bildraum um einen in Blau verschatteten Tuchstoff, der sich stellenweise um die Gliedmaßen der Torsi legt. Dies passiert in einem abgedunkelten Raum, der durch die Gestaltung von Boden und Decke, die sich in Brauntönen vom übrigen schwarz des Hintergrunds abheben, perspektivisch stark verkürzt zu einem Fluchtpunkt hinter der Torsogruppe verläuft. Heraus stechen in dieser Abbildung die voluminösen Schenkel und Brüste der Torsi, die in weicher Hell-Dunkel-Kontrastierung ausformuliert und aufgrund der abstrahierten Bildwelt entgegen der Anatomie teilweise vermehrt oder an anderer Stelle positioniert wurden.

„Lesbos“ hingegen sticht durch seine größtenteils pastellig-bunte Farbigkeit heraus. In diesem Beispiel wird eine deutlicher als weibliche Gestalt zu definierende Körperbildung sichtbar, die ebenfalls als Torso, also als kopfloser Rumpf, bis zu dem unteren Teil der Schenkel zu erkennen ist. In weicher Hell-Dunkel-Konturierung werden Brüste und Schenkel der Frauengestalt stark hervorgehoben, wobei hier rosa- und rotfarbene geometrische Kreise und Flächen im Schenkel- und Bauchbereich den Torso überlagern. Während die heraldisch linke Hand der Frauenfigur sich an einem in Magenta gefärbten scheinbaren Rahmen am Bildrand festhält, wird deren heraldisch rechter Arm von einem in Weiß, Blassrosa und Mintgrün gehaltenen Tuchstoff überdeckt. Dieser scheint hinter einem pinkfarbenen Vorhang am oberen Bildrand herabzufallen und an der Hand der Figur, an welcher vier Finger und ein roter Ring erkennbar sind, bricht, um dann nach unten abzufallen. Der Hintergrund lässt einen Raum vermuten, in dem sich der weibliche Körper befindet und der bis auf den beige-gelb dargestellten Boden in Violett und Rosa gehalten ist. Der Abschluss des Bildraums durch den magentafarbenen Rahmen rechts und den pinkfarbenen Vorhang oben wird formal in einem dunklen, blauvioletten Gitter aufgegriffen, welches hinter dem Torso in eine Art Geländer überzugehen scheint. Die Darstellung entfernt sich insgesamt von der üblichen Komposition eines verschatteten und schwarzen Hintergrunds, aus welchem sich die figurativen Formen herauswinden, und erinnert durch seine pastellig-bunte Farbigkeit und die übersteigert voluminöse Körperformung an Darstellungen aus der Pop-Art.⁵⁷⁷ Ebenso findet man die hier verwendete Überformung des weiblichen Körpers in dem vorab beschriebenen Bildnis von Beatrix (Abb. 11). Weitere Referenzen

⁵⁷⁷ Vgl. u.a. Rosalind ORMISTON: *Moderne Kunst. Die 50 wichtigsten Stilrichtungen*, 2014, S. 102ff.

lassen sich im folgenden Beispiel herauslesen, was die unterschiedlichen Bezüge im Werk Johann Georg Müllers um einen weiteren erschließen lässt.

Aufgrund von fehlender Datierung durch den Künstler, aber anhand des Stils und der Komposition des Bildraums wurde das Beispiel „Sitzender Akt“ (Abb. 16) im Werkverzeichnis der Malerei und Druckgrafik in die Zeit zwischen 1950 und 1959 eingeordnet. Dieser Einordnung wird an dieser Stelle zugestimmt, vergleicht man besagte Abbildung mit anderen Werken aus dieser Dekade. Die Darstellungen „Alter Mann“ (M51/2), „Zwei Frauen“ (M53/3) oder „Frau mit Glas vor grünem Vorhang“ (M57/4), die selbstredend nur eine Vergleichsauswahl bilden, weisen eine dem Aktbeispiel ähnliche Gestaltung auf. In diesen Werken setzte Müller einerseits einen stark am Naturalismus orientierten Schattenwurf ein, der sich an der Farbigkeit des noch deutlich zu erkennenden Bildraums orientiert, zum anderen überformte er die jeweiligen Figuren schon deutlich in einer Körperteilakzentuierung, was jedoch erst ab den 1960er-Jahren in deutlichen Farbflächenkontrasten und Körperlichkeits- sowie Räumlichkeitsreduktion durch die wesentlich stärkere Abstrahierung und Übersteigerung der Formen uferete.

Der „Sitzende Akt“ wird auf einem kleinen Hocker in der rechten Hälfte des Bilds positioniert und nimmt einen Großteil dieser Bildfläche ein, während die Beine der Figur zur linken Bildhälfte laufen und die Füße links auf dem in Brauntönen gefassten Boden stehen. Der Körper ist hier im 90-Grad-Winkel vom Betrachter weggedreht, wobei der Kopf sich zu ihm hinwendet. Die gräuliche Zimmerdecke sowie die blauen Wände laufen zu einer vertikalen Achse im Hintergrund zusammen, die ungefähr die Bildmitte trifft und eine Raumecke andeutet. Sowohl der Akt als auch der gesamte Hintergrund sind in andeutend schraffierter Ausformung gemalt. Eine Lichtquelle, die frontal auf die Figur im Halbprofil zu strahlen scheint, bildet einen Schatten auf der rechten Wand. Insgesamt wirkt der Akt übermäßig groß unter der tief hängenden Decke und in dem schmalen Winkel des angedeuteten Raums.

Inhaltlich erinnert besagtes Beispiel an die Darstellung „Badende“ von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1789–1867) von 1808. In Paris der Schule des Jaques Louis David folgend, beherrschte Ingres das Genre der Aktmalerei und füllte dieses mit seinem Wissen über antike Plastik, das ihn zum Befürworter der Linie in seinen Werken

machte.⁵⁷⁸ In kühler Klarheit komponiert, posiert der weibliche Akt Ingres‘ mit dem Rücken zum Betrachter auf einer mit Decke und Kissen bestückten Liege, den rechten Arm darauf abstützend, während der linke mit einem Tuch umwunden ist, welches auf den Boden fällt und ebenfalls einen Teil des linken Fußes verdeckt. Der Verlauf des Unterarms ist für den Betrachter nicht sichtbar. Die Figur trägt ein weißes Tuch mit rotem Streifenmuster am hinteren Kopf, ein Teil der dunkelbraunen Haare bleibt somit sichtbar. Kopf und Blick der Frau sind nach rechts gerichtet. Der Hintergrund des Bildraums wird durch einen beigefarbenen Tuchstoff ausgefüllt, der den Badebereich, in welchem sich die Figur befindet, abgrenzt. Ebenso grenzt ein weiterer, grün-brauner Vorhang mit ornamentaler Borte im linken Vordergrund den Raum ab. Zwischen diesem und den Unterschenkeln der Frau erkennt man einen Teil eines Beckens, in welches gerade Wasser aus einem goldenen Wasserhahn in Form eines Löwenkopfes fließt.⁵⁷⁹ In dieser Tradition, also der legitimen Darstellung eines Aktmodells, bewegt sich der sitzende Akt Johann Georg Müllers, der in der Darstellung Ingres‘ zumindest ein Referenzobjekt fand, welches mehr als 160 Jahre später allerdings zweckentfremdet und erheblich abstrahiert wurde.

Das Motiv der Badenden, wie Ingres es federführend wählte, findet sich bei Johann Georg Müller in anderen Darstellungen wieder, die die Szene an sich jedoch kaum mehr auf das französische Vorbild des frühen 19. Jahrhunderts beziehen lassen, auf welchem die singuläre Darstellung einer nackten Figur aufgrund ihrer akribisch und klar konturierten Malweise Aufsehen bei den Farbfanatikern seiner Zeit erregte. Im folgenden Beispiel bildet sich stattdessen eine orgiastische Gruppenszene daraus, die wiederum auf tradierte Motive der klassischen Moderne schließen lässt. Müllers „Szene mit Akten“ (Abb. 18) ist nicht klar zu datieren und wird im Werkverzeichnis der Malerei und Druckgrafik zwischen 1970 und 1979 eingeordnet. Vergleichsbeispiele dieser Dekade lassen diese Einordnung als sinnvoll erscheinen, zeigen nämlich vor allem die floralen Gebilde dieser Jahre ähnliche kompositionelle und stilistische Merkmale.⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ Vgl. E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 504.

⁵⁷⁹ Ebd.

⁵⁸⁰ Vgl. hierzu bspw. die Verzeichnisnummern in Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009: M72/23, M72/24, M72/26, M76/15–26 (Auswahl). Weitere undatierte florale Kompositionen wurden dieser Dekade ebenfalls zugeordnet.

In besagter Aktszenerie scharen sich fast zwanzig nackte Figuren in den unterschiedlichsten Posen im Bildraum. Drei von ihnen scheinen am unteren Teil der linken Bildhälfte übereinander zu liegen, während andere ihre Hände nach oben strecken, teilweise frontal zum Betrachter gewandt, teilweise mit dem Rücken bzw. in abgewandter Haltung zu ihm. Insgesamt scheint die Gruppe ein Bezugsobjekt zu haben: In einer Art Bedeutungsperspektive sticht eine der Figuren im Zentrum des Bildes, welches klassisch etwas nach rechts verlagert wurde, heraus. Sie streckt ihre Arme, mit dem Rücken zum Betrachter stehend, in einer mutmaßlichen Anbetungsgeste nach oben und trägt eine nicht eindeutig identifizierbare Kopfbedeckung. Die restlichen, stehenden Figuren sind annähernd isokephalisch angeordnet, während die übereinanderliegenden sowie die sich aufbeugenden Figuren um die zentrale Gestalt eines ‚Vorbeters‘ herum eine dynamische Aufwärtsbewegung assoziieren lassen, die mit der rechten Hand jenes ‚Vorbeters‘ endet. Die Farbigkeit der Abbildung changiert vorrangig zwischen Blau- und Violetttönen, die mit Weiß und Orange akzentuiert werden. An den äußeren Bildrändern läuft die Szene in schwarzen Farbfeldern aus, die das Geschehen in einen rundlichen bzw. abgerundeten Bildraum fassen.

Die Komposition lässt an Paul Cezannes (1839–1906) Darstellung „Die großen Badenden“ von 1894 bis 1905 (Abb. 19) denken. Cezanne, der sich schon früh an den Ausstellungen der führenden Impressionisten beteiligte, fasste schnell den Entschluss, dem Massenpublikum zu entgehen und für sich im Stillen zu arbeiten und „ungestört von dem Geschrei der Tagespresse“⁵⁸¹, wie es später auch Müller entschieden hatte, neue Wege für eine eigene Kunstsprache zu finden, die heute als postimpressionistisch eingeordnet wird. Die wenigen eigenen Aussagen über seine Kunst lassen verlauten, dass Cezanne die Abgeschlossenheit und Vollendung der Bilder Poussins anstrebte.⁵⁸² Um – in subjektiver Auslegung – nach der Natur zu malen, bediente er sich den Vorbildern der Impressionisten und wollte selbst jedoch „gleichzeitig die innere Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit“⁵⁸³ erzeugen, die von Poussin erreicht worden war. Neben Parallelen des zurückgezogenen Arbeitens zwischen Cezanne und Müller bildet der Vergleich zwischen der jeweiligen inneren Natur beider Künstler eine weitere Parallele. Die Akte in Cezannes Darstellung sind in ebenfalls unterschiedlichen Posen

⁵⁸¹ E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 536.

⁵⁸² Vgl. ebd., S. 538.

⁵⁸³ Ebd.

in den Bildraum eingefügt, teilweise stehend, teils sitzend oder liegend. Während auch hier manche der Akte frontal zum Betrachter und andere wiederum seitlich oder mit dem Rücken zu diesem gezeigt sind, entsteht bei Cezanne eine dem Beispiel Müllers ähnliche Aufwärtsbewegung von der im rechten Vordergrund liegenden Figur hin zur auf der linken Seite stehenden. Eine zentrale Figur ist bei Cezanne nicht erkennbar, dennoch erkennt man bei ihm deutlich die gemischten Geschlechter der Aktszenerie, was bei Müller kaum eindeutig nachweisbar ist. Die farbliche Gestaltung bei Cezanne bewegt sich ebenfalls zwischen Blau- und Orangetönen als dominierende Farben. Weiß und Grün werden für die Ausformulierung des Hintergrunds und der Badetücher hinzugenommen. Was Cezanne bereits beteuerte, nämlich ein Gleichgewicht zwischen äußerer und innerer Natur zu erzeugen, woran er stets hart und unermüdlich arbeitete, lässt eine Gemeinsamkeit zwischen ihm und Johann Georg Müller erkennen, der dieses Streben ebenfalls mit den Worten: „Ich kann doch nur malen, was ich sehe!“⁵⁸⁴ unterstreicht. Im folgenden Kapitel wird die Bezugnahme auf derart tradierte Motive im Umgang mit dem jeweiligen Bildsujet und bezogen auf bedeutende künstlerische Beispiele der Vergangenheit auf die bereits erwähnte Serie der ‚Liegenden‘ angewendet.

3.2.3. *Liegende*

Eine Serie von ‚Liegenden‘ zieht sich durch das gesamte Werk Johann Georg Müllers, von den 1930er-Jahren bis in die 1980er-Jahre, und knüpft an die eingangs angerissene Tradition venezianischer Vorbilder an, deren Venus-Darstellungen als Idealbilder im Zeichen der Renaissancemalerei in die Kunstgeschichte eingegangen sind.⁵⁸⁵ Die wohl bekanntesten Venusdarstellungen stammen von Giorgione und Tizian, die beide die Lichtwirkung ihrer Heimat Venedig in ihre Malerei einfließen ließen. Schnell kristallisierte sich im frühen 16. Jahrhundert im venezianischen Raum ein ganz eigener Stil heraus, der, anders als in den anderen Hochburgen künstlerischen Schaffens in Italien, das besondere Licht der mediterranen Umgebung zum bildgebenden Teil der Malerei machte: „Hatte sich mit dem Beginn der Renaissance hinter den Personen und

⁵⁸⁴ Flyer der Ausstellung im Mittelrhein-Museum Koblenz, 2006. Johann Georg Müller nach eigener Aussage.

⁵⁸⁵ Vgl. weiterführend hierzu Gerhard ARMANSKI: Die großen Göttinnen. Isis (und Maria), Aphrodite, Venus, Königshausen & Neumann: Würzburg 2013.

Vordergrundszenen allmählich die Landschaft geöffnet und war von der bloßen Staffage zum lebendigen Bildelement geworden, so tritt nun das Licht als dritte Kraft hinzu.“⁵⁸⁶ Was sich in den übrigen Regionen des italienischen Festlands mit Schärfe in den Silhouetten der gewählten Szenerie abzeichnete, wurde in Venedig durch weiche Konturierung und leuchtende Farbgestaltung anhand des Lichteinfalls erzeugt. Giorgione, der gerade einmal 33 Jahre alt wurde, schaffte mit seiner Malerei ein mächtiges, ohne wirkliche Vorläufer entstandenes Werk, das ihn heute als „genialen Neuerer“⁵⁸⁷ entpuppt. Seine „Schlafende Venus“, die um 1510 entstanden ist (Abb. 20), zeigt die Verbindung von Natur und Mensch als Einheit. Stilistisch erzeugte Giorgione diese Einheit durch das Licht, das als starker Stimmungsträger eingesetzt wurde und das im Betrachter „Meditationsstimmung, Innerlichkeit und Wesentlichkeit“⁵⁸⁸ hervorruft. Seine Venusdarstellung zeigt die nackte schlafende Göttin in diesem Zusammenklang von Mensch und Natur anhand von weicher Tongebung in einer mediterranen Landschaft. Auf einer Wiese liegend, hat die Göttin ihren rechten Arm unter den Hinterkopf gelegt, ihr Gesicht ist zum Betrachter gewandt, während der linke Arm an der entsprechenden Körperseite herunterfällt und ihren Intimbereich verdeckt. Reich drapiert Giorgione die Wiese mit weißem und purpurnem Stoff, der am Kopf der Frauengestalt mit Kissen unterlegt ist. Im rechten Bildhintergrund erkennt man Teile eines italienischen Dorfes auf einem Hügel. Die Darstellung der Venus bedient hier die klassische Vorstellung der Göttin der Liebe und Schönheit⁵⁸⁹, die von Giorgione makellos und idealisiert in den Bildraum integriert wurde.⁵⁹⁰ Tizian, welcher sich am „Gedankenkreis Giorgiones“⁵⁹¹ orientierte, schuf mit seiner „Venus von Urbino“ (Abb. 21) ein ähnliches Beispiel für das Idealbild einer Venus, die dem Schönheitsgedanken der naturalistischen und doch idealisierten Renaissancemalerei entspricht. Als einer der größten Repräsentanten der Hochrenaissance entwickelte Tizian alsbald meisterhaft große Kompositionen, die von Mannigfaltigkeit zeugen und erstmalig eine Hinwendung zur Dramatik der Szenerie

⁵⁸⁶ Gina PISCHEL: Illustrierte Kunstgeschichte der Welt, 1978, S. 407.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 408.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Zu Funktion und Bedeutung der Göttin Venus vgl. Gerhard ARMANSKI: Die großen Göttinnen. Isis (und Maria), Aphrodite, Venus, 2013, S. 145ff.

⁵⁹⁰ Vgl. ebd., S. 176f.

⁵⁹¹ Gina PISCHEL: Illustrierte Kunstgeschichte der Welt, 1978, S. 409.

aufweisen.⁵⁹² Seine „Venus von Urbino“ aus dem Jahr 1538 wurde in einen Innenraum gesetzt, auf einer mit Purpurstoff bezogenen Récamiere liegend, die mit weißen Tüchern und Kissen drapiert ist, ähnlich lasziv wie im Falle Giorgiones. Die bis auf Ohringe und einen Armreif tragende nackte Frauengestalt, in diesem Beispiel in wachem Zustand, hält in ihrer rechten Hand ein Blumenbouquet, von welchem eine Blüte herabgefallen ist, während die linke Hand ebenfalls den Intimbereich abdeckt. Der Innenraum wird durch einen dunklen Vorhang hinter der Liege vom übrigen Hintergrund abgetrennt.

Während man in Tizians Beispiel lediglich einen kleinen Teil der mediterran anmutenden Landschaft durch ein Fenster im Hintergrund erkennt, fügte der Künstler zudem weitere Staffagefiguren hinzu, die die Venus somit in einen belebten Raum integrieren. Am Fuße der Liege erblickt man einen kleinen schlafenden Hund, und im rechten Bildhintergrund kniet ein Mädchen in weißem Kleid in betender (oder weinender) Haltung, während eine weitere Frau in einem langen roten Kleid, darunter eine weiße Bluse, sich zu ihm hinwendet. Die gesamte Szene erzeugt anhand der Staffagefiguren den Eindruck eines belebten Bildraums, folgt dabei aber den klassisch naturalistischen Zügen der Hochrenaissancemalerei und dem Vorbild von Giorgione in der Verbindung von Mensch und Natur sowie in der vergleichbaren Position und Haltung der Göttin.

Die idealisierte Aktdarstellung der Venus wird Edouard Manet drei Jahrhunderte später aufbrechen und den Bildinhalt in seiner Tradition sprengen, indem er ein bekanntes Modell für seine „Olympia“ wählen wird. Ebenfalls in einem Innenraum positioniert und auf einer Liege posierend, blickt die weibliche Nackte den Betrachter weder träumerisch noch ruhig an, ihr Blick ist forsch und die Haltung ihres Oberkörpers aufrecht durch die großen Kissen auf der Liege. Wie Tizians „Venus von Urbino“ trägt sie Ohringe und einen Armreif, zudem hat sie eine Blüte im Haar und ein schwarzes Band, das vorne zu einer Schleife gebunden wird, um den Hals gelegt. Der Hintergrund ist hauptsächlich mit floraler Tapete und schweren Stoffdraperien ausgefüllt. Eine schwarze Frau, vermutlich eine Dienstbotin, reicht ihr Blumen, die in einem weißen Papiertuch eingepackt sind. Seine Adaption der Venus zeigt in diesem Falle eine stadtbekanntere Prostituierte, die sicher der ein oder andere Betrachter des Bildes genauer

⁵⁹² Vgl. Gina PISCHEL: Illustrierte Kunstgeschichte der Welt, 1978, S. 410f.

gekannt haben wird.⁵⁹³ Mit dem Titel „Olympia“ projizierte Manet seine Frauengestalt in die Riege der Göttinnen und erweiterte die klassische Darstellung der Göttin der Liebe und Schönheit von Giorgione und Tizian um eine weitere Ebene. Olympia, die Göttin des Sieges, wurde hier in Gestalt einer menschlichen Prostituierten nachempfunden.

Johann Georg Müller wiederum hinterließ eine Serie von darauf referierenden Aktdarstellungen, die unter dem entmythologisierten Titel ‚Liegende‘ zusammengefasst werden und die Tradition der Venusdarstellungen seit Giorgione spürbar werden lassen. Im Folgenden werden ausgewählte Beispiele besprochen, die diese tradierten Bezüge genauer nachempfinden lassen sollen.⁵⁹⁴

Eine frühe Buntstift- und Federzeichnung zeigt die ersten Versuche des 26-jährigen Müller mit der Aktmalerei bzw. -zeichnung. Seine „Liegende“ von 1939 (Abb. 22) wird in diesem Beispiel allerdings von einem durchsichtigen Stoff, vermutlich einem Kleid, bedeckt, wodurch sowohl Brustwarzen als auch Intimbereich nicht sichtbar sind. Die weibliche Figur ist insgesamt sehr skizzenhaft gezeichnet, was keine genaue Definierung des Bildraums und der Draperie zulässt. Vermutlich auf einem Bett oder auf Kissen und Stoffen liegend, hat die Figur ihren Blick nach unten gesenkt, während ihre Arme sich hinter ihrem Kopf verschränken und auf einem rosé gepunkteten Kissen liegen. Die voluminös übersteigerten Beine sind aufgestellt und scheinen sich gegeneinander zu stützen, wodurch der Künstler die Darstellung des Schambereichs umgeht. Das durchscheinende Kleid ist im Brustbereich sowie am unteren, nach vorn auf den Boden fallenden Saum in zarten Violetttönen gezeichnet und weist ein dezentes Punktmuster am Rockteil auf. Was in diesem Beispiel lediglich als Aktdarstellung anmutet, arbeitete Müller im Verlauf seiner künstlerischen Produktion deutlich heraus.

Eine aquarellierte Federzeichnung aus den 1950er-Jahren (Abb. 23)⁵⁹⁵ zeigt den weiblichen Akt in Tizian-ähnlicher Pose in einem Innenraum. Auf einer pastellig grünen Stoffdraperie liegend, deren Faltenwurf durch dünne schwarze Federzeichnungen

⁵⁹³ Vgl. E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 512ff.

⁵⁹⁴ Offenkundig mit Themen der Mythologie beschäftigte sich Müller bspw. in den Werken „Atlantis“ (M68/3), „Entführung aus dem Serail“ (M70/5) oder „Aladin“ (M70/7). Dies ist lediglich eine Auswahl aus seinem Œuvre, das sich an manchen Stellen durch die Wahl einer mythologischen Quelle auszeichnet.

⁵⁹⁵ Der Einordnung des Blattes in die 1950er-Jahre ist zuzustimmen, da weitere Federzeichnungen dieser Dekade eine ähnliche Schraffur erkennen lassen. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012: Blatt Nr. 207, „Frau in getupftem Kleid“, 1950, oder Nr. 391, „Ruhende Frau“, 1955.

angedeutet wird, ist der Körper in einer leichten Neigung zum Betrachter. Der Kopf der Frauenfigur ist auf ein weißes Kissen abgestützt. Sowohl das Kissen als auch Kopf und Körper der Figur sind mit stärkeren schwarzen Konturstrichen, die einen überspitzten Schattenwurf andeuten, versehen. Der Hintergrund wird durch eine schwarze Linie, die rechts hinter dem Körper verläuft, raumgebend getrennt. Oberhalb des Körpers erkennt man einen roséfarbenen Vorhang, bei welchem sich die Faltengestaltung der Stoffdraperie unter der Frau wiederholt, während der übrige Hintergrund in einem Lindgrün gehalten ist. Auffällig in dieser Zeichnung sind die hellbraunen, großen Locken sowie das stark schwarz schraffierte und somit abgedunkelte Gesicht der Figur. In skizzenhafter und stark abstrahierter Darstellungsweise verlieh Johann Georg Müller seinem Akt das Antlitz einer postmodernen Adaption seines klassischen Referenzobjekts.

Die skizzenhafte Darstellungsweise des oben beschriebenen Blattes, die Federzeichnung aus den 1950er-Jahren, steht in ähnlicher Wechselbeziehung zur Ölmalerei, die teilweise von dieser schraffierenden Gestaltung Gebrauch macht. Die sich gegenseitig bedingenden Verbindungen zwischen Ölmalerei und Zeichnung bzw. Aquarell auf Papier, auch aber deren jeweils für sich stehende Betrachtung wurde im Verlauf der vorliegenden Arbeit bereits thematisiert.⁵⁹⁶

Die „Liegende“ von 1957 (Abb. 24) lässt eine ähnliche Darstellung anhand von skizzenhafter Schraffur und nicht ganzheitlich farbig gestaltetem Bildraum bzw. schwarz eingefärbtem Hintergrund erkennen. Ebenso stechen hier die Farbkontraste weniger stark heraus, was der Wahl einer eher pastelligen bis grauen Farbpalette entspricht. Die weibliche Figur liegt hier breitbeinig auf einer grünen Liege, die Füße führt sie zusammen. Im Ansatz zu erkennen ist ein gräuliches Kissen, auf das ihr Kopf gelegt ist. Die rechte Hand der Figur greift an das Kopfteil der Liege, während die linke hinter dem Kopf der Figur verschwindet. Offenbar trägt die Gestalt eine Art Rock, der ihren Bauch etwas einzuklemmen scheint. Der gesamte Körper, vor allem aber Kopf sowie Oberkörper, wirken mechanisch konstruiert. Armgelenke und Brüste der Figur erscheinen als bewegliche und maschinenartige Gelenke. Der Hintergrund ist durch vier graue Vertikalen in fünf Teile aufgeteilt. Die beiden äußeren sind teilweise in Rotbraun

⁵⁹⁶ Vgl. Kapitel 3. Werkgruppen (Einleitung), 2.1. Ausbildung und Akademiezeit oder Kapitel 1.3. Quellen, Methoden, Ziele.

gemalt, die inneren sind durch hellbraune Farbschraffuren modelliert, wodurch der Eindruck einer Wand mit dreiteiligem Fenster entsteht, die unter der Liege endet und in eine kleine Bodenfläche ausläuft. Die einem Rock ähnliche Bekleidung der weiblichen Gestalt überblendet hier selbstredend den nackten Körper des venezianischen Vorbilds der Venus, wobei Pose und Liegerichtung der Figur – wenn auch in abstrahiertem Stil – dem Vorbild gerecht werden. Feststellbar ist, dass die Venusfiguren von Giorgione, Tizian und Manet deren Intimbereich entweder mit der Hand oder aufgrund ihrer Haltung verdecken. So entspricht der postmoderne Halbakt Müllers diesem Gedanken, auch wenn in seinem Beispiel ein Kleidungsstück und nicht die Hand als Mittel zum Zweck genutzt wird. Ebenso fertigte Müller aber auch einige Liegendendarstellungen, die komplett bekleidet gezeigt werden und somit den Ursprung der Venus-Motivik wesentlich stärker verfremden.⁵⁹⁷

Eines der späten Beispiele des Künstlers, „Liegender Akt“ von 1980–83 (Abb. 25), ist eine Filzstiftzeichnung in Schwarz und Blau. In hochgradiger Verfremdung des Figürlichen ist der weibliche Akt nur noch assoziativ zu erkennen und auf einzelne Grundformen reduziert. In ähnlicher Manier, wie sie bei der in diesem Kapitel vorangegangenen Auswahl gewählt wurde, posiert auch dieser noch deutlicher abstrahierte Akt auf einer eigenartigen Konstruktion, die weder Bett noch Liege zu sein scheint, in einer dem Betrachter zugewandten Haltung, während sein Kopf fast gänzlich in ein tiefes Schwarz eingefärbt ist, wodurch keine Gesichtszüge erkennbar sind. Die Arme des Akts sind unter der Brust verschränkt, während die Beine nach hinten in wulstigen Formationen auszulaufen scheinen. Der untere Teil des sichtbaren Körpers ist in Schwarz und Blau gehalten, während der obere Bereich aller Körperteile und Gliedmaßen keine Färbung erhält, womit der gesamte Körper in einem Hell-Dunkel-Kontrast zueinander steht. Die Brüste des Akts sind durch zwei blaue Kreisformen angedeutet. Auffällig ist ein schwarzer Punkt auf der sichtbaren Gesäßhälfte der weiblichen Figur. Die schwarz-blaue Schraffur im Hintergrund der Darstellung kann einerseits als raumgebende Wand, andererseits als Teppich assoziiert werden. Die zyklisch in immer stärkerer Abstrahierung des Objekts vollzogene Darstellungsweise

⁵⁹⁷ Dies sind beispielsweise die Blätter Nr. 548, „Liegende“, 1950–59, M60/24, „Die Blume“, 1960 oder M62/3, „Liegende“, 1962. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009 und WVZ II, 2012.

seiner ‚Liegenden‘ erinnert dennoch aufgrund der Pose der Akte und der Positionierung dieser im Bildraum an die eingangs besprochene tradierte Motivik der Venusbilder.

Insgesamt wurde Müllers liegenden Akten innerhalb der Tradition seit Giorgione, evoziert durch deren horizontale Haltung und deren Nacktheit, im Verlauf dieses Kapitels der Status einer Göttin verliehen⁵⁹⁸, was zum einen den Stellenwert der weiblichen Gestalt für Johann Georg Müller unterstreichen sollte, zum anderen seinen postmodernen Venusadaptionen eine exponierte Stellung gibt. Dieser Bezug gelang dem Künstler durch die offensichtliche Präsenz der nackten Frau, für die er ein bekanntes Modell, ob nun Beatrix oder eine andere weibliche Person, im Kopf hatte. Diesen Sachverhalt kombinierte er mit dem Wissen aus Studium und Eigenstudium um die besprochenen Vorbilder, wodurch er den Status des jeweiligen Akts in seiner Bedeutung steigerte. Die mythologischen Vorbilder verlassend, verlieh Müller der weiblichen Person nicht nur den Status einer Göttin, sondern auch die Referenz zu sakralen Vorbildern und transportierte die Dargestellten in einigen Beispielen in den Bereich frühester Mariendarstellungen mit Jesuskind.

3.2.4. Mutter mit Kind

Sakral anmutende oder an Sakraldarstellungen erinnernde Werke bleiben bei Johann Georg Müller dabei hauptsächlich auf die Werkgruppe der Mutter-Kind-Darstellungen beschränkt.⁵⁹⁹ Ein biblisch motiviertes Themenfeld eröffnet sich umgehend bei der ersten Betrachtung dieser Darstellungen, die Johann Georg Müller bereits in jungen Jahren zum Thema seiner Kunst machte.

Müller, der seine Religion nicht praktizierte und keinesfalls gläubiger Kirchgänger gewesen war⁶⁰⁰, gibt seiner Serie der Mutter-Kind-Darstellungen somit eine christliche Motivation und eine religiös anmutende Note. Neben den Entwürfen zu

⁵⁹⁸ Zum Begriff der Göttin vgl. weiterführend auch Gerhard ARMANSKI: Die großen Göttinnen. Isis (und Maria), Aphrodite, Venus, 2013.

⁵⁹⁹ Eine der wenigen Ausnahmen stellt das Heiligenrelief im Standort der Genehmigungsdirektion Nord, Neustadt 21, Koblenz, dar, welches in Kapitel 3.9. Kunst am Bau: Architekturdekorationen thematisiert wird.

⁶⁰⁰ Interview Dr. Karl-Jürgen Wilbert. Dieser bestätigt, dass Müller kein praktizierender Christ gewesen ist. Siehe Anhang.

Kirchenfenstern⁶⁰¹ sind nur wenige Auseinandersetzungen mit christlichen Motiven nachgewiesen. Exemplarisch zeigen zwei Ölgemälde, „Erzengel Gabriel“ von 1959 (M59/6) und „Das Jüngste Gericht“ von 1969 (M69/1), die Beschäftigung mit diesen Themen auf.

Auffällig im Œuvre des Künstlers wird immer wieder die Motivwahl Müllers einer Mutter mit ihrem Kind auf dem Schoß und erinnert im selben Moment an oben genannte, weit zurückreichende Mariendarstellungen mit Jesuskind. Die Gottesmutter, deren Verweise in der Bibel nur an wenigen Stellen auftreten und deren Seligpreisung auf einige wenige Seiten reduziert werden kann⁶⁰², vollzieht in ihrer kunstgeschichtlichen Entwicklung eine sich wandelnde Auseinandersetzung, die sich seit den frühesten Darstellungen in der Verwendung verschiedener Marientypen⁶⁰³ äußern sollte. Ihre Rolle innerhalb der Heilsgeschichte – von der Magd zur Gottesgebälerin – lautet in Lukas 1, 48: „Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut. Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter!“⁶⁰⁴ Trotz all der unterschiedlichen Bildtypen ist die Marienverehrung bis heute eines der bedeutendsten Themen der christlichen Lehre. Speziell im katholischen Marienkult sticht ein Bild sogar das Wort gegen sich aus und wird zum Mittel „schauenden Denkens“⁶⁰⁵. Dieses Mittel meint, im Gegensatz zum „hörenden Denken“⁶⁰⁶, der mündlich oder schriftlich weitergegebenen Lehre, die gegenseitige Korrespondenz einzelner Marienbilder, die nicht den Anspruch erheben, „die gemeinte Wirklichkeit so gültig darzustellen, daß [sic!] jedes weitere Bild deshalb falsch sein müsste, weil ja schon ein vollkommen authentisches da wäre“⁶⁰⁷. Vielmehr meint es, das „Ganze seines Gegenstands“⁶⁰⁸ zu kennen und anhand der Darstellung von Teilaspekten dennoch in gegenseitiger

⁶⁰¹ Eine Beschäftigung mit religiös motivierten Themenbereichen ist allenfalls noch bei den Entwürfen zur Glasmalerei erkennbar, wobei diese stilistisch in Richtung der Abstraktion gehen und lediglich vermeintlich für einen Kirchenraum vorgesehen waren, aber keine erkennbaren biblischen Szenen aufgreifen. Die Entwürfe wurden nie ausgeführt. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, Architekturdekorationen, S. 319ff.

⁶⁰² Vgl. David FLUSSER/Jaroslav PELIKAN/Justin LANG: Maria, Freiburg 1985, S. 81 ff.

⁶⁰³ Ein kurzer Abriss der verschiedenen Marientypen soll an dieser Stelle erfolgen: Die Darstellungen reichen von der kindlichen zur mütterlichen Maria über die „Theotokos“ (Gottesgebälerin), die „Semper Virgo“ (Die Jungfräuliche), die „Immaculata“ (Die Unbefleckte) bis zur „Assumpta“ (Die Himmlische) u. a., vgl. ebd., S. 84–91.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 81.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 104.

⁶⁰⁶ Ebd.

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Ebd.

Beziehung zueinander zu stehen, sich zu entfalten und dem Betrachter den Inhalt durch dessen ‚Schauen‘ zu vermitteln.

Was in dieser Tradition in byzantinischen Mosaiken oder Wandbildern des Mittelalters auf Goldgrund und in der Darstellung höchst statisch und unbelebt festgehalten wurde, begann durch Giotto und seine Madonna, die zwischen 1300 und 1310 entstand, plötzlich Leben eingehaucht zu bekommen und wurde spätestens seit Stefan Lochners „Madonna im Rosenhag“ von 1440 zum naturalistisch abbildbaren Bildgegenstand, der seine heute womöglich ehrwürdigste und idealisierte Verwendung in den Gemälden der Renaissancekünstler, wie beispielsweise Raffael es mit seiner „Madonna del Granduca“ um 1505 zeigte, fand.⁶⁰⁹

Im Folgenden soll dieser Kult um eine weibliche Figur sichtbar werden und exemplarisch fünf Mutter-Kind-Darstellungen von Johann Georg Müller aufzeigen, die auf einzelne Mariendarstellungen referieren. Eine frühe Darstellung, „Mutter und Kind“ (Abb. 26), die zwischen 1930 und 1939 entstanden ist⁶¹⁰ und die sich stilistisch noch stark an der Darstellung klassischer Vorbilder des Figürlichen und Gegenständlichen orientierte, wenn auch in reduzierter Stofflichkeit, erinnert hier an Beispiele des Jugendstils⁶¹¹. Womöglich handelt es sich bei dieser aquarellierten Bleistiftzeichnung um ein Blatt, das Müller kurz nach seiner Studienzeit fertigte, da es seine später entwickelte und klar erkennbare Abstrahierung der Bildgegenstände noch nicht erreichte.⁶¹²

Das großformatige Blatt zeigt eine weibliche Figur mit weißem Kopftuch, das an die Robe einer Nonne erinnert. Darüber breitet sich eine großzügige blaue Kapuze aus, die die gesamte Breite des Bildraums ausfüllt. Zwischen weißer Haube und blauer Kapuze winden sich braune Farbflächen, die schlierenartig in diesem Zwischenraum auslaufen. Das Gesicht der Frau ist bis auf Augen, Nase und Mund vom weißen Kopftuch bedeckt. Die Neigung ihres Kopfes ist zur kindlichen Figur gerichtet, die in ein weißes Tuch gewickelt zu sein scheint, welches auch ihren Kopf mit bedeckt. Mit den Händen hält

⁶⁰⁹ Vgl. E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 138f, 271ff, 316f.

⁶¹⁰ Der Einordnung des Blattes in die 1930er-Jahre ist zuzustimmen. Stilistische Vergleichsbeispiele dieser Zeit unterstreichen diese Annahme: Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012: Nr. 1, „Frau in mittelalterlicher Tracht“, Nr. 21, „Frau mit Haube“, Nr. 52, „Ruhende Frau“, Nr. 53, „Frau in blauem Kleid zwischen Blumen“, Nr. 57, „Akt mit Draperie“ u. a.

⁶¹¹ Die in der vorherigen Fußnote genannten Beispiele zur Einordnung des Blattes Nr. 51 (Abb. 26) in die 1930er-Jahre weisen ebenfalls die stilistischen Merkmale des Jugendstils auf.

⁶¹² Vgl. hierzu das nachgewiesene Lehrstück „Kinder“ (Nr. 32).

das Kind womöglich eine blass-rosafarbene Blüte. Die insgesamt blasse Färbung der Körper setzt sich von den braunen Farbflächen und der blauen Kapuze deutlich ab, lässt die Gesichter zum Zentrum der Darstellung werden und verleiht ihnen eine Rahmung, die einer Mandorla ähnelt. Der Hintergrund ist in floral anmutenden Farbflächen in Blau- und Rosatönen gehalten, während die Kapuze mit einem leicht gräulichen Punktmuster am Saum der Öffnung, welches nach oben hin ausläuft, versehen ist, das an die „Szene mit Tänzerin“ (Abb. 13) erinnert. Aufgrund der blassen Färbung des Aquarells und der daraus resultierenden Leichtigkeit sowie der Zerbrechlichkeit der gesamten Szene und der überweißen Darstellung von Mutter und Kind, bedient dieses Blatt am ehesten den Typus einer „Immaculata“ oder einer „Semper Virgo“.⁶¹³ Als Johann Georg Müller 1936 von München nach Ludwigshafen bzw. Mannheim zurückkehrte, heiratete er bald darauf seine erste Frau. Aus dieser Ehe sollte sein erster Sohn hervorgehen⁶¹⁴, was die Entscheidung zu einer ersten Beschäftigung mit Mutter-Kind-Darstellungen beeinflusst haben könnte.

Das Ölgemälde „Mutter mit Kerze tragendem Kind“ von 1955 (Abb. 27) zeigt die sichere Stilformulierung und den statisch komponierten Bildaufbau des Künstlers, den er in den 1950er-Jahren erreicht hatte. Vor einem dunklen Hintergrund, der einen Fensterausschnitt zeigt, aus dem man in eine Landschaft mit stilisierter Sonne blickt, deren Strahlenkranz in schwarz schraffierten Konturen wiedergegeben ist, sitzt auf der linken Seite des Innenraums eine in Dreiviertel-Haltung gezeigte Frau in orangefarbenem Kleid auf einem hellgrauen Hocker. Ihre Haut ist in unnatürlichen Grau- und Blautönen gemalt, während ihr helmartig stilisiertes Haar die Farbigkeit der Haut und des Kleides aufnimmt. Ihre rechte Hand fasst auf die Brust der kindlichen Figur, der linke Arm ist nicht sichtbar. Ihr Kopf neigt sich nach rechts unten, und ihre linke Wange stützt sie auf dem Kopf des Kindes ab. Dieses ist, mit den Füßen auf dem Schoß der Frau stehend, frontal zum Betrachter dargestellt. Das offenbar männliche Kind trägt eine beigefarbene Kutte, die im Hüftbereich eingefasst zu sein scheint und bis unterhalb der Knie reicht. Sowohl der rechte Arm als auch der Kopf des Kindes sind heraldisch nach rechts geneigt und berühren somit Brust bzw. Wange der Frau. In seiner Linken hält das Kind eine Kerze, deren Feuer in einem stilisierten Strahlenkranz

⁶¹³ Siehe Fußnote zu Marientypen.

⁶¹⁴ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 8.

wiedergegeben ist. Die Kolorierung der Haut des Jungen entspricht nur an dieser Hand der der Frau. Die übrige Hautfärbung ist deutlich heller und setzt sich kaum von der Färbung der Kutte ab. Müller arbeitete in diesem Beispiel noch deutlich die Schattengebung und annähernde Körperlichkeit anhand von Hell-Dunkel-Kontrasten aus, wobei die Körperteile bereits stark überformt sind und die Reduzierung des im Hintergrund sichtbaren Innenraums bereits in deutlichen Formverschachtelungen auftritt. Anhand der düster gehaltenen Komposition des Gemäldes entspräche dieser Marientypus weniger dem eingangs besprochenen der jungfräulichen und reinen Muttergottes. Aufgrund des Hockers sowie der Haltung des aufrecht stehenden Kindes entspricht die Darstellung vielmehr der in die Postmoderne adaptierten Darstellung einer thronenden Muttergottes, der griechischen Theotokos. Als der Künstler Ende der 1940er-Jahre Marta heiratete, wohnten beide bald darauf im Atelierhaus auf dem Koblenzer Asterstein. Die Kulisse, die Müller nicht nur für seine Stilleben am Fenster wählte, wurde auch hier genutzt. Wie im zuvor besprochenen Beispiel könnte es sich im obigen Beispiel demnach um die Darstellung von Marta mit einem der aus dieser Ehe hervorgegangenen Söhne handeln.

In ähnlich düsterer Farbgestaltung stößt man auf eine weitere Darstellung der „Mutter mit Kind“ von 1959 (Abb. 28). Vor einem in dunklen Braun- und Rottönen gestalteten Hintergrund, der kaum mehr Räumlichkeit vermuten lässt, sondern lediglich zwei voneinander abgesetzte Farbflächen im Viertel- zu Dreiviertel-Verhältnis zeigt, erkennt man eine frontal zum Betrachter stehende weibliche Figur, die bis zu den Knien gezeigt ist. Ihr schwarzes Haar fällt vom Mittelscheitel aus in einem Zopf streng nach links auf die Schultern. Sie trägt ein der Färbung des Hintergrunds entsprechendes Kleid, das lediglich durch hellere rote Flächen und schwarze Konturenlinien abgesetzt ist. Ihre Augen sind weit aufgerissen und überdimensional groß gemalt. In ihrem Arm trägt sie das Kind, welches in höchst steifer und angespannter Pose schräg zwischen den Armen der Frau dargestellt ist. Vermutlich trägt die kindliche Figur ein ärmelloses Kleid mit Karomuster, welches bis zu ihrem linken Fuß reicht. Der rechte Fuß ist nicht gezeigt. Der Blick des statuenhaften Kindes weist zum oberen linken Bildrand. Die linke Hand des Kindes greift nach der rechten Hand der Frau.

Diese Mutter-Kind-Darstellung entspricht nahezu einem mittelalterlichen Marienbild, das durch Statik und Perspektivlosigkeit das Himmlische und den Wert der

Gottesmutter in seiner Zweidimensionalität wiedergibt, was Giotto erstmals hin zu angedeuteter Lebendigkeit auflockerte. Der typische Goldgrund weicht hier einem undefinierbaren Raum in Rot und Braun. Die starre Haltung beider Figuren entspricht ebenso den mittelalterlichen Vorbildern. Möglicherweise porträtierte Johann Georg Müller hier erneut seine Frau Marta⁶¹⁵ (vgl. M54/5) mit einer seiner Töchter. Bis 1969 blieb Müller mit Marta verheiratet, um kurz darauf sein Leben mit Beatrix zu verbringen.⁶¹⁶

Ein spätes Beispiel der Darstellung einer Muttergottes mit Kind öffnet einen weiteren Aspekt im Werk des ansonsten kaum religiös motivierten Künstler-Œuvres. „Mutter und Kind“ von 1980 (Abb. 29) ist dem stark abstrahierten und Formen zerlegenden Spätwerk des Künstlers zuzuordnen, das von klarer Stilsprache und sicherem malerischen Umgang zeugte. Das großformatige Ölgemälde zeigt zwei Figuren vor einem dunkelbraunen Hintergrund, der im mittleren Teil eine hellbraune Farbfläche aufweist, die an einen retabelartigen Gegenstand erinnert. Beide Figuren, die seitlich im Bildraum positioniert sind, werden am unteren Bildrand von einem braunen Farbbalken abgetrennt. Die kleinere linke Figur, vermutlich das Kind, greift mit der rechten Hand die Linke der Frau. Der Kopf des Kindes ist unnatürlich in einem 90-Grad-Winkel nach hinten geworfen, sodass sein Gesicht nach oben gerichtet ist. Die Hände der rechten und größeren Figur, demnach der Mutter, umschlingen den Kopf des Kindes. Der Kopf der Frau neigt hinter dem des Kindes nach unten; die Wahrnehmung einer Umarmungsgeste entsteht. Die farbliche Gestaltung der Figuren weist vorrangig Beige-, Braun- und Gelbtöne auf, wobei teilweise Akzente in Blau und Türkis gesetzt wurden. Eine Lichtquelle ist durch die hellere Färbung des Kinderkopfes und der rechten Hand der Frau angedeutet.⁶¹⁷ Ob es sich bei diesem Abbild um seine damalige Frau Beatrix handelt, kann aufgrund des vorhandenen Quellenmaterials sowie der Unkenntlichkeit der Figurendarstellung nicht geklärt werden.

⁶¹⁵ Ebenso handelt es sich möglicherweise bei einigen seiner nicht eindeutig betitelten Werke aufgrund der Ähnlichkeit der Gesichtszüge oder Frisuren um Darstellungen seiner Ehefrauen.

⁶¹⁶ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 15ff.

⁶¹⁷ Die Wirkung dieser Darstellung zielt beispielsweise in Richtung moderner Kirchenfenster, bei welchen die einzelnen Glasscherben durch Schwarzlot abgetrennt werden. Diese Wahrnehmung öffnet in verbindender Weise die Darstellung Müllers von einem Marienbild mit der denkbaren Positionierung in einen Sakralraum und erweitert dieses Beispiel somit in seiner Bedeutung.

Was Johann Georg Müller hier vollzog, ist die Erhebung – wenn man so will Apotheose⁶¹⁸ – der Frau, die er kannte und als Motiv wählte, in den Bereich des Himmlischen und Heiligen. Wie bereits die tradierte Motivik der Göttinnen-Darstellungen im vorangegangenen Kapitel herausgestellt wurde, kann auch innerhalb dieser Werkgruppe die Rolle des weiblichen Geschlechts hervorgehoben werden – nicht nur der hohe Stellenwert der Frau in Müllers Leben, sondern ebenso jener innerhalb seines Kunstschaffens. Im Fall der Mutter-Kind-Darstellungen übertrug er nicht nur die weibliche Figur auf den jeweiligen Marientypus, sondern gleichsam die kindliche Figur in die Position Jesu.

Der Stellenwert der Frauen, der im Verlauf dieses und des vorherigen Kapitels herausgearbeitet wurde, zeigt dabei nicht die Kehrseite seiner Sicht auf die Frau auf, wurden häusliche Gewalt und cholerisches Verhalten in den Zeitzeugeninterviews zur Sprache gebracht⁶¹⁹, diese bleibt selbstredend in dessen Privatleben gefangen. Gewaltszenen, Frustrationen und Unheilvolles werden an anderer Stelle für den Künstler zum bildgebenden Element.⁶²⁰ Vor der Kulisse seines Ateliers mit den grauen Wänden, in die er einen Teil der oben genannten Akte und Figuren integrierte, sind nicht nur die Frauendarstellungen entstanden. Müllers Künstlerwohnung auf dem Koblenzer Asterstein stand zwar einerseits für die Stimmung, die eine karge und eintönige Behausung vermittelt, doch war sie ebenso dankbarer Lebens- und Arbeitsraum für ihn, den er wertschätzte und aus wiederholter Überzeugung nicht hätte eintauschen wollen. So wurde die Wohnung ebenfalls zum Interieur für allerlei dekorative Objekte, welches die Serie der Stilleben hervorbrachte. Bei diesen ist es meist derselbe Blick. Ein Tisch vor dem Fenster des Innenraums, karg, mal mit Vorhang und auch mal ohne.

⁶¹⁸ Die Apotheose, die Erhebung ins Göttliche, ist hier angewendet auf den Typus der himmlischen Muttergottes zu verstehen: „Wie Christus zwischen den Gläubigen und Gott vermittelte, trat sie [Maria] als Vermittlerin zwischen jenen und jenem auf. [...] Als Königin des Himmels und der Erde, *salvatrix* und *redemptrix*, nimmt sie aktiv an der Herrschaft ihres Sohnes teil, was sich bis heute in katholischer Literatur, Kunst und Kirchenliedern niederschlägt.“ Gerhard ARMANSKI: Die großen Göttinnen. Isis (und Maria), Aphrodite, Venus, 2013, S. 63.

⁶¹⁹ Vgl. Interviews von Helke Stiebel und Dr. Karl-Jürgen Wilbert, siehe Anhang.

⁶²⁰ Siehe Kapitel 3.5. Krieg und Kunst.

3.3. Stilleben

Johann Georg Müller deckte seinen Tisch mit Speisen und Getränken, mit unterschiedlichsten Gegenständen, mit Totenköpfen. Innerhalb der Tradition der Stilleben-Malerei als autonomes Genre referieren Müllers Beispiele dieser Interieurdarstellungen anhand der klassischen Motive auf jahrhundertealte Vorbilder, die teilweise deutlich den Gedanken von Vergänglichkeit aufnehmen. Insgesamt fertigte Müller mehrere Hundert Stilleben auf Papier oder auf Leinwand, deren Schauplatz die Künstlerwohnung auf dem Asterstein gewesen ist. Zur Bedeutung des Interieurs der Wohnung zieht Karl-Jürgen Wilbert folgende Bilanz, die auf die Lehrjahre Müllers zurückgeht:

„Ein Zimmermann arbeitet im Gegensatz zu einem Tischler mit etwas roher zugeschnittenem Material, kräftigerem Holz. Ein Tischler hat eher das glatte, gehobelte, furnierte Material. Müller hatte das nicht. Er hatte eine zimmermannsmäßige Wohnung. So waren die Betten, so war der Tisch [...]. Diese handwerkliche Disziplin, ein bestimmtes Werk mit seinen Händen zu schaffen – und der Zimmermann ist meist intellektuell anspruchsvoller als man glaubt – das hat ihn geprägt. Das sieht man seinen Bildern auch an. Nicht jedem, aber vielen. Dieses Kraftvolle und Kräftige, da wo Einrichtungsgegenstände zu sehen sind, da sieht man es mit Sicherheit.“⁶²¹

Die Prägung seiner Lehrjahre bewegte Müller also zu seiner Werkgruppe der Stilleben und Interieurdarstellungen. Gepaart mit dem Wissen um die tradierte Motivik dieser Gattung schuf der Künstler eine Mischung aus eigenen Einflussgebieten und kunsthistorischen Vorbildern. Seit die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts das Stilleben zu ihrem eigenen Spezialgebiet entwickelt haben und in den Bildräumen dieser Kompositionen die einzelnen Objekte frei und nach Belieben anordnen konnten, was „zu einem wunderbaren Experimentierfeld für malerische Probleme“⁶²² wurde, fand ein Stilleben vielmals leichter einen Käufer, hängte man sich schließlich gern eine Ansicht mit Essen und Getränken in den eigenen Speisesaal.⁶²³ Den Malern blieb es dabei vorbehalten, immer neue Harmonien der zusammenklingenden Bildgegenstände zu erarbeiten, Lichtreflexionen in Materialität und Stofflichkeit zu erzeugen. Innerhalb dieser Bildgattung kristallisierte sich rasch der Umgang mit irdischer Existenz und

⁶²¹ Interview Dr. Karl-Jürgen Wilbert, siehe Anhang.

⁶²² E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 430.

⁶²³ Vgl. ebd.

Endlichkeit heraus, der unter dem Begriff der Vanitas bekannt und verbreitet wurde: „Unter Vanitas versteht man die symbolische Darstellung der Unbeständigkeit und Zerbrechlichkeit menschlichen Lebens [...] als Folge eines allgemeinen Gefühls der Verunsicherung in Europa nach dem Dreißigjährigen Krieg und der Ausbreitung von Epidemien wie der Pest.“⁶²⁴ Neben dieser von Moralität geprägten Umgangs- und Darstellungsform wählte man ebenso verschlüsselte Botschaften, die sich auf Politik oder Religion bezogen. Eine Darstellung der „unaufhaltsam verrinnenden Zeit“⁶²⁵ äußerte sich alsbald durch zerbrochene, abgenutzte oder eingestaubte Gegenstände oder durch die Abbildung immaterieller Begrifflichkeiten wie Schönheit, Musik, Kunst oder Wissenschaft, die allegorisch wiedergegeben wurden und ebenfalls als Vanitas-Symbole für das menschliche Streben nach Forschung und Wissen stehen. Die Gesamtkomposition eines Vanitas-Stillebens kann folglich als Allegorie der Vergänglichkeit verstanden werden. Die im Folgenden besprochenen Stilleben-Typen bedienen dabei die Vorbilder der beiden oben erwähnten Formulierungen innerhalb des Genres, also zum einen die der klassischen Interieurdarstellung und zum anderen die des Vanitas-Motivs.

Wie bereits in der Einleitung zu dem Kapitel der Werkgruppen herausgearbeitet, bleibt die Adaption Johann Georg Müllers des jeweilig tradierten Stoffes im Sinne eines modernistischen Umgangs der stilistischen Vorlage, die von ihm in einen modernen Kontext gesetzt wurde, innerhalb dessen er vielmehr aus den stilistischen und kompositionellen Vorlagen beispielsweise eines Cézanne schöpfte und diesen anhand seiner eigenen Stilsprache eine neue und subjektive Note verlieh. Während der Vater der Moderne sich insofern von den Impressionisten abwandte, dass er seine Werke als „Konzentration auf das Wesentliche, auf klare, einfache Formen“⁶²⁶ verstanden haben wollte, um den Betrachter die in sich ruhende Komposition spüren zu lassen, wurden dessen Stilformulierungen als „hoffnungslose Kleckereien“⁶²⁷ diffamiert. Dass Cézanne sich aber lediglich weigerte, Herkömmlichkeiten in seiner Technik zu verwenden, ließ ihn erst zu einem der Väter seiner Zeit werden, die neue Versuche und Darstellungsformen suchten. In seinem „Stilleben“ von 1879–82 scheint der Tisch nach

⁶²⁴ Matilde BATTISTINI/Stefano ZUFFI: Bildlexikon der Kunst Band 3: Symbole und Allegorien, Berlin 2003, S. 360.

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 541.

⁶²⁷ Ebd.

vorn hin wegzuklappen, der Fuß der Obstschale ist keineswegs mittig angesetzt und die Stoffserviette erinnert an „Alufolie“⁶²⁸.

Dennoch ist besagte Komposition ausgewogen und verdeutlicht die Faszination Cézannes im Spiel von Modellierungen durch Farbeinsatz. Dabei konnte ein Apfel als bunte Kugel hervorragend zu diesem Studium dienen, wie Müller es nicht nur in seiner Interieurmalerei sondern beispielsweise auch für seine Fotografien auf unermüdliche Weise erprobt hat.⁶²⁹ Was beiden Künstlern, Cézanne und Müller, gemein zu sein scheint, ist die Herangehensweise an das Verständnis ihrer jeweiligen Malerei: „den Eindruck von Bildtiefe zu erzielen, ohne die Leuchtkraft der Farben zu opfern, eine Ordnung in der Fläche zu erreichen, ohne die Raumwirkung aufzugeben – in all diesem Tasten und Mühen gab es eines, das er [Cézanne] bereit war, wenn nötig, zu opfern: die Konvention der richtigen Zeichnung.“⁶³⁰ Auch wenn Cézanne keine absichtliche Verzerrung seiner Bildgegenstände evozieren wollte, nahm er dennoch verzerrte Elemente in Kauf, wenn ihm dies bei der angestrebten Wirkung seiner Malerei weiterhalf. Johann Georg Müller war, einige Dekaden und weitere Stilrichtungen später, längst bei dieser Wahl des Umgangs angekommen, wählte in seiner individuellen Ergänzung aber die Verzerrung von vorn herein als wichtiges Motiv seiner Kunst hinzu. In ähnlicher Form ist Picasso ihm zuvorgekommen, der sich neben verzerrenden Elementen für die Dekonstruktion des Bildraums und die Zerlegung seiner Bildgegenstände entschieden hatte, was eine der wichtigsten Neuerungen der frühen Kunst des 20. Jahrhunderts darstellen sollte. Rasch folgten ihm viele Künstler, die die Zielsetzung ablegten, alles nach der Natur malen zu wollen. Man begab sich auf eine Spurensuche, die den Bildaufbau anhand von versatzstückhaften Einzelformen erzielen wollte und somit den Gegenstand von seiner Gebundenheit befreite.⁶³¹ Im Folgenden zeigen einzelne Beispiele der Stilleben Johann Georg Müllers exemplarisch seinen individuellen und doch auf großen Vorbildern fußenden Umgang innerhalb dieser Werkgruppe auf.

Eine aquarellierte Federzeichnung aus den frühen 1950er-Jahren des gerade in Koblenz angekommenen Künstlers integriert sich dabei, auf das übrige Œuvre des Künstlers

⁶²⁸ E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 542.

⁶²⁹ Vgl. Kapitel 4.2. Die Kugelbilder.

⁶³⁰ E. H. Gombrich: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 543.

⁶³¹ Vgl. ebd., S. 574.

bezogen, fast unvergleichbar in die Werkgruppe seiner Stilleben. Das gezeigte „Asterstein-Interieur mit Stilleben“ von 1951 (Abb. 30) zeigt in fast verklärter und romantisierter Komposition, die durch die zarte und blass-pastellige Farbgebung verstärkt wird, was lediglich im Blatt „Stilleben mit Kaffegeschirr und Fruchtschale“ (Nr. 371) von 1955 ähnlich pastellig dargestellt ist, bei diesem jedoch der Blick aus dem Fenster fehlt. Einen ähnlichen Umgang mit derart dezenter und zurückhaltender Farbigkeit zugunsten der hier träumerisch wirkenden Bildlandschaft wählte Müller für die wenigsten seiner Arbeiten auf Papier, die kaum die Stimmung des genannten Blattes widerspiegeln.⁶³² In eben genannter Darstellung erkennt man in einem weiß gehaltenen Zimmer einen Tisch vor einem französischen Balkon. Die Glastüren sind nach innen hin geöffnet. Aus dem Fenster blickt man in einen bläulich-rosafarbenen Wolkenhimmel. Der Dielenboden des Zimmers ist durch dünne Federstriche angedeutet. Während der blassrosa- und blaufarbene Raum perspektivisch nahezu korrekt wiedergegeben ist, so wird der Tisch hier jeglichen Gesetzen der Perspektive entzogen und verzogen in den Raum integriert. Auf dem zur Hälfte mit einem Tischtuch überdeckten Möbel befinden sich ein braun-grauer Krug, eine blaue Tasse, die vom Tisch herunterzufallen scheint, eine gelbe Obstschale mit drei Zitronen und ein kleinerer brauner Teller mit zwei Birnen. Durch die vom Hintergrund abweichende, farblich intensivere Gestaltung rücken die Gegenstände, also das, was ein Stilleben nun einmal ausmacht, in das Zentrum der Bildbetrachtung. In keiner der in diesem Kapitel folgenden Darstellungen, für welche seine Atelierwohnung auf dem Asterstein als Interieur gewählt wurde, nimmt man den Innenraum als eine solch dezente und blass-gefärbte Kulisse wahr, sondern bemerkt diese als entweder nebensächlich oder aber als karge, schlichte und meist beengende Behausung.

Zurück tritt die Räumlichkeit der Künstlerwohnung an sich in einem Beispiel von 1950, „Stilleben mit Totenkopf und Weinglas“ (Abb. 31), wobei der dunkle Innenraum sicherlich aber zur düster verschatteten Wahrnehmung des Bildraums gedient haben wird. In der durch Formzerlegung und Verschachtelung komponierten Darstellung

⁶³² Eine Darstellung aus demselben Jahr, Blatt Nr. 232 nach Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, zeigt beispielsweise eine gesteigerte Farbigkeit und evoziert nicht den Eindruck einer romantischen Kulisse, sondern vielmehr einer realistischen im Sinne der wahrnehmbaren kärglichen Einrichtung und der kühle des grauen Innenraums. Etliche weitere Blätter weisen eine nur geringe Farbigkeit auf, wie bspw. viele der Porträtköpfe oder vereinzelte Früchtestilleben des Künstlers (Nr. 166, „Äpfel“ (1950), Nr. 251, „Fruchtestilleben mit Pfeife“ (1951), Nr. 327, „Artist“ (1952), Nr. 410-1, „Frauenbildnis vor Landschaft“ (1956) u. a.

stechen auf dem perspektivisch völlig verzogenen Gemälde ein abstrahierter Schädel auf einem steifen weißen Tuch und ein Cocktailglas rechts dahinter heraus. Die Gestaltung bedient vorrangig eine schwarze und graue Farbpalette, wobei ein purpurner Tischläufer die einzige Ausnahme bildet. Um Leuchtkraft und Raumwirkung geht es hier längst nicht mehr. Die Anordnung der einzelnen Bildelemente ist vielmehr eine gewollte ‚Unordnung‘.

In einigen weiteren Darstellungen wählte Johann Georg Müller den Totenkopf als Motiv seiner Vanitas-Stilleben, die unmissverständlich als Adaptionen der Vorbilder des niederländischen Barocks zu erkennen sind, dennoch aber eine moderne Metamorphose durchlaufen haben, die nicht mehr auf dem Erproben des eigenen künstlerischen Talents in einer möglichst naturalistischen und harmonievollen Darstellung basierten, sondern anhand von formalen Zerlegungen, Aufsplitterungen und Verzerrungen auf persönliche oder weiter reichende Missstände aufmerksam machen und die Endlichkeit des menschlichen Seins verdeutlichen sollten. Was als Folge des Dreißigjährigen Kriegs und epidemischer Katastrophen in die Bildräume eingezogen ist⁶³³, überträgt sich hier auf den Kontext des Zweiten Weltkriegs und der subjektiven sowie objektiven Leid- und Schreckenserfahrungen und wird zu einem tradierten Motiv ohne eigene Tradition. Zwei weitere Stilleben mit Totenköpfen (M56/14 und Nr. 369-1) unterstreichen in diesem Zusammenhang sowohl stilistischen als auch inhaltlichen Umgang mit einem Erbe, dessen Präsenz sich im Zeitgeschehen wohl ständig selbst aktualisieren wird.

Ein Gemälde Max Beckmanns, „Stilleben mit Totenköpfen“ von 1945 (Abb. 32) zeigt in gegenständlich und räumlich abstrahierter Anordnung drei Totenköpfe, die auf einem Tisch mit Kerze, Weinkaraffe, Spielkarten und Draperiestoff dargestellt sind. Jedem Totenkopf scheint eine Spielkarte zugewiesen zu sein. Während der linke Schädel, dem einige Zähne fehlen, den Unterkiefer weit gedehnt hat und dadurch das Gefühl eines weit geöffneten Munds erzeugt, liegen bei dem mittleren Unter- und Oberkiefer aufeinander, was an das Zusammenpressen der Zähne erinnert. Der rechte Schädel begegnet dem Betrachter nicht frontal, sondern ist nach hinten abgelegt, die Augenhöhlen an den oberen Bildrand gerichtet.

⁶³³ Gemeint ist hier der Gedanke der ‚Vanitas‘ und die Entwicklung des Bildtypus des Vanitas-Stillebens.

Interpretativ wird hier die deutsche Schuldfrage thematisiert, deren Zuweisung durch die Spielkarten verdeutlicht wird. In deren tradierter Motivik greifen die Gemälde augenscheinlich den Vanitas-Gedanken niederländischer Vorbilder des 17. Jahrhunderts auf, steigern diese Symbolik jedoch anhand der Entstehungszeit nach dem Zweiten Weltkrieg, womit auf die „schicksalhaft vorbestimmt[e] Vergänglichkeit“⁶³⁴ hingedeutet wird, die zusätzlich mit dem Geschmack bitterster Ernsthaftigkeit überdeckt wird: „Das böse Kriegsspiel, das von Menschen inszeniert wurde, ist aus.“⁶³⁵ Mit dieser Symbolik entgegneten in ihrer Weise sowohl der schnell aus Überzeugung im Exil lebende Beckmann als auch der aus Überzeugung im rheinpfälzischen Raum verhaftet gebliebene Müller dem Grundverarbeitungsprinzip vieler Zeitgenossen und deren „Ecce homo- und Passionsdarstellungen, mit denen auf deutschem Boden das Erlebte verarbeitet wird“⁶³⁶, wie Otto Dix es beispielsweise tat und sich 1946 als leidender ‚Hiob‘ darstellte. Die Darstellung des Krieges innerhalb der Stilleben Johann Georg Müllers stellt hier hingegen einen Sonderfall dar.⁶³⁷

Rückbezüge auf Paul Cézanne und dessen Lösung innerhalb seines eben erwähnten Stillebens lassen sich in einem Beispiel vor der Koblenzer Zeit Johann Georg Müllers erkennen, der 1949 ein „Stilleben mit Pfeife“ (Abb. 33) als Bildthema wählte. Das in Öl- und Temperafarbe auf Papier gemalte Stilleben weist, neben der überzogenen Komposition, einen mit Cézanne vergleichbaren Duktus auf. Bildtiefe ohne Leuchtkraftverlust sowie Ordnung ohne Raumverlust muten in dieser Darstellung an. Ebenso scheint der Tisch nach vorn hin abzufallen, während die Gegenstände auf dem Tisch sich jedoch anhand stark gesetzter schwarzer Konturen voneinander abgrenzen und der Natur Cézannes weitaus ferner sind. Neben der Pfeife erkennt man stilisiertes und auf die Grundform reduziertes Obst und Gemüse, das vergleichsweise nur noch anhand weniger Hell-Dunkel-Kontraste dargestellt ist. Cézanne somit bereits überrundet, Picasso aber noch nicht erreicht, findet Müller sich in den späten 1940er-Jahren noch auf dem Weg zu seinem eigenen Stil.

Kompositionell verwirrend bleibt es auch im Bereich der Interieurs der späten 1950er-Jahre, die ohne Totenschädel auskommen, dennoch aber in ihrer Traditionsbeladenheit

⁶³⁴ Karin THOMAS: Kunst in Deutschland seit 1945, 2002, S. 15.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Weitere Darstellungen, in welchen das Thema Krieg in offensichtlicher Weise zum Darstellungsinhalt wurde, werden in Kapitel 3.5. Krieg und Kunst aufgezeigt.

als Beispiele der Vergänglichkeit gelten, die der bloßen Darstellung eines appetitlichen Speisesaalbilds gewichen sind und die Verwendung aller Bildgegenstände entweder auf deren Zerbrechlichkeit, Fäulnis oder Verwelken bezogen werden kann. Exemplarisch zeigen sowohl „Stilleben mit Spiegel“ (M57/18) als auch „Stilleben mit Wein und Brot“ (M57/28), beide von 1957, ein klassisch anmutendes Interieur, das anhand moderner Verschachtelung und Überformung der Gegenstände, die eben genannten Vergänglichkeitsmerkmale aufweist. Eine Mappe von 1979/80⁶³⁸ verdeutlicht zudem das gesteigerte Interesse Johann Georg Müllers an dieser Werkgruppe. Mehr als 40 der darin enthaltenen Blätter zeigen einzelne Früchte (hauptsächlich Äpfel und Birnen) oder Fruchtstilleben, die Müller auch noch in seinem Spätwerk studierte und in serieller Häufung anfertigte. Was sich im Bereich der Interieurdarstellungen durch sein gesamtes Œuvre zieht, nämlich die eingangs beschriebene exponierte Stellung der Künstlerwohnung auf dem Asterstein, die ihm zum Schauplatz seiner Kunst wurde, schlägt sich ebenso in einer vergleichbaren Passion zu dem Motiv der Verschleierung nieder. In ähnlicher Häufung wie es die seriell gefertigten Studien zu Früchten zeigen, begegnet man den maskierten Figuren der nächsten Werkgruppe, die Müller nicht nur wegen seines Hangs zu karnevalistischen Feierlichkeiten, sondern auch aufgrund der sich durchziehenden Anonymisierung seiner Figuren wählte.

3.4. Masken und Maskeraden

Die Verbildlichung von Maskierungen und Kostümen ist in weit zurückreichender Tradition innerhalb der Moderne zum künstlerischen Stilmittel geworden. Seit der Abwendung von klassischen und dem Naturalismus zugewendeten Stilrichtungen, die um das Fin de siècle durch die Strömungen des Impressionismus und Expressionismus eingeleitet wurden, erfuhr die Beschäftigung mit ‚exotischen‘ Vorlagen hohe Beliebtheit. Die Künstler, die „einen Ausweg aus der Sackgasse [...] abendländische[r] Kunst suchten“⁶³⁹, waren von der Abkehr der Eingeborenen von den Prinzipien des Abendlands fasziniert. Während das Abendland in seiner künstlerischen Entwicklung Prinzipien wie „intensive Ausdruckskraft, Klarheit der Formgebung und Schlichtheit

⁶³⁸ Mappe „Aqua“ von 1979/80, 69 Blatt, Aquarell, gerissenes Papier, Nr. 1454–1492-30. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 222ff.

⁶³⁹ E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 562.

der Technik⁶⁴⁰ verloren zu haben schien, stellten genau diese Ausdrucksmittel den Ausweg aus besagter Sackgasse dar. Weder nach der Natur noch nach einem Idealbild galt es zu arbeiten.

Dabei wurde die Maske zu einem beliebten Motiv, das mehrere Bestandteile hatte: Zum einen verdeutlichte es den Mythos, der hinter dem Objekt liegt, zum anderen evozierte es etwas Geheimnisvolles, Verschleiernes und Anonymes. Die Masken entsprachen dabei jenen Holzmasken der primitiven Urvölker und wurden in ihrer formalen Reduktion, ihrer Hervorhebung einzelner Gesichtsteile als Ausdrucksmittel und ihrer stellenweise ornamentalen Verzierungen als Vorbilder adaptiert und in die Bildräume gesetzt.⁶⁴¹ Johann Georg Müller wählte die Maske als Hauptmotiv einer seiner Werkgruppen aus. Neben einigen Musikanten- oder Tanzszenen⁶⁴², die dabei die Thematik einer festlichen Maskerade aufnehmen, werden in den folgenden Unterkapiteln einige Beispiele näher betrachtet, die die Anonymisierung der Figur durch Masken und Verschleierung als übergeordnetes Bildthema des gesamten Œuvres des Künstlers herausstellen und ihn in eine modernistische Tradition überführen.

Müller reihte sich anhand der Maskenthematik, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg entstand und für einige deutsche Künstler zur gestalterischen Vorliebe werden sollte⁶⁴³, in eine Reihe ihm vorangegangener Maler der Moderne ein. Künstler wie Gauguin, Picasso, Hofer, Klee, Beckmann und Dix bedienten sich diesem Kultmotiv der Primitiven und schufen Abbilder von Masken, aus denen nun ein neues Bild entstand. Dabei schöpften sie aus antiken Vorgaben primitiver Darstellungen von aztekischen Kriegsgöttern und rituellen Masken der Iberier, Totengöttern der Maya oder feierlichen Masken der Inuit.⁶⁴⁴ Aus den unterschiedlichen Zwecken antiker kultischer Masken entstanden bei den Künstlern der neuen ‚Ismen‘ moderne Abbilder dieses Kultstoffs.⁶⁴⁵

⁶⁴⁰ E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 562f.

⁶⁴¹ Vgl. ebd.

⁶⁴² Vgl. die Verzeichnisnummern M56/4, M57/9, M57/10, M58/1, M78/7, M79/2, M79/3 u. a. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009.

⁶⁴³ Vgl. weiterführend hierzu: Stefanie HECKMANN/ Hans OTTOMEYER: Cassandra. Visionen des Unheils, 2010: Kapitel VI. Themen der Zeit, 2. Masken und Larven, S. 270–285. Darin: Alexander Kanoldt (1881–1939), Max Beckmann (1884–1950), George Grosz (1893–1959), Karl Rössing (1897–1987), Josef Scharl (1896–1954), Paul Klee (1879–1940), Karl Hofer (1878–1955), Lea Grundig (1906–1977), Hans Grundig (1901–1958), Felix Nussbaum (1904–1944), Ludwig Meidner (1884–1966), Horst Stempel (1904–1975) und Otto Dix (1891–1969).

⁶⁴⁴ Vgl. E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 44ff.

⁶⁴⁵ Vgl. ebd., S. 548–596 sowie Stefanie HECKMANN/Hans OTTOMEYER: Cassandra. Visionen des Unheils, 2010, S. 276ff.: Die Entwicklung der Maskierung seit Gauguins Primitiven über Picassos

Manche dieser Künstler transportierten ihre maskenhaften Figuren dabei in eine methodische Verwandtschaft mit der Karikatur⁶⁴⁶. Diese nimmt sich die Ähnlichkeit einer Figur heraus und verzerrt und überzeichnet sie „unter der Flagge der Komik“⁶⁴⁷. Gerade in den Beispielen von Hofer und Dix wird dieser karikaturistische Moment mit der Abbildung von Kultmasken verbunden: Verfremdet wird hier die Figur an sich, ist sie schließlich durch deren Maskierung keiner realen Person zuzuweisen. Im Kontext der Moderne anhand von überzogenen oder verformten Figuren dargestellt, erhält die jeweilige Darstellung ihren Karikaturcharakter. In diesem Zusammenhang soll einer der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts herausgenommen werden: Pablo Picasso zum Beispiel, dem sein Einfluss auf die Stilausformungen Müllers nachgesagt wird, griff die Thematik der Masken auf und entwickelte ein gänzlich neues Formkonzept, das den Kubismus einleitete, hatten ihn allmählich die Pariser Genreszenen gelangweilt.⁶⁴⁸ Ihn interessierten fortan die Erkenntnisse darüber, „den Aufbau eines Gesichtes oder Gegenstandes aus ein paar elementaren Formen [zu] lernen. [...] Hier wurden die Naturformen in flächenhafte Ornamente verwandelt.“⁶⁴⁹ Gepaart mit den Erkenntnissen, welche Cézanne bei diesen Studien erreicht hatte, nämlich diesen Flächen noch einen gewissen räumlichen Bezug zu verleihen⁶⁵⁰, fußte ebenso die stilistische Entwicklung hin zum Hauptwerk Müllers auf diesen Neuerungen. Seine verschachtelten Bildräume, die er durch verschattete Farbflächen entwickelte, zeugen von diesem Gedanken der ornamentalen Flächenkonstruktion mit räumlich weiterhin greifbaren Bildgegenständen. Zunächst sollte Picasso 1907 aber sein Werk „Demoiselles d'Avignon“ malen, was Müller deutlich in dessen Sinnhaftigkeit inspiriert haben dürfte. Müller bediente sich dem Fundus beispielsweise der Picasso'schen iberischen Halbmasken, schuf jedoch seine Bilder des Karnevals und seine Maskeraden, für kein Weltpublikum, wie Picasso es tat. Er komponierte seine Szenen für den rheinpfälzischen Raum und ließ sie somit von einem von karnevalistischen Festen geprägten Publikum wahrnehmen, das seine Gemälde vermutlich kaum auf deren tradierte Motive der „Demoiselles d'Avignon“ zurückzuführen vermochte.

„Demoiselles d'Avignon“ bis hin zu Karl Hofer, Paul Klee, Max Beckmann und Otto Dix wird hier skizziert.

⁶⁴⁶ Die romantisch arbeitenden Künstler orientierten sich zum Beispiel an englischen Karikaturen.

⁶⁴⁷ E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 563f.

⁶⁴⁸ Vgl. ebd., S. 573.

⁶⁴⁹ Ebd.

⁶⁵⁰ Vgl. Kapitel 3.3. Stilleben (Cézannes Entwicklungen).

Die Vermischung der eben erwähnten expressiv-karikaturistischen Elemente mit dem bis in die Antike zurückreichenden Status einer Götter- oder Totenmaske verleiht dem jeweiligen Bild allerdings kaum nur Komisches, an dem sich das Publikum erfreuen soll, sondern wandelt den ursprünglichen Sachverhalt des tradierten Kultmotivs um und lässt es in die Grotteske übergehen. Erste Auseinandersetzungen mit sowohl komischen als auch grotesken Konnotationen finden sich dahingehend bereits in der frühen Moderne. Betrachtet man den Begriff der Komik, so findet man im historischen Wörterbuch der Philosophie folgende definitorische Ansätze: Ausschlaggebend ist das Verhältnis des Subjekts zum Absoluten, der „Widerspruch zwischen der unendlichen Freiheit des Geistes und der notwendigen Beschränkung seiner endlichen Existenz auf der einen Seite, der Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung andererseits“.⁶⁵¹ Diese Widersprüche führten de facto zu einer Auffassung von Nichtigkeit, welche schlichtweg durch den Begriff ‚Komik‘ ersetzt und positiv konnotiert wird.

Um den Begriff nun geschickt von seiner Steigerung, der ‚Grotteske‘, abzugrenzen, bedarf es erneut eines Blicks in das historische Wörterbuch der Philosophie sowie in die Epoche der Romantik: „Eine Theoretisierung des Grotesken fehlt bis zur Romantik völlig; dies scheint verständlich, da einerseits eine theoretisierende Abstraktion vor dem Rationalismus kaum möglich war, andererseits auf der Basis einer rationalistischen Abbild- und Mimesis-Theorie das Groteske höchstens als komische Abweichung oder Karikaturistisches fassbar wird.“⁶⁵² Vor allem in der Frühromantik setzte man den Begriff des Grotesken in enge Nachbarschaft zu Witz, Humor und Ironie – „gerade durch die Loslösung vom Real-Vorfindlichen als authentische Sprache der Phantasie“⁶⁵³.

Gedanken und Sinnesauffassungen drehten sich um das Missverhältnis zwischen Realität und Fantasie, zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit. Doch ist der Begriff des Grotesken wandelbar. Durch den Epochenwandel nämlich erlangte der Begriff ebenfalls einen Bedeutungswandel bzw. vielmehr eine erweiterte Definition: In der Moderne

⁶⁵¹ Joachim RITTER/Karlfried GRÜNDER/Gottfried GABRIEL: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel/Stuttgart 1971–2007, S. 891.

⁶⁵² Ebd., S. 900.

⁶⁵³ Ebd., S. 901.

nämlich „wird das Grotteske zum Darstellungsmittel des Sinnwidrigen, Paradoxen, Absurden, Nihilistischen“⁶⁵⁴.

Festzuhalten ist also: Das Grotteske erscheint nicht „als ein stilistisches Verfahren; vielmehr bildet es das ins Extrem getriebene Ergebnis genauen Beobachtens. Es gibt keinen grotesken Inhalt und keine von vornherein groteske Welt. Diese mag allerdings, als Ausdruck alles Schrecklichen dargestellt, durchaus groteske Eigenschaften gewinnen.“⁶⁵⁵ Um dies nun rückschließend zusammenzufassen, existiert auf der einen Seite die Komik, welche sich aus dem Nichtigen ergibt, und auf der anderen Seite das Grotteske, das absurde Paradoxon. Beide Phänomene sind jedoch nicht völlig gegensätzlich, lediglich ihre Steigerungsform ist eine andere. Das noch menschliche Komische gipfelt in dem schier unerträglichen Grottesken.

Demzufolge ist das Grotteske also nicht von Beginn an gegeben. Es entwickelt sich aus der Komik heraus. Es ist nicht greifbar und kann nicht in Worte gefasst werden, doch man erkennt es, indem man beobachtet, abwägt, Ironisches oder Komisches steigert und etwas Schreckliches hinzunimmt, um es als grotesk zu identifizieren. Die Vermischung von expressiv komischen Elementen einer kompositionell zerlegten und überzeichneten Figurengruppe mit den Schreckmomenten, die möglicherweise eine Totenmaske der Maori evozieren soll, wird dabei zur Hauptaussage der Beispiele der oben genannten Künstler.

Beide Begriffe vereint dabei ein weiterer Faktor, der aus dem antiken Fundus der Verkleidung und Maskierung schöpft: Der Karneval, der für die Entstehung der Maskeraden Johann Georg Müllers zur wichtigen Komponente wurde, bildet ein deutliches Spannungsfeld zwischen einem komischen und lustigen Kostümfest und dem Vorkommen von mancherorts ins Schreckliche und Grotteske laufenden Maskierungen. In seiner rezeptionsgeschichtlichen Tradition und in immer stärker werdendem Vorkommen ist der Karneval nunmehr zum festen Bestandteil der Gesellschaft geworden.⁶⁵⁶ Dabei ist der Karneval im deutschen Raum in klarer Abgrenzung zum

⁶⁵⁴ Joachim RITTER/Karlfried GRÜNDER/Gottfried GABRIEL: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 1971–2007, S. 901.

⁶⁵⁵ Peter-André ALT: Europäische Hochschulschriften: Ironie und Krise, Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns *Der Zauberberg* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, Frankfurt am Main 1989, S. 40.

⁶⁵⁶ Vgl. Mario Kramp in Georg AHRENS (Red.)/AKM (Hg.): 60 Jahre AKM, form+farbe 2008, S. 141f. sowie weiterführend hierzu: Hildegard BROG (Hg.): Was auch passiert: D´r Zoch kött! Die Geschichte des rheinischen Karnevals. Frankfurt/New York 2000.

historischen venezianischen Karneval zu verstehen, der mit seinen Schauspielen, Masken und Tierkämpfen auf die antiken Saturnalien zurückgeht.⁶⁵⁷ Gerade im rheinischen Karneval hingegen entwickelte sich das Volksfest während der Zeit beider Weltkriege zunächst aus dem Gedanken heraus, den Winter auszutreiben. Als bald nahm der Moment der Maskierung und Verkleidung in großen Gruppen zu diesen feierlichen Anlässen überhand, der historische und politische Faktor trat vielerorts zurück und wurde durch die ausgelassenen Festivitäten jeglicher kostümierter Personengruppen zu einem Massenereignis vermischt.⁶⁵⁸ Ebenso wie der Klassenunterschied durch allerlei bunte Maskierungen und Verschleierungen überdeckt wird, so werden auch die einzelnen Sparten karnevalistischer Prozeduren immer bunter und vielfältiger. Von der alternativen bis zur traditionellen Fastnacht werden die beliebten Feierlichkeiten bis heute ausgekleidet, die einen Bogen zwischen „bürgerliche[r] Tradition und kreative[r] Erneuerung“⁶⁵⁹ spannen.⁶⁶⁰ Gerade Johann Georg Müller, der zwei Seiten dieser Thematik verkörperte, gelang es, diesen Bogen zu spannen. Auf der einen Seite war er der ‚Feierer‘, war Gast bei Festen und karnevalistischen Veranstaltungen, auf der anderen Seite blieb er jedoch stets der ‚Denker‘, der immer auch die historischen Traditionen, in diesem Falle die der Kultmasken, zum großen Bestandteil seiner Werke machte. Gerade als Mitglied der AKM war für Müller zudem eine weitere Vereinbarkeit, die der Fastnacht mit der Institution Kirche am Aschermittwoch der Künstler, nicht außer Acht zu lassen: „Karneval ist ohne Fastenzeit nicht denkbar. Karneval ist ohne Gedanken an die Vergänglichkeit, an den Kreislauf der Natur, wenn man so will: an die Passion nicht denkbar.“⁶⁶¹ An dieser Stelle sollte man selbstredend die heutigen massenkulturellen Ausformungen der reinen Feiergusellschaft außer Acht lassen, die kaum mehr aus christlichen Motiven heraus am Karneval teilnimmt. Als eine Sünde mit Ventilfunktion, so Mario Kramp, solle man den Karneval verstehen, auf den die Zeit der Buße und des Fastens folgt.⁶⁶²

⁶⁵⁷ Vgl. weiterführend hierzu: Michel MATHEUS (Hg.): Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich, Stuttgart 1999.

⁶⁵⁸ Vgl. Mario Kramp in Georg AHRENS (Red.)/AKM (Hg.): 60 Jahre AKM, 2008, S. 141.

⁶⁵⁹ Ebd.

⁶⁶⁰ Vgl. weiterführend hierzu: Hildegard BROG (Hg.): Was auch passiert: D´r Zoch kött! Die Geschichte des rheinischen Karnevals, 2000.

⁶⁶¹ Mario Kramp in Georg AHRENS (Red.)/AKM (Hg.): 60 Jahre AKM, 2008, S. 141.

⁶⁶² Ebd., S. 142.

Dessen ungeachtet bildet die Geschichte des Karnevals für die Künstler aller Generationen ein umsetzungswürdiges Themenfeld, nicht nur als Beitrag zu einer bestimmten stadtgeschichtlichen Dokumentation, sondern auch als Möglichkeit, anonymisierte Individuen abzubilden, die den Bildraum durch Masken und Kostüme in zeitloser Verschleierung bevölkern. Damit gelingt es einer gemalten Maskerade, nicht nur einer als ‚Fastnachtsbild‘ zu identifizierenden Darstellung, was der Gesellschaft verwehrt bleibt. Die Fastnacht, welche sowohl kreative, anarchische als auch Rollentauschformen beinhaltet, grenzt an einen utopischen Gedanken, der zeitlich terminiert bleibt: „Karneval zeigt für einen kleinen Moment, dass die Welt auch ganz anders sein könnte.“⁶⁶³ Aus dem Kostüm heraus, durch das man zu einer anderen Gestalt wird, kehrt man in den Alltag zurück und lebt nach gesellschaftlichen Mustern weiter, während ein Künstler die eben erwähnte Utopie in seinen Bildern über den Moment hinaus festhalten kann und somit ewig werden lässt. Der eigentlich machtlose, dem System der Gesellschaft nur einmal im Jahr entfliehen könnende Narr, bekommt innerhalb des Bildraums somit eine machtvolle Position, und „[v]ielleicht ist dies auch das Leitmotiv für die Melancholie des Narren in der Kunst des 20. Jahrhunderts – von Picasso über Klee bis zu Max Beckmann“⁶⁶⁴.

Die Verewigung einer dargestellten Maskerade wie Gauguin, Picasso, Hofer, Dix oder Beckmann sie erreicht haben, machte dabei stets die Maske als komisches Element mit grotesken Zügen zum Bildgegenstand und fungierte als darstellerisches Mittel auf der Basis kulturellen Wissens um traditionelle Verkleidungen und deren Transponierung in überzeitliche Bildräume. Ein weiterer Künstler wird diese Motivik ebenfalls in sein Werk einfließen lassen: Fernand Léger, dessen Werke immer wieder mit denen Johann Georg Müllers in Zusammenhänge gebracht werden⁶⁶⁵, wählte diese Form der kulturell tradierten Anonymisierung und suchte den Grundstoff dabei nicht im Karneval, sondern im Zirkus. Parallelen zwischen dem Volksfest Karneval und dem Fest für das Volk, dem Zirkus, lassen sich anhand der maskierten und kostümierten Figurengruppen herauslesen, ebenso wie deren stilistische Überformung und Reduzierung der Körper auf deren umrissene Grundformen. Léger, der als Kind den Zirkus in seiner Stadt stets

⁶⁶³ Mario Kramp in Georg AHRENS (Red.)/AKM (Hg.): 60 Jahre AKM, 2008, S. 142.

⁶⁶⁴ Ebd.

⁶⁶⁵ Auch die technischen Kompositionen Légers lassen Vergleiche zu den Maschinenbildern Müllers zu. Siehe hierzu Kapitel 3.6. Maschinenbilder.

sehnsüchtig erwartet hatte, wählte diesen als Thema beispielsweise in „Acrobates et clowns“ (Abb. 34).

Bis zu seinem Tod im Jahr 1955 bewahrte Léger sich diese „zärtliche Liebe zu den Clowns und den Darbietungen im Zirkuszelt“⁶⁶⁶. Ihn bewegte die Unabhängigkeit der Akrobaten und Clowns und dessen Parodien und Darbietungen auf die sonst so steife Gesellschaft, die bloß zu funktionieren versuchte: „Der Künstler erkannte sich in ihnen wieder, in ihrer Trauer, ihrem Ernst, ihrer Freude oder ihrem Humor, und konnte sich mit dem Clown und dem Akrobaten identifizieren.“⁶⁶⁷ Léger arbeitete also ebenfalls die sich gegenseitig bedingenden Komponenten um Komik und Grotteske in seinen Darstellungen heraus. Persönlich wohnten dem französischen Maler die Lust am Verkleiden, am Ausbruch aus Normalität und Alltag, ebenso inne wie Johann Georg Müller, der schon in den 1930er-Jahren sein Interesse an Karneval und Maskeraden entdeckte.

Eine frühe Abbildung, „Clown mit Maske in der Hand“ (Nr. 14) von 1935, zeigt die Wahl dieses Themas, das er in späteren Werken zu ganzen verschleierte Paraden umwandeln würde. Tendenzen dieser Unkenntlichmachung seines kostümierten Bildpersonals lassen sich bereits in „Maskierte und kostümierte Figuren“ (Nr. 41) von 1938 erahnen und zeugen gleichsam eher noch von einer genrehaften Umsetzung des Personals, das an einem karnevalistischen Volksfest teilzunehmen scheint: In diesem Beispiel wählte Johann Georg Müller das Thema des klassenlosen Volksfests und verlieh seitdem seinen Darstellungen der gesamten Werkgruppe zunächst die Wahrnehmung eines greifbaren Ereignisses. Mit bunten Kostümen und Masken lassen die Figuren eine Feierszene vermuten, doch erreichte der Künstler hier ebenso die Adaption eines Motivs, welches das Thema der Maskierung im Fundus der Primitiven suchte und das Karnevalistische somit in den Hintergrund rückte. Müller ließ letztendlich eine Mischform aus den Vorbildern der Primitiven, karikaturistischen und komischen Elementen, grotesken Zügen und volkstümlich geprägten Feierszenen entstehen. Es bildeten sich neue Bildinhalte, die die Masken, die als Fassaden die Gesichter der Figuren verdecken und verschleiern, zum wichtigsten Motiv dieser Werkgruppe werden lassen und den Künstler darin zu einer weiteren Teilgruppe

⁶⁶⁶ Delia CIUHA/Raphael BOUVIER: Fernand Léger. Paris/New York, 2008, S. 126.

⁶⁶⁷ Ebd.

verleiteten, die die einzelne maskierte Figur und deren Ambivalenzen zwischen Freude und Traurigkeit vereint.⁶⁶⁸

3.4.1. Fassaden und Inhalte

„Aschermittwoch“ von 1952 (Abb. 35), ein Temperagemälde aus den ersten Jahren des Künstlers in Koblenz, zeigt eine den oben genannten Bestandteilen entsprechende, kostümierte Figurengruppe in einem bühnenhaft inszenierten Innenraum. Drei Gestalten, die sich ineinander winden, hocken auf einem Podest, welches sich farblich vom schwarzen Boden, der links und rechts zu erkennen ist, abhebt. Die Wandgestaltung des Hintergrunds wird von einem Durchbruch unterbrochen, welcher an die späteren räumlichen Verschachtelungen der Ölgemälde des Künstlers erinnert. Der Durchbruch hinter der Bühne ist links mit einem eingezogenen Vorhang vom vorderen Raum abgetrennt. Rechts hängt eine Vorhangstange schräg herab, an welcher ein weiter Behang an vier Ringen befestigt ist. Die linke Figur trägt ein Kostüm mit mehrschichtigem, großem Kragen. Deren rechter Fuß ist in einen Plateau-Pump gepresst. Neben ihr steht ein Saxofon auf einem Ständer. Mit ihrer Rechten umfasst sie den Hals einer Gitarre. Die mittlere Person, welche ihren linken Arm auf einem kleinen Tisch mit Glas und Papierfächer abstützt, hält in ihrer linken Hand vermutlich eine Flöte. Jeweils ein dreigliedriger Ring an Arm und Unterschenkel kleiden den sonst unbedeckten Körper. Auffällig ist das rot gelockte Haar der Gestalt. Die linke Figur ist wiederum kostümiert. Ihr gelbliches, rhombenförmig gemustertes Gewand wird mit einem weit ausgestellten weißen Kragen versehen. An den Füßen trägt sie weiße Schläppchen. Die Beine sind zu einem Schneidersitz gefaltet. Rechts, am Knie dieser Figur, liegt eine gelbe Jongleurkugel auf dem Podest. Die Szene verdeutlicht insgesamt, dass hier keineswegs ein reges Treiben stattfinden kann. Die Figuren erscheinen resigniert und müde des Spielens. Die unnatürlich hellen und maskenhaften Köpfe der beiden äußeren Figuren verweisen hier auf den Typus eines Harlekins, dem im folgenden Unterkapitel nähere Betrachtung zuteilwerden wird.

Auf lebhaftere Weise präsentieren sich erneut drei Figuren in der Darstellung „Das Lied“ von 1954 (Abb. 36). Der ebenfalls bühnenhafte Innenraum, in welchem die drei

⁶⁶⁸ Siehe Kapitel 3.4.2. *Sonderfall Harlekin*.

Gestalten vor zwei gerafften Vorhängen stehen, wird durch eine bräunliche Bodenfläche und eine blaue Wand angedeutet. Das Geschlecht der drei Figuren ist durch deren Formzerlegung des Körpers nicht eindeutig zuzuweisen. In orangenen und blauen Farbabstufungen gehalten, malte Müller die drei Gestalten mit einem angedeuteten Schlagschatten am Fußende, was das Gefühl von Räumlichkeit und den Fall einer Bühnenszenierung bekräftigt. Die linke Figur ist dickbäuchig, trägt einen Faltenrock und graue Absatzschuhe. Ihr bräunliches Haar ist mit einer blass-roten Schleife zu einem Dutt zusammengebunden. Während ihr rechter Arm angewinkelt in Richtung der mittleren Figur zeigt, geht ihr linker nach oben, mit der Hand eine Maske vor ihr Gesicht haltend, die deutlich an die iberischen Masken der Picasso-Damen erinnert. Die mittlere Figur ist in ein clowneskes Kostüm gehüllt, welches am Hals einen ausladenden, gefächerten Kragen aufweist, an den Füßen weiße Schläppchen tragend. Auf dem Kopf eine spitz zulaufende Haube tragend und die Wangen rot bemalt, öffnet die Figur ihren Mund und hebt ihren linken Arm steil nach oben. In ihrer Rechten hält sie einen roten Stab. Die dritte Figur hat ihren Mund ebenfalls geöffnet und scheint vom oberen Wangenknochen aus bis zum Kinn zu einem Dreieck zulaufend weiß geschminkt zu sein. Auch hier könnte es sich ebenso um eine Maske handeln. Der übrige Teil des Gesichtes ist durch zwei unterschiedlich braune Flächen moduliert. Etwas Haubenartiges bedeckt ihren Kopf, wobei nicht eindeutig erkennbar ist, ob es sich um angedeutetes Haar oder eine Kopfbedeckung handelt. Ihr kleidartiges Kostüm, welches bis zu ihren Knöcheln langt, fällt in einem geraden Schnitt herunter und ist am Hals mit einem blau-weißen Stehkragen versehen, der mit einer dunkelblauen, knopfähnlichen Kugel auf dem Gewand festgemacht zu sein scheint. Die Figur trägt hellblaue Absatzschuhe und hält mit ihren Händen ein Schild vor ihre Brust, auf welchem das Wort „Lied“ zu lesen ist. Durch dieses Schild, das die Handlung der Figuren andeuten soll und deren geöffnete Münder, bis auf den durch die Maske verdeckten der linken Gestalt, wird hier eine singende Gruppe kenntlich gemacht. Durch die Betitelung des Bildes, „Das Lied“, ist das Schild innerhalb der Darstellung eine künstlerische Spielform⁶⁶⁹, um die Erklärung des Inhalts auch noch von den singenden Darstellern selbst zu liefern. Spätere Beispiele des Künstlers sollten sich in

⁶⁶⁹ Innerhalb seiner großformatigen Öl- und Temperagemälde arbeitete Müller nur selten mit textlichen Beigaben. Diese nutzte er vielmehr in farblicher Ausgestaltung auf Gruß- oder Glückwunschkarten. Vgl. Kapitel 5 und 6 dieser Arbeit.

zunehmender formaler und gegenständlicher Reduktion hin zu seinem Spätwerk entwickeln, das die Bezüge zu Gegenständen und Objekten in steigender Weise verkomplizierte, jedoch nie in völliger Aufgabe des Realitätsbezugs endete.⁶⁷⁰

Auch seine Maskeraden der 1970er-Jahre entstanden in diesem abstrahierten Stil, der sich in verschatteten Farbflächen und kubischen Verschachtelungen niederschlug. „Maskerade“ von 1971 (Abb. 37) weist eben diese kompositionellen Merkmale auf, die auch in nahezu allen anderen Werkgruppen des Künstlers Verwendung finden.⁶⁷¹ Das großformatige Ölgemälde zeigt eine verschlungene Figurengruppe, deren Körperteile ineinander zu verschmelzen scheinen und zu einem großen Korpus werden, der eine Zuweisung zu einzelnen Figuren erschwert. Müller arbeitet hier mit gefalteten Flächen, ornamentalen Füllelementen und blattähnlichen Zierwerken zur Gestaltung und Dekorierung der Kostüme. Ähnliche Bildgegenstände wird er im selben Jahrzehnt beispielsweise für das Gemälde „Flüchtende Masken“ (Abb. 38) verwenden, welches eine noch höhere Verschmelzung der in Blau- und Violetttönen gehaltenen Figuren vor einem abgedunkelten Hintergrund zeigt.⁶⁷² Angedeutet wird hier immer noch ein Innenraum aus weiß-grauen Farbflächen, der anhand des Zusammenlaufens der Wand-, Boden- und Deckenpartien zu einer kleinen Rückwand äußerst beengt wirkt und das Figurengemisch in sich zusammendrängt.

Einen ähnlich gepressten Eindruck hinterlässt die Figurengruppe der „Selection Carnaval“ von 1979 (Abb. 39), allerdings werden diese von den Seiten der Leinwand so eingefasst, dass kaum noch Platz für Räumlichkeit oder Perspektive bleibt. Eine blau-graue Bodenfläche und ein dunkelblauer Hintergrund werden durch Farbflächen angedeutet. Die Gruppe besteht aus fünf isokephalisch angeordneten Gestalten, deren Arme sich teils umeinander legen und die Gruppe somit verbinden. Links und rechts wird die Gruppe von zwei stelenartigen Gefügen eingefasst. Farblich bedient der Künstler eine breite Palette, während jede der Figuren für sich erkennbar bleibt, auch wenn deren Körperteile versatzstückhaft und in Anlehnung an Picasso konstruiert sind.

⁶⁷⁰ Eine Ausnahme stellen diesbezüglich lediglich seine abstrakten Kompositionen dar. Siehe Kapitel 3.8. Ausbrüche: Abstrakte Kompositionen.

⁶⁷¹ Besonders bei den technischen Konstruktionen der Maschinenbilder (Kapitel 3.6.2. *Technische Kompositionen*), den organischen Pflanzengefügen der Reisebilder (Kapitel 3.6.3. *Organische Kompositionen*) und den romantischen und phantastischen Traumlandschaften (Kapitel 3.7. Reisebilder und Traumwelten).

⁶⁷² Die blattähnlichen Elemente erinnern zudem an die Kragenteile eines Harlekins von 1978 (Abb. 43). Siehe auch Kapitel 3.4.2. *Sonderfall Harlekin*.

Eigentümlichkeiten wie grüne Zähne, rote Augen oder blaue Haare unterstreichen die kuriose Kostümierung der Gestalten. Der Betrachter erhält hier zwar den Eindruck einer karnevalistischen Feierszene, doch ist die Gruppe durch deren Deformierung in Versatzstücke mit schwarzen Kontrastflächen sowie deren gänzliche Anonymisierung objektiv auf jedes beliebige Kostümfest übertragbar. Müller ist anhand dieser Darstellung erneut als ‚Feierer‘ und ‚Denker‘ zu identifizieren⁶⁷³, der seinen Hang zum Karneval äußerte, diesen aber durch die maskierten und nicht identifizierbaren Figuren in zeitlosen Bildszenerien als Aufhänger für seine kultisch motivierten Maskeraden nutzte.

Im Vorjahr entstand bereits ein in seiner traditionellen Kostümierung abgewandelter Harlekin, der für Johann Georg Müller zu einem Sonderfall innerhalb der Werkgruppe um seine Maskeraden, die ihn noch bis in seine späten Arbeiten hinein zum unermüdlich wiedergegebenen Motiv wurden (vgl. Nr. 1915-2-4)⁶⁷⁴, werden sollte. Dieser zeigt, wie auch letztlich die anderen Exemplare, die postmoderne Verwandlung aus deren Kontext in zeitlose bzw. zeitlich unabhängige Figurationen.

3.4.2. Sonderfall Harlekin

Die Figur des „Harlekins“⁶⁷⁵ ist ebenso facettenreich wie nicht ganzheitlich fassbar. In ihrer Entstehungsgeschichte auf Vito Pandolfis „Commedia dell'Arte“⁶⁷⁶ zurückgehend, nahm die Figur alsbald ihren Bühnencharakter als wandelbare und vielseitig einsetzbare Rolle ein. In seiner Urform, also aus dieser italienischen Komödie heraus, hat sich das auf den Harlekin bezogene Bild bis heute nicht verändert, das „seine Lust an der

⁶⁷³ Vgl. die Einleitung zu diesem Unterkapitel.

⁶⁷⁴ Auch der späte Umgang mit der Thematik der Masken zeigt sich in den letzten Jahren seines Schaffens anhand verschiedener Mappen mit maskierten Köpfen.

⁶⁷⁵ Die Wortherkunft wird in einer Vielzahl von Quellen mutmaßlich hergeleitet. Stackelberg schlägt die Definition nach Dominique (Lieblingsschauspieler Ludwigs XIV.) vor, aus welcher heraus der Name durch das Antreiben des Esels des Harlekins, Sohn von Fregocolo und Fregocola, „Arr! Arr!“, und durch den Ausruf zu einem Bauern, der hinter ihm herlief, „le messe chin“, was im Wort „Harlekin“ zusammengeführt wurde, entstanden sei. Siehe Jürgen von STACKELBERG: *Metamorphosen des Harlekin*, München 1996, S. 27f.

⁶⁷⁶ Vgl. ebd., S. 7ff. In Panolfis Stegreiftheater werden 119 französische und 21 italienische Szenarien für die Rolle des Arlecchino bzw. Arlequin angegeben. Inkarnierte Berühmtheit erlangt der im Ursprung italienische Arlecchino erst durch die Inszenierungen italienischer Schauspieler im französischen Raum, der „Arlequin“ entsteht. Zur Entwicklung der Bühnenfigur seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in ihrer französischen Adaption siehe ebd. S. 11–20.

Verkleidung, seinen Hang zur Metamorphose bezeug[t]“.⁶⁷⁷ Die frühesten Darstellungen des Harlekins zeigen die Figur mit einer Kappe, auf die eine Feder gesteckt ist; erst später erhält er eine schwarze Maske. Bunte Flicker schmücken sein Gewand und dienen vermutlich der Überdeckung von Löchern in seiner Kleidung. „Das heißt, Arlequin ist ein armer Schlucker, wie seine Standesgenossen, die anderen Diener. Aber er versteckt seine Armut unter lauter lustigen, aufgenähten Flicker.“⁶⁷⁸ Die äußeren Merkmale sind ebenso gut mit der inneren Haltung des Harlekins vereinbar. Ist er glücklich, so tanzt er ausgelassen und freudig. Ist er hingegen unglücklich und verzweifelt, so plagen ihn recht schnell suizidale Gedanken. Durchaus hat diese Ambivalenz etwas Tragisches, was der Verkörperung dieser historischen Gestalt entspricht: „Die Tragödie holt sich ihr Personal aus Sage oder Geschichte, die Komödie erfindet es selbst.“⁶⁷⁹

Immer von Haltlosigkeit geprägt, verliert die Figur des Harlekins niemals Zeit zum Nachdenken, sondern handelt, kein Blatt vor den Mund nehmend, ist anpassungsfähig, „verschieden-förmig [sic!]“⁶⁸⁰ und bewegt sich dabei stets zwischen der guten und der bösen Seite. Spätestens im 18. Jahrhundert erhält der Harlekin nun berechtigt die Rolle des Jokers, der in einem Kartenspiel unerwartet zum Einsatz kommen kann, allerdings dergestalt changierend zwischen dem Charakter eines Schlitzohrs, eines Nimmersatts, eines Feiglings und eines Narren. Referenzen zu der Figur des Til Eulenspiegel oder des spanischen Picaro können dabei schnell auftreten.⁶⁸¹

Jürgen von Stackelberg vereinfachte die Inkarnation des Harlekins, auf Marmontel zurückgehend, wie folgt: „Alles in allem: ein grosses Kind, dessen Kummer ebenso erheiternd sei wie seine Freude.“⁶⁸² Aus dieser Beschreibung ergibt sich in der Geschichte der Kostümierung des Harlekins zunächst die Stilisierung auf rote, gelbe und blaue Rhomben seines Gewands, später die schwarze Maskierung des Gesichts und die heute vielmehr der Figur des Pierrots oder der Pierrette zugeschriebene Zweiteilung

⁶⁷⁷ Jürgen von STACKELBERG: Metamorphosen des Harlekin, 1996, S. 7.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 21.

⁶⁷⁹ Ebd., S. 7. Ferner lasse sich die Geschichte des Harlekins als Bühnenfigur daher nicht ohne den Rekurs auf deren Ursprung nachzeichnen.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 22.

⁶⁸¹ Vgl. ebd., S. 30f.

⁶⁸² Ebd., S. 22.

desselben in eine weiße und eine schwarze Hälfte, die Freude und Schmerz der Figur versinnbildlichen soll.⁶⁸³

Johann Georg Müller hat die Figur in seiner künstlerischen Produktion beschäftigt. Neben den Maskeraden und karnevalistischen Szenen schien der Harlekin für ihn herauszustechen, sodass er seiner Verkörperung mehrere Darstellungen widmen sollte. Im Folgenden werden vier dieser Harlekingemälde exemplarisch ausgewählt und näher beschrieben, um den Hang Müllers zu besagter zwiespältiger Figur zu verdeutlichen.

Das 1952 entstandene Gemälde „Harlekin“ (Abb. 40) zeigt eine männliche Figur, auf einem Stuhl sitzend, die ihren Kopf auf der linken Hand abstützt. Deren linker Arm lehnt auf einem kleinen Tisch, während der rechte Arm gebeugt ist und die Hand den Ellenbogen des linken Arms umfasst. Die Beine der Figur sind leicht gespreizt; ihre großen Augen und ihr Mund sind geschlossen. Auf dem Kopf trägt die Figur eine schwarze Kappe. Die übrige Kostümierung, ihr langärmliges Hemd mit wulstigem Kragen, eine knappe Hose und darunter vermutlich eine Strumpfhose, sind in helleren Weiß- und Beigetönen mit bläulichen Schattierungen gehalten. Im Hintergrund ergibt sich ein Innenraum aus einer braunen Bodenfläche sowie zwei Wandflächen, die in einer Ecke zusammenlaufen und die Farbigkeit des Kostüms der Figur aufnehmen. Stilistisch entspricht die Darstellung dem Großteil der Gemälde des Künstlers der 1950er-Jahre, die noch nicht die völlige Reduktion auf abstrahierte und stilisierte Bildgegenstände innerhalb verschachtelter und überformter Raumgefüge aufnehmen. Inhaltlich referiert das Bild auf die Figur des Harlekins, erfüllt jedoch nicht die ganzheitliche Konnotation der oben beschriebenen Bühnenfigur. Müller entschied sich hier für die traurige Seite des Harlekins, der in sich gekehrt und resigniert den gesamten Bildraum mit seinem Kummer zu füllen scheint.

Eine andere Form der Verbildlichung der tradierten Figur findet in „Harlekin“ von 1956 (Abb. 41) statt. In dieser Darstellung steht die männliche Figur aufrecht vor einem beige-grauen Hintergrund. Auffällig sind die stark überlängten und deformierten Hände, die auch in „Schmerzensmann“ (Abb. 41)⁶⁸⁴ auftreten und in einigen weiteren Beispielen Verwendung finden sollten. Eine Kreidezeichnung von 1969, die für die

⁶⁸³ Vgl. Jürgen von STACKELBERG: *Metamorphosen des Harlekin*, 1996, S. 23ff. Die Figur des Pierrots bzw. der Pierrette muss dabei gesondert betrachtet werden. Sie stammt ebenfalls aus der *Commedia dell'Arte*, worin sie als „Pagliaccio“ bekannt ist.

⁶⁸⁴ Siehe auch Kapitel 3.5.1. *Trümmerbilder der Nachkriegszeit*.

Titelseite des Ausstellungskatalogs des Mittelrhein-Museums Koblenz von 1984 (NÖLLE 1984) ausgewählt wurde, enthebt die Hand aus einem bildlichen Gesamtkontext und macht sie zum autonomen Gegenstand dieser Zeichnung, die der oben genannten Stilisierung und Deformation entspricht.

Der Körper der Figur ist, an das Hochformat der Leinwand angelehnt, stark überlängt. Während die rechte Hand des Harlekins an dessen linke Schulter greift und mit einem weißen Handschuh eingekleidet ist, hält er in seiner linken Hand eine gelbe Rose. Zeigefinger und Daumen umgreifen dabei deren grünen Stängel. Das langarmige Oberteil der Figur weist ein rhombenförmiges Muster in blassem Gelb und Grau auf. Ein ausladender, gepuffter Kragen sowie ein gepuffter Stoff am Saum der Ärmel in Rosé lassen die Kleidung zu einem Kostüm werden. Der reglose Gesichtsausdruck der Figur entspricht nicht der Wiedergabe des zuvor beschriebenen Harlekins, da hier nicht die Traurigkeit wahrgenommen wird, sondern vielmehr eine Teilnahmslosigkeit bzw. Nachdenklichkeit. Der Blick des Harlekins, der nach rechts den Bildraum verlässt, unterstreicht diese Wahrnehmung.

Im selben Jahr entstand ein weiteres Gemälde, welches den „Harlekin“ (Abb. 42) vor einem schwarzen Hintergrund zeigt. Die männliche Gestalt ist erneut aufrecht stehend in den Bildraum gesetzt. Ihr kleidähnliches Oberteil scheint aus steifem Stoff zu sein und packt in einer A-Linie den langgezogenen Körper ein. Der gelb-grüne Kragen windet sich wie eine Schablone um den Hals der Figur, deren rechter Arm steif herunter zeigt, während der linke angewinkelt ist und einen Fächer hält. Dieser weist an seinem Griff ein schwarz-weißes Schachbrettmuster auf und lässt drei Faltungen erkennen, deren Furchen schattiert sind. Die Faltung wiederholt sich zusätzlich im mittleren Teil der Oberbekleidung, worunter die Figur erneut eine helle Strumpfhose zu tragen scheint. Die glatzköpfige Gestalt trägt eine violette Haube, deren Farbigkeit sich in der Färbung der Lippen wiederholt. Besonders richtet sich das Augenmerk in dieser Darstellung auf das Gesicht des Harlekins. Die linke Gesichtshälfte ist leicht verschattet, während die rechte in hellerer Farbigkeit gehalten ist. Dies entspricht im Allgemeinen der späteren Darstellung eines Harlekins, bei dem Freude und Traurigkeit durch eine weiße und eine schwarze Seite dargestellt werden, wie typische Kostümierungen in schwarz-weißen Stoffen und entsprechender Schminke es zeigen. In Umkehrung dazu malte Müller das Auge der dunkleren Seite weit geöffnet und das der

helleren nur halb geöffnet. Der dunklen Gesichtshälfte verlieh er somit ein vor Freude waches Auge, während die helle ein müdes und kraftloses Auge erhielt.

Eine späte Darstellung des Künstlers, „Harlekin“ von 1978 (Abb. 43), verwendet die Urform der Figur nur noch anmutend und verleiht ihr in diesem Beispiel nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine stilistische Abstrahierung ihrer selbst. Vor einem in drei unterschiedlich blaue Farbflächen aufgeteilten Hintergrund positionierte der Künstler die Figur in seitlichem Stand, den Kopf zum Betrachter gewendet. Während der rechte Arm der Gestalt durch ihre Position nicht zu erkennen ist, beugt sich der linke im 90-Grad-Winkel an und schließt mit dem unteren Bildrand ab. Ein rosafarbenes Kostüm kleidet den langen, dünnen Oberkörper der Figur, die in ihrer linken Hand eine violette Kugel, vermutlich eine Jongleurkugel, hält.⁶⁸⁵ Die Gesichtsteile sind durch schattierte Flächen angedeutet, lassen die Definition von Augen, Nase und Mund jedoch nur annähernd zu. Die Figur trägt eine pink-schwarze Haube, die über dem Stirnteil zu einer Spitze zusammenläuft. Heraus sticht hier der Kragen, der sich unterhalb des Kinns um den Hals windet. Dieser besteht aus elf verschieden bunten Formationen⁶⁸⁶, welche durch an Schwimmhäute erinnernde violette Zwischenpartien, von welchen zwei aus der angedeuteten Nase der Figur hervorzutreten scheinen, miteinander verbunden sind. Der sehr ausladende und steife Kragen in bunter Farbbigkeit sowie die Jongleurkugel in der linken Hand dieses Harlekins verleihen der Gestalt etwas Nürrisches und zeigen sie eher von deren fröhlicher Seite, wobei die Kostümierung keinem tradierten Motiv eines Harlekins mehr entspricht. Lediglich der Titel des Bildes verweist noch auf den Ursprung der Figur aus der *Commedia dell'Arte*. Die organisch und pflanzenhaft wirkende Gestaltung des Kragens des späten Harlekins wird ihre Ursprünge in früheren Darstellungen des Künstlers in der Werkgruppe seiner Reisebilder finden, die im folgenden Kapitel nähere Betrachtung finden soll.

Innerhalb der Werkgruppe der Maskenbilder ist es Johann Georg Müller insgesamt gelungen, eine Verwandlung des Motivs der Maske nach individuellen Kriterien zu evozieren. Zudem erreichte er deren Positionierung im komischen oder grotesken

⁶⁸⁵ Das Motiv der Kugel mit all ihren Facetten, die sie anhand von Licht- und Schatteneinsatz erhält, wurde für Müller bereits in den 1960er-Jahren in der Malerei und in den frühen 1970er-Jahren in der Fotografie zu einem bildgebenden Gegenstand. Vgl. hierzu weiterführend Kapitel 4.2. Die Kugelbilder.

⁶⁸⁶ Diese erinnern an die Pflanzengefüge des Künstlers. Vgl. Kapitel 3.6.3. *Organische Kompositionen*.

Bereich, ließ die Szenerie dabei aber stets im schleierhaften und zeitlosen Bildraum. Die Darstellung einer individuellen und eigenen Figur des Harlekins ist ihm ebenfalls gelungen. Stets ist dies eine junge männliche Figur mit Kappe oder haubenartigem Haar und mit heller bis weißer Haut. Diese Typisierung wird besonders in der Nahansicht „Harlekinesker Kopf“ von 1954 (M54/13) deutlich, in welchem Müller zudem die rhombenförmige Musterung des Kostüms in rot, gelb und blau aufnahm und die Figur optisch auf ihren Ursprung, auf die Figur des „Arlecchino“ aus der *Commedia dell’Arte*, zurückführte. Insgesamt wird auch in dieser Werkgruppe das Verständnis des Künstlers deutlich, der sich mit seinem kunsthistorischen Wissen zu eigenen aussagekräftigen Kompositionen durchringen konnte. Auch ist die Zwiespältigkeit seiner eigenen Person durchaus auf den Typ des Harlekins übertragbar bzw. zeigen auch die Maskeraden Müllers Hang zu divergenten Persönlichkeitsmerkmalen auf, stellen sie doch eine Verschleierung und Anonymisierung ihrer selbst dar.

Derartige Rückbezüge auf historisches Wissen und Ereignisse, wie sie in diesem Kapitel herausgearbeitet wurden, lassen sich im folgenden Kapitel auf eine mittlerweile 70-jährige Vergangenheit beziehen. Müller schuf seine frühen Kriegsbilder unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und aus seinen eigenen Erfahrungen und Erlebnissen heraus. Die Arbeiten aus dieser Werkreihe entstanden dabei zwar im Kontext der Darstellungen von kriegerischen Szenen und schicksalhaften und leidvollen Ereignissen in der Kunst, doch ist die Schilderung solcher Szenerien ad priori in der Kunstgeschichte zum Thema geworden. Die Adaptionen Müllers sollen im folgenden Kapitel vielmehr unter dem Aspekt der Fokussierung auf den Zweiten Weltkrieg und die politische Lage der Kunst, wie sie in Kapitel zwei dieser Arbeit bereits erörtert wurde, aufgezeigt werden und den Künstler in die antikriegerische Haltung einordnen, die auch Künstlerkollegen wie Beckmann oder Dix in ihren Bildern zum Krieg auszudrücken verstanden.

3.5. Krieg und Kunst

Traumatische Ereignisse, ob nun persönlicher oder sozialgeschichtlicher Natur, hatten und haben einen jeden Künstler schon immer zu der Verankerung mit und der Wiedergabe in seiner Kunst verleitet. Historische Geschehnisse, ob nun Kriege, Katastrophen oder Barbarei, stets fanden diese Themen ihre Auseinandersetzung

innerhalb der Kunstgeschichte. Durch deren Abbildung wurden die jeweiligen Werke zu historischen Gütern, zu Gedächtnisbildern, die die entsprechenden Ereignisse für die Nachwelt festhalten konnten und anhand derer die Geschichtsschreibung abgelesen werden kann.⁶⁸⁷ Ein Teil dieser Geschichtsschreibung stellen im Folgenden ausgewählte Werke zum Thema Krieg dar, die Johann Georg Müller als zeitweisen Produzenten von Gedächtnisbildern, der ein historisches Ereignis zum Thema nahm, identifizierbar machen. Die übrigen Werkgruppen stehen dabei zwar im Kontext dieser mit Erinnerungen und Traditionen arbeitenden Gedächtnisbilder und entstehen ebenso aus der Lebens- und Welterfahrung des Künstlers heraus. Doch sie erheben, in ihrer Funktion als zeitliche Dokumente innerhalb der Postmoderne, nicht den Anspruch auf die historische Referenz ihrer Bildaussage.⁶⁸⁸ Beim Thema Krieg ist diese Referenz unumgänglich und mahnt an die Wirren und Schrecken jener Jahre der deutschen Vergangenheit, wie es auch auf weit zurückreichende Auseinandersetzungen mit dieser Thematik übertragbar ist.

3.5.1. Trümmerbilder der Nachkriegszeit

„Das Böse verneint das Leben, ist andererseits aber aus dem Leben nicht wegzudenken [...]“⁶⁸⁹ und findet seine stärkste Daseinsform in der Zerstörung des menschlichen Lebens. Die Darstellung von Mord und Krieg in der Kunst wird dabei zum reizvollen Gegenstand abbildbarer Sujets. Dieser Reiz für einen Künstler hat dabei schon frühe Ahnen.⁶⁹⁰ In der Moderne wurden Leid und Krieg zum vorbildlos autonomen Motiv umfunktioniert, das nicht länger an die zuvor durch objektive Schönheit oder naturalistisch-ästhetische Wahrnehmung geprägte Vorgabe gebunden sein musste. Über die Kriegs- und Nachkriegsbilder beider Weltkriege bis hin zu gegenwärtigen

⁶⁸⁷ Vgl. weiterführend hierzu Kapitel 2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre und die darin beschriebene Situation nach dem Zweiten Weltkrieg, mit der die Künstler sich auseinandersetzten und die Schrecken und leidvollen Erinnerungen des Krieges in ihren Werken verarbeiteten.

⁶⁸⁸ In Kapitel 7. Schlussbetrachtungen: Mimetische Dokumente auf den Wegen der Abstraktion wird der Gedanke zu den Gedächtnisbildern Johann Georg Müllers und deren Erinnerungscharakter abschließend noch einmal aufgegriffen.

⁶⁸⁹ Lothar PIKULIK: *Ästhetik des Interessanten*, 2014, S. 183.

⁶⁹⁰ Von der antiken Höhlenmalerei, die teilweise mit Blut gemalte Kampfszenen zeigte, über die Darstellungen von Mord und Tod in der neuzeitlichen Kunst bis hin zu Adaptionen der Moderne zieht sich dieses Sujet durch die Epochen der Kunstgeschichte. Vgl. weiterführend hierzu u. a.: E. H. GOMBRICH: *Die Geschichte der Kunst*, 2006.

Beispielen, die Leid und Schrecken durch Mord- und Erschießungsszenen offenbaren, wurde der Tod zum allgegenwärtigen Thema. Auch Johann Georg Müller, der selbst im Krieg diente, verarbeitete seine Eindrücke und Erinnerungen in seiner Werkgruppe der Kriegsbilder, was anhand ausgewählter Beispiele veranschaulicht werden soll.

1946 entstand ein Ölgemälde, das den Titel „Schmerzensmann“ (Abb. 44) trägt. Die in düsteren und verschatteten Farben gehaltene Darstellung zeigt eine männliche Gestalt, welche stilistisch kaum mit den üblichen Figurationen von Johann Georg Müller, deren Körperlichkeit er erst ab den 1950er-Jahren erheblich abstrahierte, überformt und dabei auf deren Grundformen reduziert, vergleichbar ist. Der „Schmerzensmann“, welcher nicht weit nach dem Kriegsende entstanden ist, wurde in diesem Beispiel regelrecht in den Bildraum gedrängt, seine Haltung ist gebückt und krumm. Seine Hände, die stark überlängte und skelettartig dargestellt sind, schlägt er übereinander. Der Kopf des Mannes, der eine dunkelgrün-braune Kutte trägt, neigt sich zur linken oberen Bildhälfte herab und scheint sich auf dem tief faltigen Hals kaum noch halten zu können. Während die linke Schulter die Abwärtsneigung ebenfalls aufweist, steht die rechte sehr weit nach oben und lässt eine buckelartige Krümmung vermuten. Die Augen des glatzköpfigen, durch die Hautfalten alt wirkenden Mannes sind kaum geöffnet. Der Mund ist nur zur herabhängenden Seite leicht offen, während der andere Teil die Lippen verschließt. Die faltige Stirn, der gefurchte Hals, die knochigen Hände und die leidvoll gebückte Haltung der Figur lassen ihn als eben solchen ‚Schmerzensmann‘ wirken, der ausgemergelt, gezeichnet und kraftlos vom Krieg zu sein scheint. Johann Georg Müller nahm hier, wie auch in den folgenden Beispielen, die in Kapitel 2.2. beschriebene Reaktion der Kunst nach 1945 auf die Misstände des Zweiten Weltkriegs auf und verarbeitete diese in seiner mahnenden Darstellung, die aufgrund der Wahl auf die subjektive Empfindung und Zeichnung eines Mannes, vermutlich eines Soldaten, die Ebene des persönlichen Schmerzempfindens bedient.

Zwei Jahre darauf entstand eine weitere Darstellung, die augenscheinlich in objektiv übertragbarer Weise auf die Wirren und Schäden des Zweiten Weltkriegs referiert. „Verbrannte Stadt“ von 1948 (Abb. 45)⁶⁹¹ nimmt stilistisch eine deutlich abstrahierte Formsprache auf, die einerseits bereits in einem seiner früheren Werke zu erkennen ist,

⁶⁹¹ Stilistisch und kompositionell lässt sich besagtes Beispiel mit der Darstellung „Die Henker, Erinnerung an Buchenwald“ aus dem Jahr 1950 in Verbindung bringen (vgl. M50/1).

das zu den wenigen nachgewiesenen Darstellungen aus dem künstlerischen Frühwerk Müllers zählen (vgl. M46/3). Andererseits werden Bezüge zu kubistischen Künstlern wie Picasso oder George Braque sichtbar, betrachtet man die kleinteilige Verschachtelung und Sprengung der einzelnen Bildelemente innerhalb der Gesamtkomposition.

Das relativ kleinformatige Ölgemälde, welches bald zum Ausstellungsobjekt mehrerer Häuser werden sollte⁶⁹², weist eine ausschließlich in Schwarz-, Braun- und Weißtönen gehaltene Farbpalette auf. In ihrer abstrahierten Gegenständlichkeit sind eingestürzte Häuser, Trümmerteile, Steine und Gebälk zu erkennen. Lediglich sechs Stämme ragen aus dem Trümmerfeld heraus. Der größte und somit zentrale von jenen ragt über den Bildraum hinaus. Eine Horizontlinie ist nur angedeutet und nimmt einen geringen Teil der oberen Bildhälfte ein. Dominant ist das riesige Durcheinander von Gebäudeteilen, die in ihrer übereinandergeschichteten Anordnung ein Bombardement vermuten lassen, welches kein Leben mehr übrig gelassen haben kann. Die Abbildung erinnert trotz der starken Abstrahierung der Bildelemente insgesamt wahrhaftig an ein Trümmerfeld, an eine vom Feuer ausgelöschte Stadt. Als Reaktion auf die innerdeutschen Schäden nach dem Zweiten Weltkrieg, sowohl materiell als auch emotional, kann diese Darstellung gedeutet werden.

Ein Aquarell, das exemplarisch ausgewählt wurde, behandelt ebenfalls das Thema Krieg aus jeweils unterschiedlichen Blickpunkten. Das Blatt „Trinkender Soldat mit Ziehharmonika und Revolver“ von 1949 (Abb. 46) zeigt in mit Feder und Bleistift gezeichneten Konturen einen Soldaten, der von rechts schräg in den Bildraum zu fallen scheint. In seiner Linken hebt er einen Krug hoch, seine Rechte umfasst ein gefülltes Glas. Dass er eine Uniform trägt, ist an zwei Schulterabzeichen, einer Knopfleiste, zwei versetzt angeordneten Brusttaschen und den Ärmelabschlüssen zu erkennen, welche sich durch ein intensives Rot von der restlichen Blau- und Grünfärbung der Uniform und des Helmes absetzen. Diese Farbigkeit wird erneut zur Hintergrundgestaltung aufgenommen, die keine klare Räumlichkeit andeutet. Lediglich durch einen beige-braunen Balken, an eine Bank erinnernd, wird der Raum nach hinten geöffnet und perspektivisch konstruiert. Auf diesem Balken scheint der Soldat zu sitzen, während

⁶⁹² Unter anderem 1954 in Darmstadt, 1955 in der Galerie Spielhagen, Koblenz, 1963 beim Kunstverein Ludwigshafen, 1970 in der Pfalzgalerie Kaiserslautern und 2000 im Mittelrhein-Museum Koblenz sowie ebd. 2005. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 31.

dessen rechtes Bein sich nach oben hin abknickt und sein Stiefel, den er über einer schwarzen Hose mit rotem Seitenstreifen trägt, auf der Höhe des Kopfes ist. Die Ziehharmonika klemmt unter seinem rechten Arm und liegt ausgebreitet auf seinem Schoß auf. An deren unterem Teil erkennt man den Revolver, dessen Lauf zum unteren rechten Bildrand zeigt. Der Blick des Soldaten, der die Stirn zu runzeln scheint, ist nach links unten gerichtet, während sein Mund geöffnet ist. Vermutlich handelt es sich um ein alkoholisches Getränk, das sich in Krug und Glas befindet und daher um die Darstellung eines betrunkenen Mannes, was durch seine Haltung und den leicht abwesenden Gesichtsausdruck unterstrichen wird. Obwohl der Soldat hier durch seine Uniform als solcher kenntlich gemacht wird, wirkt er kostümiert und hat fast etwas clownartiges. Erneut wählte Müller in dieser Darstellung die subjektive Schilderung eines Einzelnen. Anders als der ‚Schmerzensmann‘ mutet die Szenerie um den trinkenden Soldaten eher wie ein Beispiel aus der Genremalerei an. Auffällig ist an dieser Stelle die Relation zu dem Protagonisten der Erzählung „Zum weissen Elefanten. Aufzeichnungen des Zieharmonikaspielers Jan Keller“. Die Darstellung des Soldaten referiert möglicherweise auf Jan Keller, der sich als Musikant in einer Musikkneipe seinen Unterhalt finanziert, bevor er zum Wehrdienst eingezogen wird.⁶⁹³

3.5.2. Die späten Brandmale des Krieges

Anders nimmt man die späteren Darstellungen des Krieges wahr. Mit nun mehrjährigem Abstand zum Ende des Zweiten Weltkriegs entstand das Blatt „Bombennacht“ von 1956 (Abb. 47), auf welchem Müller sowohl einzelne Figuren als auch Gegenständliches im Bildraum verband. In die querformatige Abbildung integrierte der Künstler neun Figuren, die er vor die Kulisse einer Stadt- oder Gebäudeanlage im Hintergrund setzte. Im Vordergrund der Figurengruppe stehen eine Frau und ein Mann, jeweils die Hand des anderen haltend. Während die Frau ihre Augen geschlossen hält und sich an die Schulter des Mannes lehnt, hat dieser die Augen geöffnet und scheint sich mit den Zähnen auf die Unterlippe zu beißen. Rechts dahinter ist eine weitere Frau zu erkennen, die einen Laib Brot in ihrer rechten Hand hält. Links oberhalb des Mannes scheint sich eine weitere weibliche Figur ihre linke Hand vor ihre linke Gesichtshälfte zu halten. Ihr

⁶⁹³ Vgl. hierzu Kapitel 6.1. „Zum weissen Elefanten. Aufzeichnungen des Zieharmonikaspielers Jan Keller“.

Mund ist dabei geöffnet. Unterhalb von ihr steht eine weitere Figur. Der linke Teil der Figurengruppe wird durch vier kleinere Gestalten, womöglich Kinder, ausgefüllt, die übereinander liegen. Im Gesicht der oberen kindlichen Figur ist eine schwarze Träne zu erkennen. Neben türkis-blauer Lasierung einzelner Partien der Abbildung, ist der größte Teil des Bildraums in ein Blutrot getunkt. Die Wirkung der Darstellung geht auch hier in Richtung einer von Angst, Hunger und Leid gezehrten Menschengruppe, deren teils unzuordnbare Gliedmaßen die wirre Formation der Gesamtkomposition unterstreichen. Die Stilistik des Blattes erinnert an expressionistisch angelehnte Kirchenfenster eines Hans Kassung, deren gläserne Elemente und Schwarzlot-konturen den Aquarelllasuren und schwarzen Umrisslinien Müllers ähneln.

Das großformatige Temperagemälde „Krieg“ von 1957 (Abb. 48), das den Umgang mit der Thematik ebenfalls in einem Abstand zum Kriegsende zeigt, verbindet die zuvor beschriebenen figurativen und gegenständlichen Bildelemente, die sich nun in einen surrealistischen Bildraum integrieren. Neben der Anlehnung an Müllers „Schmerzensmann“ (Abb. 44), der in ähnlich verzerrter Form am linken unteren Rand des Bildes auftaucht sowie der Anordnung mehrerer übereinander gelagerter und verschachtelter Köpfe, erinnert das Bild aufgrund dieser trümmerhaften Anordnung einerseits an das zuvor beschriebene Werk „Bombennacht“ von 1956 (Abb. 47) und andererseits an die „Verbrannte Stadt“ von 1948 (Abb. 45). Die Farbgebung in diesem Bild ist wilder. Neben dunklen Grau-, Blau und Brauntönen setzte der Künstler Akzente in knalligem Rot sowie in blasseren Weiß- und Flieder- bzw. Rosétönen.

Neben einigen leidend, schmerzverzerrt und resigniert anmutenden Köpfen, fällt in der rechten Bildhälfte ein Kopf auf, durch dessen Wange ein großes Loch verläuft. Unterhalb dieses Kopfes ist ein Schädel zu erkennen, der dieses Loch aufgrund seiner leeren Augenhöhlen wiederholend aufnimmt. Durch seine Augenhöhlen wächst ein Dornenstrauch. Ein Arm, dessen Kleidung an eine Uniform erinnert, nimmt diese Dornenmusterung, diesmal in grau gefärbt, auf, und lässt dadurch an einen Stacheldraht denken. Die Hand dieser Figur hält ein Schwert fest, dessen Spitze in Richtung des vermeintlichen ‚Schmerzensmanns‘ in dieser Darstellung weist. Ein weiterer Kopf am linken oberen Bildrand macht sich bemerkbar. Eine vermutlich weibliche Gestalt, deren langes graues Haar nach unten fällt, hält ihre aneinandergedrückten Hände nach oben,

Mund und Augen dabei geöffnet habend. Vermutlich ein Stoßgebet gen Himmel richtend, erinnert die Haltung an einen Anbetungsgestus.

Der insgesamt surrealistische Bildaufbau, der durch die Überdimensionierung der Köpfe und deren Anordnung in einen kaum diesseitig anmutenden Bildraum erzeugt wird, stellt eine künstliche Erzeugung eines realen Bildraums dar. Das Gemälde lässt, wie auch die oben beschriebene Ansicht der verbrannten Stadt, beispielsweise Assoziationen zu jenem drastischen Umgang eines Hans Grundig zu, der in seinem Werk „Das tausendjährige Reich“ von 1935–38 jener einschlägigen Veranschaulichung des Krieges folgte, die sowohl die in Trümmern liegende Stadt im Hintergrund, als auch die deformierten und gehäuften Köpfe und Masken in der Mitteltafel des Triptychons, „Vision einer brennenden Stadt“, vereint und als „Visionär“⁶⁹⁴ kurz vor dem Zweiten Weltkrieg diese Vorboten verbildlichte. Zudem ist die Häufung des Figurenrepertoires der Darstellung Müllers sowie die Verschachtelung der einzelnen Bildkomponenten in einen Zusammenhang mit Gemälden Max Beckmanns oder Otto Dix', die den Ersten Weltkrieg darin zum Thema machten, zu bringen. Als Passionsgeschichte einerseits sowie als Veranschaulichung des „Schock[s] der Niederlage“⁶⁹⁵ andererseits gingen ihre Werke in die Hochkunst zwischen den Kriegen ein.⁶⁹⁶ Auch Johann Georg Müller bewegte sich durch die sich vereinenden Elemente und Bezüge in besagtem Beispiel im Bereich der Abbildung kriegerischer Prozesse und deren Folgen, die zu Mahnmalen der Kunst nach 1945 werden sollten.

1960 hat Müller in stilsicherer Ausformung zu seinen wulstigen und überformten Gestalten innerhalb seiner figurativen Malerei gefunden. „Familie im Bunker“ (Abb. 49) zeigt diese Darstellungsform, die er ebenso für inhaltlich nicht auf spezifische historische oder gesellschaftliche Ereignisse anwendet⁶⁹⁷, in Anmahnung an den Krieg, der unzählige Opfer forderte oder von der Bevölkerung verlangte, sich in Notunterkünften oder Bunkeranlagen zu verstecken und Obdach zu suchen. In dieser aufgrund des Inhalts emotional gesteigerten Darstellung einer Familie, die sich eingepfercht in einem schwarz-grauen, quadratischen Gefüge befindet, welches die Begrenzung der Leinwand aufnimmt, wird die Grauabstufung um diese herum zur

⁶⁹⁴ Stefanie HECKMANN/Hans OTTOMEYER: *Kassandra. Visionen des Unheils*, 2008, S. 26ff.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 89.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd., S. 84, 90.

⁶⁹⁷ Vgl. Kapitel 3.2.1. *Porträts* (darin die nicht zuordbaren bzw. nicht zu identifizierenden Personendarstellungen) oder 3.4.1. *Fassaden und Inhalte*.

raumgebenden und perspektivisch konstruierten kastenartigen Anlage, die als enger und luftdichter Bunker zu verstehen ist. Die vier darin befindlichen Figuren, zwei größere und zwei kleinere, verschränken ihre Gliedmaßen ineinander, wobei die größeren, demnach die Eltern, ihren gesamten Körper schützend über die ihrer Kinder, also die kleineren Figuren, halten. Beklemmend und liebevoll zugleich wirkt diese Szenerie, in der sich die Familie einerseits kauern und ängstlich im Bunker wiederfindet, andererseits jedoch ein Gefühl von schützender Zusammengehörigkeit vermittelt. Erinnert fühlt man sich bei dieser Darstellung an ein späteres Gemälde Johann Georg Müllers, „Bildnis des Künstlers und seiner Familie“ von 1978 (M78/8), welches in ähnlich monochromatischer Farbabstufung, in diesem Fall in blauer, eine sich aneinanderschmiegende Figurengruppe zeigt, bei derer die Eltern ihre Kinder schützend und liebevoll in den Armen halten.

Ein spätes Beispiel des Künstlers vereint die vorangegangenen Bilder erneut anhand der stilistischen Referenzobjekte seiner Werkgruppe der Kriegsbilder. „Frau in Trümmern“ von 1982 (Abb. 50) beinhaltet sowohl eine Wiederholung der skelettartigen Körperteile des ‚Schmerzensmanns‘, die Zerlegung und Überformung der Figur sowie die Verschachtelung des anhand kubischer Formationen, die versatzstückhaft angeordnet wurden, ansatzweise perspektivisch konstruierten Bildraums. Diese Verschachtelung, erzeugt durch braune und schwarze Farbflächen, die balkenartig im Hintergrund eingesetzt sind, wiederholt sich durch ähnliche Elemente und Flächen, die im Vordergrund als Trümmerteile eingesetzt wurden. Zwischen Vorder- und Hintergrund windet sich eine, dem Titel zu Folge, weibliche Figur, deren Körper so stark überformt ist, dass deren Oberschenkel sich unnatürlich von dem für den Betrachter frontal sichtbaren Gesäß abspitzen und deren Zehenspitzen dennoch aufeinanderliegen. Ein ähnlicher Bewegungsverlauf vollzieht sich bei Armen und Händen der Figur, deren Kopf hochgradig verdreht ist und den Betrachter, auf den Kopf gestellt, anblickt. Ihr Kopf erinnert hier deutlich an eine Maske, wie Müller sie bei seinen Karneval- und Artistenbildern der Maskeradengruppe in ständiger und entindividualisierender Verwendung gebrauchte.⁶⁹⁸ Die Anonymisierung der weiblichen Figur im Bild „Frau in Trümmern“ oder der Figuren im Gemälde „Krieg“ wie auch die intime Darstellung der

⁶⁹⁸ Vgl. Kapitel 3.4. Masken und Maskeraden.

Gestalt in „Schmerzensmann“ lassen den Bildinhalt zu objektiv übergeordneten Beispielen werden, die das Schicksal einer einzelnen Gestalt auf die Gesamtsituation der vom Krieg gezeichneten Nation überträgt, indem der Betrachter das Leid des Einzelnen in sich oder der Bevölkerung wiederzuerkennen versteht. Die mechanisch anmutenden Trümmerformationen in diesem Gemälde zeigen zudem erneut die Mischung einzelner Themenfelder und serieller Darstellungen des Künstlers untereinander.

Eine Prägung der Kriegszeit im Bezug auf seine Werkgruppe der technischen Kompositionen des Künstlers kann im folgenden Kapitel nur ansatzweise herausgestellt werden. Die Erlebnisse der Kriegsjahre, die Johann Georg Müller in seine Kunst eingearbeitet zu haben scheint, wie dieses Kapitel es nachzuvollziehen versucht hat, sind in seinen Maschinenbildern nur am Rande sichtbar. Vielmehr ist es der Umgang mit Zerstörung und Tod durch Menschenhand, wie der Zweite Weltkrieg sie gezeigt hat. Diese Kraft verdeutlichen seine Kriegsbilder in weitaus höherem und augenscheinlich sichtbarerem Maße als die Maschinenbilder, obwohl die Technik einer Maschine ebenso für Kriegszwecke eingesetzt werden kann. Eine Maschine kann hingegen aber nicht nur ‚Zerstörer‘ sondern auch ‚Erschaffer‘ sein: ein nützliches Werkzeug oder der Lieferant von Antriebskraft. Die folgenden Beispiele verdeutlichen diesen Sachverhalt, woraus sich erneut eine eigenständige und für sich zu betrachtende Werkgruppe ergeben hat.

3.6. Maschinen und Pflanzen

Johann Georg Müller habe es furchtbar gestört, dass er Zeit seines Lebens als „Maschinen-Müller“⁶⁹⁹ bezeichnet wurde. Er sei nie ein reiner Maschinenmaler gewesen. Er wollte sich auch nicht festlegen lassen auf irgendwelche Vorstellungen und wollte das malen, wonach ihm der Sinn stand und dabei stets frei sein. Nie war er nur das oder jenes, so Ulrike Weber und Klaus T. Weber⁷⁰⁰.

Trotzdem haben Johann Georg Müller, wie bereits herausgestellt, seine Herkunft, die Industriestadt Ludwigshafen am Rhein, sowie seine handwerkliche Lehre zum Zimmermann geprägt.

⁶⁹⁹ Vgl. Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen in: Der Kunsthandel, 1969, S. 24.

⁷⁰⁰ Nach Informationen von Ulrike Weber und Dr. Klaus T. Weber, siehe Anhang.

Die Maschine, deren technische Elemente, das Material und die Funktion dieser wurden ab den 1950er-Jahren für den Künstler zur Inspirationsquelle und trugen zur Kreierung jener Werkgruppe bei, die allenfalls einen Teil seines Hauptwerks ausfüllen und in ihrer kubistisch-geometrisierten Stilformulierung als eigenständige Gruppe angesehen werden müssen, da sie sich von den frühen Maschinen- bzw. Industriebildern deutlich abgrenzen. Wie auch Fernand Léger betonte, dass der Kubismus die „Maschine zum Gestaltungsprinzip erhebt“⁷⁰¹, so folgte auch Johann Georg Müller diesem Prinzip und erhob die maschinellen Objekte zu den Hauptmotiven der Werkgruppe der technischen Kompositionen. Von den frühen Arbeiten abgegrenzt, die vielmehr Industriestätten anhand von kubistischen Kompositionen zeigen, stehen die Maschinenbilder ab den frühen 1960er-Jahren im Kontext einer surrealistisch gedachten Bildwelt⁷⁰², die das zentrale Motiv, die Maschine, noch stärker in den Fokus rückt und sie zum alleinigen Bildgegenstand macht, also ohne Kulisse oder hintergründige Bildlandschaft. Dem entgegen treffen vor allem die frühen Maschinenbilder den Kern der Wahrnehmung einer lebendigen Industrie: Man meint bei der Betrachtung die Dampfstöße und Signale einer industriellen Arbeitswelt zu hören.⁷⁰³ Müller gelang es dabei nicht nur seinen technischen Kompositionen Leben einzuhauchen, sondern auch die „Schönheit intakter Technik“⁷⁰⁴ wiederzugeben –, sowohl in den frühen Industrielandschaften als auch in den späteren, auf ein Detail fokussierten Maschinenbildern. Eine weitere Teilgruppe scheint in diesem Kontext untrennbar von seinen Maschinen zu sein: Die Pflanzengebilde des Künstlers, die er ebenso zum zentralen Motiv seiner surrealistischen Bildräume⁷⁰⁵ werden ließ, komponierte er als „Bauwerke“⁷⁰⁶, um deren abstrahierte und formal klar definierte Gestalt wiedergeben zu können. Diese Pflanzengefüge werden daher im Folgenden als organische Kompositionen in dieses Kapitel integriert und stehen in Verbindung mit den technischen Kompositionen des Künstlers. Zunächst soll aber die oben beschriebene Entwicklung, die zu der Reduktion der Elemente der technisch und organisch komponierten Bildräume geführt hat, nachvollzogen werden.

⁷⁰¹ Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 14.

⁷⁰² Vgl. Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen in: Der Kunsthandel, 1969, S. 26.

⁷⁰³ Vgl. Peter NÖLLE, 1984, S. 14.

⁷⁰⁴ Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen, 1969, S. 27.

⁷⁰⁵ Vgl. ebd.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 27.

3.6.1. *Zwischen Schornsteinen und Industrie*

Während aus der Ludwigshafener Zeit des Künstlers nur wenige Werke nachgewiesen sind, entstehen in Koblenz einige Werke, die das Thema Industrie anhand der Kulisse Ludwigshafens aufzunehmen scheinen. Diese frühen Industrielandschaften haben dabei den Weg für die späteren Maschinenbilder mit Fokus auf die im Wesentlichen mechanischen Elemente gebahnt.

Ein Beispiel von 1955 trägt den Titel „Ludwigshafen“ (Abb. 51). Der Blickwinkel des Malers verläuft hier von einem Dach aus, welches von Gebäuden eingefasst ist. Die Ansicht zeigt eine stilisierte Anhäufung verschiedener Häuser und Gebäude, allesamt in unterschiedlichen Grauabstufungen gehalten. An den wenigsten sind Fenster zu erkennen, die eine mögliche Lichtquelle für den Bildraum darstellen würden. Der Gebäudeteil nimmt mehr als zwei Drittel des Bildraums ein. Während die Häuser links und rechts über den oberen Bildrand hinausgehen, blickt der Betrachter im Hintergrund in einen feuerroten Himmel, der in starkem farblichem Kontrast zu der grauen Vedute steht. Die Abbildung ist menschenleer. Lediglich im Hintergrund vermutet man aufgrund der Farbigkeit die Schornsteine und Brennöfen der Industriestadt. Zwei weitere Beispiele aus den 1950er-Jahren referieren kompositionell auf diese Stadtansicht, wobei der Fokus bei diesen auf die rauchenden Schornsteine bzw. die maschinelle Produktion gelegt wird.

Die „Industrieanlage“ von 1954 (M54/9) sowie „Industrie“ von 1957 (M57/14) zeigen beide in unterschiedlicher Ausformung eine vergleichbare menschenleere Kulisse. Während das frühere beider Beispiele eine dunkle Farbpalette aufweist, die lediglich im Hintergrund des Maschinenkonstrukts, dem Horizont der stadtähnlichen Formation, durch helle Beigetöne ersetzt wird, zeugt das drei Jahre darauf entstandene Gemälde von einer insgesamt helleren Farbigkeit. Hier sind die Gebäude links und rechts sowie große Teile der Maschinenanlage in dunklen Grautönen gehalten, während Einzelteile der undefinierbar konstruierten Anlage in rötlichen und rosafarbenen Teilflächen gemalt sind und der Horizont in Hellblau erscheint.

Davon ausgehend, dass die Entwicklung hin zu seinen Darstellungen abstrahierter Maschinengebilde ideell zumindest von der sichtbaren Umgebung seiner Kindheit und Jugend ausgegangen ist und die Erfahrungen im Bereich des Handwerks und der einzelnen Bauteile und Maschinen ebenso zuträglich für diese Entwicklung gewesen

sein müssen⁷⁰⁷, entwickelte Johann Georg Müller ab den späten 1950er-Jahren kontinuierlich seinen ‚Maschinenstil‘. Auch könnte sein Wehrdienst im Zweiten Weltkrieg ihn für diese Werkgruppe geprägt haben, in dem er ebenso mit maschinellen Gerätschaften zu tun hatte. Der Standpunkt des Zeitzeugen Karl-Jürgen Wilbert geht in diese Richtung: „Dahin gehend glaube ich, dass seine Weltanschauung davon begründet ist, dass die Welt einerseits regiert wird von der Hände Arbeit und andererseits von der Technik, die uns beherrscht. [...] Das hat mit der Auseinandersetzung mit seiner Umgebung zu tun und wie diese beherrscht wird. Vielleicht nahm seine Geburtsstadt Ludwigshafen ebenfalls Einfluss oder aber der Krieg, in dem er auch viel mit Maschinen und Technik zu tun hatte.“⁷⁰⁸

Eine weitere Einflussquelle war gerade in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg aber mit Sicherheit auch die industrielle Entwicklung und zunehmende Technisierung in der Zeit, die durch den Wiederaufbau und das spätere Wirtschaftswunder eingeleitet wurde. Erneut greift Wilbert diesen Gedanken in seinen Aussagen auf und erklärt die Entwicklung der Werkgruppe der Maschinenbilder Müllers wie folgt: „Ich glaube eher, dass dies [die Entwicklung hin zu den technischen Kompositionen] etwas damit zu tun hat, dass er den Wandel der Zeit durch die Maschine hier aufgreifen wollte.“⁷⁰⁹ Die Mischung der aufgezeigten prägenden Quellen und Ansätze für die Entstehung seiner Maschinenkompositionen wird in allen Industriebeispielen des Künstlers spürbar und kristallisierte sich ab den 1960er-Jahren zu einer eigenständigen und stilsicher auf Grundformen und abstrahierte Gegenständlichkeit reduzierten Werkgruppe heraus, die den Fokus auf das maschinelle Detail legte.

3.6.2. Technische Kompositionen

Eines der ersten Beispiele der maschinellen Kompositionen Müllers entstand 1960 und trägt den Titel „Maschinenbild“ (Abb. 52). Stilistisch stellt dieses Gemälde in klarer und formreduzierter Komposition ein deutlich vom übrigen Œuvre des Künstlers abzugrenzendes und eigenständiges Werk dar, das sich malerisch allenfalls in künftigen

⁷⁰⁷ Im Bezug auf die handwerkliche Lehre äußert sich Günter Heinrich im Interview wie folgt: „Wie eben bereits angemerkt, hat er die verschiedenen Aufgaben, Materialien und Formen verstanden.“
Siehe Anhang.

⁷⁰⁸ Interview Dr. Karl-Jürgen Wilbert, siehe Anhang.

⁷⁰⁹ Ebd.

Aktdarstellungen oder Pflanzenformationen wiederfinden wird.⁷¹⁰ Die Darstellung nimmt die Grundform des Rechtecks als konstruierendes Mittel auf. Hinter einer Kreisformation in drei Ringen in der Mitte des Bildes, deren mittlerer Ring durch einen kleinen Schacht nach links geöffnet wird, verläuft vertikal ein graues Metallrohr, welches in seiner Materialität durch einen auffälligen Lichtstreifen erkennbar wird. Der innere Kreis der Mittelformation erinnert an eine Schraube, der mittlere an eine Art Scharnier, und der äußere, der sich erneut in zwei Halbkreise – einen roten und einen braunen – teilt, weist keine erkennbare Materialität auf. Hinter dem vertikal angeordneten Metallrohr wird die Form des Rechtecks aufgenommen, welches sich in vier kleinere Rechtecke in Graubraun, Orangebraun, Grau und Beige aufteilt, die einerseits links und rechts außen von dicken Graukonturen bzw. linkerhand vom Schacht der Kreisformation und rechterhand von einer dünneren Konturlinie voneinander abgetrennt sind. Hinter diesem Rechteckgebilde zieht sich erneut ein Metallrohr, nun horizontal, durch den Bildraum und teilt somit, gemeinsam mit dem anderen, die Komposition erneut in vier rechteckige Bildteile, die Konturlinien der inneren Formation aufnehmend. Der Hintergrund, welcher sich durch diese Trennung ergibt, wird durch vier in kräftigem Blau gehaltene Rechtecke gebildet. Oberhalb und unterhalb der gesamten Konstruktion sind zwei dicke schwarze Balken angelegt, die einerseits die Komposition einfassen und andererseits an die Wiedergabe filmischen Materials im 16:9-Format erinnern.

Eine weitere Umsetzung eines Maschinen-Bildraums äußert sich in „Magnet“ von 1961 (Abb. 53). Vor einem dunklen Hintergrund windet sich eine in mehrere verschachtelte Teilformen gegliederte Konstruktion, die kaum einem eindeutig feststellbaren Werkzeug oder Gegenstand zugeschrieben werden kann.⁷¹¹ Stilistisch entspricht dieses Gemälde dem vorausgegangenen und beinhaltet aufgrund der Licht- und Schattenkontraste Elemente, die als metallisch wahrnehmbar sind, sowie weitere Formen, deren Materialität undefinierbar bleibt. Von einem rohrartigen Element, welches auf einem solchen weiteren aufgestellt ist, scheinen zwei Metallstücke nach

⁷¹⁰ Vgl. hierzu Kapitel 3.2.2. *Akte*: darin Abb. 14 und 15 bzw. Kapitel 3.6.3. *Organische Kompositionen*: M68/4 und M65/1–4 u. a.

⁷¹¹ Im selben Jahr entstand ein weiteres Maschinenbild, welches wiederum deutlich gegenständlicher und figürlicher als die übrigen Kompositionen dieser Werkgruppe gemalt ist. Auf diesem Beispiel meint man, den Ausschnitt einer Werkstatt zu erkennen, in welcher ein paar rohr- bzw. trichterähnliche Gebilde auf einer Werkbank zu erkennen sind (M61/6).

vorn hin abzugehen, die links von einem unkenntlichen Teilstück abgeschlossen werden und nach rechts ein weiteres Teilstück angehängt haben, welches einen Kubus beinhaltet, an dem unten eine treppenstufenartige Formation, oberhalb ein weiteres metallenes Rohr und innen eine grüne Spiralförmigkeit mit vier dahinter hervorkommenden Rechtecken zu erkennen sind. Die von Müller eingesetzten Farben bewegen sich bei den Metallrohren in üblichen Grau- und Weißabstufungen, während manche Teilstücke in Abstufungen von Braun, Türkis, Grün und Gelb ausgearbeitet worden sind. Die Darstellung erinnert aufgrund ihrer fiktiv konstruierten Bildlandschaft an surrealistische Motive, die Müller, wie eingangs beschrieben, zunächst für seinen Bildaufbau wählte.⁷¹² In diesem Beispiel verleiht Müller, dem Titel folgend, einem Detail, geht man von einem subjektiv erdachten Magneten aus, der eine exponierte Stellung erhält und anhand seines Übervolumens zum alleinigen Bildgegenstand wird.

Klar in der Komposition und dem Prinzip der vorherigen Maschinenbilder in Aufbau und Abstrahierung folgend, zählt „Bohrer“ von 1965 (Abb. 54) zu jenen Darstellungen, die Müllers zyklischer Serie der ‚Blauen Bilder‘ zugeordnet werden kann. Vor einem in Hellblau gemalten Hintergrund, welcher zusätzlich mit einem noch helleren Balken durchzogen ist, wodurch eine Dreiteilung des Rückteils entsteht, sind, ähnlich wie in dem Maschinenbild von 1960, mehrere in sich verschachtelte Bildelemente zu erkennen, die eine Vermutung von Räumlichkeit durch deren Anordnung in mehreren Ebenen zulassen. Hinter einem dicken Balken am linken Bildrand tritt ein Rohr hervor, an welchem vorn ein großer Aufsatz befestigt ist, welcher mit der Spitze an ein kugelförmiges Objekt anstößt, in das frontal eine Kuhle eingearbeitet ist. Die Kugel wird oben und unten jeweils von einer dreieckförmigen Konstruktion gehalten, die durch einen Konturstreifen, an welchem das Licht sich bricht, dreidimensional anmutet und an pyramidale Formationen erinnert. Hinter der unteren Pyramide sowie am rechten Bildrand sind erneut balkenartige Flächen erkennbar, welche jeweils eine weitere Ebene im Bild gestalten. Die Farbe Blau als ein in ihren Abstufungen gestaltendes Mittel innerhalb der Komposition lässt in diesem Beispiel kein Einzelelement besonders herausstechen, wobei die Betitelung des Bilds, „Bohrer“, eine dem vorangegangenen Beispiel ähnliche Vermutung zulässt, es handele sich hier um die im erneuten

⁷¹² Die Wahl der surrealistischen Bildgefüge äußerte bereits Edwin Kuntz (1969). Vgl. die Einleitung zu diesem Kapitel, 3.6. Maschinen und Pflanzen.

Übervolumen dargestellte Detailansicht eines Bohrers, der der Kugel eine weitere Kuhle verpasst hat.

Eine Darstellung aus dem Spätwerk des Künstlers stellt einen sichtbaren Übergang von der klassischen Komposition der Maschinenbilder zu der Werkgruppe der Pflanzengefüge dar. „Herzmaschine“ von 1970 (Abb. 55) lässt stilistisch und inhaltlich sowohl eine mechanische als auch organische Wahrnehmung des Bildraums zu. In einem in farblich abgestuften Rottönen gehaltenen Raum windet sich in der Länge ein Formengefüge aus überwiegend runden Teilstücken, die sich teils verschachteln, durch den Bildraum. Die dominierende Farbfüllung der einzelnen Teilstücke weist eine blaue Farbpalette auf, die mit schwarzen Flächen ergänzt wird. Einzelne Detailstücke sind dabei in knalligem Rot, Orange, Gelb oder gedecktem Grün dargestellt. Die Bildmitte sticht durch deren abgesetzte Färbung heraus und besteht aus zwei Ringen – im inneren gelbe, blattähnliche Gebilde auf schwarzem Grund, im äußeren grün verschattete Kugeln auf Orange –, aus welchen ein am Rand weiß gefärbtes Teilstück aus einer runden Öffnung einer weiteren Form austritt. Während die in sich verschachtelte Längsformation im Bildraum kaum an ein körperliches Organ (Herz) erinnert, so wirkt das zentrale Mittelstück indes wie ein rotierender Motor. Aufgrund des Titels lässt die Darstellung eine Zuordnung in den Komplex der Maschinenbilder zu, handelt es sich hierbei doch um den Gedanken einer Art medizinisch einsetzbaren Herzmaschine. Sowohl Farbgebung als auch Aufbau des Gemäldes erinnern stark an zwei Vergleichsbeispiele aus den späten 1960er-Jahren, „Der Morgen“ und „Vision Kreta“ (M67/3 und M68/4), die an entsprechender Stelle genauer thematisiert werden.

Insgesamt weisen die Arbeiten im Bereich der Maschinenbilder seit den späten 1950er- bzw. 1960er-Jahren einen stark der Abstraktion zugewandten Umgang mit Form und Gegenstand auf, wobei die Gesamtwahrnehmung noch immer dem Bereich des assoziativ Gegenständlichen verhaftet bleibt. Eine Anlehnung an Werke des französischen Künstlers Fernand Léger entsteht hier erneut, betrachtet man dessen Kompositionen, die verschachtelte und abstrahierte Formationen in einer Mischung aus erkennbarer und undefinierbarer Materialität in den Bildraum einfügen.

Zahlreiche weitere Maschinenbilder oder maschinelle Kompositionen im malerischen Werk des Künstlers zeigen durch Maschinenteile und Industriegebilde geprägte

Kompositionen⁷¹³, während Müller in seinem grafischen Werk nur selten diese Thematik aufnahm. Das oben näher beleuchtete Gemälde „Herzmaschine“ als Mischformation zweier Werkserien stellt dabei die Überleitung zum Komplex der Pflanzenbilder und deren organischen Formgefügen her.

3.6.3. Organische Kompositionen

Mit der Serie der Pflanzenbilder knüpfte Müller formal an die mechanische Wirkung seiner Industrie- und Maschinenbilder an und entwickelte innerhalb dieser eine weitere Serie, die ihn fortan bis ins hohe Alter beschäftigen sollte. In diesem Werkzyklus „übertrug [Müller] die Motorik seiner Monster-Maschinen auf eine seltsam wuchernde Blumen-Mechanik mit fast klassisch-ornamentalem Dekor“⁷¹⁴. Den Ornamentcharakter seiner großformatigen Pflanzenbilder adaptierte der Künstler von diversen Porträts des Frühwerks, die den Umgang mit dem Ornamentalen noch auf stark figürliche Art erkennen lassen.⁷¹⁵

Die Maschinenbilder der späten 1950er- und die Pflanzenwelten der 1960er-Jahre äußern die Ornamente in stärkerer Vereinfachung und flächendeckender Gesamtwirkung des Bildraums. Müller konstruierte diesen mit weichen, runden Formen, welchen er stark verschattete Elemente und Flächen entgensetzte. Was seinen Stil für die Entwicklung der organischen Kompositionen maßgeblich beeinflusste, waren die Aufenthalte auf Kreta, die ebenso die Reihe der Reisebilder⁷¹⁶ hervorbringen sollten: „Die mediterrane Atmosphäre mit ihren leuchtenden Farben und eine intensive Wahrnehmung der Licht- und Schattenreize inspirierten ihn zu seiner Werkgruppe der Pflanzenbilder, die neben den Maschinenbildern charakteristisch für sein Œuvre geworden sind.“⁷¹⁷

Zunächst kann auf formaler Ebene erneut eine Parallele zu Paul Cézanne hergeleitet werden, der in seinem Werk folgendes Ziel sah: „Er wollte satte, ungebrochene Töne

⁷¹³ Vgl. hierzu die Abbildungen in Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009: M59/16, „Stahlwerk“, M60/14, „Werkstück II“, M61/2, 4, 5, „Maschinenteil II“, „Maschinenbild“ (2x), M61/8, „Fräskopf“, M70/3, „Im Indigo“ u. a.

⁷¹⁴ Wolfgang Eschmann in RZ 27.9.1966, zit. nach Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 16.

⁷¹⁵ Vgl. Kapitel 3.2. Müller und die Frauen.

⁷¹⁶ Vgl. Kapitel 3.7. Reisebilder und Traumwelten.

⁷¹⁷ Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER/Dirk MARTIN (Hg.): Johann Georg Müller zum 100. Geburtstag, 2013, S. 48.

wiedergeben, wie man sie in der Natur unter einem südlichen Himmel findet, aber er musste die Erfahrung machen, dass es den Eindruck der Wirklichkeit zerstört, wenn man größere Flächen in einfachen, ungemischten Farben anlegt. Derart gemalte Bilder wirken wie Muster in der Fläche und können nie den Eindruck von Rauntiefe erwecken.⁷¹⁸ Für Cézanne wurde dieses Problem schließlich zur lösbaren Aufgabe, dennoch Harmonie und Gleichgewicht in seinen Bildern zu erzielen. Den Himmel einer südlichen Landschaft malen zu wollen, war auch das Ziel Johann Georg Müllers, der seine auf Kreta gesammelten Eindrücke in seiner Kunst verarbeitete.

Die Arbeiten auf Papier, die Johann Georg Müller auf der südländischen Insel fertigte, sind in einer hohen Anzahl und in immer wiederkehrenden Serien im Nachlass verzeichnet.⁷¹⁹ Im Folgenden soll das Augenmerk auf eine Auswahl von Ölgemälden gelegt werden, die die organischen Bildgefüge als surreale Landschaften identifizieren, welche neben der seit den 1960er-Jahren entwickelten Stilformulierung eines verschachtelten Bildraums mit unterschiedlichen geometrischen Gefügen und stark verschatteten Farbflächen, wie es die Beispiele der vorangegangenen Werkgruppen bereits aufgezeigt haben, hinzukommen. Die surrealistischen Merkmale sind bereits dort, um einen kurzen rückblickenden Exkurs zu einem der bereits beschriebenen Aktdarstellungen zu tätigen, spürbar. An dieser Stelle gliedert sich Müllers „Sitzender Akt“ (Abb. 16) in die Stilrichtung des Surrealismus ein. Der Umgang der figürlichen Malerei mit bildlichen Vorgaben surrealistischer Kunst erinnert dabei stark an ein Beispiel der metaphysischen Malerei des Carlo Carrà, „Hermaphroditisches Idol“ (Abb. 17), der ebenso mit der den Dingen innewohnenden, surrealen Atmosphäre arbeitete. Die Werke des Spaniers gelten als Reaktion auf die Unbeständigkeit und ständige Veränderung der Welt anhand von übersinnlichen Traumwelten⁷²⁰, was nah an die Umsetzung surrealistischer Künstler grenzt, die zudem die Prozesshaftigkeit ihrer Werke zum Teil ihrer Kunst werden lassen, indem sie, ohne durch ihre Vernunft kontrolliert zu werden, den reinen Automatismus ihrer Denkprozesse anstreben. Mit der oben genannten surrealen Atmosphäre, die im Bild „Sitzender Akt“ herrscht, spielt

⁷¹⁸ E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 539.

⁷¹⁹ Vgl. hierzu die Abbildungen zu den Arbeiten der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre: Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 146ff.

⁷²⁰ Gina PISCHEL: Illustrierte Kunstgeschichte der Welt, 1978, S. 657.

Müller hingegen innerhalb der Darstellungen seiner organischen Kompositionen und kreiert realitätsfern wirkende Bildlandschaften. Die Bildgegenstände deuten darin zwar Dreidimensionalitäten an, die Abstrahierung hin zu einem der Wirklichkeit entrückten und künstlichen Bildraum ist jedoch spürbar. Reale Bezugsobjekte können, anders als bei Müllers figürlichen Darstellungen, nur noch schwer nachvollzogen werden. Seine Sonnen- und Pflanzenformationen setzte Müller in farbige Kulissen und schien sie anhand von stilistischer Reduzierung auf abstrahierte Formen der Wirklichkeit zu entziehen. Die Werke entsprechen künstlich konstruierten Bildwelten, die erneut die surrealistischen Züge unterstreichen, wenn sie auch nicht in der Arbeitsweise eines Surrealisten entstanden sind. Entsprechende Beispiele sollen diese Motivik im Folgenden näher beleuchten.

Neben einigen im Jahr 1965, also unmittelbar nach Müllers Rückkehr aus Kreta, entstandenen Pflanzengefügen (vgl. M65/1–4), begegnet man zwei Gemälden, denen nun eine nähere Betrachtung zuteilwerden soll, da sie einerseits surreale Motive beinhalten und andererseits auf die zuvor besprochenen Maschinenbilder, besonders auf „Herzmaschine“ (Abb. 55), referieren sowie tradierte Motive eines romantischen Universalgedankens beinhalten.

In einem ähnlich verschachtelten, in Rot- und Violettönen gehaltenen Raumgefüge, wie es in „Herzmaschine“ zu sehen ist, windet sich in dem Gemälde „Der Morgen“ von 1967 (M67/3) ein in seinen Rundungen organisch wirkendes Formengefüge durch den gesamten Bildraum. Dominant sind hier die Farben Blau und Violett, wobei einzelne Details die gesamte Palette der Mischfarben bedienen. Das organische Formgebilde mutet als Pflanzen- und Blütengewinde an, das im Bildraum in sich abgeschlossen ist und dennoch den Anschein vermittelt, lebendig zu sein und weiter wachsen zu können. Eine ähnliche stilistische Formulierung findet sich in dem Gemälde „Vision Kreta“ (M68/4) wieder, das rein namentlich als unmittelbare Reaktion auf die für Müller so beeindruckende und kunstvolle Mittelmeerinsel fungiert.

In derselben Farbpalette, die er für die Darstellung „Der Morgen“ verwendet hat, schmückte er in diesem – anhand des Titels – Visionsgemälde den Bildraum sowohl mit runden als auch mit eckigen Formen aus, die hier nicht in ein einen Raum andeutendes Gefüge gepackt, sondern von einem blauen Rahmen eingefasst werden, der zu einer Art Schaukasten für das wird, was sich darin abspielt. Neben grünen

blattähnlichen Flächen erscheinen in diesem Schaukasten ebenso hellere grüne und orange-braune Formen, die an die Knospen einer Pflanze erinnern. Eine solche Blattform wiederholt sich noch einmal im unteren Teil des Schaukastens. Hinter den pflanzenhaften Formationen reihen sich rote, mit blau schattierte Farbflächen, die sich anhand ihrer Schattierungen deutlich voneinander abgrenzen. Diese verlaufen alle nach hinten in eine Art Kreisöffnung, die wiederum oben blau und unten rot gefärbt ist, deren Übergänge allerdings deutlich verschwimmen und nicht durch Konturlinien eingefasst sind.

In „Vision Kreta“ äußert sich der eingangs beschriebene am Surrealismus orientierte Aufbau besonders deutlich. Ein möglicher Interpretationsansatz ist, dass der bereits genannte Schaukasten das Fenster zu einer ferneren Welt darstellt, die sich mit bloßem Auge kaum fassen lässt. Während einzelne Partien noch greifbar scheinen, verschwimmt der hintere Punkt am Horizont und wird zu einer Art träumerischem Element. Als Mischform aus einer klassisch organischen Komposition mit einem ‚Reisebild‘, das Fernweh und Sehnsucht des Künstlers in sich aufnimmt, bildet „Vision Kreta“ die Überleitung zum folgenden Kapitel, das den Aspekt der Reise über den Weg der Fiktion einer phantastischen Landschaft hin zu der Ebene des Traums anhand weiterer Bildbeispiele steigert.

3.7. Reisebilder und Traumwelten

Die Motive Reise und Traum sollen im folgenden Kapitel zunächst unter Berücksichtigung der Wirklichkeitsgefüge im Werk Johann Georg Müllers, die durch den formalen und räumlich konstruierten Aufbau seiner abstrahierten Bildkompositionen entstehen, als interpretative Erweiterungen der Bildaussagen in diese Teilgruppen einfließen. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass neben den surrealen Elementen seiner vorangegangenen Kompositionen, die die künstliche Wirklichkeit im Bildraum erzeugen, die Einflüsse der Kreta-Reisen Müllers der Adaption des romantischen Grundgedankens der Sehnsucht entsprechen.

Dabei erweitern nicht nur die durch seine Reisen motivierten Gemälde und Arbeiten auf Papier den surrealen Charakter der folgenden Werkgruppe. Auch das träumerische Element einiger Bildbeispiele führt zu einer Ausweitung der Bildwirklichkeiten durch die Komponente des Zustands eines Träumenden. Die Leistung Johann Georg Müllers

ist darin festzumachen, dass er, „bedrängt von Tagtraumgeschichten und bedrängt von bis ins Weltall hinausreichenden Bild-Phantasien, alles Surreale und alles Fremde und Unheimliche durch seine ingenieurhafte Präzision zu zügeln und in feste Formen zu binden weiß“.⁷²¹ Diese Komponenten sind, trotz deren Zügelung, seinen Bildern inhärent, und eine intensivere Betrachtung und Interpretation der einzelnen Motive Reise, Sehnsucht, Phantastik und Traum erscheint unabdingbar, um die oben genannten Zeilen, die Edwin Kuntz 1969 auf Johann Georg Müller bezog, genauer zu überprüfen.

3.7.1. *Reise, Sehnsucht und fremde Welten*

Eine Füllung des gesamten Bildraums mit organischen Gefügen, die an sich windende Pflanzen- und Blütenelemente erinnern, stellt Müller in dem Wandbild „Südliche Landschaft“ von 1975 (M75/1) dar. Die Farbpalette ist dieselbe wie bei den vorherigen Beispielen einer mediterran anmutenden Bildlandschaft. Hinzu kommen die Steigerung der in sich verschatteten Pflanzenformen in deren Detailfülle sowie die Anordnung in einen in die Länge gestreckten Bildraum, über dessen Abgrenzungen die Pflanzen herauszuwachsen scheinen und den Inhalt zu einem lebendigen Gefüge werden lassen⁷²², welches dennoch auf klar konstruierte und ingenieurhafte Weise entstanden ist. Alle der oben beschriebenen organischen wie technischen Bildgefüge entsprechen diesem kompositionellen Aufbau. Die Ebene der lebendigen Gefüge wird in manchen Werken des Künstlers zudem erweitert und lässt seine Arbeiten stellenweise eine ‚Romantisierung‘⁷²³ erfahren, indem sie als Traum- und Sehnsuchtsmalereien wahrgenommen werden können:

Das auf inhaltlicher Ebene darin mitschwingende Fernweh, die Sehnsucht eines Künstlers in ferne Welten, die Müller hier verbildlichte, entspricht dabei dem Verständnis eines Romantikers, der sich nicht nur als Schöpfer modernen Schaffens verstand.⁷²⁴ Eintönigkeit, Alltäglichkeit und schiere Endlosigkeit wurden Abenteuer,

⁷²¹ Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen in: Der Kunsthandel, 1969, S. 26.

⁷²² Das Wandbild ist heute nicht mehr sichtbar, da es hinter einer 1993 eingebauten Wandverkleidung versteckt wurde. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 92.

⁷²³ Hier ist die Verarbeitung romantischer bzw. neoromantischer Motive im Sinne des ursprünglichen Gedankens der „progressiven Universalpoesie“ (Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragment Nr. 116) und der Verbildlichung von Motiven wie Sehnsucht, Fernweh oder Reise gemeint. Vgl. hierzu die entsprechende Definition in der Einleitung zu Kapitel 3. Werkgruppen.

⁷²⁴ Vgl. hierzu: Monika SCHMITZ-EMANS: Einführung in die Literatur der Romantik, Darmstadt 2007, S. 9.

Sehnsucht und aufregenden Ereignissen gegenübergestellt.⁷²⁵ Diesen Gedanken adaptierte Müller für seine organischen Kompositionen und Reisebilder, indem er die fern gelegenen Pflanzenwelten in sein Atelier holte und sie zum Bestandteil seiner Werkserien machte.

Erneut wählte Müller die blaue Farbpalette, die sein malerisches Spätwerk in einigen Beispielen ausmachen sollte, für ein weiteres ‚Reisebild‘. Die an mediterrane Sonnenuntergänge erinnernden Rot- und Orangetöne treten in „Urwald II“ von 1974 (Abb. 56) zurück. Ähnlich wie in „Südliche Landschaft“ bevölkern die Pflanzengefüge den gesamten Bildraum und winden sich in wulstigen wie feingliedrigen Formen in alle Richtungen, teilweise wieder vom Rahmen abgeschnitten bzw. über jenen herauswachsen wollend. Im Unterschied zu „Südliche Landschaft“, hier sind die Pflanzengebilde kaum definierbar, muten jedoch konzeptionell passend mediterran an, winden sich in „Urwald II“ schilfartige Längsflächen vor Kelchblüten und Palmengewächsen. Der Titel unterstreicht die Annahme der Transponierung in eine fern gelegene Szenerie und verleiht dem Gemälde gleichzeitig den Charakter eines weiteren Reisebilds.⁷²⁶

Kaum deutlicher könnte der Bezug zur Romantik in dem 1975 entstandenen Gemälde „Blaue Blume“ (Abb. 57) sein. Die Darstellung an sich zeigt eine solche Blume mit insgesamt zwei Blüten und einer Knospe vor einem dunkelblauen Hintergrund, der von rechts nach links immer verschatteter wird und in ein Schwarz übergeht. Während an dem linken, dickeren Stängel eine große, blaue Blüte, aus welcher violette Staubfäden herauskommen, blüht, sind die zweite Blüte sowie die Knospe, erstere hellblau, die andere rosafarben, an zwei dünneren und vom anderen nach rechts abgehenden Stängeln angebracht. Drei weitere kürzere Stängel gehen nach links und rechts vom mittleren ab. In überzogenen Formen herausgearbeitet sind die beiden Kelche der Blüten sowie die Stängel, die in sich dreigeteilt sind. Müller wählte hier die Verbildlichung des vermeintlichen Ziels eines jeden Romantikers: Die blaue Blume steht für Sehnsucht und das Streben nach Unendlichkeit und ist eine Allegorie des Fernwehs und der Wanderschaft. Als Verbindung des Menschen einerseits mit der Natur und andererseits

⁷²⁵ Vgl. Jan SEDLÁK: Paul Gauguin, 1978, S. 6.

⁷²⁶ In diesem Fall ist die Bildlandschaft nicht auf Kreta zu verorten, sondern in einem nicht genau zu lokalisierenden Ort in Äquatornähe. Diese Lokalisierung ist ebenfalls in „Urwald“ von 1966 (M66/1) zu vermuten. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 60.

mit seinem Geist symbolisiert sie zudem das Ziel der Selbsterkenntnis des Einzelnen.⁷²⁷ Im Romanfragment „Heinrich von Ofterdingen“ von Novalis erstmalig benannt⁷²⁸, hat sich die blaue Blume zu einem wiederverwendbaren Symbol innerhalb der Kunstgeschichte entwickelt. In diesem Kontext wird an die 1967 von Müller für die Ludwigshafener Ausstellung „Das blaue Bild“ verfassten Zeilen erinnert, in denen es heißt: „Blau ist ungreifbar / Blau ist Sehnsucht / Blau ist hintergründig / Blau ist Traum / Blau ist Weite, Tiefe, Raum [...]“⁷²⁹. Durch die Darstellung nicht nur der Farbe Blau und jener motivisch tradierten Blume, sondern auch durch die vorangegangenen Beispiele der sehnsuchtsvollen Reisebilder ist Müller in vielen seiner Werke als ein postmoderner Künstler zu verstehen, der romantische und neoromantische Grundgedanken rezipierte.

Der Sehnsuchtsgedanke eines romantischen Künstlers, den Müller hier adaptierte, lässt sich wiederum verbinden mit dem in jedem Menschen verankerten Wunsch nach dem Wunderbaren⁷³⁰, ob sich dies nun durch Fernweh und Sehnsucht nach fernen Orten unserer Welt oder durch Ausflüchte aus dem Diesseits in jenseitige bzw. nicht real zu verortende Welten äußert. Im Folgenden soll sich der Gedanke des Wunderbaren von dem Phänomen des Phantastischen⁷³¹ in der Kunst abgrenzen. Beide Zustände finden sich im Œuvre des Künstlers, der zunächst den einen dieser Exkurse, die Reise in märchenhafte Landschaften, bedient hat. Im Verlauf des folgenden Kapitels wird ebenso herausgestellt, dass Müller bei einem Teil seiner Werke mit Bildräumen arbeitete, die mit der Realität brechen und phantastische Züge aufweisen.

⁷²⁷ Vgl. Hajo DÜCHTING (Hg.): Die Kunst der Romantik, Belser: Stuttgart 2010, S. 6f. und Wolfgang FRÜHWALD (Hg.): Novalis. Heinrich von Ofterdingen, Ergänzte Ausg., Reclam: Stuttgart 2006, S.236ff.

⁷²⁸ Wolfgang FRÜHWALD (Hg.): Novalis. Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman. Stuttgart 2006.

⁷²⁹ Die vollständige Zitation findet sich in Kapitel 2.4. Zwischen Ausstellungen und Häuslichkeit.

⁷³⁰ Laut Roger Caillois verursache das Phantastische in Abgrenzung zum Wunderbaren einen befremdlichen, nahezu unerträglichen Bruch in der realen Welt. Wunderbares geschehe für ihn im Märchen, da in diesem die konstruierte Welt voll Zauber und Magie sei und dies somit nichts Untypisches dort wäre. Es verlaufe in seiner Struktur auf einer Ebene. Hingegen brauche die Phantastik derer mindestens zwei: Die eine Ebene sei die Welt, die alles Unmögliche abstoße, das phantastische Moment hingegen sei die zweite Ebene, die, über erstere einfallend, als negativ konnotiertes Wunder gelte und die „heile Welt“ durch ihre Unmöglichkeit zerstöre. In: Thomas WÖRTSCHE: Phantastik und Unschlüssigkeit. Studien zur phantastischen Literatur, 1987, S. 28ff.

⁷³¹ Zur Phantastik als Phänomen vgl. die entsprechende Definition in der Einleitung zu Kapitel 3. Werkgruppen.

3.7.2. Phantastische Landschaften

Zur Annäherung an die künstlerisch komponierten phantastischen Landschaften als Brüche mit der empirischen Wirklichkeit soll zunächst die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion getroffen werden, die zu der Betrachtung der phantastischen Bildräume Müllers hinleiten soll. Nicht nur formal, sondern auch auf inhaltlicher Ebene muss das Wissen über und die Unterscheidung von Realität und Fiktion zunächst vorausgesetzt werden. Monika Fludernick unterscheidet beispielsweise zwischen drei Ebenen: der „fictio“⁷³² als die Konstruiertheit eines Sachverhalts, dem „fictum“⁷³³ als Erfundenheit der Ereignisse und dem „suppositio“⁷³⁴ als Imagination eines Gegenstandes oder einer Situation. Die zwei ersten Ebenen fasst sie hier unter Fiktionalität zusammen, wohingegen die dritte Ebene Fiktion meint.⁷³⁵ Etwas Fiktives ist demnach etwas Erfundenes, Erdachtes, das kein erkennbares Referenzobjekt in der Realität hat. Dieser Reiz an der Darstellung von etwas Fiktivem, nicht Erklärbarem, also am Wunderbaren und Phantastischen, spiegelt sich in den im Folgenden ausgewählten Kapitel wider. In dessen Frühwerk weisen die entsprechenden Beispiele Johann Georg Müllers zunächst märchenhaft-wunderbare Merkmale auf. Im Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier wird bereits festgehalten, dass sich im Frühwerk Johann Georg Müllers „fantastische, märchenhafte Szenen von zarter, verhaltener Farbigkeit“⁷³⁶ befinden. Im Haupt- bzw. Spätwerk kommen phantastische Merkmale hinzu: Diese würden sich im späteren Schaffen des Künstlers in deutlich expressiveren Farben und ungehalteneren Kompositionen niederschlagen.⁷³⁷

Zunächst werden die oben genannten märchenhaften Szenen, die sich wohl unter anderem auf ein Konvolut aus sieben Temperaarbeiten auf Pappe beziehen, genauer thematisiert. Die Blätter zeigen Figuren- und Kostümstudien zu einer Königin, drei als solche betitelte Märchenfiguren (Nr. 12-1–7) und drei Trachtenfiguren. Die drei Blätter, auf denen die vermeintlichen Märchenfiguren zu sehen sind, heben sich inhaltlich von den übrigen Blättern ab, verweisen sie schließlich, dem Titel zufolge, auf deren Vorkommen in einer wunderbaren Welt. Die drei Märchenfiguren lassen sich hier als

⁷³²Monika FLUDERNICK: Erzähltheorie. Eine Einführung, 2013, S. 74.

⁷³³Ebd.

⁷³⁴Ebd.

⁷³⁵Vgl. ebd.

⁷³⁶Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 25.

⁷³⁷Vgl. ebd.: Entsprechende Beispiele werden nicht angeführt.

Narr oder Ritter (12-2), Zauberer bzw. Magier (12-3) und alter König (12-4) identifizieren und entsprechen dem Figurenrepertoire eines klassischen Volksmärchens.⁷³⁸ Das volkstümliche Märchen als Erzählung innerhalb einer wunderbaren Landschaft verweist mit seinen Figuren, die einen Bezug zur Wirklichkeit haben können, auf die künftigen Darstellungen des Künstlers, der die Präsenz des Wunderbaren in einer Märchenszenerie in manchen seiner Werke in phantastische Sphären hob.

In einem Gemälde der 1940er-Jahre kennzeichnete Müller seine Darstellung als vermeintliche phantastische Landschaft. „Phantastischer Wald“ (Abb. 58) gibt dem Betrachter zunächst den Hinweis, dass es sich hier um eine solche Szenerie handelt, die Unerklärbares zu beinhalten scheint. Auf diesem mit Tuschpinselkonturen unterlegten Temperagemälde befindet sich allerhand Pflanzen- und Blütenwerk an baumartigen Gebilden in Orange, Hellgelb, blassem Türkisblau und Rosé, welche mit graublauen Schattierungen versehen sind. Im unteren linken Bildrand ist eine Figur, auf einem orange gefärbten und hügeligen Bodenstück mit graublauen Stielelementen zu erkennen, deren ebenfalls orangefarbene Kleidung die graublaue Schattierung des Waldstücks wiederholend aufnimmt. Die Gestalt hebt ihr linkes Bein in die Höhe und winkelt es an, sodass es über ihr rechtes Knie geht. Während sie ihren linken Arm leicht angewinkelt vom Körper wegstreckt, hält sie in ihrer rechten Hand einen Stab mit Spitze am oberen Teil, einer Lanze oder einem Speer ähnlich. Auf dem Kopf trägt sie eine rote Krone mit fünf Zacken. Ihr Gesicht ist anhand von zwei Kreisen für die Augen und einem für den Mund skizzenhaft angedeutet. Die insgesamt freundliche und zarte Farbgebung sowie die mystische Wirkung eines überwucherten Walds, der von einer seltsam närrischen Figur bewohnt wird, lassen hier jedoch kaum phantastische Züge erahnen, sondern entsprechen vielmehr einer Landschaft, die Hintergrund für die vorher beschriebenen drei Märchenfiguren (Nr. 12-2–4) sein könnte. Der „Phantastische Wald“ wird vielmehr zu einer wunderbaren Märchenlandschaft.

⁷³⁸ Die drei Märchenfiguren Müllers, welche auf Figurentypen zurückgehen, die anhand von Mythen, Sagen und Volksbüchern zusammengetragen wurden, grenzen die ‚wunderbare Landschaft‘ des Volksmärchens um sie herum von dem Gedanken eines Kunstmärchens ab. Letzteres hatte „mit volkstümlicher Naivität nicht das geringste zu tun“ und wurde von dessen Vertretern zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einer Art „Metamorphosen“ gegenüber der überholten Märchen- und Sagenmotivik verfasst. Vgl. Monika SCHMITZ-EMANS: Einführung in die Literatur der Romantik, 2007, S. 24f.

Sichtbare Streifzüge durch phantastische Bildgefüge tätigte Müller in einer späteren Darstellung: „Gespenster“ von 1972 (Abb. 59). Seinem späten Stil der abstrahierten Bildgefüge mit dunklen Schattenelementen, welche die jeweilige Gestalt oder das jeweilige Objekt dreidimensional erscheinen lassen, sowie den verschachtelten Hintergrundgefügen, welche stets eine gewisse Räumlichkeit im Bild andeuten, blieb der Künstler in diesem Beispiel treu und ließ zwei Figuren im Bildraum, einer schwarz-blauen Box gleich, miteinander verschmelzen. Köpfe und Gliedmaßen beider Figuren sind erkennbar, auch wenn der Künstler sie so stark stilisiert und überformt hat, dass sie ebenso als wulstige Objektgebilde identifiziert werden könnten. Dennoch wird dem Betrachter, der die Körperlichkeit auf den zweiten Blick wahrgenommen hat, anhand des Titels auf die Sprünge geholfen: Zwei Gespenster sind in diese dunkelblaue Box gepresst. Weder deren Schemenhaftigkeit noch deren wallende Gewänder verleihen ihnen den tradierten Wiedererkennungswert eines typischen Gespenstes.⁷³⁹ Vielmehr ist es deren weiße Haut, die nicht von den starken Schlagschatten des künstlichen Lichts betroffen ist. Diese verweist auf die Unnatürlichkeit der Gestalten. Erst die Erkennung dieses Faktors erhebt die Gespenster in die Sphäre des Überirdischen und lässt sie in die eigentliche Bildwelt⁷⁴⁰ einfallen. Die Darstellung entspricht somit der einer phantastischen Bildwelt.

⁷³⁹ In der Kunst hat der Reiz, das Übersinnliche und Nichterklärbare darzustellen, bis heute nicht nachgelassen. Dies bezieht sich unter anderem auf die schemenhaften Darstellungen innerhalb solcher Gemälde, die etwas nicht Darstellbares und Übernatürliches anhand von blasser Farbigkeit oder schlierenartiger und transparenter Wiedergabe im Bildraum unterbringen. Was seit Jacopo Tintoretto nicht länger in naturalistischer und dem üblichen Bildpersonal entsprechender Farbigkeit gezeigt wurde, entwickelte sich über Johann Heinrich Füssli und dessen geisterhafte Figuren bis in die heutige Kunst zu einem Phänomen, das dem Phantastischen entspricht, da etwas erkennbar Übernatürliches in die eigentliche Bildwelt einbricht. In ihrer Entwicklung ist es der Kunst des späten 18. und des 19. Jahrhunderts gelungen, das Übernatürliche zu einem bildwürdigen Thema zu machen, indem es durch fliegende Gedankenprojektionen von Putten, Feen oder Geistern dargestellt wird: „Die Wirklichkeit steckt voller Enttäuschung für den, dessen Freudequellen im Elysium der Phantasie entspringen“, so beschreibt es beispielsweise Johann Heinrich Füssli (1741–1825) in seinen Aphorismen. Vgl. hierzu Melitta KLIEGE: *Gespenster, Magie und Zauber – Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute*, 2011, S. 7ff und Heinrich FÜSSLI/Eudo Colecestra MASON/Matthias VOGEL: *Aphorismen über die Kunst*. Neuausg. Basel, 1944. Fabelwesen, Engel oder Gespenster werden in dieser Tradition als transparente oder farblich blassweiße Wesen dargestellt und können unmittelbar als jenseitige Geschöpfe identifiziert werden. Vgl. hierzu weiterführend auch: Carolin BOHLMANN/Thomas FINK/Philipp WEISS: *Sichtbar unsichtbar – Die Lichtgeister des Jacopo Tintoretto*, in: *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer*, München 2008.

⁷⁴⁰ Diese Bildwelt wird hier als eine der empirischen Welt entsprechende verstanden, auch wenn der Betrachter kaum Anzeichen für diese Verortung findet, da es sich lediglich um die beschriebene schwarz-blaue Box handelt. Dennoch entspricht diese Gestaltung der von Müller in den meisten

In jenseitige Sphären katapultierte Johann Georg Müller zwei weitere Gemälde aus seinem Œuvre. „Auf einem anderen Stern“ von 1976 (Abb. 60) und „Galaxis“ von 1979 (Abb. 61) zählen ebenso zu derart phantastisch erdachten Bildwelten, die in beiden Beispielen allerdings keinen Einfall in die eigentliche Bildwelt darstellen, wie „Gespenster“ es zeigt. Die Werke verbildlichen eine abgeschlossene fiktive Welt, die dennoch Unheimliches birgt, wodurch die phantastischen Elemente erst entstehen. „Auf einem anderen Stern“ ließe sich ebenso ausnahmslos zu seiner Werkgruppe der Reisebilder und deren Pflanzengefüge zuschreiben, gäbe es den Titel nicht, was im Werkverzeichnis der Malerei und Druckgrafik bereits erkannt wird: „Auf diesem ganz speziellen Stern fügen sich die verschatteten Spielformen zu einem dichten Stalagmitengebirge in Blau, Violett und Grün. Der Betrachter verliert das Gefühl für die Größenverhältnisse; er sieht sich mit einer fremden und abweisenden Welt konfrontiert.“⁷⁴¹ Indem Müller die zu erkennenden organischen Gefüge, blauviolette Blättergebilde, die stalagmitenartig zum oberen Bildrand wachsen, auf einen ‚anderen Stern‘ verlagert, was die oben genannte abweisende und befremdliche Wirkung erzielt, erhält die Abbildung eben jene phantastischen Züge.

Ebenso geschieht es im zweiten Beispiel, das eigentlich ausnahmslos eine Mischform aus Maschinen- und Pflanzenbildern darstellen könnte⁷⁴², gäbe es auch hier den Titel nicht. Im Bildraum, der mit organischen Formen und Flächen in dominierenden Blau- und Violettönen komponiert ist, bewegen sich in der Mittelachse drei kugelartige und eine ellipsenförmige Formation. Die hintergründigen, verschatteten Formwülste werden hier zu nebulösen, wolkenartigen und kometenschweifähnlichen Galaxiemitgliedern, während die drei Kugelformen zu Planeten werden und die mittige Ellipse an eine Planetenlaufbahn erinnert. Das phantastische Phänomen entsteht also auch hier nicht durch den beschriebenen Bruch mit der Realität, sondern anhand der Abstrahierung der einzelnen Formelemente. Diese können in obigem Deutungsansatz zwar beim Betrachter die Assoziation einer Galaxie auslösen, doch gestaltet sich diese keinesfalls

Fällen seiner Malerei gewählten räumlichen Gestaltung, in welche er seine Figuren und Staffagen hineinsetzt. Zahlreiche Beispiele weisen die räumliche Verschachtelung und kubisch-geometrische Komposition seiner Bildhintergründe auf, die sich an den Räumlichkeiten des Ateliers des Künstlers orientieren, zumindest aber einen irgendwo im Diesseits zu findenden Innenraum vermuten lassen. Von besagtem Einbruch der Gespenster in die eigentliche Bildwelt wird daher in diesem Beispiel ausgegangen.

⁷⁴¹ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 85.

⁷⁴² In diesem Verständnis erinnert „Galaxis“ (Abb. 61) an „Herzmaschine“ (Abb. 55).

in einer dem Menschen bekannten aus. Die Anordnung der einzelnen Formen und deren Reduzierung, die nahezu in die Abstraktion verläuft, sind höchst eigensinnig und befremdlich gewählt. Müller fokussierte sich in dieser Darstellung wohl auf das Innere seiner Person, die sich mit dem Unbewussten, dem träumerisch Erdachten, dem eigenen Gefühl auseinandersetzt und erschaffte einen subjektiv erdachten Bildraum. Mit dieser Form der Wiedergabe wurde der Künstler dem Gedanken postmoderner phantastischer Strukturen gerecht, die das Phänomen von äußeren Wahrnehmungsmustern auf ihr Inneres bezogen.⁷⁴³ Insgesamt stehen die oben genannten und besprochenen Beispiele als exemplarisch für ein breites Spektrum der künstlerischen Prozesse Johann Georg Müllers, von dem unzählige Bildwelten als entweder romantisch, wunderbar oder phantastisch offenbart wurden.

Auf formaler Ebene stellt „Galaxis“ dabei eine Überleitung zu den immer stärker der Abstraktion zugewandten Bildbeispielen dar. Diesen, die als „Abstrakte Kompositionen“ verzeichnet sind, werden drei andere abstrakte Werke vorangestellt: Zu realen Zuständen zurückkehrend, die Ebene der Fiktion dennoch nicht verlassend, werden im Folgenden Bilder des Traums die Betrachtung der künstlich erzeugten Bildlandschaften mit abstrakten Formationen füllen.

3.7.3. Künstliche Traumwelten

Neben den phantastischen Zügen der oben beschriebenen Werke vollzieht sich in anderen Beispielen des Künstlers die Darstellung des Zustands eines Träumenden. Zwar kann der Zustand eines solchen in der Verbildlichung ebenso phantastische Elemente aufweisen, doch konstruierte Müller seine ‚Traumbilder‘ als rein abstrakte Zeugnisse, die aufgrund dessen nicht als Brüche mit der Realität, sondern als Erweiterung dieser verstanden werden.

Ebenso können die Motive des Traums zwar durchaus auch Tendenzen von surrealistischen Eigenschaften aufweisen, doch werden die Beispiele Johann Georg Müllers, die er jeweils mit „Traum“ betitelte, nicht in diesem Verständnis aufgefasst, da die abstrakte Formsprache weder reale noch surreale und erdachte Bezugsobjekte erkennen lässt. Seine künstlichen Traumwelten werden daher im Folgenden als

⁷⁴³ Vgl. Walter SCHURIAN/Uta GROSENICK: Phantastische Kunst, 2005, S. 7.

abstrakte Ausformungen eines unbewussten Prozesses, dem des Traumzustands, verstanden.

Monika Schmitz-Emans beschreibt den Zustand eines Träumenden beispielsweise wie folgt: „Einerseits scheint der Traum die Verbundenheit des träumenden Ichs mit dem Universum zu verheißen oder zu bestätigen. [...] Andererseits entfremdet sich gerade der Träumer von der ihn umgebenden Welt, da ihm selbst die Wirklichkeit in eine Traumwelt und eine Welt der wachen Erfahrung zerfällt.“⁷⁴⁴ Sigrid Bertuleit hingegen steigt über den Weg der verschiedenen Traumtypen in die Thematik ein und erkennt, dass „im Traum [...] alternative Realitäten [wirken], die zwar leicht verschattet, jedoch so deutlich ausformuliert sind, dass sie mit der aktuellen Situation [...] mithalten können.“¹⁶⁹ Diesen Definitionen folgend, sind solche Bilder des Traums am ehesten bei Surrealisten wie Salvador Dalí oder René Magritte zu finden, die derart ‚alternative Realitäten‘ in ihren Bildräumen erzeugten. Dabei gingen sie der Frage nach, wie der Traum in Beziehung zur Realität steht, und schufen die Verbildlichung dieses Kontextes, der auf Sigmund Freuds „Die Traumdeutung“ von 1899 zurückzuführen ist, anhand von Unbewusstem und Traumlandschaften.⁷⁴⁵ Augenscheinlich arbeitete Johann Georg Müller mit dieser Thematik und ging der Abbildung eines Traums in einem Teil seines malerischen Werks nach, ohne dabei erkennbare Bildobjekte eines Magritte, Dalí oder auch Carlo Carrà⁷⁴⁶ für seine Deutungsweise zu wählen, sondern seine Bildräume in typischer Abstrahierung und Verschachtelung zu komponieren.

Der Inhalt des jeweiligen Traums der ausgewählten Darstellungen ist kaum anhand von Objekten mit Realitätsbezug zu deuten, wie die organischen Kompositionen Müllers es bereits verdeutlicht haben. Erneut verleiht die Korrespondenz zwischen Abbildung und Titel des Werks diesem seine surrealistische Semantik. „Traum IV“ von 1960 (Abb. 62), „Traum VII“ von 1962 (Abb. 63) sowie „Traum“ von 1967 (Abb. 64) suggerieren jeweils eine in sich geschlossene Traumlandschaft, die in zweierlei abstraktem Sinne den Bildraum füllt: Zum einen vollzieht sich hier der abstrakte Inhalt einer Traumdarstellung, zum anderen fand Müller in diesen Darstellungen zu einer abstrakten Stilsprache.

⁷⁴⁴ Monika SCHMITZ-EMANS: Einführung in die Literatur der Romantik, S. 36.

⁷⁴⁵ Rosalind ORMISTON: Moderne Kunst. Die 50 wichtigsten Stilrichtungen, 2014, S. 54.

⁷⁴⁶ Vgl. den entsprechenden Exkurs in Kapitel 3.6.3. *Organische Kompositionen*.

Das erste der drei genannten Beispiele zeigt ein abstraktes Konstrukt aus farbigen Flächen und geometrischen Formgefügen vor einem geschwärzten Hintergrund, der am unteren Bildrand von einem bläulichen Balken ergänzt wird. Dadurch wird eine räumliche Wirkung erzeugt, die das nicht identifizierbare Formenkonstrukt im Bildraum schweben lässt. Ähnlich gestaltet der Künstler den Bildraum des zweiten Beispiels, in welchem sich ein anhand halbrunder Farbflächen zu einem ovalen Sog bildendes, verschattetes Gefüge in einem ebenfalls schwarzen Hintergrund befindet, der am unteren Rand erneut mit einem farblich abgesetzten, in diesem Falle grauen, Balken ergänzt wird. Die abstrakte Stilformulierung des Formgefüges erinnert an die Aufsicht einer Blüte und deren mehrschichtig angelegten Blattkranz. Der Titel hingegen öffnet die Interpretation in Richtung der Wahrnehmung dieses Gebildes als fragmentarisches Traumelement, welches den Weg eines wie eben bereits erwähnten Sogs hin zu einem undefinierbaren Punkt am Ende desselben zulässt.

Im dritten Beispiel erkennt man ein weiteres abstraktes Formgefüge, welches vor einem dunkelgrauen Hintergrund, der in diesem Falle von einem schwarzen, halbrunden Balken am oberen Bildrand ergänzt wird, den Bildraum ausfüllt. Gegliedert in zwei Halbkreisformen, die durch einen Steg miteinander verbunden werden, ist das gesamte Konstrukt aufgeteilt in mehrere unterteilte Formen aus Rundungen, Dreiecken und Kreisen, deren Farbgebung in Blau, Violett, Türkis und Rot und deren verschachtelte Anordnung und schwarze Schattierung die gesamte Formation dreidimensional wirken lassen und sich somit vom übrigen, flächigen Hintergrund abheben.

Im ersten Beispiel von 1960 wird diese Dreidimensionierung aufgrund der teils nur kontrastschwachen Schattierung und der schwarzen Flächen, die hier vielmehr als überzogene Umrisslinien gelten, nur angedeutet. Allen Exempeln gemein ist allerdings die Assozierbarkeit mit Bildelementen, welche Räumlichkeit entstehen lassen, sowie mit in ihrer Gegenständlichkeit abstrahiert erdachten Gesamtobjekten. Durch deren unterschiedlich aneinandergesetzte Teile werden diese zu einem Ganzen und können als abstrakte Traumgebilde wahrgenommen werden, die kaum in einem wirklichkeitsnahen Traum erdacht werden, sondern vielmehr auf den abstrakten Zustand des Träumens bzw. des Träumenden hindeuten. Johann Georg Müller erschuf hier eine abstrakte Ebene des Traums, die in einer künstlerischen und künstlichen Prozesshaftigkeit dieses Zustands Gestalt annimmt.

Als Mischfeld aus in sich abstrakten Bildräumen und dennoch kontextueller Bezugsdeutung zum Zustand des Traums, der sich in seiner Verbildlichung niederschlägt, stehen diese Werkexemplare, die sich somit von der folgenden, letzten Steigerung des malerischen Werks des Künstlers absetzen, die keine inhaltlichen Korrespondenzen mehr zulässt. Eine Auswahl seiner abstrakten Kompositionen soll die Ausbrüche in die ungegenständliche Welt der reinen Abstraktion aufzeigen.

3.8. Ausbrüche: Abstrakte Kompositionen

Ausbrüche hat es bei Johann Georg Müller stets gegeben. Nicht nur im privaten Bereich, sondern auch bei der Arbeit. Manche seiner Werke entsprechen nicht der technischen Entwicklung des Künstlers, der über die Dekaden hinweg zu dem Wiedererkennungswert seines Hauptwerks fand, auf welchen ein Künstler oftmals heruntergebrochen wird. Bilder in flüchtigem Farbauftrag oder Darstellungen eines in Perspektive und Räumlichkeit weder vernachlässigten noch verschachtelten oder dekonstruierten Bildraums entstanden bei Müller zeitgleich zu denjenigen, die stilistisch miteinander vereinbar sind.

Einzelne, singulär stehende Werke sind dabei nicht eindeutig der einen oder anderen Werkgruppe zuzuschreiben. Seine abstrakten Kompositionen stehen vielmehr als Ausbrüche aus seinem übrigen figurativen Werk, wenn auch die zuvor beschriebenen Traumbilder⁷⁴⁷ als Mischform innerhalb seines figurativen Werkes stehen und kompositionell abstrakt sind. Auf die Korrespondenz zwischen Titel und Inhalt wird an dieser Stelle erneut verwiesen. Die Betitelung einer abstrakten Komposition als eben solche gibt indes den Bildraum als ungegenständlich und bezuglos preis, wobei manche der in den Werkverzeichnissen aufgenommenen Kompositionen ihrem Beiwerk ‚abstrakt‘ nicht entsprechen.⁷⁴⁸ Manche als ‚abstrakt‘ betitelte Darstellungen Müllers weisen dennoch eine assoziierbare Räumlichkeit bzw. Gegenständlichkeit auf. Die übrigen stehen als Ausbrüche da, die Johann Georg Müller zwar technisch gut gelöst

⁷⁴⁷ Siehe Kapitel 3.7.4. *Künstliche Traumwelten*.

⁷⁴⁸ Beide Werkverzeichnisse benennen manche unbenannten Werke als abstrakte Kompositionen, obwohl sie nicht der reinen Abstraktion zugesprochen werden können. Das Gemälde „Abstrakte Komposition“ von 1960 (WVZ I, M60/22) hat beispielsweise erkennbare figürliche und gegenständliche Bezugsobjekte (Vogel, Bäume, Landschaft), um einen Fall exemplarisch zu nennen. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 55.

hat, aber nicht zu seiner federführenden Stilsprache werden sollten. Bis zuletzt setzte er in seinem Hauptwerk die figurative Malerei, seinen die Masse bedienenden Zeitgenossen zum Trotz, durch.

Auf bildliche Postulierungen der Maler der klassischen Moderne referiert das Aquarell „Abstrakte Komposition“ (Abb. 65) von 1949. Möglicherweise geht dieses Blatt auf frühere abstrakte Aquarelle aus der Mappe „Lazarett 1943“ (Nr. 87–100) zurück, auf welchen geometrische Farbflächenkompositionen auf Millimeterpapier zu sehen sind. Anhand von Quadraten und Dreiecken, die zu einem Gesamtgefüge komponiert werden, gestaltete Müller durch Braun-, Blau- und Rottöne den Bildraum. Eine Art Rahmen im Bild wird durch die Aneinanderreihung brauner quadratischer Kuben am linken, unteren und rechten Bildrand gesetzt, wobei der obere und ein Teil des linken Bildrands geöffnet bleiben. Ein kleiner Teil des Hintergrunds wird nicht anhand der übereinander- und aneinandergesetzten geometrischen Formen konstruiert, sondern bleibt in dunkelblau-grauen Farbflächen als tendenzieller Horizont im Bildraum stehen, wodurch die übrige Komposition wie eine Stadt- oder Befestigungsanlage erscheint. Eine formale Lösung für diese Abbildung musste Johann Georg Müller längst nicht mehr suchen bzw. finden. Dies erledigte Paul Klee (1879–1940) bereits 1928 in einer sehr ähnlichen Darstellung. „Burg und Sonne“ zeigt in Öl auf Leinwand zwar eine kräftigere Farbigekeit, doch ist der Aufbau dieses kubistischen Beispiels von Paul Klee in dem Aquarell von Johann Georg Müller nachzuempfinden. Klee, der wie seine Zeitgenossen nach der Lösung „sogenannter Formprobleme“⁷⁴⁹ suchte, pflegte eine Freundschaft zu Wassily Kandinsky, dem ‚Erfinder‘ der Abstraktion⁷⁵⁰. Ebenso war Klee von den Kubisten im Paris um 1912 beeindruckt. Was daraus resultierte, war eine Mischform aus kubistischen und abstrakten Grundgedanken, die zu eben jenem Zeugnis aus dem Œuvre Paul Klees wurde⁷⁵¹ und dem Künstler jene exponierte Stellung im Kampf um Neuerung der Kunst verlieh, für die er heute bekannt ist. Gemischt ist bis in die 1940er-Jahre ebenfalls das Werk Johann Georg Müllers, der die unterschiedlichsten Stile der

⁷⁴⁹ E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 578.

⁷⁵⁰ Kandinskys prozesshafte Erarbeitungen hatten schließlich dessen Werk „Komposition IV“ zur Folge, in dem er jegliche Gegenständlichkeit auflöst und den Bildraum abstrakt werden lässt. Vgl. ebd., S. 570 f.: Hier wird der Begriff „abstrakt“, welcher „ungegenständlich“ oder „nonfigurativ“ meint, als zählebig bis in die heutige Zeit beschrieben, wobei weitere Füllungen des Begriffs zulässig sind und „abstrakt“ hinsichtlich der oben genannten adjektivischen Füllungen nicht zu eng gefasst werden könne.

⁷⁵¹ Vgl. ebd., S. 578.

Moderne erprobte, variierte, adaptierte, ehe sein eigener Stil sich daraus entwickeln sollte.⁷⁵²

Eine augenscheinlich beispiellose Singulärstellung im Œuvre des Künstlers erhält das Ölbild „Sperma im Kampf mit dem Teufel“ (Abb. 66), eine Koproduktion mit Manfred Stiebel, Koblenzer Fotograf und Freund des Künstlers. Die Schwierigkeit der Betrachtung dieses Werks liegt sicherlich darin, es zum Werkbestand Johann Georg Müllers hinzugezählt zu haben. Genauso lässt das „Teamwoerk [sic!]“⁷⁵³ zwischen beiden Künstlern die Frage offen, ob einer der beiden den größeren Anteil am Werk geleistet hat oder ob das Gemälde als ernstzunehmend in der Gesamtbetrachtung des künstlerischen Werks Müllers zu betrachten ist. Ein Auszug aus dem Interview mit Helke Stiebel gibt Aufschluss über diese Situation. Stiebel vermutet die Entstehung aus einer „Juxsituation“⁷⁵⁴ heraus, was die ernstzunehmende Werkbetrachtung etwas auflockert.⁷⁵⁵ Dennoch ist die Rekurrenz zu dem Initiator der Bewegung des Action-Painting, Jackson Pollock (1912–1956), eminent. Pollock, der nur ein Jahr älter als Johann Georg Müller gewesen ist, erregte das amerikanische Publikum durch seinen völlig neuen Prozess des Farbauftrags. Zuvor war Pollock erst „in den Bann des Surrealismus geraten. Doch allmählich wollte er sich von den unheimlichen Phantasien befreien, die in seinen Bildern spukten, und versuchte es mit der abstrakten Malerei.“⁷⁵⁶ Da ihn die bis dahin herkömmlichen Methoden, die Abstraktion im Bildraum zu erreichen, nicht zufriedenstellten, entschloss er sich für den heute bekannten Akt der auf dem Boden liegenden Leinwand, über welche Farbe gegossen, getropft oder geschleudert wird.⁷⁵⁷ Die darin liegende Prozesshaftigkeit aus körperlichem und malerischem Akt ließ das Action-Painting zu einer bedeutenden Bewegung (und Nachbewegung) der Postmoderne werden, in der sich nun Johann Georg Müller durch die Mithilfe Manfred Stiebels wiederfand. Zusätzlich legten beide einen Inhalt in ihr

⁷⁵² Vgl. hierzu auch Kapitel 2.1. Ausbildung und Akademiezeit. Das Frühwerk des Künstlers war stark von einer Prägung rezipierter Stilformen gekennzeichnet.

⁷⁵³ Rückseitige Signatur. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, S. 57.

⁷⁵⁴ Interview Helke Stiebel, siehe Anhang.

⁷⁵⁵ Das Gemälde ist im zusätzlichen Atelier Johann Georg Müllers, welches er sich im einstigen Kernwerk des Fort Asterstein einrichtete, entstanden. Die Räumlichkeiten, welche nach 1945 für mittellose Familien gedacht waren, bestanden bis mindestens 1961. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 21.

⁷⁵⁶ E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 602.

⁷⁵⁷ Vgl. ebd.

Werk, das anhand der weißen Kleckse und Tropfen für das Sperma und der schwarzen für die Assoziation mit der dunkeln Seite, dem Teuflischen, seinem Titel gerecht wird. Nur noch Farbflächen auf Grund begegnet man in dem Ölgemälde „Abstrakte Komposition“ von 1974 (Abb. 67). Lediglich eine schwarze Form im Zentrum des Bildes wird rechts mit einer weißen Fläche versehen, was durch den Effekt einer Belichtung latente Räumlichkeit vermuten lässt. Ebenso sind die Farbflächen darunter teilweise in etwas dunklerer Farbigkeit gefüllt, was die Wirkung eines Schattens erzielt. Das Gemälde bleibt aber durch die Bezuglosigkeit zu Gegenstand oder Figur der Abstraktion verhaftet, zumal der Titel des Werks ihm diese Inhaltlosigkeit abverlangt. Letztlich bleiben die genannten Ausbrüche in den Bereich der Abstraktion hinein Streifzüge im Gesamtwerk Johann Georg Müllers. Andere Streifzüge, die Müller tätigte, erschließen sein Werk ebenfalls um einen weiteren Teil. Die nur wenigen realisierten Kunst-am-Bau-Projekte, die als eigenständige Werkgruppe angesehen werden müssen, sind im zweiten Werkverzeichnis erfasst und geben bereits Hinweise darauf, dass Müller sich bei den verschiedenen Ausführungen oder Vorstudien auf unterschiedlichste Stile berief. Wie die Werkgruppen der gesamten vorangegangenen Kapitel es aufgezeigt haben, bediente sich der Künstler bei seinen Architekturdekorationen nicht nur figürlichen oder gegenständlichen Kompositionsvorgaben, sondern streifte auch hier den Weg der Abstraktion.

3.9. Kunst am Bau: Architekturdekorationen

Zwischen öffentlichen und geschichtlichen Räumen bewegen sich die Beispiele dieses Kapitels, die eine vom übrigen Œuvre des Künstlers zu separierende Gattung ausfüllen und dabei Kunst, Architektur und Handwerk in der Zeit nach 1945 in sich vereinen. Aufgrund des Wiederaufbaus und des wirtschaftlichen Aufschwungs, hielten Kunst-am-Bau-Maßnahmen bis in die 1960er-Jahre hinein Einzug in interdisziplinäre Bereiche zwischen architektonischer Planung und Wirtschaft, Kunst und Industrie.⁷⁵⁸ Für den Künstler bot dieser Bereich eine dankbare Auftragsmöglichkeit, die nicht nur die Aufstockung des eigenen Lebensunterhalts sicherstellte, sondern er auch seinen Teil zum Aufbau der zerstörten Heimat beitragen konnte. In den Folgedekaden der

⁷⁵⁸ Karin THOMAS: Kunst in Deutschland seit 1945, 2002, S. 393.

Nachkriegszeit nahm das Interesse an der Kunst am Bau dann stetig ab, nicht unbedingt seitens der Künstler, aber seitens der Öffentlichkeit und der Architekten, „die das skulpturale Beiwerk der Kunst am Bau nicht selten als Störfaktor für ihre eigene architektonische Ästhetik kritisier[ten] und daher den Bauherren derartige Auftragsvergaben an Künstler mit Erfolg ausrede[ten]“. ⁷⁵⁹ Dieser Abwärtstrend schlägt sich auch im Bereich der Architekturdekorationen Johann Georg Müllers nieder, der in den 1950er- und 1960er-Jahren einige Projekte realisierte und darauf lange Zeit keinen Auftrag erhalten sollte. Künstler entschieden sich in diesen Jahren für einen ‚Rückzug‘ ihrer Werke in Museen und Galerien, privatisierten und historisierten ihr Œuvre somit wieder. Dem öffentlichen Raum blieben architektonische Werke, sprich Bauten, Installationen, Großplastiken, Mahnmale oder Denkmäler vorbehalten. Architekten, Bildhauer und Konzeptkünstler nahmen nun die Rolle des bildenden Künstlers ein, indem sie Mischformen von öffentlichen und historischen Räumlichkeiten erschufen und beispielsweise ein Gebäude mit musealer Funktion mit der Eigenästhetik des künstlerischen Baus paarten. ⁷⁶⁰ Den anderen, malerisch bildnerischen Künstlern wurde der Rang abgetreten, was deren Rückkehr in tradierte Stilformulierungen in Beschränkung auf das jeweilig für sich stehende Objekt, freigelassen in die Zeit des Stilpluralismus, zusätzlich bedingt hat. In der Zeit, da die Architekten noch nicht an die Stelle der bildenden Künstler getreten waren, konnte auch Johann Georg Müller einige Projekte zu Architekturdekorationen annehmen, die im Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier aufgenommen und katalogisiert wurden, wenn auch teilweise undatiert. ⁷⁶¹ Es existieren zahlreiche Blätter, die für das jeweilige Projekt aufgrund des Stils und der Motivik als Vorzeichnung oder Skizze erkannt werden konnten.

Ein kurzer Abriss der geplanten und ausgeführten Maßnahmen soll im Folgenden geleistet werden, um die stilistische Entwicklung Müllers auch anhand der Architekturdekorationen offenzulegen und eine Verbindung zu den Tätigkeitsfeldern Malerei und Grafik herzustellen. Selbstredend ist bei den Kunst-am-Bau-Projekten zu

⁷⁵⁹ Karin THOMAS: Kunst in Deutschland seit 1945, 2002, S. 393.

⁷⁶⁰ Vgl. ebd., S. 393f.

⁷⁶¹ Nicht alle Vorhaben wurden ausgeführt, wobei anhand des vorhandenen Belegmaterials bislang keine umfassende Bestandaufnahme aller Projekte erfolgen konnte. Das zweite Verzeichnis der Arbeiten auf Papier nimmt eine chronologische Zusammentragung der einzelnen Projekte und Dokumente aus dem Nachlass des Künstlers vor und orientiert sich dabei an der Vergabe der Katalognummern der Arbeiten auf Papier, diese fortführend. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 319ff.

beachten, dass diese, wenn ausgeführt, in der Regel durch jeweilige Auftraggeber vorgegeben waren und eventuelle Einschränkungen bezüglich der künstlerischen Freiheit und der inhaltlich frei gewählten Wiedergabe der Arbeit einbeziehen.

1953 entstanden in der Eingangshalle der ehemaligen Pädagogischen Akademie Kaiserslautern, ab 1970 Technische Universität Trier-Kaiserslautern, zwei Wandfresken jeweils im unteren und oberen Stockwerk (AD 1). Fotografien sowie Vorzeichnungen belegen diese Dekoration, welche Müller in „klassisch ruhige[m] Ausdruck“⁷⁶² ausführte. Beide Arbeiten sind heute nicht mehr erhalten, da sie durch Umbaumaßnahmen zerstört wurden.⁷⁶³ Durch einige Vorstudien in Aquarelltechnik oder Bleistiftzeichnung sowie durch zwei Schwarz-Weiß-Fotografien des im unteren Stockwerk befindlichen Freskos sind beide Fresken belegt, wobei das im oberen Geschoss ausgeführte nur durch eine Grafik nachvollzogen werden kann. Es handelt sich um zwei 4,5 mal 12 Meter große Arbeiten, die unten „Die Lauschenden“ und oben „Die Spielenden“ zeigten, was sich thematisch insofern mit der Pädagogischen Akademie Kaiserslautern verbinden lässt, als dass ein Bezug zu der Studentenschaft, die sich aus einer Kombination von Zuhören und Lernen mit didaktisch-spielerischen Elementen ergibt, entstanden ist.

Zu den zwei Ausführungen sind zahlreiche Skizzen erhalten, die sich anhand der Anordnung der Figurengruppen als Vorskizzen identifizieren lassen. Das Konvolut umfasst 52 Blätter, die teilweise komplette Figurenszenen aufweisen, teilweise Studien von Köpfen zeigen und sich stilistisch an den frühen Malereien des Künstlers orientieren. Die wohl augenscheinlichste Gemeinsamkeit stellt die Inszenierung der Figurengruppen dar, die, je deutlicher ausgeführt, an griechische Gestalten der Antike erinnert (vgl. Nr. 2312–2317, 2324 und 2325), wie sie aus Gemälden oder farbigen Arbeiten der 1950er-Jahre bekannt sind. Hinzugezogen werden Staffagemittel, besonders bei dem Fresko „Die Spielenden“, wie Hula-Hoop-Ringe, Bälle und Speere, die an olympische Wettkämpfe denken lassen. Müllers Stationierung auf Kreta während des Zweiten Weltkriegs sowie die erneuten Besuche der Mittelmeerinsel in den 1960er-Jahren waren Grund für die Auseinandersetzung mit der Kunst der griechischen

⁷⁶² Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 11.

⁷⁶³ Ebd., S. 319 sowie weiterführend hierzu: Festschrift 1953, Freiheit 21.8.1953, Pfälzische Volkszeitung 5.10.1953, Rheinpfalz 5.9.1953.

Antike.⁷⁶⁴ Zu beachten ist bei dem Konvolut der seriellen Auseinandersetzung mit dem Thema beider Fresken, dass einige davon vermutlich erst nach der Ausführung in der Akademie Kaiserslautern entstanden oder ergänzt worden sind, wie beispielsweise das Blatt „Figuren mit Stäben und Reifen“ von 1952 (vgl. AD 1), welches nachträglich, vermutlich nach 1960, mit Filzstift bearbeitet wurde.

Das thematisch und stilistisch mit der endgültigen Ausführung vereinbare Skizzenkonvolut eröffnet zusätzlich noch eine weitere Auffälligkeit, die den Starrsinn des Künstlers und dessen Freiheit, eines seiner Lieblingsthemen auf den Auftrag anwenden zu können, vermuten lassen. Alle Szenerien, ob die des Endprodukts oder die der Skizzenblätter, fungieren in erster Linie als Pendants einiger Beispiele aus der Werkgruppe der Masken- und Artistenbilder.⁷⁶⁵ Kompositionell gliedern sich beide Fresken in die der üblichen Bildräume seiner figurativen Ölmalerei und mancher Arbeiten auf Papier ein.⁷⁶⁶

In den 1960er- und 1970er-Jahren folgten sechs weitere ausgeführte Architekturdekorationen in Koblenz und Mainz. 1961 entstand ein abstraktes Wandmosaik im Gebäude B des ehemaligen Standorts Oberwerth der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz (Abb. 68), das für die Entwicklung Müllers untypisch erscheint, da es schon früh mit abstrakten Vorgaben erarbeitet wurde (Nr. 2364–2366). In geometrisch gestreckten Formationen erstreckte sich das farbige Mosaik auf eine 3,23 mal 10,16 Meter große Wandfläche.⁷⁶⁷ Das Wandmosaik wurde fotografisch von Helke Stiebel im April 2015 festgehalten, während die Abrissarbeiten bereits abliefen. Das Gebäude und somit auch die Mosaikwand sind heute zerstört. Stilistische Gemeinsamkeiten weisen die Wandmosaiken in der Tanzschule Volkert, Casinostraße Koblenz, auf, die – dominierend in Blau und Orangebraun gehalten – eine ähnlich großflächige abstrakte Komposition darstellen. Den Wandverklinkerungen, drei an der Zahl, liegen zwei erhaltene Entwürfe zugrunde.⁷⁶⁸ In statischer Schlichtheit

⁷⁶⁴ Vgl. hierzu auch Kapitel 2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre und Kapitel 3.7.1. *Schönheit der Fremde*.

⁷⁶⁵ Vgl. Kapitel 3.4. Masken und Maskeraden.

⁷⁶⁶ Unklar ist die Ausführung einer weiteren Architekturdekoration, die zudem zeitlich nicht exakt eingeordnet werden kann. Als Beleg dafür dient lediglich eine fragmentarische Aufnahme, die eine drei- oder mehrteilige Wanddekoration zeigt (AD 2), entnommen aus der Mappe „Entwürfe / Aufträge“, Privatbesitz. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 324.

⁷⁶⁷ Vgl. ebd.

⁷⁶⁸ Ebd., S. 325.

präsentiert sich zudem noch heute die Fassade der Tanzschule, die Johann Georg Müller ebenfalls verblendete. In vier Friesen zwischen den Fensterfronten zeigen sich die Verblendungen in ihrer Funktion als antikisiert anmutende Tempelfriese. Durch die Materialwahl des Mosaiksteins, die bis auf byzantinische Vorbilder zurückreicht, wird diese Annahme verstärkt. Die Fassade verdeutlicht diese Wahrnehmung der in Blau gehaltenen Swastik-ähnlichen Friese.

Für die Landesbank Rheinland-Pfalz in Mainz fertigte Müller zwölf Jahre später ein 3,10 mal 6,70 Meter großes Wandgemälde in Kaseinfarbe. Eine Abbildung des Wandbilds existiert nur anhand der Quelle „Lebendiges Rheinland-Pfalz“⁷⁶⁹. Die dort gezeigte „Südliche Landschaft“ (M75/1) von 1975 ist direkt mit den entsprechenden Ölgemälden der Werkgruppe Natur- und Pflanzenbilder in Verbindung zu setzen.⁷⁷⁰ Erneut fällt eine Arbeit Umbaumaßnahmen zum Opfer, so wurde in der Landesbank Rheinland-Pfalz 1993 eine Wandverkleidung eingebaut, die eine Sichtung des Werkes nicht mehr möglich macht.

Zwei weitere Kunst-am-Bau-Maßnahmen lassen sich nun auf inhaltlicher Ebene in Verbindung setzen. Zum einen führte Müller 1962 im Gebäude der Struktur- und Genehmigungsdirektion Nord, Neustadt 21, Koblenz, ein Backsteinrelief aus, das vermutlich eine Heiligendarstellung mit Vögeln und einer Schlange, zeigt. Der Verlauf des Projekts ist fotografisch dokumentiert und in der Mappe „Entwürfe / Aufträge“⁷⁷¹ untergebracht (AD 4). Viele Jahre später wurde Johann Georg Müller mit einem Projekt des Kultusministeriums Mainz beauftragt. Entstanden ist dabei ein Wandtriptychon mit dem Titel „Ende und Anfang“⁷⁷². Sowohl dieses Bild als auch „Südliche Landschaft“ wurden im entsprechenden Werkverzeichnis mit der Malerei zugehörigen Inventarnummern (M75/1, M75/2) versehen, fallen aber trotzdem unter die Kunst-am-Bau-Maßnahmen und werden dementsprechend aufgelistet. Die eben erwähnte inhaltliche Verbindung der Architekturdekorationen von 1962 und 1975 erneut aufgreifend, ist es wohl eher eine weniger typische Auswahl Müllers, der sich hier plötzlich mit christlichen Themen auseinandersetzte. Zwar wurden im Werkteil der

⁷⁶⁹ Lebendiges Rheinland-Pfalz, Bd. 6, 1978.

⁷⁷⁰ Vgl. diese mit den Abbildungen des Kapitels 3.6.3. *Organische Kompositionen* und 3.7.1. *Schönheit der Fremde*.

⁷⁷¹ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 324.

⁷⁷² Abgebildet ist das Werk in: Ministerium der Finanzen RLP (Hg.): 25 Jahre Rheinland-Pfalz, Mainz 1980, S.67.

Dissertation bereits solcherart Bezüge anhand der Mutter-Kind-Darstellungen hergestellt, doch derart symbolbehaftete, biblische Inhalte blieben beim Künstler in der Regel selten auffindbar. Spannend ist, dass er die Symbolik von Anfang und Ende im Titel dieser Architekturdekoration umkehrte.

Die bereits erwähnten Mutter-Kind-Darstellungen der Malereien und Arbeiten auf Papier sollten von Müller auch in den Dekorationen zum Konvolut der Glasmalerei erneut Verwendung finden, wenn auch unausgeführt, zumindest aber durch erhaltene Blätter belegt. Im Besonderen fallen dabei die Blätter 2364 bis 2366, 2368 und 2369 und in abstrakter Ausführung mit ornamentalem Bezug auch die Verzeichnisnummern M67/37 und M67/3 ins Auge, die alle zwischen 1950 und 1967 entstanden sind. Letztere lassen sich als Entwürfe zu Fenstern eines Kircheninnenraums vorstellen. Am deutlichsten wird der christliche Bezug im Blatt 2368: Zu erkennen ist erneut eine Mutter mit Kind, die durch die Wirkung der Studie zur Glasmalerei in ihrem in bunten Einzelflächen mit starker Schwarzkonturierung als Muttergottesdarstellung für ein Buntglasfenster mit Schwarzlot vorgesehen gewesen sein kann. Eine finale bzw. vorgesehene Ausführung der Entwürfe kann nicht nachgewiesen werden. Weitere 65 Blätter in unterschiedlichen Techniken, Bleistift, Aquarell oder Sgraffito, wurden als Skizzen und Studien katalogisiert, ohne dabei den Anspruch auf Chronologie zu erheben. Sie weisen eine thematische Ordnung auf und wurden seriell zusammengefügt, dabei figürliche Szenen, abstrakte Kompositionen oder ornamentale Formationen beinhaltend.⁷⁷³

Die letzte der sechs nachweislich ausgeführten Kunst-am-Bau-Maßnahmen schließt durch die Forschungsarbeit der Dissertation ein weiteres Desiderat: die Reliefwand im Metall- und Technologiezentrum der Handwerkskammer Koblenz (Abb. 71). Über die einzelnen Lichthöfe, die in der vorhandenen Literatur Erwähnung finden⁷⁷⁴, „Verblendung mit Industrieklinkern, drei Lichthöfe und ein Saal, durch einen Gang verbunden“⁷⁷⁵, erreicht man den eigentlichen und innenhofartigen Aufenthaltsraum des Metall- und Technologiezentrums, an welchem sich ein Wandrelief des Künstlers

⁷⁷³ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2012, S. 326ff.

⁷⁷⁴ Siehe AD 9, ebd., S. 326.

⁷⁷⁵ Ebd.

befindet, wozu bislang entsprechendes Belegmaterial fehlte.⁷⁷⁶ Die Bauzeichnungen, an welche sich der freischaffende Architekt Günter Heinrich, der mit seinem Architekturbüro den Wettbewerb für die Gestaltung des Metall- und Technologiezentrums gewann, noch sehr gut erinnert, sind heute nicht mehr auffindbar. Die Bedeutung dieses Auftrags wird in den folgenden Abschnitten deutlich.

Nachdem sich die Stadt Koblenz nach dem Zweiten Weltkrieg im Wiederaufbau befunden hat, konnte man nach Jahren mühseliger Instandsetzung und Renovierung der zerstörten Gebäude erstmals wieder nach vorn blicken. Die Gründung des Landes Rheinland-Pfalz leitete eine schwierige Epoche für die Mithilfe an der Neugestaltung der rheinland-pfälzischen Wirtschaft in den Nachkriegsjahren ein. Um den verschiedenen Innungen und Betrieben wieder einen Standort zu geben, kam das Angebot, das Gebäude in der Koblenzer Rizzastraße 24–26 für 20.000 D-Mark zu kaufen, sehr gelegen.⁷⁷⁷

In ständiger Erweiterung und Vergrößerung befand sich die Handwerkskammer Koblenz fortan und konnte ein stetiges Wachstum verzeichnen. Neben mehreren Standorterweiterungen⁷⁷⁸ konnte das Berufsbildungszentrum in der August-Horch-Straße 6 in Koblenz-Wallersheim, das Metall- und Technologiezentrum (METZ), am 3. November 1987 eröffnet werden, und es gehört heute als Aus- und Weiterbildungszentrum zu den führenden Einrichtungen im Bereich Wirtschaft und Technologietransfer.⁷⁷⁹ Den Erfolg des Zentrums, an dessen Werden Johann Georg Müller gestalterisch beteiligt war, bekam der Künstler nicht mehr mit. Für die Teilnehmer an Weiterbildungsmaßnahmen und Lehrlinge des METZ schuf er dennoch ein treffendes Denkmal, das sich nicht nur in zurückhaltender Klarheit in die vorhandene Architektur integriert, sondern auch in hohem Maße dem Charakter einer Werkhalle gerecht wird.

⁷⁷⁶ Eine Beteiligung an der Ausführung des Wandreliefs im METZ ist nicht nur durch Günter Heinrich nachgewiesen (Interview, siehe Anhang), sondern auch im Verzeichnis der Arbeiten auf Papier: „Johann Georg Müller war an der Ausführung beteiligt, starb kurz darauf“ (SCHOLZEN, 2012, S. 326). In diesem kurzen Abschnitt wird allerdings davon ausgegangen, dass Müller die Gestaltung der Lichthöfe, nicht aber der Backsteinwand ausgeführt habe.

⁷⁷⁷ Eine Auflistung der am Bau beteiligten Unternehmen und Betriebe findet sich in Karl-Jürgen WILBERT (Hg.): Handwerkskammer Koblenz. 100 Jahre und mehr, Koblenz 2001, S. 134.

⁷⁷⁸ Vgl. weiterführend hierzu Karl-Jürgen WILBERT (Hg.): Handwerkskammer Koblenz, Koblenz 2001.

⁷⁷⁹ Vgl. ebd., 271ff.

In festem Backstein treten Industrieschornsteine reliefartig aus der Wand hervor, die Zwischenräume treten gleichzeitig zurück. Einerseits nimmt man das formal reduzierte Wandrelief durch die vor- und zurücktretenden Flächen als leicht und fließend wahr, andererseits zeugt es von Massivität und Stärke. Die Ausbildung Johann Georg Müllers zum Zimmermann sowie das begonnene Studium des Bauingenieurwesens hatten dem Künstler wohl die Arbeit und Komposition der Architekturdekoration leicht gemacht. Müller war dahingehend nie nur bildender Künstler, stets spielte seine handwerkliche Erfahrung eine zentrale Rolle. Keineswegs war er also bei allen Kunst-am-Bau-Projekten fachfremd. Er verstand es, seine Ausführungen mit der jeweiligen Architektur zu verbinden.

Abschließend kann die Einschätzung Müllers bezüglich der erhaltenen Aufträge zu Architekturdekorationen und den jeweiligen Themenwünschen der Auftraggeber in Zusammenhang mit seiner Eigensinnigkeit als zeitweises Phänomen seines künstlerischen Schaffens gesehen werden: Fakt ist, dass der Künstler bei der Realisierung eines solchen Projekts stets mit weiteren mitspracheberechtigten Personen zu agieren hatte und mit diesen endlich auf einen Konsens kommen musste. Dies erfuhr er davon abgesehen in ähnlicher Form nur bei den Ausstellungen der AKM, die er jahrelang mitgestaltet hatte. Bei diesen Zusammentreffen changierte seine Präsenz zwischen Kompromissbereitschaft und Entscheidungsgewalt.⁷⁸⁰

Dennoch ist festzuhalten, ob nun federführend der Künstler oder der Auftraggeber den Ton bei der Umsetzung des jeweiligen Projekts vorgab: Rigoros werden Architekturdekorationen heute abgerissen, ohne sich über deren Wert und den Sinn, diese für die Nachwelt haltbar zu machen, Gedanken zu machen. Ein paar der oben aufgeführten Architekturdekorationen haben die Schwierigkeit des ‚Überlebens‘ aufgezeigt. Kunst wurde dabei seit jeher überdeckt, zerstört oder unzugänglich gemacht. Die Frage nach der Berechtigung für derartige Überblendungs- oder Abrissarbeiten stellt man sich also besser nicht. Selbstredend sollten die Werke eines Künstlers, der für den rheinland-pfälzischen Raum zu einer bedeutenden Größe wurde, über die Landesgrenzen hinaus aber nur wenig Erfolg zu verbuchen hatte, ob nun selbst gewählt oder aufgrund des Publikumsgeschmacks, als wertvolle künstlerische Zeugnisse für die

⁷⁸⁰ Vgl. Interviews Helke Stiebel und Dr. Karl-Jürgen Wilbert, siehe Anhang.

Nachwelt existent bleiben dürfen. Auch wenn einige Teile des Œuvres Johann Georg Müllers heute Baumaßnahmen zum Opfer fielen oder noch immer als verschollen gelten, so hat das Kapitel der Werkgruppen den Anspruch erhoben, dem Künstler eine Bedeutung zukommen zu lassen, die die Einbettung seiner Kunst unabdingbar in der Betrachtung rheinland-pfälzischen Kunstschaffens nach 1945 macht. Während einige Verluste oder Unstimmigkeiten den Nachlass betreffend stets bedacht werden müssen, können auf der anderen Seite ebenso Neuzuschreibungen oder Funde das Œuvre Müllers erweitern. Die folgenden Kapitel, die das fotografische Werk, die Holzschnitte und den literarischen Nachlass behandeln, decken weitere Arbeiten auf und betten den Künstler auch außerhalb seines malerischen Werks in seine Zeit und seinen Wirkungskreis ein.

4. Fotografisches Werk

Heute machen die Fotografien und Fotoübermalungen Johann Georg Müllers einen ernstzunehmenden Teil seines gesamten Œuvres aus.⁷⁸¹ Nach der Wiederauffindung in den Jahren 2012 bis 2015 bringen das Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier⁷⁸², der Katalog der cubus Kunsthalle Duisburg⁷⁸³ sowie der Bildband „Die Kugel“⁷⁸⁴ die Forschung zum Befund der Fotoarbeiten voran.

Darin wird herausgestellt, dass Johann Georg Müller die Fotografie zunächst lediglich als Hobby, als Freizeitbeschäftigung ansah, sein Beruf hingegen die Malerei und Grafik blieben. Und doch lässt sich die Fotografie als „neue Grafik“⁷⁸⁵ in seine Kunstauffassung eingliedern. Die Mittel zu dieser Einbeziehung sind die von der Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität gepresste Wirklichkeit im Medium, die Entdeckung des Lichts als grafische Komponente sowie „Kontraste, Perspektive, Bewegung, Hintergrund und Gesamtstimmung [...] – Elemente der grafischen Gestaltung.“⁷⁸⁶ Müller vereinte also jegliche Bild- und Stilmittel für die Fotografie, die er aus Malerei und Grafik kannte.

Ein Grund für die bislang karge Beachtung seiner Fotoarbeiten war das Unwissen über die Existenz und Aufbewahrung der Arbeiten. Da bis zur Auffindung der Fotoübermalungen nur wenige Erinnerungen und Gedankenstränge einiger Zeitzeugen den Fotografen Müller bezeugen, musste die Aufarbeitung dieses Nachlasses zunächst auf entsprechendes Material warten. Der Künstler selbst sprach jedoch immer wieder über die Bedeutung der ‚neuen Grafik‘ und postulierte: „Ohne Grafik kann man kein

⁷⁸¹ Nicht nur die 2013 wieder aufgefundenen Fotoübermalungen, sondern auch die 1984 im Haus Metternich ausgestellten Kugelbilder, welche 2015 wieder aufgetaucht sind, komplettieren heute den Nachlass des Künstlers, der sich schon als Kind mit dem Medium Fotografie auseinandersetzte.

⁷⁸² Werner SCHOLZEN: WVZ II, 2009, S. 337ff.

⁷⁸³ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER (Hg.): Bilder auf der Grenze. Fotografie und Fotoübermalungen von Johann Georg Müller. Katalog zur Ausstellung in der cubus Kunsthalle Duisburg, 12. Oktober bis 7. Dezember 2014, Kerber: Duisburg 2014.

⁷⁸⁴ Werner Scholzen (Hg.): Johann Georg Müller 1913–1986. Die Kugel. 152 Fotografien aus den frühen 1970er Jahren. Lizenzausgabe mit Genehmigung des Rechtsinhabers. Zehn nummerierte Exemplare mit beglaubigtem Nachlassstempel. 1. Auflage, ray. d. Edition: Düsseldorf 2015 und Christina RUNKEL/Werner SCHOLZEN: „Die Kugel. Fotografien von Johann Georg Müller (1913–1986). Katalog zur Ausstellung im Mittelrhein-Museum Koblenz. 5. September bis 4. Oktober 2015. Mittelrhein-Museum: Koblenz 2015.

⁷⁸⁵ Vgl. Roeber in Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER (Hg.): Bilder auf der Grenze, 2014, S. 45.

⁷⁸⁶ Roeber zit. nach Feininger 2004, S. 31 in ebd.

Bild aufbauen⁷⁸⁷. Warum er also die Bedeutung grafischer Mittel und Techniken stets kenntlich machte, seine Arbeiten für die Öffentlichkeit jedoch nahezu ungesehen blieben, kann nicht geklärt werden.

Seine abgelichteten Modelle waren dabei entweder Gebäude, Gegenstände oder der weibliche Körper, hier der seiner damaligen Frau Beatrix. Dabei verbinden sich die handwerkliche Arbeit mit einem Fotoapparat und das geschulte künstlerische Auge Müllers, der aus beiden Arbeitsbereichen schöpfen konnte. Diese „Zweigleisigkeit“⁷⁸⁸ fand bei Müller bereits in der Kindheit ihren Ursprung, als er – neben der Adaption handwerklicher Tätigkeiten des Vaters – im Alter von 12 bis 18 Jahren eine 9x12-Kamera gebrauchte und die Fotos zu Hause entwickelte.⁷⁸⁹ Allerdings sollte sich diese Technik damals noch nicht durchsetzen und das Interesse verfiel.

Eine kurze Wiederentdeckung der Fotografie erlebte Müller während seines Wehrdienstes auf Kreta. Damals sendete er die Filme samt Leica-Kamera zu seiner Familie, die sie jedoch nie erreichten sollten.⁷⁹⁰ Bis in die 1960er-Jahre blieb die Fotografie weitgehend vom Künstler unbeachtet, ehe der entscheidende Anstoß durch Hans Günter Weber, der davon ausging, dass ein jeder Maler auch fotografieren können müsse⁷⁹¹, erfolgen sollte.

Als Inszenierung seiner Selbst fungieren bereits in der Zwischenzeit die in den Werkverzeichnissen katalogisierten Aufnahmen, die Müller entweder bei der Arbeit in seinem Atelier oder in seinen gemalten Selbstbildnissen in ähnlicher Positionierung zeigen.⁷⁹² Entstanden sind zum einen offensichtlich gestellte Momentaufnahmen bei Ausstellungen⁷⁹³ oder aber gekonnt inszenierte Selbstbildnisse, die ihn in ähnlich nachdenklicher und doch forscher Haltung ablichteten. Als Eigeninszenierung durch

⁷⁸⁷ Edwin Kuntz (1969), S. 23 in Werner SCHOLZEN/ Raymund HELLER (Hg.): Bilder auf der Grenze, 2014, S. 46.

⁷⁸⁸ Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 19.

⁷⁸⁹ Vgl. ebd.

⁷⁹⁰ Vgl. ebd.

⁷⁹¹ Vgl. ebd.

⁷⁹² Beispielsweise sind dies die Porträts von 1937, 1953, 1957 und zwei von 1967. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009 und WVZ II, 2012.

⁷⁹³ Nachzuvollziehen anhand der Fotografien, die den Künstler vor seinen Bildern in den Ausstellungsräumen zeigen. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009 und WVZ II, 2012.

fremde Hand⁷⁹⁴ sind diese fotografischen Zeugnisse zu verstehen und gliedern sich in die Reihe seiner Künstlerselbstbildnisse ein.⁷⁹⁵

Die Fotografie als neues, in der bildenden Kunst allmählich seit den 1960er-Jahren als anerkanntes Medium fungierendes Format, erfuhr während ihrer Entwicklungsgeschichte eine Art Polarisierung in zwei Stiltypen: Zum einen etablierte sich die Dokumentarfotografie, die gleichsam auch nur vorgeschobenen Dokumentarcharakter hatte, in klarer Abhebung von einem bloßen „Trivialschnappschuss“⁷⁹⁶, völlig gleich, was oder wer Gegenstand der jeweiligen Dokumentation war. Die entstandenen Fotoarbeiten changieren dabei zwischen der Objektivität des Gegenstands und der Subjektivität des Fotokünstlers. Zum anderen etablierte sich rasch ein anderer Umgang mit dem fotografischen Medium, das nun zu Inszenierungszwecken benutzt wurde. Der Komposition einer Leinwand gleich, wurden Bildräume nun ausstaffiert, modelliert und ins rechte Licht gerückt, wobei der gewollte Eindruck einer gestellten und theatralischen Szene hervorgerufen werden sollte.⁷⁹⁷ Als neue künstlerische Ausdrucksform anerkannt, machte nun auch Müller ab den 1970er-Jahren häufig Gebrauch von der Fotografie, zumal „diese sich aus ihrem Dokumentationsstatus [der 1960er-Jahre] emanzipiert und zu einer völlig selbständigen Kunstform entwickelt hatte“.⁷⁹⁸

Der Künstler bewegte sich dabei zwischen beiden oben genannten Medientypen, dokumentierte den unterschiedlichen Lichteinfall auf Metallkugeln oder Blätter, fotografierte dabei stets in zurückhaltendem Schwarz-Weiß. Wesentlich reißerischer kommen seine Fotoübermalungen daher, die eine Mischform beider genannten Typen darstellen.⁷⁹⁹

⁷⁹⁴ Meist sind die Abbildungen durch Manfred Stiebel entstanden.

⁷⁹⁵ Vgl. hierzu Kapitel 3.1. Selbstbildnisse.

⁷⁹⁶ Karin THOMAS, 2002, S. 350.

⁷⁹⁷ Als dritte Formulierung kommt die Mischung beider Typen hinzu: die Ablichtung bekannter Touristenmotive, die mit inszenierten Beigaben gekoppelt werden, wodurch das Medium Foto in seiner Funktion als Abbild der Realität in seinem Sinn erweitert und umformuliert wird. Vgl. ebd.

⁷⁹⁸ Stephanie BARRON: Kunst und Kalter Krieg, 2009, S. 26.

⁷⁹⁹ Während in der DDR in diesen Jahren immer noch die sozialistische Doktrin vorgesehen hat, dieses Medium als pädagogisches Mittel der Narration zu nutzen, können erneut einige ostdeutsche FotokünstlerInnen der Zensur mit ihren symbolgeladenen, pasticheartigen und tiefgründigen Arbeiten entgehen. Müller hingegen entgeht erneut der gesamten Debatte um erlaubte und nicht erlaubte Fotomotive und entscheidet sich für Staffagen wie Kugeln, Blätter oder Akte. Letztere wären im ostdeutschen Raum aufgrund der Motivwahl des Akts und der Anrühigkeit und Intimität sicher der Zensur zum Opfer gefallen, da gerade in der Zeit ihres Entstehens, den 1970er- und

4.1. Fotografien und Fotoübermalungen

In den Fokus rücken nun die 2012 aufgefundenen 143 Fotoübermalungen (vgl. Abb. 72) des Künstlers, der Beatrix darauf zum Hauptmotiv machte. Bei diesen Arbeiten gab Müller sich jedoch nicht zufrieden mit der bloßen individuellen Wiedergabe des Menschen: „Müller bemalt Fotos – aber damit ist wenig gesagt. Seine Fotos sind Bilder auf der Grenze: auf der Grenze zwischen Licht und Farben, zwischen Technik und Kunst, die von beidem nehmen und ein eigenes, ein Neues daraus schaffen [...]. Müller kann es wagen, Fotos intimer Privatität durch Farben zu verwandeln.“⁸⁰⁰

Künstler seien dabei die größten spielenden Menschen, so Kurt Eitelbach im Ausstellungskatalog von 1984.⁸⁰¹ Darauf eingehend, wird Müller als solcher bezeichnet und erhöht, da er das spielerische Moment seiner Fotografie durch seine Bemalungen sogar noch zu erweitern und zu steigern verstanden habe.⁸⁰² Dabei sind Fotografie und Malerei doch eigentlich zwei völlig unterschiedliche Medien. Ein Foto liefert per Knopfdruck ein Abbild der Wirklichkeit, ein Bild entsteht prozesshaft und über einen deutlich längeren Zeitraum hinweg. Dass die Fotografie daher vielmals als bloße „reprografisch[e] Wiedergabe unserer Welt“⁸⁰³ (miss)verstanden wurde, ist heutzutage längst überholt.

Auch im Fall Müller trifft dies nicht auf seine fotografischen Arbeiten zu. Zu sehr spielte er mit besagtem Medium, zu sehr konstruierte er in seinen Fotografien eine Bildwelt, die die einzelnen Elemente hervorhebt, verdeckt, im Unklaren lässt, verfremdet. Beim fotografischen Experimentieren ist es diesbezüglich selbstredend, dass man dabei die Dreidimensionalität der Wirklichkeit in ein zweidimensionales Medium presst. Im Unterschied zur Farbfotografie, die durch das unterschiedliche Farbvorkommen die Bildgegenstände voneinander abheben kann, lässt die Schwarz-Weiß-Fotografie diese Unterscheidung oftmals im Dunkeln, „wenn die einzelnen

1980er-Jahren, der Körper als letztes Ausdrucksmittel von Individualität und jeder Alltagsgegenstand als in seiner Banalität gegen autoritäre Machtstrukturen gerichtet verstanden worden wäre. Mit welchen Mitteln er im Westen, beschränkt auf das durch Lokalkolorit geprägte Gebiet der Rheinpfalz, spielen durfte und konnte, ist Müller also durchaus bewusst. Vgl. ebd., S. 27f.

⁸⁰⁰ Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 8.

⁸⁰¹ Ebd. Eitelbach bezieht seine Aussage auf den Typus des „Homo ludens“, eben jenes spielenden Menschen.

⁸⁰² Vgl. ebd.

⁸⁰³ Ebd., S. 19.

Motive in der Helligkeit zu wenig differieren“⁸⁰⁴. Als Spiel mit der Wirklichkeit ist diese Feststellung zu betrachten, wenn man mit Licht und Schatten die Gegenstände zu modellieren versucht.

Gesteigert wird die Bedeutung dieser Arbeiten in der „Synthese zwischen Malerei und Fotografie“⁸⁰⁵, die durch die Kolorierung der Schwarz-Weiß-Fotos in deutlicher Pinselführung hervorgerufen wird.⁸⁰⁶ Was Johann Georg Müller hier leistete, ist eine Steigerung der Bildaussage, die weder mit rein fotografischem noch mit rein malerischem Auge gesehen werden darf. Er lichtete mit hoher Begeisterung und Hingabe seine damalige Frau Beatrix ab, dokumentierte gleichsam deren Lebensabschnitte⁸⁰⁷ und verlieh dieser Dokumentation anhand der Staffierung seines Ateliers als Bildraum den Charakter der Inszenierung, den er durch seine Handkolorierung übersteigerte.

Es sind kaum andere Künstler bekannt, die ihm in seiner Sinnhaftigkeit, die Fotoübermalungen betreffend, nachkommen. Im Ausstellungskatalog von 1984 werden Müllers Fotoübermalungen dahingehend mit denen Arnulf Rainers (*1929) verglichen, welche sich allerdings in deren tiefer Ernsthaftigkeit und „lautere[r] Gesinnung“⁸⁰⁸ von Müllers Arbeiten unterscheiden. Dabei kamen die Arbeiten Rainers eher einem „Ausstreichen“⁸⁰⁹ gleich. Bei Johann Georg Müller hingegen betonen „die Linien des Pinsels [...] die Kontur des Körpers, greifen aber auch die Energien des Raumes mitsamt der hineingestellten Gemälde auf und bringen diese unterschiedlichen Ebenen in eine dynamische Balance“.⁸¹⁰ Nur wenige Jahre nach Müllers Tod wurden die Arbeiten von Florian Merkel (*1961) entdeckt, der eine konzeptuelle Auffassung vertritt, die „seine erhebliche Distanz zur Realität noch durch die bis an den Rand des Kitschs getriebene Verschönerung durch Handkolorierung unterstreicht und dabei die Grenze der ironischen Brechung überschreitet“.⁸¹¹ Der Aktionismus des Körpers wird bei ihm ähnlich wie bei Müllers Modell in das Gesamtgefüge des Bildraums

⁸⁰⁴ Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 19.

⁸⁰⁵ Ebd., S. 20.

⁸⁰⁶ Zwei Postkarten, die nach der Serie der Fotoübermalungen an Helke Stiebel verschickt wurden, zeigen ebenfalls eine Übermalung des ursprünglichen Schwarz-Weiß-Motivs auf (Abb. 73 und 74).

⁸⁰⁷ Eine Auswahl an Beispielen zeigt Beatrix einerseits nicht schwanger, dann schwanger oder darauf mit Kind.

⁸⁰⁸ Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 8.

⁸⁰⁹ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER (Hg.): Bilder auf der Grenze, 2014, S. 40.

⁸¹⁰ Ebd., S. 41.

⁸¹¹ Karin THOMAS, 2002, S. 351.

aufgenommen, spielt plötzlich die Hauptrolle und erhebt die Szene ins Theatralische.⁸¹² Als bald findet diese Umgangsform in den späten 1980er-Jahren einige Anhänger, hauptsächlich in der DDR, die die „Grenzverwischung zwischen den Medien“⁸¹³ für sich entdeckten und ihre Fotokunst zu performativen Aktionen werden ließen.⁸¹⁴ Die Beispiele der genannten Künstler bleiben in ihrer jeweiligen subjektiven Ausformulierung der Fotokunst mit den Übermalungen Müllers generell nur latent im Bereich des Stilistischen bzw. der oben erwähnten Theatralik vereinbar.

Bei besagten Übermalungen Johann Georg Müllers spielt Beatrix, die den Bildraum für sich einnahm, ähnlich wie die Protagonisten in Florian Merkels Fotografien, die Hauptrolle egal welchen Stückes. Sie nutzte den Raum als „Bühne, auf der sie auftritt, tanzt, agiert, sich in den verrücktesten Posen austobt, ohne jede Scheu vor der Kamera. Das wilde Mädchen lässt sich von der Kamera nicht zum Objekt machen. Sie ist in ihrer Nacktheit ganz sie selbst.“⁸¹⁵ Vom Objektiv der Kamera ließ sie sich also nicht im Geringsten als Bildgegenstand erfassen, ließ sich nicht vergegenständlichen. Sabine Elsa Müller schlägt die Bezeichnung als „Ganzkörperportrait“⁸¹⁶ vor. Dies ließe sich an dieser Stelle noch zum Ausdruck ‚Nacktschauspielerin‘ steigern, was im Folgenden näher erläutert werden soll. Die Objektivierung des Bildsujets findet erst bei den Übermalungen statt, die den Bildraum erheblich verfremden und zweidimensionalisieren. In der Literatur findet man die kurze, aber prägnante Aussage, dass Beatrix ihrem Mann den Anstoß zur Übermalung der Fotos gab.⁸¹⁷ Egal, ob dem so sei, oder nicht, erhob er seine ‚Taube‘⁸¹⁸ zu einer Art ‚Muse‘⁸¹⁹ und ließ sie Teil der Symbiose von Fotografie und Malerei werden. Müller schien im Kontext der Theaterinszenierung als Dramaturg zu agieren, der den Bildraum ins Surreale zu steigern verstand. Die gleichzeitige Verschleierung des Modells zieht den Gedanken mit sich, dass hier die als Individuum stehende ‚Nacktschauspielerin‘, Beatrix, ein Stück ihrer Persönlichkeit an den tradierten Kontext der maskenhaften Verschleierung

⁸¹² Vgl. Karin THOMAS, 2002, S. 351.

⁸¹³ Ebd.

⁸¹⁴ Ebd.: Namentlich genannt werden Thomas Florschuetz, Klaus Elle und Klaus Hähner-Springmühl.

⁸¹⁵ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER: Bilder auf der Grenze, 2014, S. 29.

⁸¹⁶ Ebd.

⁸¹⁷ Vgl. ebd., S. 40: die Aussage wurde 1974 getroffen.

⁸¹⁸ Kosenamen Müllers für Beatrix.

⁸¹⁹ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 40.

verliert.⁸²⁰ In der Bildserie zeigt sie sich nicht als immer dieselbe Figur mit maskenhafter Präsenz, sondern als viele verschiedene Maskenträger in facettenreichen Nuancen. Von einer Entindividualisierung kann hier trotzdem nicht die Rede sein, da der Betrachter sowohl die Protagonistin als auch den Dramaturgen zu entlarven versteht und die Hauptakteure, die verantwortlich für das Entstehen der Werke sind, erkennen kann.

Hier findet ein Dialog statt, bei dem zum einen, wie bereits geschildert, die Malerei mit der Fotografie spricht, die Schauspielerin – gleichzeitig das „unschuldige Mädchen, der Vamp, die liebevolle Mutter“⁸²¹ – mit dem Dramaturgen redet, das Intime sich mit der Öffentlichkeit unterhält. Diese Vielschichtigkeit der Aktionsebenen trägt zu der Wertschätzung des fotografischen Werks Müllers bei, das zugleich das erkennbar Persönlichste ist, das er dem Betrachter hinterlassen hat.⁸²²

2014, zwei Jahre nach dem Fund der Fotoübermalungen, konnte ein weiterer Teil des fotografischen Werks des Künstlers in der cubus Kunsthalle Duisburg aufgedeckt und komplettiert werden – diesmal um ganze Serien in Schwarz-Weiß. Mit der Thematik des „ganzen Johann Georg Müller“⁸²³ leiten die Autoren ein und betonen, dass sowohl vor, als auch nach der Ausstellung von 1984 dieses Genre im Zusammenhang mit dem Namen Müller allerdings in Vergessenheit geriet und „allenfalls noch vom Hörensagen bekannt“⁸²⁴ war.

Neben den Fotoübermalungen tauchten nunmehr zahlreiche Aktfotos sowie einige Negative und Kontaktabzüge auf, die Themen wie Landschaft, Architekturdetails, Fensterblicke oder Stilleben zeigen.⁸²⁵ In den Schwarz-Weiß-Fotografien begegnet uns der Künstler als reiner Fotograf mit „besondere[r] Sehweise“⁸²⁶, wohingegen bei den Fotoübermalungen erneut der Maler hinzukam und das vervollständigte, „was der reine Fotograf vorgelegt hat“.⁸²⁷ Namengebend für die Ausstellung in der cubus Kunsthalle Duisburg ist die Aussage des damaligen Direktors des Mittelrhein-Museums Koblenz, Kurt Eitelbach, welcher die (Foto-)Arbeiten Müllers als solche „Bilder auf der Grenze“

⁸²⁰ Vgl. zu diesem Kontext auch Kapitel 3.4. Masken und Maskeraden.

⁸²¹ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 41.

⁸²² Vgl. ebd., S. 43.

⁸²³ Ebd., S. 7.

⁸²⁴ Ebd., S. 8.

⁸²⁵ Vgl. ebd.

⁸²⁶ Ebd.

⁸²⁷ Ebd.

beschrieb.⁸²⁸ Weiter ausführend, führte Eitelbach ebenso an, von welcher Grenze hier die Rede ist: Es ist die „Grenze zwischen Licht und Farben, zwischen Technik und Kunst, die von beidem nehmen und ein eigenes, ein Neues daraus schaffen.“⁸²⁹ Besagte fotografische Bildwelten Müllers lassen Vergleiche mit bereits bekannten tradierten Motiven zu: Man findet Fensterblicke⁸³⁰, die an die Sehnsuchtsmalerei der Romantiker erinnern, Architekturaufnahmen, deren Dächer sich in langen Raumfluchten zeigen und an manieristische Übersteigerungen der Bildräume denken lassen: „Aus dem Allerweltsgegenstand Dach wird eine abstrakte Komposition [...]“⁸³¹ Die Stilleben verweisen außerdem auf die „Vergänglichkeit“⁸³² der Vanitasmalerei des Barocks.

Oft wurde und wird Johann Georg Müller, sein Wirken betreffend, mit Charaktereigenschaften in Verbindung gesetzt, die seine Person einerseits als akribisch, andererseits als eigenwillig, gar cholerisch, beschreiben. Als „bahnbrechend“⁸³³ wird der Künstler nun im Ausstellungskatalog von 2014 betitelt, was die Überlegung nach sich zieht, wie sich diese These mit dem sesshaften und kaum progressiven Müller verhält. In den letzten Dekaden seines Lebens versuchte Müller schließlich sein Werk zusammenzuhalten, schwamm nicht mit dem Strom der postmodernen Welle, die sich in völliger Abstraktion äußerte, verkaufte nicht des Geldes wegen, sondern arbeitete um der Kunst willen, wie in Kapitel zwei dieser Arbeit bereits herausgestellt wurde. Als bahnbrechend kann man daher nicht sein gesamtes Œuvre beschreiben, blieb er doch in seinem malerischen Werk eher der klassischen Moderne verhaftet, doch zeigen sowohl der Hang zu neuen Materialien und Techniken als auch die entstandenen Fotografien und Fotoübermalungen sehr wohl eine für seine Zeit geistreiche und innovative Herangehensweise, die sein unermüdliches Talent unter Beweis stellen.

Was Sabine Elsa Müller erstmals aufdeckt, ist das magische Moment des Mediums Fotografie, das sich in durchdringender Weise in Müllers Arbeiten äußert. Mit einem „Regenbogenrand“⁸³⁴ vergleicht Sie die Konfrontation zweier Bildwelten, der sichtbaren Welt der Realität und der Welt des Geistes, die in einer Art Zwischenraum aufeinanderprallen, welcher als ein solcher Raum zu verstehen sei, „in dem alle Kunst

⁸²⁸ Vgl. Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 41.

⁸²⁹ Ebd., zit. nach Peter NÖLLE (1984).

⁸³⁰ Siehe ebd.: Abb. 27, KB Film 3, Bild 22/ Abb. 32, KB Film 17, Bild 12.

⁸³¹ Ebd., S. 25.

⁸³² Ebd., S. 41.

⁸³³ Sabine Elsa Müller in ebd., S. 11.

⁸³⁴ Ebd., S. 14, zit. nach Donna Tartt, „Der Distelfink“, 2013.

existiert und alle Magie“.⁸³⁵ In diesem Zusammenhang liegt die Behauptung nahe, Fotografie sei der Spiegel der Wirklichkeit und offenbart dem Betrachter, „dass das, was wir sehen, tatsächlich dagewesen ist“.⁸³⁶ Um diese Irreführung wissend und gleichsam damit spielend, begegnet man dem Fotografen Johann Georg Müller mit seinen Schwarz-Weiß-Bildern als einem Künstler, der seinen Rezipienten keineswegs fehlleiten wollte, sondern das Spiel mit Wirklichkeit und „magische[m] Blick“⁸³⁷ zu erkennen gab. Aus seiner ganz persönlichen Sicht offenbarte er hierbei seine souveräne Handhabung mit der Kamera und eröffnete somit eine objektive, „allgemein gültige [...] Aussage“⁸³⁸, die zur Übergangszone zwischen abbildbarer Realität und vergeistigter Bildaussage fusioniert. Die Fotografien Müllers stehen hierbei als eigenständiges Genre, das weder als Vorstudie noch als Experimentierversuch zu seinem malerischen und grafischen Werk gesehen werden soll. Zu sehr verbinden sich dafür die Medien Fotografie und Malerei miteinander und verweisen auf Gemeinsamkeiten in Themen wie „Volumen, (geistige[r]) Tiefe, Ausdruck und Expressivität“.⁸³⁹ Die Fotografie betreffend, geschieht dies in gleichwertigem und keineswegs zweitrangigem Maße.⁸⁴⁰ Späte Aufnahmen der 1980er-Jahre zeigen Aktdarstellungen, die alleinig in Schwarz-Weiß stehen, nicht übermalt wurden. Das Modell ist erneut seine damalige Frau Beatrix. Die „Verfremdung der Realität aufs Äußerste“⁸⁴¹ erzielte Müller aber auch hier, und das mit bloßen fotografischen Mitteln und ohne Farbauftrag. Durch eine kaum noch steigerbare Präsenz von Dunkelheit, die lediglich von einer diffusen, kaum raumgebenden Lichtquelle durchbrochen wird, „erscheinen die Gesichtszüge so stark verschattet, dass alles Persönliche eliminiert wird zugunsten der maskenhaften [...] Wirkung“.⁸⁴² Dies erinnert erneut an die ‚Nacktschauspielerin‘ der Fotoübermalungen sowie an die Masken- und Maskeradenbilder des Künstlers.⁸⁴³ In besagten Fotos ringen hier Licht und Dunkelheit in einer Art Machtkampf mit- und gegeneinander. Dieser scheinbare Antagonismus vollzieht sich hin zur Wirkung einer

⁸³⁵ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 14.

⁸³⁶ Ebd., S. 15.

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Ebd.

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Vgl. ebd.

⁸⁴¹ Ebd., S. 26.

⁸⁴² Ebd.

⁸⁴³ Siehe Kapitel 3.4. Masken und Maskeraden.

gesteigerten Theatralik.⁸⁴⁴ Bühne frei für die Stücke, so meint man es mitschwingen zu hören, die nun unter Beigabe von Licht und Schatten die Wirkung des Theatralischen untermalen. Die Inszenierung changiert dabei zwischen komödiantisch und dramatisch, zwischen erhellend, verschattet und verschleiert zugleich. Künstliches Licht fand bei den inszenierten Bildräumen des Künstlers keinerlei Verwendung. Müller nutzte das Tageslicht für seine Innenraumaufnahmen und -arrangements. „Hierbei erweist es sich als vorteilhaft, wenn die Helligkeit beeinflusst werden kann, um mit dieser Art der Verfremdung auch weniger realistische Eindrücke zu erreichen und zu vermitteln.“⁸⁴⁵ Bei diesen Arbeiten kam bei Müller dennoch nur natürliches Licht zum Einsatz, durch welches er starke „atmosphärische[] Ergebnisse[]“⁸⁴⁶ erzielte und die Bildgegenstände eine „animistische Belebung“⁸⁴⁷ erfahren ließ.

Immer wieder ist es also das Licht, um das sich die Arbeit des Künstlers dreht. Die Entdeckung des Lichtes als bildgebendes Mittel mit verzaubernder Funktion ist selbstredend nicht Johann Georg Müller geschuldet. Gleichwohl projizierte er diese Quelle innerhalb seines zusätzlich erschlossenen Gebiets der Fotografie, in die Sphäre des „Phantastischen“⁸⁴⁸, indem es in den Bildraum einbricht und die Szenerie durch seinen Einfall moduliert. Das Licht als maßgeblicher Bedeutungsträger innerhalb des Schaffensprozesses nutzte Müller schon in seinen frühesten Werken, doch erhält es im Bezug auf seine Fotografien eine weitere sinnhafte Ebene. Während ihm unterschiedliche Lichtquellen in der Malerei zum Modulieren des Bildraums und zur Kreierung von Hell-Dunkel-Kontrasten dienten, setzte er diese Quellen für seine Ablichtungen so ein, dass diese als „alleinig[e] Instanz[en]“⁸⁴⁹ fungierten und somit die „größte Macht“⁸⁵⁰ innerhalb des Bildraums einnahmen. Während ein gemaltes Bild gewisse Bildgegenstände und Figurationen aussparen und im Dunkeln lassen kann, worüber der Künstler allerdings selbst entscheiden kann, arbeitet er hingegen bei einem Foto unter erschwerten Bedingungen, da er bestimmte real existente Dinge innerhalb des Ausschnitts nun durch den Einsatz von Licht entweder verbergen oder hervorbringen muss. Etwas nicht zu malen, was eigentlich sichtbar sein müsste, ist stets

⁸⁴⁴ Vgl. Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 26.

⁸⁴⁵ Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 19f.

⁸⁴⁶ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 22.

⁸⁴⁷ Ebd.

⁸⁴⁸ Ebd., S. 16. Siehe auch Kapitel 3.7.3. *Phantastische Landschaften*.

⁸⁴⁹ Ebd., S. 18.

⁸⁵⁰ Ebd.

einfacher, als etwas auf einem Foto unsichtbar zu machen, was eigentlich im wirklichen Bildausschnitt präsent ist. Der Malerei gemein ist dabei die spürbare Präsenz von etwas Vergänglichem, das der Maler in seiner Unmittelbarkeit vor der „unwiederbringliche[n] Auflösung“⁸⁵¹ zu erretten sucht.

Uneinigkeiten innerhalb des Katalogs von 2014 tauchen auf, wenn Sabine Elsa Müller die Protagonistin der Aktfotos, Beatrix, ihres Objektstatus‘ enthebt und sie zum eigenständigen Bildsujet befördert. Urs Roeber hingegen macht das Modell zum Bildgegenstand, indem er eines der Fotos, auf denen Beatrix mit dem Rücken zum Betrachter vor einer Wand stehend zu sehen ist, mit einem ähnlich komponierten Ölgemälde Müllers vergleicht. Er arbeitet die grafische und statische Wirkung der Figur heraus, die an die abstrakt konstruierte Malerei des Künstlers erinnert.⁸⁵² Einen weiteren Vergleich zieht Roeber, indem er die Körperlichkeit der Figur so wie bei den Holzschnitten sieht, bei welchen diese ebenfalls als Übergang „zwischen den schwarz druckenden Stegen und Flächen“⁸⁵³ eingesetzt wird. Wenn man von dieser Annahme ausgeht, so beeinflussten sich bei Müllers Kunst also Malerei und Grafik, Malerei und Fotografie sowie Druckgrafik und Fotografie in ständigen Wechselwirkungen, was auch in dieser Dissertation bereits im Kapitel der Werkgruppen untereinander deutlich wurde. Die späten Ölbilder der 1980er-Jahre, die so viele Schwarz-, Weiß- und Blauabstufungen zeigen wie zu keiner anderen Dekade des Schaffens, lassen sogar die Schwarz-Weiß-Fotografie Müllers als Vorlage für diese Gemälde vermuten und legen somit die Annahme nahe, die Malerei könne ebenso als Fortführung der Fotografie angesehen werden.⁸⁵⁴ Diese wechselseitige Beziehung wurde beispielsweise bereits anhand des Porträts „Tauben“ von 1983 (Abb. 12) herausgestellt.⁸⁵⁵

Das fotografische Œuvre Müllers liefert darüber hinaus aussagekräftige Beispiele dafür, dass der Künstler mit medialen Dimensionen spielte. Einige Fotografien, ob übermalt oder nicht, zeigen im Hintergrund Gemälde des Künstlers, die als Staffage innerhalb des Bildausschnitts dienten. Neben der Datierungshilfe, die diese Anhaltspunkte bieten, und der „Suggestion, dem Schaffensprozess [der Gemälde] beizuwohnen“⁸⁵⁶, verband

⁸⁵¹ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 18.

⁸⁵² Vgl. ebd., S. 46.

⁸⁵³ Ebd., S. 47.

⁸⁵⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵⁵ Vgl. auch Kapitel 3.2.1. *Porträts*.

⁸⁵⁶ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 49.

Müller zudem die Zweidimensionalität seiner Gemälde, die er in einen dreidimensionalen Raum stellt, der auf den Schwarz-Weiß-Fotografien wahrgenommen werden kann. Diesen Raum stattete er mit seiner ‚Nacktschauspielerin‘ aus, welche sich in einem grafischen Gefüge versteckt, lichtete diese Szene erneut ins Zweidimensionale ab, um sie dann zu übermalen und damit gleichsam in Stilistik und Bildaussage zu steigern. Der Maler als Akteur bezeugte seine Anwesenheit erst durch diesen Einsatz des Pinsels.⁸⁵⁷ Dieser Schaffensprozess zeigt also, „dass Malerei durch Fotografie neu interpretiert und Fotografie wieder in Malerei übersetzt werden kann“⁸⁵⁸ – dies unter ständigem Einsatz der Sehgewohnheiten, die der Künstler bereits in jungen Jahren erlernte.

4.2. Die Kugelbilder

Als Mitglied im Amateurfilmclub Koblenz lernte Müller seinen Kollegen Heinz Reuther kennen, der ein Fotostudio in der Koblenzer Innenstadt eröffnete.⁸⁵⁹ Dieser erinnerte sich an eine Serie von Kugelbildern, „die mit harten Helldunkelkontrasten [sic!], aber ohne Kunstlicht aufgenommen worden seien.“⁸⁶⁰ Im Ausstellungskatalog des Mittelrhein-Museums von 1984 nur angerissen und skizzenhaft ausgeführt – und mit spärlicher Bebilderung –, fanden diese Kugelbilder ebenfalls Erwähnung.⁸⁶¹

⁸⁵⁷ Von Urs Roeber werden Vergleiche zu Francois-Marie Banier (*1947), Fotograf, Designer und Schriftsteller und zu Radierungen aus Picassos „Suite Vollard“, einer Folge von 100 Grafiken, die zwischen 1930 und 1937 entstanden ist, gezogen. Im Anhang findet sich vergleichsweise jeweils eine Abbildung aus Baniers Werk und eine aus Picassos Suite. Während dem Vergleich zu Banier, der ebenso Fotografien übermalt und verfremdet, zugestimmt wird, so ist der Bezug zu Picassos Blättern der „Suite Vollard“ aufgrund der abweichenden Technik und der stilistischen Wiedergabe schwer nachvollziehbar. Was Roeber allerdings ebenso anmerkt, ist der kontrastierende Vergleich zu eben jener Serie Picassos. Er leitet diesen über die Themenwahl Müllers im Vergleich zu der Picassos her. Es sei die Beziehung zwischen Künstler und Modell, die in der Suite Vollard aufgegriffen wird. Bei Müller tritt allerdings nur das Modell in den Bildraum, der Künstler bleibt hinter den Kulissen. Vgl. Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 49. Manche der Blätter Picassos erinnern zudem an einen Teil der aquarellierten Figurenstudien Müllers.

⁸⁵⁸ Ebd.

⁸⁵⁹ Fotostudio Reuther, Schlosstraße 6, 56068 Koblenz. Johann Georg Müller war mit dem ehemaligen Inhaber, Heinz Reuther befreundet und arbeitete mit ihm in besagtem Amateurfilmklub.

⁸⁶⁰ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 16. Zit. nach Werner Scholzen: WVZ I, 2009, Biografie Müllers, S. 10–19.

⁸⁶¹ Siehe Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 6 u. a.

Als verschollen galt diese Werkserie der frühen 1970er-Jahre⁸⁶² bislang, doch konnte der private Sammler und Herausgeber des Fotobands „Die Kugel“⁸⁶³, Werner Scholzen, durch das Auffinden dieser Kugelbilder den Nachlass des Künstlers um einen weiteren Teil ergänzen, der erneut die Akribie und manische Begeisterung für ein bestimmtes Objekt oder Thema verdeutlicht. Was bei seinen Aktfotografien das immer wiederkehrende Modell, seine damalige Frau Beatrix, gewesen ist, ist bei dieser fotografischen Arbeit die Kugel.

Bereits zu Beginn der 1960er-Jahre dürfte Müller das Objekt Kugel bereits interessiert haben. Zwei seiner Ölgemälde, „Jongleurkugeln“ (M60/6) und „Farbige Kugeln“ (M60/9) von 1960, sind frühe Beispiele für die Themenwahl, die ebenso auf das Interesse des Künstlers an der Darstellung karnevalistischer bzw. artistischer Motive hinweisen. Als Teilstücke dieses Komplexes⁸⁶⁴ zeigten die Kugeln schon damals jene malerische Auseinandersetzung, auf welcher die Kugelserie fotografisch aufbauen wird und die Schwarz-Weiß-Aufnahmen somit das vielfältige Œuvre Müllers ergänzen. Exemplarisch ist ein Teil dieser Kugelbilder im Abbildungsteil verzeichnet (Abb. 75 und 76).

Die Fotografien des Künstlers zeigen die metallischen Kugeln⁸⁶⁵ in unterschiedlichen Größen, teils singulär im Bildraum positioniert, teils von seinem Modell Beatrix festgehalten, was eine Verbindung seiner fotografischen Themen darstellt. Wiederum andere wurden innerhalb seines Ateliers aufgenommen, in welchem manche seiner Gemälde hintergründig zu erkennen sind. In manchen Beispielen kommen die Kugeln auch in einer den Bildraum bevölkernden Anhäufung vor. Dabei sind die Kugeln hier in Schatten gehüllt und dort ins Licht gesetzt, wodurch in letzterem Fall deren materielle Beschaffenheit heraussteht. Anhand des Formats und der hervorstechenden Schwarz-

⁸⁶² Der Nachweis über die genaue Entstehung der Kugelbilder kann nicht eindeutig erfolgen, da keine Negative vorliegen, anhand derer man die Fotografien auf ein bestimmtes Jahr zuordnen kann. Die Unstimmigkeit zweier Quellen liegt zudem vor: Im Ausstellungskatalog von 1984 wird in einer Kurzbiografie vermerkt, dass Müller eine erste Serie von Kugelbildern bereits 1965 geschaffen haben soll. Sowohl der Duisburger Ausstellungskatalog von 2014 als auch die 2015 erschienene Edition zu besagter Bilderserie gehen von der späteren Entstehung aus. Dieser soll hier zugestimmt werden, da das Modell, Beatrix, erst Ende der 1960-er Jahre zu Müller zog und sie als Fotomodell, 1965 wäre sie erst 13 gewesen, zu einem früheren Zeitpunkt vermutlich nicht fungiert haben kann.

⁸⁶³ Werner SCHOLZEN (Hg.): Johann Georg Müller 1913 – 1986. Die Kugel. 152 Fotografien aus den frühen 1970er Jahren, 2015.

⁸⁶⁴ Vgl. hierzu Kapitel 3.4. Masken und Maskeraden.

⁸⁶⁵ Es handelt sich um Kugellagerkugeln. Vgl. Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 6.

Weiß-Kontraste wurden die Abzüge vermutlich auf Portriga-Rapid-Papier der Firma Agfa erstellt, welches, aufgrund des hohen Kontrastreichtums der Arbeiten, vorzugsweise von einigen Fotografen gewählt wird.⁸⁶⁶

Nicht das bloße Abbild der Realität stand bei Müller im Fokus des Objektivs, der Einfluss des Lichts und dessen gewaltige Wirkung innerhalb des Bildraums waren von maßgeblicher Bedeutung: „In der Fotografie war das Licht für mich die große Entdeckung. Mich hat weniger der Tag in seiner Schönheit interessiert als vielmehr der ewige Wechsel des Tageslichts.“⁸⁶⁷ Dabei arbeitete Müller schnell heraus, dass man bei jedem Abbild das Licht nicht zwingend im Rücken haben muss. Viel spannender sei es, durch die Beeinflussung des Lichteinfalls neue Gestaltungsweisen zu entdecken,⁸⁶⁸ die teils zerstörerische Auswirkungen auf den Gegenstand haben können.

Als ‚neue Grafiken‘ wurden die fotografischen Arbeiten Müllers, da sie als Verbindung seines malerischen und (druck-)grafischen Werks fungieren, eingangs bereits bezeichnet, dem an dieser Stelle zugestimmt wird. Allerdings erst einmal nur auf rein technischer Ebene, im Sinne von der Fotografie als eine grafisch-technische Arbeit. An sich ist aber im Verlauf der Arbeit bereits herausgestellt worden, dass die Fotografie in einer Art Wechselwirkung zu Müllers malerischem Werk fungiert, obgleich sie als eigenständiges Genre angesehen wird. Daher kann man die Fotoarbeiten des Künstlers im Umkehrschluss doch auch als ‚neue Malerei‘ verstehen: Schließlich modulierte und konstruierte Müller seine Bildwelten auf ähnliche Art und Weise, schöpfte sogar aus seinem malerischen Können bei den Fotoübermalungen. Diese können daher gleichsam als erweiterte Malerei betrachtet werden.

Müller selbst sagte, dass er die Fotografie als zusätzliche Grafik empfunden hat⁸⁶⁹, und präsentierte diese als kaum noch erkenntliche Fotografie, die in ihrer Ganzheit fast nur noch grafisch wirkt, ob nun zeichnerisch oder einem Holzschnitt gleich seiend. Die Transformation der Fotografie als Grenzauflösung hin zur Grafik schreitet in diesen Schwarzweißarbeiten zur Kugel schnell voran, scheint allerdings eine Regression im Hinblick auf die Fotoübermalungen zu vollziehen, die vielmehr malerische Elemente aufweisen. Im Speziellen zeigen diese in verbindender Form den Verstand eines

⁸⁶⁶ Vgl. Interview Helke Stiebel, siehe Anhang.

⁸⁶⁷ Johann Georg Müller in Peter NÖLLE: Zeichnungen – Holzschnitte – Fotografien, 1984, S. 19.

⁸⁶⁸ Vgl. ebd.

⁸⁶⁹ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 25.

Fotografen mit dem Wissen eines Malers, der anhand der Kombination beider Techniken „ein gänzlich neues Genre einleitete und [...] damit eine neue Dimension zwischen Schein und Wirklichkeit erschuf“⁸⁷⁰. Um jedoch bei seiner Aussage, die Fotografie sei eine erweiterte Grafik, zu bleiben, leitet dies nun in das Folgekapitel der Holzschnitte ein, die dem Künstler bereits vor der Beschäftigung mit dem fotografischen Arbeiten zu einem Beschäftigungsfeld aus dem Bereich der Grafik wurden. In diesem Bereich bespielte Müller hauptsächlich das druckgrafische Verfahren des Holzschnitts, was durch seine oben genannte Überzeugung demnach einer reinen Grafik entspricht, die der Künstler später durch die Fotografie bloß erweiterte.

⁸⁷⁰ Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER, 2014, S. 11.

5. Holzschnitte

Das grafische Werk Johann Georg Müllers, das auch seine Holz- und Linolschnittarbeiten einbezieht, ist im Werkverzeichnis der Malerei und Druckgrafik erschlossen.⁸⁷¹ Zu beachten ist, dass wie bei seinem malerischen, zeichnerischen und fotografischen Werk auch der Nachlass der Holzschnittarbeiten unvollständig sein kann, da sich sicherlich noch ein Teil seiner Arbeiten in Privatbesitz befindet. Da im Zuge der Forschungsarbeit für die vorliegende Dissertation keine weiteren Hinweise auf den Verbleib weiterer Arbeiten erfolgen konnte, muss auch bei diesem Werkteil mit der Unvollständigkeit des Fundus zu rechnen sein. Dennoch ist davon auszugehen, dass der bislang nachgewiesene Werkkorpus der Holzschnittarbeiten ein breites Spektrum der Arbeitsweise Johann Georg Müllers aufdeckt und eine Annäherung an sein künstlerisches Schaffen auch in diesem grafischen Bereich erfolgen kann. Neben den grafischen Verfahren im Bereich der Fotografie, der Zeichnungen und Aquarelle wird durch die nähere Betrachtung einzelner Holzschnittarbeiten das grafische Œuvre des Künstlers um einen weiteren Teil ergänzt.⁸⁷²

Zu beachten ist, dass seine Holzschnittarbeiten als gesonderter Teil innerhalb seines Œuvres zu betrachten sind, da Müller anhand der Technik der Ausschabung, Ätzung oder Auskratzung im Wesentlichen andere Ergebnisse erzeugte, als sie seine klar und streng komponierten Ölmalereien evozieren.⁸⁷³ Eine der ersten Holzschnittarbeiten Johann Georg Müllers verdeutlicht diese Singulärstellung, wenn auch stets Gemeinsamkeiten und Wechselwirkungen zwischen den unterschiedlichen Werkgattungen bestehen. Mit seinem Selbstbildnis (Abb. 77) von 1946 beweist Müller neben den Fotografien und Zeichnungen ebenfalls den sicheren Umgang mit einer

⁸⁷¹ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 147ff.

⁸⁷² In Ausstellungen sind es hauptsächlich seine Gemälde und Zeichnungen, die dem Publikum zur Schau gestellt werden. Druckgrafische Arbeiten zeigt Johann Georg Müller nur vereinzelt bei Ausstellungen. Vgl. hierzu die Auflistung der Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen in ebd., S. 221ff sowie Kapitel 2.4. dieser Arbeit, Zwischen Ausstellungen und Häuslichkeit.

⁸⁷³ Tendenziell zeigt seine Studienarbeit „Kinder“ (Nr. 32) eine der wenigen Ausnahmen, die schon früh auf das handwerkliche Geschick Müllers verweisen. Für dieses Blatt nutzte er, wie bereits in Kapitel 2 dieser Arbeit erwähnt, die Technik der Ausschabung und stellte sein versiertes Können anhand der Schraffuren und Konturierungen des Blattes unter Beweis. Besagtes Studienblatt entstand 1936. Dies war die Zeit, in der Müller auf die Technik des Holzschnitts aufmerksam wurde. Eine Verbindung zwischen dem Erproben der feingliedrigen Technik zunächst auf Papier, dann auf dem groben Werkstoff ist demnach nicht auszuschließen.

weiteren Form der „neuen Grafik“⁸⁷⁴, die er bereits in seiner Studienzeit erprobte, jedoch nur selten serielle Abzüge anstreben würde, da er die Arbeiten nicht zu Verkaufszwecken nutzen wollte.⁸⁷⁵ In besagtem Selbstbildnis wird die raue und kernige Struktur des Drucks sichtbar, die sich anhand von starken Schwarz-Weiß-Kontrasten ergibt und sich in die im Kapitel der Selbstbildnisse beschriebenen Beispiele eingliedert: „Gegeneinander verschränkte Schraffuren modellieren das kantige Gesicht des Künstlers, hinzu tritt die im Druck sichtbare Maserung des Langholzes.“⁸⁷⁶ Weitere Beispiele der 1940er-Jahre erinnern dabei außerdem an spätere abstrakte Kompositionen aus dem malerischen Œuvre des Künstlers.⁸⁷⁷

Die Technik des Holzschnitts an sich und die Einbettung in die Schaffenszeit in Folge der expressionistischen Holzschnitte sollen an dieser Stelle einen groben Überblick über den Umgang Müllers mit diesem Medium liefern. In ihren Ausformulierungen treten die Holzschnitte des Künstlers dabei beispielsweise in den Kontext der Expressionisten, die diese Technik als maßgeblich für ihre prozesshafte Arbeitsweise ansahen und etwas Gleichnishafte durch die Beziehung vom Menschen zum Leben erreichen wollten.⁸⁷⁸ Diesem Gleichnis folgte Müller in seinem Atelier, wo er die Druckplatten anfertigte, das Holz bearbeitete und derart expressionistische Ergebnisse erzielte. Seine Erfahrungen, die er aus seiner Zimmermannslehre ziehen konnte, dürften ihm sowohl das Verständnis im Umgang mit Holz als auch die Materialität des Werkstoffs mitgeliefert haben.

Während die großformatigen Ölgemälde Johann Georg Müllers in seinem Haupt- und Spätwerk einen semiabstrakten und farblich expressiven Stil aufweisen und seine farbig kolorierten Arbeiten auf Papier indes von einem spontanen Farbauftrag gezeichnet sind, der einer jeweiligen Momentaufnahme gleichkommt, so steht der Großteil seiner Holzschnittarbeiten dem als singulär, in klarem und zurückhaltendem Schwarzdruck gegenüber. Diese Arbeiten entsprechen stärker dem figurativen Formkonzept des

⁸⁷⁴ Vgl. Kapitel 4. Fotografisches Werk.

⁸⁷⁵ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 147. Anja Vehlow beschäftigt sich davon unabhängig 1999 in interdisziplinärer Form mit dem druckgrafischen Werk Johann Georg Müllers und arbeitet den seriell verwendbaren Charakter seiner Holzschnitte in ihrer Prüfungsarbeit heraus. Anja VEHLOW: Entwicklung einer Entwurfskollektion für gewebte Heimtextilien im Set-Gedanken, inspiriert durch Holzschnitte von Johann Georg Müller. Abschlussarbeit für die Diplomprüfung von Ingenieuren, Hilden 1999.

⁸⁷⁶ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 147.

⁸⁷⁷ Vgl. ebd., S. 53. Beispielsweise wird dies sichtbar in den Verzeichnisnummern G48/1, G48/4 oder G49/4.

⁸⁷⁸ Vgl. E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst, 2006, S. 567f.

klassischen Expressionismus und wurden von den Vorbildern dieser Stilrichtung beeinflusst: „Die expressionistischen Künstler befreiten den Holzschnitt von der Alleinherrschaft der Linie, von der Kalligraphie der Strich- und Kreuzlagen. [...] Der neue Stil verlangte vom Schnitzmesser und der Holzplatte nur das, was ihrer Natur gemäß war: geschnittene und gehauene Flecken, Keile und Streifen, die weiß aus der schwarzen Fläche herausleuchten, [...] keine perspektivischen Raumillusionen, sondern durch die Umkehrung der Schwarz-Weiß-Verhältnisse einen neuen, tastbaren Bildraum.“⁸⁷⁹ Diesem Verständnis folgte Müller in seinen Schnitten in Schwarz-Weiß. Während nämlich die kantige Formsprache innerhalb des malerischen Werks des Künstlers den vegetativen und organischen Wölbungen gegenübersteht und von Müller gekonnt auf der Leinwand zusammengeführt und zu einer Ganzheit inszeniert wurde⁸⁸⁰, stehen die Holzschnitte des Künstlers wiederum dem gegenüber, da diese auch noch im Spätwerk eher an alten Mustern festhielten. Damit gemeint ist, dass seine Holzschnittarbeiten keine verbindenden Kompositionen aus Kantigkeit und Strenge mit lockeren und schwingenden Formelementen darstellen. Vielmehr orientierten sich diese an dem expressiv-flächigen Formverständnis beispielsweise der Brücke-Holzschneider und blieben in ihrem Konzept an solcherart schraffurartige und stark konturierte Arbeiten angelehnt, wie sie beispielsweise bereits bei primitiven Masken⁸⁸¹ zu finden sind, ohne den Bildraum dabei durch flüchtige oder schwellende Formen aufzulockern. Urs Roeber zieht in diesem Zusammenhang den Vergleich zu Picassos „Guernica“-Periode⁸⁸², in welcher sich die Figurengruppen in solch einer Maskierung im Bildraum präsentieren. Bereits innerhalb der Werkgruppe der Masken und Maskeraden wurde dieser Vergleich deutlich und zeigt auf, dass Müller in einer weit zurückreichenden Tradition im Umgang mit Maskierungen und Verschleierungen innerhalb seines Schaffens stand. Eine seiner Arbeiten, „Mann mit Messer“ von 1950 (G50/13), zeigt eine solche Figur, deren Gesicht die Maskenhaftigkeit erzielt, die die entsprechenden Figurengruppen seiner Malereien ebenso darstellen.⁸⁸³ Sowohl malerisch als auch

⁸⁷⁹ Hanns ALTMEIER: 25 Jahre AKM, 1974, S. 37.

⁸⁸⁰ Vgl. Urs ROEBER: Johann Georg Müller, ein rheinland-pfälzischer Künstler nach 1945, in: Weltkunst, 2001, S. 1871.

⁸⁸¹ Vgl. hierzu die Einleitung zu Kapitel 3.4. Masken und Maskeraden.

⁸⁸² Vgl. Urs ROEBER: Johann Georg Müller, ein rheinland-pfälzischer Künstler nach 1945, in: Weltkunst, 2001, S. 1871.

⁸⁸³ An dieser Stelle erinnert einer der Filme, die sich bei Familie Weber in Koblenz befinden, an die Holzschnittarbeit „Mann mit Messer“. Nach der Sichtung dieses Films, der den Titel „Der

grafisch kam Müller dabei stets seiner Aussage „Es lohnt sich nicht, das Gesicht zu zerstören“⁸⁸⁴ insofern nach, als dass er die Formen zwar aufbrach und deformierte, sie aber nicht bis zur völligen Unkenntlichkeit aufsprengte.

Auf den Ansätzen deutscher Expressionisten wie Nolde, Kirchner oder Munch aufbauend, die den Holzschnitt neu entdeckten und reformierten, schaffte auch Müller einen gelungenen Zusammenklang von Material und Werkzeug in einer oftmals dramatischen Begegnung von Hell und Dunkel. Zur selben Zeit arbeiteten Künstler wie Walter A. Küchenhoff (1915–1996) diesen Umgang in wesentlich höherem Maß aus und ließen die Druckgrafik alsbald zum einzigen Gegenstand ihrer jeweiligen Kunstproduktion werden. Küchenhoff, der erst spät auf die Technik des Holzschnitts, in seinem Fall des Farbholzschnitts, aufmerksam wurde, arbeitete zeitgleich mit Müller in Koblenz. Es ist daher nicht auszuschließen, dass Johann Georg Müller in Koblenz weitere inspirative Quellen gesammelt haben kann. Zumindest aber zog Müller einen Teil seiner Holzschnitte farbig ab, ohne dabei die stilistischen Merkmale der expressiven Technik zu missachten, wie es die oben genannte Arbeit „Mann mit Messer“ (G50/13) verdeutlicht.

Exemplarisch wurden aus dem Fundus des Mittelrhein-Museums Koblenz zwei Druckplatten herausgenommen, die die Technik des Verfahrens an sich näher beleuchten und deren Bestand im Werkverzeichnis der Malerei und Druckgrafik Erwähnung findet, nicht aber abgebildet wird.⁸⁸⁵ Eine seiner Serien, „Der Garten“⁸⁸⁶ (G74/6–132), und die dazugehörigen Blätter sind im Bestand des Mittelrhein-Museums verzeichnet. Besagte Serie ist eine Holzschnittfolge von 1975, welche 127 Abbildungen

Messerschmied“ trägt und in welchem Müller die Rolle eben jenes Schmieds übernommen hat, kann hier zumindest von einer Parallele gesprochen werden. Der Film, der allerdings in den 1970er-Jahren gedreht worden sein muss, steht nun selbstredend in einem großen zeitlichen Abstand zur Entstehung des Holzschnitts von 1950. Eine Relation zwischen diesem und der Rollenverkörperung im Film kann letztendlich nicht nachgewiesen werden. Es bleibt bei einer mutmaßlichen Vereinbarkeit beider Arbeiten, die tendenziell die Annahme zulässt, Müller könne sich in diesem Holzschnitt selbst oder gar in der Rolle eines Messerschmieds dargestellt haben. Weitere Vereinbarkeiten zwischen den Beispielen seiner Werkgruppen untereinander und Beispielen der einen Teilgruppe mit Werken der anderen bekräftigen diese Annahme, wenn auch kein definitiver Nachweis im Zuge dieser Arbeit erfolgen konnte.

⁸⁸⁴ Vgl. Urs ROEBER: Johann Georg Müller, ein rheinland-pfälzischer Künstler nach 1945, in: *Weltkunst*, 2001, S. 1871.

⁸⁸⁵ Siehe Werner SCHOLZEN: *WVZ I*, 2009, S. 9. Die Druckplatten befinden sich im Depot des Mittelrhein-Museums Koblenz. Ebenso wird auf den Fund eines Druckstocks zu „Sonne I“ hingewiesen, wodurch neue Abzüge getätigt werden konnten.

⁸⁸⁶ Lediglich zwei der 127 Holzschnitte wurden datiert, die übrigen Blätter konnten aufgrund der stilistischen Geschlossenheit dieser Serie zugeordnet werden. Vgl. ebd., S. 181.

umfasst: „Sie zeigen in schwarze Rahmen eingebundene pflanzliche Formen, deren Eigenheiten in der Silhouette hervorgehoben werden [...]“⁸⁸⁷ Diese Thematik griff Müller später in weiteren Holzschnitten und in der floralen Ölmalerei auf. Die Besonderheit dieser Serie besteht darin, dass sie eine der wenigen farbigen Arbeiten des Künstlers in diesem sonst von Schwarz dominierten Bereich darstellt. Weitere Ausnahmen bilden vereinzelte Drucke von Figurenstudien der 1950er-Jahre, von Post- bzw. Geburtstagskarten oder Abzüge aus dem Spätwerk der 1970er-Jahre (G50/15, G50/18, G71/1, G71/2, GX7/20–23 u. a.).

Die Vorteile jener Technik insgesamt, die eigentlich eine Vervielfältigung in beachtlicher Stückzahl erlaubt, erkannte Müller. Gleichzeitig behält sich der Holzschnitt ebenso das vor, was ein Einzelgemälde nicht zu leisten vermag: Zum einen kann er dem Künstler selbst erhalten bleiben, zum anderen wird er zum beliebig vervielfältigbaren Massenprint. Dass Müller der Vervielfältigung seiner Druckplatten grundsätzlich widersagte und die Platten dennoch für sich zu einem großen Teil seines Œuvres machte, entspricht einerseits seiner Absprache von einer Kunstproduktion für die Massen. Andererseits wird sein Geschick im Umgang mit groben Werkstoffen, deren Bearbeitung ihn seit seiner Ausbildung nicht losließ, dadurch bezeugt. Die gesonderte Werkgruppe der Holzschnitte, die in der vorliegenden Dissertation nur beispielhaft besprochen wird, liefert dabei weitere Überschneidungen des inhaltlichen und formalen Aufbaus einiger Blätter im Bezug auf das malerische Werk des Künstlers. So schöpfte Müller weiter aus den Werkgruppen seiner Malerei und setzte im Holzschnitt figurative, organisch-pflanzliche, gegenständliche oder abstrakte Motive um, die deutlich dem kompositionellen Aufbau seines gesamten malerischen Werks entsprechen, ohne jedoch dabei die Strenge des Materials und der groben Bearbeitung desselben zu verlieren.⁸⁸⁸

Erneut ist es der Expressionismus, der im Zusammenhang mit seinen Werken auftaucht. Die Einflüsse für diesen künstlerischen Weg kann er durch seine Studienaufenthalte gewonnen haben. Nachgewiesen sind unter anderem Aufenthalte in Paris und Florenz, wo er die progressiven Künstler der 1920er- und 1930er-Jahre kennenlernen konnte. Frankreich und Italien waren in dieser Zeit zwischen den Kriegen federführend für künstlerische Vorgaben und bestimmten die Mode, die später im deutschen Raum

⁸⁸⁷ Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 9.

⁸⁸⁸ Vgl. Kapitel 3. Werkgruppen und die entsprechenden Abbildungen in Verbindung mit den in diesem Kapitel genannten Abbildungen.

ankommen sollte.⁸⁸⁹ Müller suchte hier also erneut die Vorbilder nicht nur im deutschen Raum, sondern auch in den großen europäischen Meisterstätten, die die künstlerische Entwicklung vorgaben und die Beeinflussung internationaler Stilbewegungen initiierten. Mit diesem Formenrepertoire kam Müller zurück in seine Heimat, wo er mit den neu gewonnenen Erkenntnissen arbeitete, diese verfeinerte und für sich spezifizierte, so wie er es für seine Malereien und Aquarelle, für die ihm schon früh die Werke der Münchner Pinakotheken zum Vorbild wurden, erarbeitet hatte.

Abschließend stellt eine Serie von 25 geschwärzten Drucken eine Besonderheit im druckgrafischen Nachlass des Künstlers dar, welche auf Bütten zu einem Buch gebunden wurden.⁸⁹⁰ „Lau otse“ von 1969 (G69/1a–z) fungiert dabei als verbindendes Element eines textuellen Gefüges, das hier zum Bild wird. Auf der ersten Seite liest man folgenden Spruch, der auf den chinesischen Philosophen Laotse zurückgeht: „durch tonkneten macht man gefässe / auf dem nichts darin beruht des gefässes brauchbarkeit / darum: das seiende ist zwar nützlich / das nichts ist das wirksame.“⁸⁹¹ Diese philosophische Betrachtung der Brauchbarkeit eines leeren Tongefäßes wird in den darauffolgenden 24 Bütten zu je einem Wort dargestellt. Mal sticht das Wort heraus, mal ist es von abstrakten Formationen verdeckt, wiederum ein anderes Mal wird es selbst in geschlungenen Formen malerischer Prozesse aufgelöst. Diese Serie erinnert, im Gesamten betrachtet, über diese serielle, textuelle Anordnung an Beispiele Konkreter Poesie, wie sie umgekehrt von Dichtern genutzt wird, um Wort und Schrift bildlich umzusetzen.⁸⁹² Johann Georg Müller, dessen schriftstellerisches Talent im folgenden Kapitel näher beleuchtet werden wird, kehrte den Grundgedanken der Konkreten Poesie hier schrittweise um, indem er nicht als Dichter seinen Text in bildliche Formen brachte, sondern als Künstler sein Bild anhand von Text konstruierte. Genauer schuf er sogar einen Text aus dem künstlerischen Prozess des Druckverfahrens heraus und verband hier Malerei, Textkunst und Drucktechnik miteinander.

⁸⁸⁹ Im frühen 20. Jahrhundert bestimmten diese beiden Länder die künstlerische Entwicklung: In Frankreich erreichten dies vorrangig die Expressionisten, in Italien waren es die Surrealisten.

⁸⁹⁰ Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S. 175.

⁸⁹¹ Ebd. sowie die Titelseite der Druckserie.

⁸⁹² Vgl. weiterführend hierzu: Anja OHMER: Textkunst. Konkretismus in der Literatur. Berlin: Weidler, 2011 und Michael GLASMEIER: Buchstäblich wörtlich, wörtlich buchstäblich. Eine Sammlung konkreter und visueller Poesie der sechziger Jahre in der Nationalgalerie Berlin. Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz: Berlin 1987.

Als Geschichtenerzähler leistete Müller somit die Fusion von Text und Bild, die Bedeutung von Malerei als Dichtkunst, anknüpfend an eine Jahrtausende andauernde Debatte: „*Ut pictura poesis*“⁸⁹³, so beschrieb Horaz bereits in der Antike das Erzeugnis der Dichtkunst, die einem Gemälde gleiche. Genauso bedeutet dies, dass ein Gemälde ein Kunstwerk ist, welches zum Betrachter spricht und als Erzählung verstanden werden kann. Zwar bediente sich Müller hier der Kombination von Wort und Bild, durch die er seine Geschichten auf Leinwand abbildete, doch ist demnach jede Malerei ohne Worte bereits eine Art Sprache. Sie kann sogar noch tiefer gehen, als ein literarisches Medium es vermag. Bilder können mehr und Tieferes mitteilen, als das bloße Wort, so schließt sich der Kreis um diese Debatte.⁸⁹⁴ Während nach diesem Verständnis jeder Künstler ein Erzähler ist und aus jedem seiner Bilder eine Erzählung wird, so ging Müller durch die Verbindung von Sprache und Bild einen Schritt weiter: Er spickte seine malerischen Erzählungen mit Schrift und Sprache und brach somit die Formel ‚*ut pictura poesis*‘ auf, indem er Bild und Text fusionieren ließ, wie auch die Dichter der Konkreten Poesie es erzielten. Wenn ein Künstler wie Johann Georg Müller, der sich in beiden Medien bewegte, also zu seinem malerischen und grafischen Werk ebenfalls literarische Zeugnisse hinterlassen hat, so sollten diese eine ebensolche ernsthafte Beschäftigung einleiten, die das Ziel einer weiteren Füllung und Erweiterung des künstlerischen Œuvres verfolgt.

⁸⁹³ Vgl. hierzu HORAZ: *De arte poetica*, 361, 1959, S. 307ff. Der Grundsatz *ut pictura poesis* besagt in seinem Ursprung, dass Gemälde ebenso wie die Dichtung aus mehreren Blickwinkeln zu sehen sind. Die Aussage zielt im Wesentlichen darauf ab, die Wirkung der Dichtkunst zu verdeutlichen. In der Renaissance wurde diese Maxime zur Quelle für die Gleichsetzung und den Wettstreit um Malerei und Dichtkunst. Spätestens seit Lessings Werk *Laokoon – oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) wurde diese Gleichsetzung in der Forschung aufgegeben, und so bleibt letztlich die Frage offen, ob das Werk eines Dichters oder das eines Künstlers als die bessere Darstellungsform dienen kann.

⁸⁹⁴ Vgl. weiterführend hierzu: Monika SCHMITZ-EMANS: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, S. 6–14, 307–311.

6. Literarischer Nachlass

Dass ein Künstler sich neben seinem malerischen Schaffen ebenso schriftstellerisch betätigt, ist keine Seltenheit. In dessen jeweiligem Gesamtnachlass muss diesem Sachverhalt daher ebenso eine wissenschaftliche Aufmerksamkeit zuteilwerden. Den literarischen Nachlass gilt es dabei, als autonomes Werk und in seiner Tradition innerhalb der nachgewiesenen Künstlerschriften seit der Frührenaissance als ernstzunehmende Reflexion des Künstlerindividuums zu betrachten.⁸⁹⁵

Im Fall des Nachlasses von Johann Georg Müller wurden dahingehend zwei literarische Quellen auffällig, die im Folgenden exemplarisch aufgezeigt werden sollen, um die Bedeutung dieser nutzbar für sein gesamtes künstlerisches Œuvre zu machen. Es gilt zu beachten, dass der literarische Nachlass dabei weniger stark zu werten und einzubetten ist, da es sich nur um einen geringen Teil des Gesamtkorpus handelt, bei welchem nicht eindeutig geklärt werden kann, ob der Künstler diesen jemals zur Publikation vorgesehen hatte. Dennoch ist von einer Verarbeitung Müllers seiner Lebenserfahrungen und Kunstauffassung auszugehen.

Es handelt sich bei den Texten um eine Erzählung von 1947, „Zum weissen Elefanten. Aufzeichnungen des Ziehharmonikaspielers Jan Keller“⁸⁹⁶, und um eine Sammlung von insgesamt 17 Gedichten bzw. Briefen, die bei einer Lesung im Atelier des Künstlers im Dezember 1972 zum Vortrag kamen.⁸⁹⁷ Dabei traten bei der Sichtung der Texte einige Merkmale auf, aus welchen man herauslesen kann, dass Müller innerhalb der Erzählung bzw. der Lyrik mit Referenzen zu seinem malerischen Werk arbeitete. Im Folgenden wird daher davon ausgegangen, dass Müller die Texte hauptsächlich für sich bzw. für den Gebrauch im Freundes- und Bekanntenkreis vorgesehen hatte. Da die Texte aber eine deutliche Bezugnahme zum Hauptwerk des Künstlers zulassen, dürfen sie keinesfalls nur beiläufig besprochen werden.

Um die Gedanken, die im vorherigen Kapitel der Holzschnitte besprochen wurden, noch einmal aufzugreifen, nämlich die Arbeit mit Wort und Bild, derer Müller sich nicht im

⁸⁹⁵ Vgl. weiterführend hierzu Michael GLASMEIER: Der Künstler als Wissenschaftler und Kunsthistoriker. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen, Salon Verlag: Köln 2008.

⁸⁹⁶ Johann Georg MÜLLER: „Zum weissen Elefanten. Aufzeichnungen des Ziehharmonikaspielers Jan Keller“, 1947. Vollständige zweite Abschrift vom handschriftlichen Original von Beatrix Teufel, 1969. Im Folgenden wird die Erzählung mit dem Haupttitel „Zum weißen Elefanten“ abgekürzt.

⁸⁹⁷ Dichterlesung von Hans Günter Weber und Johann Georg Müller im Atelier des Künstlers auf dem Koblenzer Asterstein, 9. Dezember 1972, Tonbandmitschnitt zur Verfügung gestellt durch Dr. Klaus T. Weber, Koblenz. Eine Transkription der Texte erfolgte für den eigenen Gebrauch.

Sinne der Konkreten Poesie⁸⁹⁸ bediente, den Gedanken jedoch umdrehte, indem er nicht aus dem Text ein Bild machte, sondern im Bild mit Texten arbeitete, so wählte er damit eine Mischform aus Kunst und Sprache. Mit dieser Verarbeitung von Text bzw. Schrift innerhalb seines künstlerischen Schaffens füllte Müller eine weitere Kunstform, die sich verbindend zwischen seine Malerei und sein literarisches Werk stellt.⁸⁹⁹ Die oben angeführte, in sich geschlossene Erzählung von 1947 weicht dabei von dieser literarischen Kunstform ab und verleiht dem Künstler gleichsam den Status eines auch literarisch Schaffenden.

Um die Existenz der besagten Erzählung weiß man dabei schon einige Jahre. Dennoch wurde diese bislang noch nicht näher beleuchtet.⁹⁰⁰ Auch um die Aufnahme der Dichterlesung wusste man bereits, doch wird lediglich im Werkverzeichnis der Malerei und Druckgrafik in einer Fußnote auf die Tonbandmitschnitte der in seinem Atelier auf dem Asterstein abgehaltenen Lesung verwiesen. Genannt wird der Eindruck eines „sonoren, humorvollen Erzählstil[s] [...] in absurder Prosa“⁹⁰¹. Eine Transkription dieser vom Künstler vorgetragenen Gedichte ist im Zuge des Forschungsvorhabens geleistet worden.⁹⁰² Für die Transkription wurde die einfache Form⁹⁰³ gewählt, um Text- und Sinnzusammenhänge bestehen zu lassen. Die Besprechung der einzelnen Texte, die nicht länger unbeachtet bzw. nur im Ansatz thematisiert bleiben dürfen, erfolgt im Folgenden mit dem Ziel, den literarischen Nachlass im künstlerischen Kosmos Johann Georg Müllers als nicht losgelöst von selbigem zu verstehen. Die Erzählung „Zum weissen Elefanten“ soll diese Referenzen zu Müllers Person, seinem Umfeld und seiner Zeit nun aufzeigen, bevor sich das Kapitel um seinen lyrischen Nachlass mit der Herleitung einer ähnlichen Referenzialität daran anstellt.

⁸⁹⁸ Siehe Kapitel 5. Holzschnitte. Vgl. weiterführend hierzu auch Volker MEID: Das Reclam-Buch der deutschen Literatur, 2012, S. 452f.

⁸⁹⁹ Neben den malerisch gestalteten Einladungskarten oder Entwürfen zu Ausstellungsplakaten, verweisen weitere Blätter auf die kunstvolle Umsetzung von Wort im Bild (vgl. Nr. 1113-3 und 1513-1).

⁹⁰⁰ Die Erzählung „Zum weissen Elefanten“ wird in der Biografie fälschlicherweise als „Der weiße Elefant“ und ohne den Untertitel aufgeführt. Vgl. Werner SCHOLZEN: WVZ I, 2009, S.11.

⁹⁰¹ Vgl. ebd., S. 13: mit Verweis auf Fußnote Nr. 46, S. 21.

⁹⁰² Müller las den zweiten Teil dieser Dichterlesung. Der erste Teil beinhaltet Gedichte von Hans Günter Weber, die von diesem gelesen wurden.

⁹⁰³ Nach Udo KUCKARTZ/Thorsten DRESING/Stefan RÄDIKER/Claus STEFER: Qualitative Evaluation, Der Einstieg in die Praxis, Wiesbaden 2007, S. 27ff.

6.1. „Zum weissen Elefanten. Aufzeichnungen des Zieharmonikaspielers Jan Keller“

Zur Auseinandersetzung mit besagter Erzählung lag eine Abschrift von 1969 vor, welche durch Beatrix Müller per Schreibmaschine erfolgt ist und von Johann Georg Müller an einigen Stellen außerdem handschriftlich bearbeitet wurde.⁹⁰⁴ Der Künstler widmete diese Abschrift seiner Frau Beatrix. Für die folgenden Abschnitte wurde der Text zur nachvollziehbaren Angabe in den Fußnoten von Hand nummeriert, da in der Abschrift keine Seitenzahlen angegeben wurden. Die Erzählung ist in die Gattung der Kurzgeschichten⁹⁰⁵ einzugliedern und gestaltet sich zudem durch heterogene Textgattungen. Eingeteilt in 68 kurze Kapitel, besteht die Erzählung einerseits aus Kapiteln, die in zeitlich unzusammenhängenden Rückschau verfasst wurden, andererseits aus Briefen bestehen und wiederum teilweise aufeinander aufbauen. Die Erzählung wird von einem Ich Erzähler wiedergegeben und kennzeichnet sich durch einen prosaischen Erzählstil in direkter und indirekter Rede. Über 53 Seiten hinweg existiert jedes Kapitel als geschlossene Einheit des Gesamtwerks, obgleich sich unmittelbar herausstellt, dass es sich um eine zusammenhängende, wenn auch versatzstückhafte Erzählung handelt, die sowohl vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg spielt. Der Leser wird gleich zu Beginn der Handlung in das Milieu einer Stadt eingeführt: „Da, wo ich wohne, ist es armselig, in dem Viertel der Stadt. Hohe rusige Häuser, und nach Fisch riechende Hausflure. Aber ich fühle mich wohl in meiner Dachkammer, wenn ich früh am Morgen nach Hause komme.“⁹⁰⁶ Zu erkennen ist, dass in dieser Stadt der Protagonist Jan Keller⁹⁰⁷ lebt und arbeitet. Dieser, der bereits im ersten Kapitel als „der Qetschkomodenspieler vom weissen Elefanten“⁹⁰⁸ vorgestellt wird, verbringt seine Nächte in einer Kneipe mit musikalischen Auftritten, um seinen Unterhalt zu sichern. Diese Musikkneipe trägt den Namen der Erzählung, „Zum weissen Elefanten“, und befindet sich im selben Viertel der Stadt. Sein Verdienst scheint ihn gerade so über

⁹⁰⁴ Vgl. Johann Georg MÜLLER: „Zum weissen Elefanten“, 1947, S. 1.

⁹⁰⁵ Zur Textgattung der Kurzgeschichte vgl. weiterführend Volker MEID: Das Reclam-Buch der deutschen Literatur, 2012, S. 442f.

⁹⁰⁶ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 3.

⁹⁰⁷ Den Nachnamen erfährt man lediglich auf der Titelseite der Erzählung: Siehe Untertitel: „Jan Keller. Aufzeichnungen des Zieharmonikaspielers“, S. 1.

⁹⁰⁸ Ebd., S. 3.

Wasser zu halten: „Ich häufte die Zehnpfennigstücke zu Markstangen. Es waren heute 4 Stangen und 60 Pfennige.“⁹⁰⁹

In seiner Dachgeschosswohnung, welche ein Fenster hat, durch das er gern die Sterne beobachtet und sich jedes Mal vor dem Einschlafen darauf freut⁹¹⁰, lebt der „Sterngucker“⁹¹¹ mit seinem Kater Puck⁹¹² und setzt sich mit den Himmelskörpern auseinander: „Wie gerne möchte ich die Farben beschreiben. Blau oder Rot zu sagen, ist mir zu gewöhnlich. Ich sage göttliche Farben, das ist richtiger.“⁹¹³ In sich gekehrt, nachdenklich und dennoch Teil eines triebhaften Umfelds scheint Jan zu sein, welcher in einigen Kapiteln ausschließlich von Momentaufnahmen oder Geschichten berichtet, die er beobachtet oder erlebt hat. Diese handeln von gut situierten Familien, die ihn für eine Feierlichkeit engagierten, von Rückschauen seiner Kindheit oder von Beobachtungen am Bahnhof, der in der Nähe seiner Wohnung liegt.

Der Schauplatz der Handlung kann zwar nach Deutschland projiziert werden, allerdings ist eine genaue Ortsangabe nicht möglich.⁹¹⁴ Der Hauptschauplatz, die Kneipe „Zum weissen Elefanten“, ist zudem ein Freudenhaus, in welchem die Besucher mit den Straßenmädchen auf deren Zimmer im oberen Stockwerk gehen können: „Unsere Strassenmädchen waren gute Kameraden. Es gab keine, die mir mal nichts geschenkt hätte.“⁹¹⁵ Anhand dieser Aussage kann bereits zu Beginn ein gutes Verhältnis zwischen Jan und den Prostituierten vermutet werden, das sich im Verlauf der Erzählung immer wieder bestätigen wird. Ilja beispielsweise, „eine kleine Rote mit Sommersprossen (ihr Bruder war ihr Vater) brachte mir jede Woche Pralinen zu fünf Mark“⁹¹⁶. In einem späteren Kapitel erfährt der Leser, dass Ilja von einem ihrer Kunden ermordet wurde, was Fatima, eine weitere Prostituierte, Jan unter Tränen berichtet.⁹¹⁷

Die Briefe, welche Jan vorrangig von seinem Freund Rudolf Mai erhält, der ihm aus dem Kongo schreibt, geben dessen Erfahrungen und Erlebnisse aus dem Afrika der

⁹⁰⁹ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 3.

⁹¹⁰ Vgl. ebd., S. 4.

⁹¹¹ Ebd.

⁹¹² Vgl. ebd., S. 20.

⁹¹³ Ebd., S. 4.

⁹¹⁴ Lediglich durch den reichen Sohn, der in einem der Kapitel beschrieben wird und der oft einfach nur aus Langeweile von München nach Berlin und wieder zurückfährt, sowie durch den Kommentar eines Seemanns, welcher eines Abends in der Kneipe sitzt, der Waren auf dem Rhein hin- und herverfrachtet, erfährt man eine ungefähre Ortsangabe.

⁹¹⁵ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 5.

⁹¹⁶ Ebd.

⁹¹⁷ Ebd., S. 16–17.

Jahre vor und während des Kriegs wieder. Bevor Mai nach Afrika auswandert, gibt Jan zu erkennen, dass dieser ein guter Freund von ihm sei, der als „Klavierspieler und Philosoph“⁹¹⁸ in der Kneipe neben dem „Weissen Elefanten“ arbeitet. Im Kongo angekommen, findet ein regelmäßiger Briefwechsel zwischen beiden Freunden statt, wobei die Antworten Jans nur einmal zu einer inhaltlichen Wiedergabe kommen.⁹¹⁹

Lediglich die Schilderungen Mais, der Jan anfangs um die Zusendung von Briefpapier bittet, zu den Lebensumständen und Verhältnissen in Afrika weiten den engen Raum der Erzählung aus, die nun mit Berichten aus jenem fernen Land gespickt wird: „Lieber Jan, ich habe das Weite gesucht und gefunden. Ich lebe in einem kleinen Negerdorf und habe endlich Ruhe von all dem Quatsch in der Stadt. Hier rast noch niemand, hier ist noch Frieden.“⁹²⁰ Dieser Zustand wird sich am Ende der Erzählung ändern, wenn Mai von einem Eingeborenen ermordet wird, der gläubiger Christ ist und folgende Motivation für seine Tat hatte: „Weil du Hund gesagt hast, Christus der Heiland ist ein Mensch, habe ich deine Seele zerstört.“⁹²¹ Ein Bündel mit diesem Zettel, den der Mörder neben die Leiche Rudolf Mais legte, sowie einem angefangenen Brief, getrockneten Gräsern und Blüten wird Jan zugestellt.

Über Jans Eltern erfährt man bereits früh in einer der ersten Rückschauern der Erzählung. Schon in jugendlichem Alter muss Jan, der als Waisenkind von seinen Eltern adoptiert wurde, von zu Hause weggegangen sein, da er als Musiker seinen Unterhalt verdienen wollte, was dem Vater missfallen hat: „Ich helfe dir, [...], du dreckiger Findling, du dreckiger.“⁹²² An einem Fastnachtsdienstag schlich Jan sich davon. Seine Mutter, Jan versprach ihr, häufig zu schreiben, weinte bei seiner Abreise und „winkte mit einem ganz weißen Taschentuch“⁹²³. Schreiben würde er ihr allerdings nur zweimal.⁹²⁴ Später erfährt der Leser zudem, dass die Mutter ein Bombardement, das deren Wohnort in Trümmer legte, nicht überlebt hat.⁹²⁵ Der Vater hingegen, der seinen

⁹¹⁸ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 6.

⁹¹⁹ Ein Brief, den Jan nach Kriegsende an Rudolf Mai verschickt, wird in der Erzählung angegeben. Ebd., S. 37.

⁹²⁰ Ebd., S. 12.

⁹²¹ Ebd., S. 46.

⁹²² Ebd., S. 10.

⁹²³ Ebd.

⁹²⁴ Vgl. ebd., S. 17.

⁹²⁵ Vgl. ebd., S. 43: Brief an Rudolf Mai.

Sohn nach Jahren des Unheils zum ersten Mal wiedersieht, begegnet ihm mit folgenden Worten: „[G]eh mir aus den Augen, du Lump.“⁹²⁶

Vor dem Krieg wird Jan zunächst noch seine große Liebe Nina kennenlernen. Als gut situierte Tochter wird dieser jedoch der Kontakt zu Jan, einem Mann niederer Stellung, untersagt. Zunächst treffen sich beide heimlich, und Jan ist überglücklich: „Ich juble, ich juble. Ich bin verliebt. Ich liebe. Seit drei Tagen bin ich ganz verändert.“⁹²⁷ Doch Nina wird als Konstante in Jans Leben bald verschwinden, womit eine Verkettung unheilvoller Ereignisse eingeleitet wird. Zunächst erfährt Jan, dass sein Kater von einem der Nachbarskinder aufgehängt wurde: „[D]enn in der Nacht fand ich ihn, einen Draht um den Hals, an meiner Tür aufgehängt. Das waren schreckliche Weihnachtstage, und ich habe das erste Mal seit meiner Kindheit, wieder Tränen in den Augen gehabt.“⁹²⁸ Bald darauf würde Jan erfahren, dass Nina schwanger ist und ihr Vater sie in betrunkenem Zustand nun umbringen will.⁹²⁹ Ob das Kind von Jan oder einem anderen Mann ist, bleibt unklar.

Unmittelbar nach einer Begegnung mit der schwangeren Nina und einem Mann an ihrer Seite muss Jan feststellen, dass sein Ein und Alles, seine Ziehharmonika, gestohlen wurde.⁹³⁰ Im Verdacht hat er erneut den Nachbarsjungen, nur entgleiten ihm dieses Mal die Nerven. Jan geht hinunter zu dem Jungen und lässt seine gesammelte Wut über den toten Kater und das gestohlene Instrument an ihm aus: „Ich kann es nicht sagen, wie es über mich kam, ich ging auf ihn zu und schlug auf ihn ein, nur ins Gesicht, in das griensende Gesicht.“⁹³¹ Kurz darauf kommt es erneut über ihn, er tritt die Tür der Wohnung ein und geht auf den Vater des Jungen los: „Ich habe ihn am Hals gepackt. Ich habe ihm ins Gesicht geschlagen, mit beiden Fäusten, ich trat und schlug, und als ich seinen Atem einsog, habe ich ihn fahren lassen. Er schlug mit dem Kopf auf den Boden und blieb liegen. Niemand war zu Hause. Ich bin dann zur Polizei.“⁹³²

Ab dem darauffolgenden Kapitel spielt die Handlung im Gefängnis, wo Jan seine Strafe in einer Gemeinschaftszelle mit drei weiteren Männern absitzt. Seine Haftstrafe wird aufgehoben, als der Krieg plötzlich ausgerufen war. Ein letztes Mal wird Jan, die Stadt

⁹²⁶ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 43.

⁹²⁷ Ebd., S. 11.

⁹²⁸ Ebd., S. 20.

⁹²⁹ Ebd., S. 24.

⁹³⁰ Ebd., S. 31.

⁹³¹ Ebd., S. 32.

⁹³² Ebd., S. 33.

liegt bereits im Krieg, seine Mutter besuchen. Kurz darauf wird Jan eingezogen und leistet seinen Wehrdienst auf dem Feld. Rudolf Mai berichtet er in einem Brief von seinen Erlebnissen: „Alles geht in Flammen auf, hier in diesem Krieg. [...] Krachende Granaten, Bomben, und ewig ratternde Maschinengewehre. [...] Ich weiss, ich habe noch Augen, denn ich sehe alles. Ich rieche das Blut, ich höre das brüllen der wunden Leiber. [...] Von meinen Händen hängen die Fetzen.“⁹³³ In diesem Brief an seinen Freund erzählt Jan außerdem von einem Kameraden, den er tot auf dem Feld gefunden hat, seine Hundemarke abtrennte und an dessen Familie denken musste.⁹³⁴ Neben dem Kapitel des Ziehharmonikadiebstahls ist dieses das längste und fragmentarischste, da es neben dem Brief an Rudolf Mai weitere Gedichte sowie Auszüge aus einem Kriegstagebuch enthält, die versatzstückhaft aneinandergereiht werden. Aufgrund seiner Verwundungen wird Jan in ein Lazarett geschickt, in welchem er genesen soll. Nachdem Jan aus dem Lazarett zurückgekehrt und der Krieg beendet ist, geht er in seine ‚alte‘ Stadt zurück, um dort wenigstens irgendwie weiterleben zu können, die Brandmale des Krieges spürend. Er nimmt ein Engagement als Boxkämpfer an, für das er 50 Mark pro Tag bekommen soll.⁹³⁵

Das nächste Kapitel bezieht sich auf den Wiederaufbau: „Seit ein paar Wochen scheinen die Menschen wieder ein Ziel zu haben. Mit grauen Kleidern graben und scharren sie in den Trümmern. Die Löcher und [H]öhlen sind bewohnt und zwei Mauern, tragen schon wieder ein Dach.“⁹³⁶ In dieser Zeit lernt Jan seine zukünftige Ehefrau kennen, deren Namen man erst später erfährt. Mit Paola, die eine Fabrik in Berlin besaß, wird Jan in den folgenden Kapiteln von Stadt zu Stadt und Land zu Land reisen, Opern, Theaterbesuche und wichtige Treffen mit ihr bestreiten. Sie arbeitet als Geschäftsfrau, deren Fabrik „Margarine, Oele und Fette“⁹³⁷ herstellt. Dem Leser wird schnell bewusst, dass Jan im Schatten seiner Frau lebt, dennoch aber jeden Termin mit ihr wahrnimmt. Besonders ist ein Aufenthalt in Rom, bei welchem Jan in einem kleinen Geschäft seine Ziehharmonika wiederentdeckt. Das Geld, um diese dem Verkäufer abzukaufen, hat er nun. Als er Paola von diesem „Feiertag“⁹³⁸ berichten möchte, entgegnet diese: „Du

⁹³³ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 37.

⁹³⁴ Vgl. ebd., S. 38.

⁹³⁵ Vgl. ebd., S. 44.

⁹³⁶ Ebd., S. 45.

⁹³⁷ Ebd.

⁹³⁸ Ebd., S. 51.

spinnst, Herzchen, geh schlafen, Liebling. Machs Licht aus, Käferchen, wir sind müde.“⁹³⁹

Das nächste Kapitel wird mit einem Flugzeugabsturz über Florenz eingeleitet. In der Maschine saßen Jan und Paola. Als Jan im Krankenhaus aufwacht, erfährt er, dass außer fünf weiteren Männern alle anderen Insassen ums Leben gekommen sind. Das vorletzte Kapitel spielt zwei Jahre nach diesem Unglück. Jan lebt nun in einem kleinen Fischerhaus am Golf du Lyon.⁹⁴⁰ In seinem Haus scheint nun alles in ursprünglicher Weise bescheiden eingerichtet. Erinnerungsstücke aus seiner Vergangenheit dekorieren sein Wohnzimmer: „Von meiner Decke baumelt der erste Mensch. Elfenbeinamulett, [A]frika, von Rudolf Mai, Kriegswinter 1900 soundsoviel. Auf dem Tisch die Kerze, mit der Zigarettenschachtel Ninas. Voller Wachs und alt.“⁹⁴¹ Ein Erinnerungsstück von Paola wird nicht erwähnt.

Das letzte Kapitel besteht aus einem Gedicht von Rudolf Mai, das vor seiner Abreise nach Afrika geschrieben wurde. In diesem wird der Moment am Bahnhof geschildert, in dem es erneut um das weiße Taschentuch⁹⁴² geht, mit dem man ihm winken sollte. Die Erzählung endet mit den Zeilen eines abschließenden Gedichts: „Auf Wiedersehen / Altes Loch / Es war doch / so schön / Auf Wiedersehen“⁹⁴³.

Formal weist die Erzählung eine Mischung verschiedener Erzählstrukturen und -ebenen auf. Teilweise wählte Müller eine prosaische Form, und teilweise reihen sich Gedichte und Briefe in den Handlungsverlauf, der aus Rückblicken innerhalb der Handlungsebene besteht und den Text zu einem formalen sowie inhaltlichen Mischwerk macht. Der Ich Erzähler wechselt dabei zwischen auktorialer und personaler Erzählebene und verwendet parataktische Satzstrukturen, die sich in den formalen Ebenen von Gedichten, Briefen und der Wiedergabe des Handlungsverlaufs in Hörensagen widerspiegeln. Die Erzählung wird somit zu einem heterogenen Konstrukt verbunden. Der oben geschilderte Handlungsverlauf sowie die Erzählstruktur des Textes lassen sich dahingehend augenscheinlich in die Zeit und das Umfeld Johann Georg Müllers einbetten. Dabei gilt es festzuhalten, dass Müller für das Verfassen der Erzählung

⁹³⁹ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 51.

⁹⁴⁰ Ebd., S. 52.

⁹⁴¹ Ebd.

⁹⁴² Vgl. hierzu die Passage, in der es um den Abschied von Jan geht, bei dem die Mutter mit einem weißen Taschentuch gewedelt hat.

⁹⁴³ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 52.

Geschehnisse aus seinem Leben, wie er es auch in seiner Malerei tat, nutzbar für sein Schreiben gemacht hat.⁹⁴⁴

Einige Textpassagen und -auszüge zeigen die inhaltlichen Besonderheiten der Erzählung auf, die im Folgenden nicht nur mit dem Leben des Künstlers, sondern auch mit seinem Wissen um kunsthistorische Traditionen verglichen werden sollen. Zunächst lassen sich im Verlauf des Textes einige offensichtliche Bezüge zur Kunst- und Literaturgeschichte herauslesen. Jan und Nina hören bei einer Begegnung mit einem betrunkenen Mann dessen lallenden Worten zu, die immer wieder von Michelangelo und Carrara handeln.⁹⁴⁵ Hier findet ein Einschub von der Bedeutung der Künste der Neuzeit statt. Michelangelo und der Marmor aus Carrara, als hochwertiges Material eines Bildhauers, nehmen an dieser Textstelle Einzug in den Handlungsverlauf und geben das künstlerische Wissen des Autors preis. Verweise auf Johann Wolfgang von Goethe als bedeutender Schriftsteller der Weimarer Klassik und der deutschsprachigen Dichtung nehmen ebenso Einzug in die Erzählung. Im ersten Kapitel berichtet Jan von einem Spaziergang zum nahe gelegenen Bahnhof. In der Bahnhofshalle liest ein Mann ein Werk von Goethe: „[...] Goethe, stand gross und golden darauf, dritter Band.“⁹⁴⁶ Erneut wird die exponierte Behandlung des Schriftstellers in einem späteren Kapitel deutlich, wenn einer der Insassen im Gefängnis Folgendes zu Jan sagt: „Ha, ha, warte nur balde, ruhest du auch, nach Goethe.“⁹⁴⁷

Auf inhaltlicher Ebene findet ein weiterer Verweis auf eine vermeintliche literarische Grundlage statt, als Jan ein Buch liest, das als Vorausdeutung seines eigenen Lebens verstanden werden kann: „Es handelte von einem Mann, der arm war und auf einmal viel Geld in der Lotterie gewann. Er kaufte sich ein Schloss und wohnte nur in einem

⁹⁴⁴ Dass es sich bei der Erzählung um einen autobiografischen Text handeln kann, ist innerhalb der Definition einer Autobiografie ad priori gegeben. So ist jede Erzählung bzw. jedes literarische Zeugnis eines Autors ein Stück Autobiografie der jeweiligen Person, arbeitet sie doch – übertragbar auf die malerischen Prozesse – mit Erinnerungen, Erfahrungen, Erlebnissen oder Recherchen zu bestimmten Themen und Sachverhalten. Vgl. Volker MEID: Das Reclam-Buch der deutschen Literatur, 2012, S. 486f. Dennoch kann Müllers Werk hier nicht als Autobiografie verstanden werden, da die Referenzialitäten, die auf sein Leben und sein Umfeld angewendet werden können, sich kaum nachweislich als autobiografische Erlebnisse entlarven lassen. Trotzdem werden die Bezüge, die eine Vereinbarkeit mit Leben und Werk des Künstlers zulassen, im Folgenden herausgearbeitet, um die Gemeinsamkeit des literarischen Nachlasses mit dem Œuvre des Künstlers zu verdeutlichen.

⁹⁴⁵ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 15.

⁹⁴⁶ Ebd., S. 3.

⁹⁴⁷ Ebd., S. 34.

Zimmer. Dort schrieb er ein Buch über die Ameisen und wurde berühmt. Er starb, und in jedem der vielen Zimmer, fanden sie später riesige Glaskästen mit Ameisen. Das ganze Haus war voll, und sie mussten das Schloss in Brand stecken.“⁹⁴⁸ Reichtum und Wohlstand scheinen in der Inhaltsangabe dieser kurzen Textpassage als irrelevant im Bezug auf die Glückseligkeit eines Menschen, der die kleinen Dinge im Leben zu schätzen versteht, zu stehen. Die Relevanz dieses Gleichnisses wird deutlich, wenn der Protagonist Jan mit Paola sein vermeintliches Glück findet, jedoch sein Jetset-Leben seinen Hunger nach dem alten Musikantenleben nicht stillen kann, ehe er sich am Ende nach dem Tod seiner Frau in einem kleinen Fischerhaus wieder auf die alten Zeiten zurückbesinnen sollte.⁹⁴⁹

Auffällig ist zudem die Form des Fragmentarischen. Von Johann Georg Müller auf der Vorderseite der Erzählung als „Fragment“⁹⁵⁰ gekennzeichnet, erfährt der Leser über das Kenntlichmachen des Textes als eben solches Fragment, dass der Autor hier vermutlich auf den Charakter der Literatur als unvollständiges Dokument anspielen wollte. In diesem Fall verweist diese Kennzeichnung auf die Auseinandersetzung Müllers mit der Ganzheit eines Textes.⁹⁵¹ Bedenkt man dabei den Entstehungszeitraum des Textes, der unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs lag, so entspricht dieser Fragmentcharakter der verbreiteten Grundstimmung, was es in der Literatur (und auch in der Kunst) überhaupt noch zu sagen bzw. darzustellen gibt. Während die Literaten nach einer neuen Sprache suchten, antworteten die Künstler, wie bereits in Kapitel 2 dieser Arbeit beschrieben, mit der völligen Aufgabe der Figur, des Gegenstands und der Räumlichkeit – kurz: mit der Abstraktion – darauf. Auch Müller befand sich, um auf seine Erzählung zurückzukommen, in dieser Zeit in einem Metier, in dem man auf der Suche nach neuen Geschichten und Worten war, da das Geschehene, die Kriegswirren

⁹⁴⁸ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 11.

⁹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 52.

⁹⁵⁰ Ebd., S. 1.

⁹⁵¹ Das Wissen um den Text als Ganzes ist dabei stets im Fragment inbegriffen, so Monika-Schmitz-Emans: „Im »Fragment« ist der Gegenbegriff eines Ganzen – sei es eines möglichen, sei es eines unmöglichen – mitgedacht.“ Dabei können Bruchstücke oder vermeintliche „Text-Ruinen“ als Ganzheit mit dem Wissen um deren fragmentarischen Charakter verstanden werden. Ferner beschreibt Schmitz-Emans, dass es nicht nur die Defizite, also die Lückenhaftigkeit eines Textes, sind, die sich mit dem Ganzen der Sprache auseinandersetzen, sondern auch die Offenheiten, die man positiv werten könne: „Die bildende Kunst ist davon ebenso betroffen wie die Literatur; zugleich mit dem eigenen Fragmentcharakter reflektieren Texte und Bilder die Unfaßlichkeit [sic!] des Ganzen. Vgl. Monika SCHMITZ-EMANS: Die Sprache der modernen Dichtung, Wilhelm Fink Verlag: München 1997.

und die Leiderfahrungen, den Künstler oder den Autor schier ‚sprachlos‘ machten. Das Fragmentarische der Erzählung geschieht über die oben genannte Mischform aus Rückblicken, nicht zusammenhängenden Textpassagen und eingeschobenen Gedichten oder Briefen, die an zusammengesetzte Versatzstücke erinnern, die Erzählung jedoch trotzdem zu einem abgeschlossenen Text werden lassen.

Die oben genannten Merkmale, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Kunst und Literatur abzeichneten, indem man das Geschehene als Bruch mit der eigenen Tradition sah und für einen Neuanfang nach einer neuen Sprache suchte und sich dafür das Fragmentarische zunutze machte, entsprächen dabei ebenso der Textgattung der Trümmerliteratur.⁹⁵² Inhaltlich kann die Erzählung Müllers aber nicht der Trümmerliteratur zugeordnet werden, da sie nicht nur auf die Missstände und Begebenheiten nach dem Zweiten Weltkrieg referiert, sondern die Handlung vor und während dem Krieg einsetzt, während die letzten Kapitel, die nach dem Krieg spielen, nur partiell auf das zerstörte Deutschland verweisen. Vielmehr steht in diesen Kapiteln die Innensicht Jans im Vordergrund, die sich bis einige Jahre nach Kriegsende nachvollziehen lässt, dabei jedoch den Wandel von dem ärmlich lebenden Ziehharmonikaspieler hin zum wohlhabenden Mann einer Geschäftsfrau aufzeigt. Seine Gedankenwelt, die Innensicht, wird dabei zunehmend vernachlässigt. Der Leser erfährt dennoch durch die phasenweise objektivierte erzählerische Schilderung des Jetset-Lebens des Ehepaars, dass Jan der Lebenswandel missfällt und er sich, wie oben bereits angedeutet, nach seinem alten Leben als Musikant sehnt: „Geld habe ich jetzt. Ich kann mir Zigaretten kaufen, wann ich will. Ich laufe an den Menschen vorbei, mit denen ich früher gelebt habe, die Armen, die schlecht angezogenen, die frierenden und betrunkenen, und ich kann niemand mehr weinen sehen. Sie sehen mich nicht an. Wenn ich allein bin, halte ich irgend jemand an, und bitte um Feuer. Ich will mit ihnen reden. Aber sie blicken mich an, wie aus einer fremden Welt.“⁹⁵³ Dieses Motiv der Sehnsucht nach alten Mustern, gepaart mit dem Hinweis, man habe es mit einem Fragment zu tun, könnten allerdings auch auf ein an der Romantik angelehntes Schriftstück verweisen. Lediglich der Zeitraum um den Zweiten Weltkrieg lässt die Annahme zu, dass dieser fragmentarische Charakter mit den Trümmern des Krieges einhergehen kann.

⁹⁵² Vgl. weiterführend hierzu Volker MEID: Das Reclam-Buch der deutschen Literatur, 2012, S. 424f.

⁹⁵³ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 48.

Eine Traumsequenz unterstreicht die fragmentarischen Elemente der Erzählung. Kapitel 24 ist eine geschlossene Traumhandlung, die sich als fragmentarisches und gleichsam fiktionales Element in die Erzählung einbindet. Jan wird in diesem Traum in eine Flasche hineingezogen, die auf einem Fluss schwimmt. Am Ufer, das voll mit bunten Blumen ist, winken ihm Menschen in Sonntagskleidung, doch er hört sie nicht. Lediglich das Rauschen der Wellen kann er vernehmen.⁹⁵⁴ Diese Sequenz verdeutlicht erneut die Einflussnahme des künstlerischen Verständnisses auf den literarischen Nachlass Müllers. An dieser Stelle treten die Traumbilder des Künstlers ins Gedächtnis, die stilistisch als Vorstufe zu den Ausbrüchen, den abstrakten Kompositionen, beschrieben wurden (vgl. Abb. 62–64).⁹⁵⁵ Inhaltlich wurde in den Beispielen dieser Werkgruppe die Flucht eines Träumenden aus der Realität herausgearbeitet, der sich im Zustand des Traums von der Wirklichkeit, die der wachen Erfahrung, in seine Traumwelt entfernt.⁹⁵⁶

Ein weiteres Beispiel aus den Werkgruppen des Künstlers erinnert dabei deutlich an die Szenerie um Jan Keller, der sein Musikerleben genoss und den Krieg verabscheut. Die im Kapitel der Kriegsbilder beschriebene aquarellierte Federzeichnung „Trinkender Soldat“ (Abb. 46) von 1949, also in ihrer Entstehung nicht sehr weit von der Verfassung der Erzählung entfernt, ruft dabei unmittelbar die Annahme hervor, es könne hier Parallelen zwischen der männlichen Figur der Darstellung und dem Protagonisten Jan Keller geben. Dabei führen weniger die Uniform oder das Trinkglas des Soldaten zu dieser Annahme. Vielmehr ist es die Ziehharmonika, die dieser unter dem Arm hält. Auch wenn diese gegenseitige Beeinflussung im Zuge dieser Arbeit nicht nachgewiesen werden konnte, so ist das Bild, das man durch die Beschreibung Jan Kellers im Kopf hat, im Verhältnis zu eben genannter Aquarellzeichnung doch eminent.

Auf inhaltlicher Ebene finden weiterhin Aussagen statt, die auf das Soldatenleben bzw. den Zweiten Weltkrieg referieren und in den Erzählverlauf eingebunden werden. So verweist Kapitel 49, das aus einer Aneinanderreihung von Briefen, Gedichten und Tagebuchauszügen besteht⁹⁵⁷, auf wahrhaftige Kriegserlebnisse, die sich von der subjektiven Erfahrungswelt Jans auf objektive Erlebnisse der Soldaten übertragen

⁹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 19.

⁹⁵⁵ Siehe auch Kapitel 3.7.4. *Künstliche Traumwelten*.

⁹⁵⁶ Vgl. Monika SCHMITZ-EMANS: Einführung in die Literatur der Romantik, 2007, S. 36.

⁹⁵⁷ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 37–40.

lassen. Ein Gleichnis, indem es um einen „Wilden im Busch“⁹⁵⁸ und einen Soldaten geht, das in einem Brief von Rudolf Mai zu lesen ist, verstärkt die thematische Behandlung der Auswirkungen des Kriegs, indem es von der subjektiven Sicht Mais in einer objektiv auf die Kriegswirren übertragbaren Schilderung erfolgt: „Wir lächeln über die Wilden im Busch und benehmen uns schlimmer wie sie. Die Bogen und Giftpeile sind unsere intelligenten Maschinengewehre, und der Schlachtruf Hurrah, unterscheidet sich doch kaum von denen im Busch. Kein Tier der Welt hat je einen Mord begangen. Ihre Handlungen sind Fleischkäufe, genau wie der einer Hausfrau. Wenn wir die Menschen noch fressen würden, die wir kalt machen, dann hätte die Sache noch einen Sinn.“⁹⁵⁹ Im Gegensatz zu Jan, der seine Erlebnisse aus der Innensicht schildert, nimmt sein Freund Rudolf Mai bald die Haltung eines Außenstehenden ein, indem er mit dem nötigen Abstand von seinem Leben fernab der Kriegsschauplätze berichtet.

Ein inhaltlicher Ausbruch aus dem sonst durch Zurückhaltung und Genügsamkeit geprägten Charakter Jans wird auffällig und füllt seine Person mit für den Leser unerwarteten Zügen. Was der Leser dem Protagonisten wohl anfangs nicht zugesprochen hätte, ist seine Aggression, die sich anstaut, als sein Musikinstrument gestohlen wird. Kapitel 40 ist mitunter das längste mit zusammenhängender Handlung innerhalb der Erzählung⁹⁶⁰ und handelt von dem Ziehharmonikadiebstahl und der Körperverletzung an dem Nachbarsjungen und dessen Vater.⁹⁶¹ Die Bedeutung des Musikinstruments, das Jans Ein und Alles gewesen ist, erfährt durch seine aggressive Reaktion eine gesteigerte Wertung.

Innerhalb des Handlungsverlaufs fallen weitere Verbindungspunkte zu Müllers künstlerischem Œuvre auf. Müller wählte nicht nur die eben erwähnte Ziehharmonika beispielsweise als Bildgegenstand mancher Maskengemälde (vgl. Abb. 36), sondern schuf im Allgemeinen zahlreiche Musikantenszenen. Die kärgliche Behausung, in der Jan vor seinem Gefängnisaufenthalt lebt, entspricht den Lebensverhältnissen Müllers um die Kriegsjahre, in denen er sich in Bad Dürkheim und Daudenzell aufhielt. Im Krieg hat Johann Georg Müller ebenfalls gedient, und ein Aufenthalt im Lazarett ist

⁹⁵⁸ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 42.

⁹⁵⁹ Ebd.

⁹⁶⁰ Neben Kapitel 49, S. 37–40, welches aus der eben genannten Aneinanderreihung von Briefen, Gedichten und Tagebuchauszügen besteht und nicht zusammenhängend ist.

⁹⁶¹ Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 31–33.

nachgewiesen.⁹⁶² Zur Mutter hatte er ein gutes Verhältnis, während der Vater ihn als Architekten und nicht als Künstler⁹⁶³ bzw. als Musiker⁹⁶⁴ sehen wollte, wie Jan es sich gewünscht hat.

Derartige Parallelen zwischen der Erzählung und der Lebensumstände und Kunstauffassung Johann Georg Müllers lassen sich schließlich zu einem Konsens bringen, der erneut offenlegt, dass Müller während des Schreibprozesses in erster Linie keine direkte Kriegsverarbeitung durchlaufen hat, sondern vielmehr seine Lebenserfahrungen im Schreibprozess einfließen ließ. Dabei schaffte er resümierend keine kunstvolle oder künstlerische Erzählung, sondern vielmehr die Erzählung eines Künstlers. Dabei lässt sich eine abschließende Bilanz ziehen, die seine literarischen Versuche mit seinem künstlerischen Schaffen kreuzt: So wie Müller in seinem malerischen Werk den Weg der Abstraktion nie gänzlich gegangen ist, so ist sein Text gefüllt von Verarbeitungen von Zeitgeschehen, von Realität und von Bezügen zu Kunstwerken seines Œuvres bzw. von Traditionen der Kunstgeschichte. Der Text bleibt dabei ebenso eine Mischform, ein ‚Dazwischen‘ aus basalen Elementen in Verbindung mit fragmentarischen Zügen, wie auch sich seine Kunst hin zu einer Verbindung aus naturalistischen Wiedergaben mit abstrahierten Figurationen und Formen entwickelt hat. Letztendlich ist die Erzählung ein Text, der in seiner Zeit Bestand hatte. Auszüge aus seiner Erzählung wird Johann Georg Müller für eine spätere Dichterlesung verwenden. So kommen zwei der Briefe von Rudolf Mai⁹⁶⁵ am 9. Dezember 1972 in seiner Atelierwohnung vor einem kleinen Publikum zum Vortrag.

⁹⁶² Vgl. Kapitel 2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre.

⁹⁶³ Vgl. Kapitel 2.1. Ausbildung und Akademiezeit.

⁹⁶⁴ Siehe Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 30: „Mein Vater ist Architekt und baut richtige Häuser. Ich soll auch Architekt werden, aber mein Vater sagte, ich würde nie einer werden, weil ich zu dumm wäre.“

⁹⁶⁵ Ebd., S. 16, Kapitel 19. Brief aus Afrika. Weitere Gedichte von Rudolf Mai sind bspw. auf S. 26 und 27 (zwei Gedichte), S. 29 (Gedicht auf Ansichtskarte) oder S. 34 eingebaut.

6.2. Lyrische Zeugnisse

| | | |
|----|--|---|
| 1 | „Der Maler“ | „Modernes Bild“ |
| 2 | <i>Lumpensammler, Knochenager,</i> | <i>Eleukal, dunkel arg braun,</i> |
| 3 | <i>Spinnenfresser, Eremit</i> | <i>Schwarz.</i> |
| 4 | <i>Sonntagshauser, Strohbettlager</i> | <i>Dick, Fettlauf, Knasterglanz,</i> |
| 5 | <i>Stuhlbein ab und Kitt.</i> | <i>Flachbauch.</i> |
| 6 | <i>Tabaktassen, Zeitungsfener</i> | <i>Blau, Rotlack, einfach blau,</i> |
| 7 | <i>Ofen krumm und Rauch</i> | <i>Lauf Süd.</i> |
| 8 | <i>Neue Leinwand ungeheuer,</i> | <i>Ende rechts tropf tropf,</i> |
| 9 | <i>Bohnenkaffee, Lauch.</i> | <i>pop rop, Punkt.</i> |
| 10 | <i>Philo-Denken, Straßenlümmel</i> | <i>Rotlack, Schwarz, Zerfall,</i> |
| 11 | <i>Grünes Hemd, verwohnt.</i> | <i>Knaster, Karsten.</i> |
| 12 | <i>Altpapier und Tabakkrümel</i> | <i>Nachtwächter alt, gelackt, blau,</i> |
| 13 | <i>Sternbild Himmel, Mond.</i> | <i>flach blau,</i> |
| 14 | <i>7 Pfennig süßer Faun,</i> | <i>lang blau, Rotlack,</i> |
| 15 | <i>10 Mark Schuldenglück</i> | <i>Stahlfarben.</i> |
| 16 | <i>Heute nichts und morgen Traum,</i> | |
| 17 | <i>rief, ach komm zurück.</i> | |
| 18 | <i>Blumen blüh'n, ich bin so klein</i> | |
| 19 | <i>Stille Nacht, du Flöte.</i> | |
| 20 | <i>Sei bei mir, im Arm und wein</i> | |
| 21 | <i>liebes Vieh, du Kröte</i> | |

Wie festgestellt wurde, griff Müller in der Erzählung „Zum weissen Elefanten“ Teile seines Lebens und Werks auf, was sich ebenso in seinem lyrischen Nachlass abzeichnet. Die weiter oben bereits erwähnte Dichterlesung vom 9. Dezember 1972 veranstaltete Johann Georg Müller gemeinsam mit Hans-Günther Weber, welcher den ersten Teil des Abends mit seinen lyrischen Texten füllte. Den zweiten Teil gestaltete Müller mit dem Vortrag seiner Texte. Drei davon wurden von seiner Frau Beatrix gelesen.

Anhand dieser Dichterlesung konnten neben der Erzählung 17 weitere Texte nachgewiesen werden, von welchen drei in diesem sonst lyrischen Werk eine Ausnahme bilden. Neben dem „Brief aus Afrika“⁹⁶⁶, der sich als Auszug aus der Erzählung „Zum weissen Elefanten“ entpuppt, wird ein weiterer Auszug aus der Erzählung vorgetragen.

⁹⁶⁶ Vgl. Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 16.

„Waresa (Abschied)“⁹⁶⁷, ein Gedicht, das Rudolf Mai an seinen Freund Jan schickt, wurde von Müller später sprachlich leicht verändert und durch die mehrmalige Nennung von „Waresa“⁹⁶⁸ ergänzt. Der final vorgetragene Text „Hundi“ in dem es um eine Katze geht, die von ihrem jungen Besitzer lieber Hundi genannt wird, entspricht der Form einer Kurzgeschichte. Die drei genannten Texte fallen daher aus dem lyrischen Werk heraus, welches ein klassisches Schema aus entweder reinen oder unreinen Reimen bedient. Insgesamt scheinen auch diese Texte nicht zur Publikation vorgesehen gewesen zu sein, wenn auch hier, anders als bei der Erzählung, zumindest von einem Vortrag vor einem kleinen Publikum ausgegangen werden kann. Erneut wird hieran deutlich, dass auch dieser Teil aus dem literarischen Nachlass des Künstlers nicht unter dem Aspekt einer gleichwertig zu betrachtenden bzw. literaturwissenschaftlichen Analyse, wie sie auf sein künstlerisches Werk angewendet wurde, gesehen werden kann. Dennoch sind die Texte im Bezug auf sein Gesamtwerk unter dem Aspekt der Selbstreferenzialität nutzbar zu machen. Unter dem Stichwort der Selbstreferenzialität ist in der Literaturwissenschaft die Auffassung zu verstehen, dass ein Text immer über seine Entstehung weiß oder diese reflektiert.⁹⁶⁹ Da man es hier aber mit einem Künstler, der bildnerisch Literatur produziert, zutun hat, kann man sagen, dass Müllers lyrisches Arbeiten eine selbstreferenzielle Auseinandersetzung mit seinem Bildkosmos ist.

Im Folgenden werden einzelne der 14 Gedichte exemplarisch behandelt, wobei das Hauptaugenmerk auf die oben angeführten, „Der Maler“ und „Modernes Bild“, gelegt werden soll. Die beiden genannten Gedichte schließen den Kreis der Gesamtbetrachtung des Künstlers und seines Œuvres, zeigt Ersteres nämlich auf, dass Johann Georg Müller sich zum einen mit seiner selbst auferlegten Rolle eines in ärmlichen Verhältnissen lebenden Künstlers auseinandersetzte. Zum anderen spiegelt zweites sein künstlerisches

⁹⁶⁷ Das Gedicht in seiner Urfassung innerhalb der Erzählung ist auf S. 52, Kapitel 68 zu finden und wird in der Dichterlesung an zehnter Stelle vorgetragen. Das Motiv des weißen Taschentuchs, mit dem man dem anderen zum Abschied hinterherwinkt und das hier zum Zeichen von Sehnsucht und Traurigkeit wird, wenn Mai sich an zu Hause erinnert, wird in diesem Gedicht aufgegriffen.

⁹⁶⁸ Unklar ist, warum Müller die Bezeichnung „Waresa“ als Erweiterung des Titels wählte. Allenfalls herausgefunden werden konnte, dass es sich bei ‚Waresa‘ um einen kleinen Ort in der Küstenprovinz von Kenia handeln könnte, was sich jedoch mit dem Aufenthaltsort Rudolf Mais nicht vereinbaren lässt, da dieser sich in Kongo aufhält. Außerdem ist „Mbaba Mwana Waresa“ die Fruchtbarkeitsgöttin der Zulu-Religion Südafrikas. Andererseits könnte mit ‚Waresa‘ der Name einer weiblichen, engen Bekannten gemeint sein, heißt es an einer Stelle des Gedichts: „*Auf Wiedersehen, Waresa, / wegen dir muss ich gehen. / Auf Wiedersehen. / Aber es war so schön, / mit dem Vorhang davor, / Waresa, / den wir nie gewaschen haben / [...]*“.

⁹⁶⁹ Vgl. weiterführend hierzu: Monika SCHMITZ-EMANS: Die Sprache der modernen Dichtung, 1997, S. 7ff.

Verständnis bezüglich seines Malprozesses wider. Müller leitet das Gedicht „Der Maler“ mit den Bezeichnungen „Lumpensammler, Knochennager“ (Z. 1) ein, was erneut die Verbindung zu seiner Aussage „Niemand kann ein Künstler sein, der mit regelmäßigem Einkommen sein Auskommen hat“⁹⁷⁰ herstellt. Diesem Motto wurde Müller Zeit seines Lebens gerecht, indem er Kunst nur um der Kunst Willen produzierte und dafür seine karge Behausung, die eingeschränkten Lebensbedingungen und die damit einhergehenden selbstgewählten Verkaufseinbußen in Kauf nahm. Weitere Merkmale dafür zeigen die Zeilen 2 bis 11 auf, worin deutlich wird, dass ein Stuhl lieber repariert wird, als einen neuen zu beschaffen, oder aber ein Feuer mit Zeitungspapier angefacht wird, da kein Feuerholz besorgt werden konnte. Wenn es danach heißt „Sternbild, Himmel, Mond“ (Z. 12), ist es an dieser Stelle durchaus denkbar, dass eine Verbindung zu der Erzählung „Zum weissen Elefanten“ gezogen werden kann, in welcher Jan Keller zu gern von seinem Bett aus durch das Dachfenster in den Himmel schaut und die Sterne beobachtet.⁹⁷¹ Das Gedicht zeugt von der ‚inneren Geschichte‘ eines Malers, der sein brotloses Handwerk ausübt und dabei mit solcherart Misserfolgen und der Gebundenheit an seine berufliche Rolle zurechtkommen muss. „Heute nichts und morgen Traum“ (Z. 14) verdeutlicht diese Haltung, aus welcher heraus sich kaum eine Chance ergibt, aus seinem selbstgewählten Umfeld auszubrechen, was tendenziell auf die Problematik des Anknüpfens einer Künstlerexistenz nach 1945 anspielt.⁹⁷²

Das Gedicht „Modernes Bild“ hingegen gibt möglicherweise in seiner Aneinanderreihung einzelner Wörter und kurzer Phrasen die malerische Umsetzung eines abstrahierten oder abstrakten Bildraums wieder, würde man sich den Inhalt beispielsweise auf der Leinwand vorstellen. Geschildert ist insgesamt eine spontane Prozesshaftigkeit bei der Entstehung eines Bildes, die der Künstler in der Regel für seine farbigen Arbeiten auf Papier wählte. Müller spielt in diesem Gedicht zudem hauptsächlich mit den Farben Rot und Blau, die sich als „Rotlack“, „einfach blau“, „Blau“, „flach blau“ oder „lang blau“ (Z. 6, 10, 12, 13 und 14) innerhalb des Gedichtes wiederholen. Letztere Farbe wurde ihm zum maßgeblichen und raumfüllenden

⁹⁷⁰ Vgl. Interview Dr. Karl-Jürgen Wilbert, siehe Anhang.

⁹⁷¹ Vgl. Johann Georg MÜLLER, 1947, S. 4 und Kapitel 6.1. „Zum weissen Elefanten. Aufzeichnungen des Zieharmonikaspielers Jan Keller“.

⁹⁷² Vgl. hierzu Kapitel 2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre.

Bedeutungsträger seiner Gemälde seit den 1970er-Jahren. Deutlich wird in der Gegenüberstellung beider Gedichte einerseits die Verbindung des künstlerischen Individuums mit dessen Schaffensprozess. Andererseits wird allein durch die unvereinbaren Reimschemata beider Gedichte, übertragen auf den Künstler als Kunstschaffenden, sichtbar, dass das schlussendliche Produkt eines Malers keine Rückschlüsse auf dessen Persönlichkeit oder Lebenshaltung liefern muss.

Weitere Besonderheiten innerhalb des lyrischen Nachlasses sind zudem bei der Bearbeitung der Texte aufgefallen. Insgesamt zeugt der gesamte Nachlass, der bei der Dichterlesung zum Vortrag kam, keineswegs von nur einer Richtung oder Tendenz moderner Dichtkunst seit dem *Fin de siècle*.⁹⁷³ Müller blieb in seinen Texten inhaltlich dem Bereich der Schilderung subjektiv empfundener Ereignisse verhaftet, wobei manche Ausbrüche ins Dadaistische zu verzeichnen sind.⁹⁷⁴ Seine Gedichte stellen im Gesamten etwas Alltägliches dar und äußern weder Politik noch große Geisteshaltungen oder gesellschaftskritische Tendenzen zu bestehenden Systemen. Sein lyrischer Stil blieb insgesamt kühl, pragmatisch, nüchtern, selten ausschweifend und überladen, vielmehr klar und präzise, wenngleich der Auszug des Briefs „Waresa (Abschied)“ aus der Erzählung von 1947 innerhalb des Kontextes eine eher sehnsüchtige und wehmütige Sprache wiedergibt: „Ich hätte es so gern gesehen, / so langsam verschwinden, / das weiße Taschentuch. / Aber es gehört dazu. / Ich denke mir ein Taschentuch in Weiß, /

⁹⁷³ Die Strömungen der literarischen Moderne, beginnend beim Naturalismus der 1890er-Jahre, der von den darauffolgenden avantgardistischen Bewegungen wie Futurismus, Expressionismus, Dadaismus oder Surrealismus negiert wird, werden alsbald übermannt von dem nationalsozialistisch geforderten Rückwärtsdrang zu einer „antimodernen Literaturpolitik“. Nach diesem radikalen Einbruch konnte es lediglich den Schriftstellern des Westens gelingen, an den Stand der zuvor erreichten Moderne anzuknüpfen. Kennzeichnend jedoch für die Literatur der Nachkriegszeit, ebenso wie in der Kunst unter dem Stilbegriff ‚Postmoderne‘ zusammengefasst, wurde schnell ein intertextueller Wirrwarr, der aus Rezitationen tradierter Stoffe und Motive bestehen sollte. Vgl. Volker MEID: Das Reclam-Buch der deutschen Geschichte, 2012, S. 383.

⁹⁷⁴ Ein paar seiner Gedichte bedienen sich der Vorstellung dadaistischer Dichtkunst, die sich am ‚Nichts‘ orientierte, was sich im Fall Müllers durch eine Aneinanderreihung einzelner nicht zusammenhängender Wörter bzw. erfundener Namen ergibt. Aus dem Tagebuch eines der bedeutendsten Vertreter des Dada, Hugo Ball, geht hervor: „Er [der Dadaist] weiß, daß die Welt der Systeme in Trümmern ging, und daß die auf Barzahlung drängende Zeit einen Ramschverkauf der entgötterten Philosophien eröffnet hat [...]“ Hugo Ball, 1916, zit. nach Reclam-Buch der deutschen Literatur, S. 410. Als Ausformulierung von – plakativ gesprochen – Nonsense schaffte es die literarische Bewegung des Dada zu einer historisch, wenngleich nicht inhaltlich, ernstzunehmenden Strömung, für die Müller in einigen seiner Beispiele Fürsprache fand. Sein Gedicht „Orakel“ beispielsweise, welches mit Tendenzen zum Dadaistischen verfasst wurde, erinnert zudem erneut an das gleichnamige Bild aus seinem malerischen Werk „Orakel“ von 1962 (M62/1).

ganz frisch aus der Wäsche. / Tränen, dass ich nicht lache [...].“⁹⁷⁵ Der Brief bleibt allerdings der einzige Ausbruch aus den sonst zwischen heiteren, kühlen, nüchternen oder lustigen Alltagsschilderungen changierenden Texten. Festzuhalten ist, dass die Texte nicht über Texte nachdenken, sondern über das Kunstschaffen. So waren es stets die Spielformen der Kunstwelt, die Johann Georg Müller begeisterten⁹⁷⁶, die ihn an der figurativen und gestischen Malweise festhalten ließen und für die er die federführende Abstraktion zeitlebens vernachlässigen würde. Dieser Haltung blieb er auch in seinem literarischen Nachlass treu.

Letztendlich bleibt bei der Analyse und Bedeutung sowohl der Erzählung als auch der Dichterlesung festzuhalten, dass beide literarischen Zeugnisse nicht publiziert und somit keinem breiten Publikum zugänglich gemacht wurden. Neben der Schwierigkeit der vorliegenden, überarbeiteten Abschrift der Erzählung „Zum weissen Elefanten“ einerseits und der Transkription der Tonbandaufnahme der Dichterlesung andererseits, die sich als unveröffentlichte Dokumente nur wage in den Kontext der Literaturgeschichte einbetten lassen, ist es ein ebenso schwieriges Unterfangen, diese, wie eingangs beschrieben, als gleichwertigen und autonomen Teil des Œuvres des Künstlers anzusehen. Dennoch konnte anhand der erfolgten Analysen herausgearbeitet werden, dass der Künstler es auch in seiner Textkunst verstand, sich mit Materialitäten, Farben und Werkstoffen auseinanderzusetzen und die Texte in eine Wechselseitigkeit mit seinem künstlerischen Œuvre zu stellen. Im Umkehrschluss ist dabei deutlich geworden, dass Müller sein Schaffen als Literat nicht vor die Kunst stellte. Zwar dachte er über Texte, deren Entstehung und deren Bedingungen nach, doch schuf er vielmehr neben seinem Künstlertum Texte, die einen Einblick in das Kunstschaffen eines

⁹⁷⁵ Auszug aus „Waresa (Abschied)“.

⁹⁷⁶ So verwundert es auch nicht, dass die Frau, deren Wesen und Körperlichkeit für den Künstler eine große Rolle einnahm, was innerhalb des Kapitels der entsprechenden Werkgruppe herausgestellt wurde (Kapitel 3.2. Müller und die Frauen), auch in seinem lyrischen Nachlass zum Thema wurde. „Melissa“ und „Ramona“, zwei Gedichte, die einen Frauennamen im Titel tragen, könnten formal kaum unterschiedlicher sein, doch entspricht dies genau derselben prozesshaften Denkweise Müllers, der die weibliche Figur in ihre Mannigfaltigkeit – dargestellt in den unterschiedlichsten Porträts, Akten, Liegenden und Mutter-Kind-Darstellungen – zerlegt. Während „Melissa“ in einem reinen Kreuzreim verfasst ist und auf die ‚Hässlichkeit‘ der Figur eingeht, von der der Autor dennoch nicht genug bekommt (das Gedicht endet mit den Worten „sei mein“), weist „Ramona“ eine Verkettung unzusammenhängender Wörter auf, was oben bereits formal der dadaistischen Technik zugesprochen wurde. „Ramona“ handelt von der Beschreibung einer weiblichen Figur, deren Einfluss auf den Erzähler und deren erotisch behaftete Erscheinung, die den Wunsch nach Paarhandlungen beim Erzähler evoziert.

bildnerischen Künstlers bieten. Dahingehend ist bei seinem literarischen Nachlass nicht von vergeistigter Hochkunst zu sprechen, sondern möglicherweise von einer lyrischen bzw. erzählerischen Aussage des Künstlers über sein künstlerisches Werk. Diese Erkenntnis sowie alle vorangestellten und nun zu einem verbindenden Konsens gebrachten Rückschlüsse und Vereinbarkeiten, das Gesamtwerk des Künstlers betrachtend, werden im letzten Kapitel dieser Arbeit noch einmal zusammengetragen und fungieren als Beiträge zur Füllung des Kontexts der Zeit, des Umfelds, der Bedingungen und des Werks von Johann Georg Müller, dessen Person auf den vergangenen Seiten dieser Arbeit nach und nach erschlossen werden konnte.

7. Schlussbetrachtungen: Mimetische Dokumente auf den Wegen der Abstraktion

Johann Georg Müllers Werk, das sich durch malerischen, grafischen sowie literarischen Stilpluralismus kennzeichnet, stellt den Künstler als eigensinnigen, aber versierten Produzenten von Bild und Wort heraus, der in seinen Werken, zumindest auf formaler Ebene, den Wahrheitsanspruch seiner Aussagen erhob, diese allerdings in manchen der Werkgruppen sowie in Teilen des literarischen Nachlasses in surrealistische, romantizistische oder phantastische Gefüge steigerte⁹⁷⁷. Dies wurde anhand der ausgewählten Beispiele aus dem Bereich der organischen Kompositionen, der Reisebilder und Traumwelten oder mancher lyrischer Zeugnisse hergeleitet.

Nicht nur die Bilanz einiger Zeitgenossen zu Müllers Œuvre fällt dabei zugunsten des Stilpluralismus aus. Kritiker beschreiben dessen Kunst in einem Wechselspiel von heiter bis düster, von pastellig bis tiefschwarz, von märchenhaft-mystisch bis sozialkritisch und schattenseitig.⁹⁷⁸ Um diese Annahme zu untermalen, waren die entsprechenden Vergleiche zu bedeutenden Zeitgenossen sowie zu Vorbildern seiner Vergangenheit eminent. Sie ermöglichten, den Künstler im Kontext der künstlerischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts zu betrachten, sein Werk mit dem namhafter Künstler in Bezug zu setzen und Müllers Inspirationen und Rezeptionen aufzudecken⁹⁷⁹. In Ansätzen geschah diese kritische Betrachtung bereits zu Lebzeiten des Künstlers, etwas stärker angerissen dann in den post mortem erschienenen Werkverzeichnissen und Ausstellungskatalogen. Es blieb darin allerdings größtenteils bei Annahmen oder Gedankensplittern, derer es nachzugehen galt und die eine Intensivierung gefordert haben. Dazu verhalf nicht nur das Heranziehen entsprechender Sekundärquellen. Die Einteilung seines Œuvres in die entsprechenden Teilgruppen bedeutete zudem eine Kategorisierung seines künstlerischen Werks, die die bislang bestehenden Werkgruppen, Masken-, Maschinen- und Pflanzenbilder um ein erhebliches Spektrum

⁹⁷⁷ Erneut wird an dieser Stelle an Müllers Aussage „Ich kann doch nur malen, was ich sehe“ erinnert. Übertragen auf sein literarisches Werk produzierte er, wenn auch fiktional, ebenfalls an der Wirklichkeit orientierte Textwelten.

⁹⁷⁸ Entsprechendes Belegmaterial zur Zwiespältigkeit des künstlerischen Werks findet sich an den entsprechenden Stellen der Transkriptionen der Zeitzeugeninterviews, die diese Eigenschaften, ausgehend von der entsprechenden Fragestellung, bejahen. Siehe Anhang.

⁹⁷⁹ Vgl. Sabine Elsa Müller in Werner SCHOLZEN/Raimund HELLER: Bilder auf der Grenze, 2014, S. 15.

erweiterte und unabwendbar eine neue und breitere Sicht auf den Künstlernachlass lenkte.

So konnten bereits im Frühwerk des Künstlers neue Erkenntnisse zur personellen und künstlerischen Füllung beitragen und die Möglichkeiten, Einflussbereiche und Inspirationsquellen, die Müller gehabt haben kann, aufzeigen. Neben den Studienjahren des Künstlers waren dies die Aufenthalte in München und Paris, die als Nachweis für die tradierten Motive seiner Vorgänger, die Müller zunächst in situ gesammelt hatte, um sie dann individuell zu verarbeiten, stehen. Auch die nachgewiesenen Besuche der Ausstellungen zu Otto Dix 1936 in Mannheim sowie zu Max Beckmann im Jahr 1947 in Frankfurt gelten als prägende Ereignisse.⁹⁸⁰

Innerhalb des Hauptwerks Johann Georg Müllers, der Malerei, der farbigen Arbeiten auf Papier sowie der Holzschnitte, setzte der Künstler der realen Welt durch die Transformation seiner verfremdeten und übersteigerten Bildmotive zudem eine geistige Bildwelt entgegen. Seine gegenständlichen und figürlichen Neuformungen können dabei ab der stilistischen Wende seines Schaffens seit den 1950er-Jahren nur noch als Chiffren⁹⁸¹ der äußeren Wirklichkeit verstanden werden, wenn auch, wie oben einleitend beschrieben, der Wirklichkeitsgehalt seiner Bildaussagen dadurch keineswegs verloren geht. Die Chiffrenmalerei als Steigerung des bisherigen Füllmaterials, mit dem die Werke des Künstlers bis dato in der Forschungsliteratur beschrieben wurden, stellt dabei einen neuen Aspekt heraus, der das aussagt, was das künstlerische Konzept Müllers seit seiner Koblenzer Zeit beinhaltete. Gemeint sind die Reduzierung des Formenbestands und die Einteilung des Bildraums in einzelne Flächen und zweidimensionale Gefüge, die zwar die naturalistische Darstellungsweise des Frühwerks verlassen, jedoch nie ihren Bezug zu Objekten der Wirklichkeit verloren haben.

Im Zuge der Forschungsarbeit konnte nicht herausgefunden werden, ob Müller seine künstlerischen Arbeiten je selbst als Chiffren oder Codierungen der Wirklichkeit angesehen hat. Dennoch kann aufgrund der geleisteten Zusammentragung des vorhandenen Forschungsmaterials, in welchem die Autoren ihre stilistischen Annäherungen an das Werk des Künstlers gewagt haben, von der Herleitung

⁹⁸⁰ Vgl. Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen, in: Der Kunsthandel, 1969, S. 24.

⁹⁸¹ Hier werden die Bildchiffren Müllers als Codierungen der empirischen Wirklichkeit verstanden.

ausgegangen werden, dass es sich bei den oben genannten Bildgefügen mit Wirklichkeitsbezug nur um Chiffren handeln kann, die auf die empirische Wirklichkeit hindeuten und in ihren Verschleierungen und Abstrahierungen getarnt bleiben. Jedenfalls schloss er sich mit dieser Chiffrenmalerei Zeit seines Lebens wohl kaum der dem deutschen Geschichtsgut entsagenden Masse an, die sich gegen die Verarbeitung des Geschehenen und für den Ausbruch in die völlige Abstraktion entschieden hatte.⁹⁸² Die Wege der Abstraktion nahm Müller nur selten. Größtenteils blieb er in seinen Werken der Figuration verbunden. Der Bewegung der Massen, die sich in Progressionen übte, schien er standzuhalten, gar mit seiner festen Verankerung mit klassischen Motiven entgegenzuwirken.

Dem Wahlkoblener, der sich für die Kunst um der Kunst willen entschieden hatte, ohne dabei politischen Vorgaben nachstellen zu wollen, ging es nur bedingt um die Teilnahme auf dem internationalen Kunstmarkt, auch wenn er die Massenbewegung der Künstler nach 1945, die den Krieg als zentrales Bildmotiv wählten, zeitweise streifte.⁹⁸³ Was in diesem Zusammenhang nicht missachtet werden darf ist die persönliche Haltung Müllers zu sich und seinem Werk, die ihn dazu verleitete, sich mit den Künstlergrößen seiner Zeit, Picasso, Léger oder Braque, zu messen, ohne deren Bekanntheitsgrad je erreicht zu haben. Von einer Differenz zwischen dem Anspruch des Künstlers und der Realität, die letztendlich blieb⁹⁸⁴, was sich auf persönlicher Ebene in Müllers cholerischem oder affektiertem Wesen niederschlug⁹⁸⁵, kann daher nachdrücklich ausgegangen werden.

Ab den 1950er-Jahren bis hin zu seinem Spätwerk hat der Betrachter kaum große Neuerungen im Werk des Künstlers zu entdecken. In seinem Frühwerk, das von Findungsprozessen und einigen stilistischen Entwicklungsstufen geprägt war, erlernte er alle nötigen Techniken und Arbeitsweisen, die später zu seinem sicheren Umgang und seiner persönlichen Handschrift wurden. Dabei blieb er der Linie des Expressiv-Semiabstrakten treu, auch wenn die in den Nachkriegsjahren etablierte Chiffrenmalerei zu einem seiner Markenzeichen wurde. Was im Zuge der Forschung um die Person und das Werk des Künstlers nicht ganzheitlich erschlossen werden konnte, sind weitere

⁹⁸² Vgl. hierzu Kapitel 2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre.

⁹⁸³ Vgl. ebd. sowie Kapitel 3.5. Krieg und Kunst.

⁹⁸⁴ Vgl. auch Kapitel 2.5. Müllers künstlerische Basis: Ein Zwischenfazit.

⁹⁸⁵ Dies belegen die entsprechenden Zeitzeugenberichte. Siehe Anhang.

Gründe für die Verankerung Müllers mit den alten Mustern der klassischen Moderne. Es wird allerdings davon ausgegangen, dass diese Rezeption einerseits seiner nonkonformen Haltung zu vorgegebenen Mustern und Strukturen geschuldet ist. Andererseits wagte Müller die eigenständige Kreierung seiner verschleierte, verschatteten und überzogenen Kompositionen auf absolut überzeugende Weise, ohne dabei den Geschmack eines Publikums oder einer Künstlergruppe bedienen zu wollen. Vielleicht verbaute er sich gerade damit den Weg in höhere und internationale Bekanntheitsgrade, doch ist es eben diese autonome, individuelle und authentische Rezeption alter Meister, gepaart mit der Entwicklung einer eigenen Formsprache, deren Standhaftigkeit schon zu Lebzeiten mehr Tribut zu zollen gewesen wäre. Auch aufgrund der politischen Machtstrukturen der Bundesrepublik blieb sein Ruhm jedoch hauptsächlich auf den rheinpfälzischen Raum beschränkt. Mit seiner Auffassung schloss er sich trotzdem einer Reihe westdeutscher Künstler an.⁹⁸⁶

Die Diskurse, die Müller im geteilten Deutschland zu spüren bekam und sich dennoch gezielt davon abgrenzte, wurden bereits auf gesamtdeutscher Ebene angeführt und anschließend auf den Raum der Rheinpfalz bezogen. Die in den postmodernen 1960er-Jahren aufkommenden, in den 1980er-Jahren aber erst vollends ausufernden, kritischen Haltungen zu sogenannten politischen „Standardbildern“⁹⁸⁷ der Nachkriegsjahre waren längst überfällig und beschäftigten sich nun mit dem Bruch des konventionellen, traditionell vorherrschenden und autoritären Stils, – dem Stil der Abstraktion, des Happenings oder der Performancekunst. Erneut bestand also eigentlich auch für Müller die Möglichkeit des Ausbruchs aus Mustern und Normen und die Chance, mit seiner Treue zu Kunstauffassungen, die vor dem Zweiten Weltkrieg lagen, eine Positionierung seiner Werke auf dem Kunstmarkt zu erzielen, wo doch der oben genannte autoritäre Stil nun kritisiert wurde. Postmoderne Vorstellungen sahen es demnach vor, einerseits Banalitäten zur Hochkunst zu machen, andererseits aber immer noch kritisch zu Leben und Gesellschaft Stellung zu nehmen.⁹⁸⁸ Diese Möglichkeiten sollten bestehen bleiben und sich fortan immer eindringlicher abzeichnen und ereignen. Beide Seiten vereinte

⁹⁸⁶ Beispielsweise Eugen Schönbeck oder Georg Baselitz. Vgl. weiterführend hierzu ebenfalls Kapitel 2.2. Soziale Verhältnisse: Vor- und Nachkriegsjahre.

⁹⁸⁷ Stephanie BARRON, 2009, S. 29.

⁹⁸⁸ Dies fand bei den Künstlern der DDR hingegen kaum Anklang, „obwohl die sich wandelnden politischen Rahmenbedingungen das Aufkommen von losen Netzwerken unter Künstlern zuließ, die teilweise unabhängig von staatlicher Überwachung arbeiteten“. Ebd., S. 30.

Müller in seiner Tätigkeit, die nach 1945 eine Mischform aus der Wiedergabe von gesellschaftlichen Reaktionen und grotesken wie banalen Bildmotiven wurde,⁹⁸⁹ womit er den polyvalenten Tendenzen der Nachkriegskunst⁹⁹⁰ dennoch entsprach.

Das „Ende der Ideologien des Kalten Krieges“⁹⁹¹ erfuhr Johann Georg Müller nicht mehr. Wie der Ausblick für ihn gewesen wäre, wenn er die Wiedervereinigung und die damit einhergehende Demontage sozialistischer Ostkunst wohl mitbekommen hätte, lässt sich durch die Annäherung an Werk und Person herleiten: Vermutlich, auch wenn sich nach der Vereinigung beider deutscher Staaten die Kunstwelt durch Lockerheit, Meinungsfreiheit und autonome Kunstgespräche auszeichnete, hätte Müller an dem daraus resultierenden komplexen Ringen um Aufmerksamkeiten und Erneuerung dennoch kaum teilgenommen. Treu wäre er seinem seit den 1950er-Jahren etablierten Stil der Figuration und abstrahierten Gegenständlichkeit verhaftet geblieben und kann für seine Zeit daher keineswegs als postmoderner, jedoch als moderner Künstler angesehen werden, weil er entgegen der vorherrschenden Muster und Geschmäcker arbeitete, ohne den Weg der Massen, die sich für die völlige Abstraktion⁹⁹² entschieden, mitgegangen zu sein.

Während deutsche Künstler, die dieser Sprache mit internationaler Kompetenz, ob nun im Informell, der Op-Art oder anderen abstrakten Wiedergaben angehören, wie zum Beispiel K. O. Götz, Reimund Gierke, Fritz Winter, Ernst Wilhelm Nay u. a. über die geografischen Grenzen hinaus Berühmtheit erlangen, so blieben die provinziellen Grenzen durch Mitgliedschaften der Künstler in Gruppen und Vereinen geschlossen, da eben diese ein spezielles Programm verfolgten, das es zu bedienen galt. Ein Ausbruch daraus gestaltete sich schwerfällig, wenn die nötigen Mittel fehlten, um auf dem internationalen Markt mitzuspielen. Nicht nur finanzielle Gründe, sondern auch das Negieren der Vorteile einer national beschränkten Berühmtheit, die durch das Bedienen des jeweilig gebietsabhängigen Geschmacks hätte geschehen müssen, sind zu diesen

⁹⁸⁹ Vgl. hierzu die Kriegsbilder (3.5.) als politische Reaktionen in Gegenüberstellung zu bspw. den Karneval- und Maskenbildern (3.4.) oder den Pflanzengebilden der Gruppe der Reisebilder (3.7.).

⁹⁹⁰ Es ist die Differenziertheit, die die Nachkriegskunst ausmacht und das Kapitel der deutsch-deutschen Nation mit Themen wie „[der] Überschneidung von Kunst und Politik, [der] Definition nationaler Identität, [der] Rolle von Erinnerung und Verdrängung und [der] Rolle des Künstlers in der Gesellschaft“ widerspiegelt. Stephanie BARRON, 2009. S. 33.

⁹⁹¹ Ebd., S. 30.

⁹⁹² Vgl. weiterführend hierzu Susanne Leeb: „Abstraktion als internationale Sprache“ in ebd., S. 119–133.

Mitteln zu zählen. ‚Mittellos‘ ist das Stichwort, das in zweifacher Hinsicht auf Johann Georg Müller zutrifft: Wenn ein Provinzkünstler⁹⁹³ einem Verein zugehörig ist, um seine Kunst zumindest auf kleinem Raum ausstellen zu können, da die einzige Förderung durch eben diesen Verein möglich gemacht werden kann, so hätte die Überlegung, aus diesem ausbrechen zu wollen und mittellos da zu stehen, reiflich bedacht werden müssen.

Zwar ist dieser Gedanke für einen Künstler, der Kunst um der Kunst willen produziert, äußerst erstrebenswert, doch bleibt er letztendlich in seiner Umsetzung höchst beschwerlich. Ob dies der Grund für Müllers nur zeitweise durchbrochene Teilnahmslosigkeit am internationalen Kunstgespräch gewesen ist, bleibt fraglich. Als Autodidakt, der sich trotzdem in gesellschaftliche Strukturen und provinzielle Vorlieben pressen ließ und sich den speziellen Wünschen des rheinpfälzischen Raums und seines Publikums fügte, blieb er trotz allem ein Verfechter der folgenden Theorie: „Niemand kann ein Künstler sein, der mit regelmäßigem Einkommen sein Auskommen hat.“⁹⁹⁴ Er hätte aufgrund dieser Überzeugung mit Sicherheit aus seiner normhaften Umgebung ausbrechen können, doch beinhaltet seine Aussage ebenso die Ablehnung von massentauglichen Motiven, wenn man diese aus individueller Überzeugung negiert.

Eine Frage, die bei der Gesamtbetrachtung eines Künstlerindividuums also immer mitschwingt, lautet: ‚Was will man, und was bekommt man?‘ Wunschdenken versus Opferbereitschaft, Massenbedienung versus künstlerische Überzeugung, Konsumorientierung versus Mittellosigkeit, Verkaufsgier versus Selbstbestimmung, all diese Gegenüberstellungen galt es abzuwägen. Müller kann es nicht leichtgefallen sein, sich den Vorgaben der Künstlergemeinschaft zu beugen und diese hinzunehmen, um seine Existenz zumindest durch regelmäßige Ausstellungsbeteiligung zu wahren. Sein

⁹⁹³ Die Bezeichnung ‚Provinzkünstler‘ wird hier auf die Rolle Müllers angewendet, meint aber keineswegs eine wertmindernde Betitelung seiner Person. Vielmehr soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass der Künstler zwar in Koblenz sesshaft wurde und die meisten seiner Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen in Rheinland-Pfalz zu verbuchen waren, er aber dennoch einige Male auf dem internationalen Kunstmarkt ausstellte. Zudem wurde im Verlauf dieser Arbeit herausgestellt, dass sein Talent und seine Überzeugung ihn zu einer ernstzunehmenden Größe auf dem Kunstmarkt machen. Die obige Bezeichnung soll demnach zweiseitig verstanden werden: Wenngleich Müller nie nach Weltruhm strebte und diesen auch nicht erreichte, was zu der missverständlichen Betitelung führen könnte, so bewies er dennoch, dass er zwar nicht in einem der künstlerischen Großzentren Deutschlands arbeitete, sehr wohl aber ein wertvolles Œuvre hinterließ, das Zeit seines Lebens dem vieler anderer Künstler übergeordnet werden kann.

⁹⁹⁴ Interview Dr. Karl-Jürgen Wilbert, siehe Anhang.

Gemüt, so verlauten es mehrere Zeitzeugenberichte, entsprach nämlich dem eines Einzelgängers, der vielmehr aneckte, als sich Normen anzupassen.⁹⁹⁵

Seine künstlerischen Rufe, die figurative und gegenständliche Chiffrenmalerei als sein Markenzeichen, waren stets laut und überzeugend, doch blieben sie zu Lebzeiten zu oft ohne großen Widerhall. Wenn er verkaufte, dann tat er dies nur an eine ausgewählte Käuferschaft, die zumindest bis zum Ende der Besatzungszeit in Koblenz im Jahr 1969 aus den französischen Truppenmitgliedern bestand, was seiner kommunistischen Haltung entsprach. Danach zeichnete sich sein Eigensinn dadurch ab, dass er kaum noch Werke verkaufte, wenn ein potentieller Käufer ihm nicht gefiel oder er sein Werk zusammengehalten wissen wollte. Damit gesellte er sich zu einer großen Gruppe, die ebenso wenig an der internationalen Massenkunst teilnahm, blieb durch seine Eigensinnigkeit und selbstgewählte Standortgebundenheit aber dennoch ein Ausnahmefall. So gab und gibt es stets die Gruppierungen, die an vorherigen Mustern der Kunstgeschichte festhalten. Ohne sich werkimmanent in anhaltender und sein übriges Werk überladender politischer Kritik zu üben und gleichsam ohne nach 1945 den Sprung in die Abstraktion, das Informell oder die Konzeptkunst zu tätigen, blieb Müller den Vorgaben und Strömungen der klassischen Moderne treu und enttarnte seine Kunst als standhaft gegenüber allen neuen Strömungen, dabei über seine gesamte Schaffenszeit hinweg einer stringenten Komposition folgend, die, wie bereits herausgestellt, modern und nicht postmodern war und theoretisch massentauglich gewesen wäre. Letztendlich blieb Müller ein Künstler für die interessierten Massen, ohne diese dabei jemals bedient haben zu wollen.

Die Ausführung seiner verschiedenartigen Werke in Akribie, Mühsal und Konzentration soll dem Künstler schlussendlich seinen berechtigten Platz in der Riege der Künstler, die nach 1945 an ein nationales Erbe anknüpfen mussten, verleihen. Bis zuletzt blieb Müller standhaft und wählte den Weg des maximalen Aufwands bei minimalem Ertrag. Dabei bewegte er sich bis zu seinem Tod in einem künstlerischen ‚Dazwischen‘ aus alten Traditionen und neuen, richtungweisenden Erkenntnissen. Einem ‚Dazwischen‘, das zusätzlich von provinziellen Vorlieben, eigener Überzeugung, fehlenden

⁹⁹⁵ Die Berichte mehrerer Zeitzeugen belegen diesen Sachverhalt ebenso wie die entsprechenden Aussagen in Kapitel 2. Zeit, Umfeld, Bedingungen.

künstlerischen Mitteln und Beziehungen und geschmacklichen Mustern der Künstlerverbände gespeist wurde.

Einzug in das bestehende Archiv⁹⁹⁶ der Kunstgeschichte erhält Johann Georg Müller mit seiner ‚Dazwischen-Produktion‘ dennoch, was die vorliegende Untersuchung seines Werks durch die Forschung und Erschließung seiner Person und seines Nachlasses erzielt hat. Das Archiv, in welches er aufgenommen wird, ist für die Differenziertheit der Kunst des 20. Jahrhunderts zum Dreh- und Angelpunkt geworden, egal, ob man für eine ausgewählte Schicht oder die der Massen Kunst produzierte.⁹⁹⁷ Johann Georg Müller ist es dabei gelungen, Erinnerungsbilder zu schaffen. Nicht nur nach dem Prinzip des Erinnerns, sondern auch im Sinne des Einzugs in das Archiv der Forschungswissenschaften. Unermüdliches Wirken und Akribie und das gleichsam mitschwingende Wissen um das Scheitern der eigenen Persönlichkeit haben dabei einen ebenso rechtmäßigen Platz in diesem Archiv verdient.⁹⁹⁸

Die Möglichkeiten für einen Künstler der Postmoderne haben sich dabei seit der Mitte des 20. Jahrhunderts verlagert. Er muss allmählich erkennen, dass seine Bewegungsfreiheit zunehmend eingeschränkt ist, und der Drang, dem „Entwurf einer fortschrittlich sich verändernden Gesellschaft“⁹⁹⁹ nachzukommen, schwindet zugunsten der Anpassung an „die bestehenden Institutionen [seines] Umfelds als Kommunikationsfeld“¹⁰⁰⁰. Die Institutionen des direkten Wirkungsumfelds waren dabei in erster Linie die Künstlergemeinschaften, deren Mitgliedschaften eine Teilnahme am

⁹⁹⁶ Bettina Funcke gliedert das Archiv in zwei Kategorien: Zum einen meine der Begriff alle physischen Orte wie Museen, Bibliotheken oder Universitäten. Zum anderen sei er als das kulturelle Erbe, an dem man zwangsläufig teilnehme und in das jeder Gedanke falle, zu werten. Bettina FUNCKE: *Pop oder Populus*, 2007, S. 19.

⁹⁹⁷ Die Begriffspaare Pop und Populus definiert Bettina Funcke wie folgt: *Pop* steht hier analog zur Massenkultur. Es drückt „alles Verführerische, Vielseitige mit faszinierend breit gestreuter Präsenz“ aus, ist jedoch gleichzeitig etwas, das als vorübergehend verstanden werden muss, das unendlich gierig und profitsüchtig ist. *Populus* wird parallel zur Hochkultur gesetzt. Dieser Ausdruck sei als polarer Begriff zu werten, den eine Zweideutigkeit und innere Spaltung umgeben, die „die exklusiven und inklusiven Ansprüche der Hochkultur widerspiegeln: Es geht um die Prägung und Repräsentation gesellschaftlicher Werte, die das Leben jedes Einzelnen prägen“. Die Erklärung liefert die Übersetzung des lateinischen Wortes ‚Populus‘, das Volk. Man muss von einem Ein- und Ausschlussverfahren ausgehen, da mit dem Volk auf der einen Seite die Gesamtheit der Staatsbürger als einheitlicher politischer Körper gemeint ist, auf der anderen Seite aber auch Bedürftige, Ausgeschlossene und Arme hinzuzählen. Dieser These wird hier gefolgt, und die Abgrenzung der Hochkunst zur Masse unterstützt. Ebd., S. 17.

⁹⁹⁸ An die stilistische und mediale Vielfalt Müllers wird erneut erinnert.

⁹⁹⁹ Karin THOMAS, 2002, S. 359.

¹⁰⁰⁰ Ebd.

Gespräch der jeweils zeitgenössischen Kunst ermöglichten bzw. sicherten. Johann Georg Müller, dem diese Sicherheit, seine Kunst regelmäßig bei den Ausstellungen der Künstlerverbände zeigen zu können, zuteilwurde, ließ die Gesellschaft dabei aber in Zwiespältigkeiten zurück. Mal stieß sein Werk auf herbe Kritik, mal waren einzelne Journalisten voller lobender Worte.¹⁰⁰¹

Der geringe Teil des Œuvres von Johann Georg Müller, der der Kunst der Massen entspricht – seine abstrakten Kompositionen, seine Collagen der 1980er-Jahre und bedingt auch ein Teil seiner Holzschnitte – zeigt erneut, dass die Aufgabe von Figur und Gegenstand keine federführende Funktion in seinem Werk einnahm und er lieber bei dem blieb, was er am besten konnte: Nur das zu malen, was er sah,¹⁰⁰² auch wenn er merken musste, dass die Figuration immer stärker ins Abseits geriet.

Eine künstlerische Freiheit blieb Müller dennoch inne: Das Arbeiten mit symbolischen Titeln innerhalb seiner Werke. So wie Dix oder Beckmann es in ihren politisch motivierten Gemälden taten, die aufgrund des symbolischen Titels den eigentlichen Inhalt zu verschleiern versuchten, ihren gesellschaftskritischen Themen auch in der Kunst einen Existenzraum gaben, war es vielerorts vonnöten, dem jeweiligen Werk einen symbolischen Titel zu verleihen. Dies geschah, obwohl der eigentliche inhaltliche Bezug zur Gesellschaftskritik oder Machtpolitik deutlich sichtbar war. Seinem malerischen Werk verlieh Johann Georg Müller im Bereich der Kriegsdarstellungen hingegen nur selten symbolgeladene oder vom Inhalt abweichende Titel, wodurch der Betrachter unmittelbar mit dem Gehalt der schrecklichen und leidvollen Darstellung konfrontiert wird. Manchmal wählte er die andere Variante, nämlich das Bild durch den Titel für sich sprechen zu lassen. Dabei bewegte er sich fernab jeglicher Politisierungsprozesse. Viele der Titel, die Johann Georg Müller seinen Werken verlieh, dienten für die vorliegende Dissertation als Hinweise, wie man seine Bilder zu lesen hat. Um nur ein paar Beispiele zu nennen, geben manche seiner Ölgemälde wie „Mutter und Kind“ (Abb. 28) oder „Traum“ (Abb. 63) dem Betrachter unmittelbar Aufschluss darüber, dass es sich hier um eine Erweiterung der Bildwahrheit handeln kann. Während die Mutter-Kind-Darstellungen in den Bereich des Sakralen transportiert wurden,

¹⁰⁰¹ Siehe u. a. Kapitel 2.4. Zwischen Ausstellungen und Häuslichkeit sowie 2.5. Müllers künstlerische Basis: Ein Zwischenfazit.

¹⁰⁰² Johann Georg Müller nach eigener Aussage. Siehe Flyer zur Ausstellung im Mittelrhein-Museum, 2006.

verweisen seine abstrakten Beispiele, welche er als Traumbilder kennzeichnete, auf eben jenen Zustand eines Träumenden, wodurch die Wahl eines abstrakten Bildgefüges mit einem vorstellbaren Zustand gekoppelt wird, der die Szene greifbarer macht. Dieser Prozess leitet dabei einen weiteren Faktor ein, der im Zusammenhang mit den künstlerischen Arbeiten Johann Georg Müllers zu betrachten ist. Da er der Figuration und Gegenständlichkeit größtenteils verhaftet blieb und daher dem Betrachter kaum Rätselhaftigkeiten, sondern vielmehr assoziierbare Chiffren der Wirklichkeit offenlegte, stehen seine Werke im Kontext mimetischer Dokumente, als Erinnerungsbilder mit greifbaren Themen, was seine Bilder auch über den Titel hinaus zu leisten vermögen. Die reine „Sprachkraft des Bildes“¹⁰⁰³ allein, der ein erweitertes Verständnis von Wort und Bild sowie von schriftlichem und malerischem Text zugrunde liegt, spielte bei der Betrachtung der Werke Müllers eine weitere wichtige Rolle. Daran soll aufgezeigt werden, dass ‚Bild-Lesen‘ über den Titel hinaus existiert und sich in die Köpfe der Betrachter einbrennt. Den Theorien Platons folgend, der bereits die Sprachkraft des Bildes in seinem Höhlengleichnis aufzeigte, vollzog der Begriff der Mimesis¹⁰⁰⁴, das Erinnern anhand sprechender Bilder, also dem Bild als Text, eine Wandlung der inneren Struktur. Als bloße Darstellungsnachahmung theoretisiert, im Geiste der aufklärerischen Gesellschaft gänzlich ins Abseits gedrängt, da nicht nachvollziehbar für einen rational denkenden Menschen, brachte erst die Postmoderne „den interdisziplinären Vorgang der Mimesis im Angesicht einer Welterfahrung, in der sich eine Fülle von Wirklichkeitsbildern mit der Suggestivität von Ersatzbildern und Fiktionen [...] sowie den Archivbildern aus dem Bildspeicher der Geschichte vermischt“¹⁰⁰⁵, in die Praxis zurück. Sprachmuster, Erinnerungsprozesse, Bilderzählungen, Vergangenheitsspuren, Referenzen und Intertextualitäten, all diese Begrifflichkeiten sind Teil einer Mimesis, die längst Einzug in die künstlerische Produktion und das Gedankengut Johann Georg Müllers und heute auch in die Kunstforschung genommen hat. Seine mimetischen

¹⁰⁰³ Karin THOMAS, 2002, S. 385. Hier leitet die Autorin die Lehre von Platon über Adorno bis Walter Benjamin her.

¹⁰⁰⁴ Jaques Derrida schlägt folgende Definition vor, die auf der Grundlage von Adorno und Walter Benjamin fußt. Diesbezüglich könne Mimesis nicht bloß als „Imitation, Reproduktion, Simulation, Ähnlichkeit, Identifikation, Analogie“ begriffen werden, da die Dimensionen der Begriffskonnotation wesentlich weiter reichen. In „unzähligen Metamorphosen“ bewegt sich Mimesis dabei zwischen theoretischen und praktischen Formulierungen, in ständiger Wechselwirkung sich befindend. Zit. nach Karin THOMAS, 2002, Ebd.

¹⁰⁰⁵ Ebd., S. 385.

Dokumente, die aus einem zeitlichen Abstand her gesehen in dieser Forschungsarbeit nach und nach als solche erschlossen werden konnten, konnten als Erinnerungsbilder in den Kontext der Zeit, des Umfelds und der Bedingungen Johann Georg Müllers gestellt werden.

Häufig lief die Kategorisierung der Werke Müllers und seiner Zeitgenossen in der Kunstforschung auf den Expressionismus in seinen verschiedenen stilistischen Ausprägungen hinaus. Dies war jedoch bisweilen eine sehr monotone Einordnung. Der Grund dafür war vermutlich die von den Nationalsozialisten verpönte expressionistische Kunst, der man nach dem Krieg erst recht eine exponierte und autonome Stellung verleihen wollte. „Die homogene Rezeption der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts war dementsprechend aufs Engste mit nationaler Identität und politischem Kontext verstrickt.“¹⁰⁰⁶ Wie Sabine Eckmann in diesem Zusammenhang feststellt, ist die geschichtliche Einordnung von bestimmten Stilrichtungen der Kunst heute längst nicht mehr nur noch anhand von Geschmack und ästhetischen Mitteln zu definieren. Stets mussten und müssen die Faktoren Gesellschaft und Politik einbezogen werden, die im Falle der deutschen Nachkriegskunst nur allzu oft den orientierungslosen und kritisch behafteten Seelenzustand des Künstlers in dessen Werk widerspiegeln ließen.¹⁰⁰⁷ Die Frage nach der „deutsche[n] Identität“¹⁰⁰⁸ ist daher nur schwerlich zu beantworten, war die Grundhaltung des Volkes doch durch Verunsicherung und Nervosität gespeist, eine Haltung, die erneut dem postmodernen Verständnis der Neoromantik entsprach, mit welchem Müller anhand seiner Reise- und Sehnsuchtsbilder in Verbindung gebracht wurde. Einig war man sich darüber, dass die Kunst sich von politischen Maximen lösen sollte, um autonom zu existieren. Doch gleichsam strebte man nach einer Kunstdemokratie, die den Arbeiten ihre Berechtigung auf öffentlichem Raum geben sollte.¹⁰⁰⁹ Allzu deutlich wurden daher die Unvereinbarkeit und die Disparität des gespaltenen deutschen Volkes, die ein Herunterbrechen auf einen in Reinform existierenden Expressionismus nicht zulassen.¹⁰¹⁰ Zu verschieden und divergent äußerten sich die Künstler dieser Zeit, so auch Johann Georg Müller. Eine eindeutige Historisierung der Nachkriegskunst ist daher nicht zu treffen, und von einem

¹⁰⁰⁶ Sabine Eckmann in Stephanie BARRON, 2009, S. 35.

¹⁰⁰⁷ Vgl. ebd., S. 35.

¹⁰⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁰⁹ Ebd.

¹⁰¹⁰ Vgl. Karen Lang in ebd., S. 87f.

einheitlichen Internationalisierungswunsch kann letztendlich erst nach der Wiedervereinigung 1990 die Rede sein¹⁰¹¹, was an der Einbettung der Kunst Johann Georg Müllers, wie bereits erwähnt, nichts verändert hätte. Diesem Wunschenken wäre er mit seiner Kunst nicht gefolgt.

In der letzten Dekade des Wirkens Johann Georg Müllers nahmen dann sowohl seine Ausstellungsbeteiligungen als auch seine Auftritte in der Öffentlichkeit ab. Den sich noch heute stets aktualisierenden „Hunger nach Bildern“¹⁰¹², welcher 1982 auf die Situation der Deutschen Malerei angewendet wurde, konnte Müller noch miterleben. Eine eher subjektive Flut an Bildern verbreitete sich alsbald in seinem Atelier¹⁰¹³, von der Außenwelt abgetrennt und in akribischer Eigenproduktion hergestellt. Die Außenwelt hingegen war seinerzeit überflutet von einem pluralistischen Bilderangebot. Das zu selektieren, geschieht noch heute nach dem Prinzip hoher Beliebigkeit.

Johann Georg Müller stellte seine Werke in diesen Jahren nicht mehr dem Markt zur Verfügung. Er drehte die Entscheidungsgewalt sogar regelrecht um, indem er nach eigenem Belieben seine Käuferschaft auswählte. Seine Motive blieben stets dem alten Muster verhaftet. Zu den Künstlern Westdeutschlands zählend, die Wende aber nicht mehr miterlebend, nahm er, wenngleich verhältnismäßig selten, am internationalen Gespräch teil.¹⁰¹⁴

Ob die Wertschätzung und der späte Erfolg zuweilen auch nach dem Tod eines Künstlers noch funktionieren können, zeigten und zeigen Kunstwerke der Vergangenheit und Gegenwart. Was Johann Georg Müller daher post mortem zuteilwird, ist eine gesteigerte Wertigkeit seiner Kunst, die an ihr Publikum gebracht wurde. Der Künstler, der 2013 seinen 100. Geburtstag gefeiert hätte, erfährt erst nach seinem Tod eine gesteigerte Betrachtung seines Œuvres.¹⁰¹⁵

¹⁰¹¹ Vgl. Sabine Eckmann in Stephanie BARRON, 2009, S. 44f.

¹⁰¹² Siehe weiterführend Wolfgang Max FAUST/ Gerd de VRIES: Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982.

¹⁰¹³ Lieselotte Sauer-Kaulbach bei ihrem Besuch auf dem Asterstein. Vgl. RZ 27.6.1986.

¹⁰¹⁴ Vgl. hierzu die internationalen Ausstellungsbeteiligungen, die in Kapitel 2.4. Zwischen Ausstellungen und Häuslichkeit Erwähnung finden.

¹⁰¹⁵ Nach einer Ausstellung im Künstlerhaus Metternich folgten zwei weitere Ausstellungen in der cubus Kunsthalle Duisburg und im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen. Darauf zeigte die cubus Kunsthalle 2014 eine weitere Werkschau der fotografischen Arbeiten Müllers. Zudem zeigte das Mittelrhein-Museum bereits in den Jahren 2000 und 2006 eine Auswahl seiner Werke und stellte vom 5. September bis zum 4. Oktober 2015 die wiederaufgefundenen Kugelbilder in seinem Kabinettsaal zur Schau.

Johann Georg Müller gelang es zu Lebzeiten in der Diskontinuität der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seinen räumlich und zeitlich eigenmächtig abgesteckten Weg der Abstraktion zu gehen und jegliche Formen von Gebundenheit und Indoktrination dabei zu missachten. Von seinem persönlichen Weg auf den Seitenpfaden der Abstraktion ist der Künstler nicht abgekommen, was heute schließlich die gewünschte Anerkennung findet. Sein Durchhaltevermögen, seine Akribie sowie die Treue zu Form und Gegenstand verleihen ihm einen würdigen Platz in der Kunstbetrachtung des vergangenen Jahrhunderts. Seine Leistung, jedwedes Ölgemälde mit der größtmöglichen Sorgfalt zu komponieren, seine Zeichnungen und Aquarelle in überzeugendem Duktus zu modulieren und seine grafischen und fotografischen Arbeiten stets unter der Prämisse von Bildraum und Bildgegenstand zu formen, ließen ihn zwar seinerzeit teilweise auf Kritik stoßen, jedoch verändert dies nichts an der überzeugten Haltung des Künstlers. Auch wenn diese höchst zwiespältig sein konnte, brachte Johann Georg Müller seine Kunst dennoch immer zu einem Konsens: Er erreichte in seinen Werken einen hohen Wiedererkennungswert. Sie zeigen das eigenständige, zuweilen eigensinnige Arbeiten Johann Georg Müllers auf den Wegen der Abstraktion.

Zeitzeugeninterviews

Günter Heinrich

Freischaffender Architekt aus dem Raum Koblenz. Heinrich war zur Entstehungszeit der Backsteinwand im METZ Koblenz in das Projekt eingebunden.

Worin bestand Ihre Aufgabe im Metall- und Technologiezentrum der Handwerkskammer Koblenz, und was können Sie zu den Beschäftigungsverhältnissen der Künstler und zur Kunst am Bau sagen?

Nach einem erfolgreichen Architektenwettbewerb sind wir in Abstimmung mit den Geldgebern und der Handwerkskammer beauftragt worden, das Bauobjekt zu entwerfen und die Architektenleistungen durchzuführen. Das war meine Leistung als Architekt. Aber auch im Zuge der Baumaßnahmen ist Kunst am Bau gefordert, sodass wir gehalten waren, Künstler einzuschalten und mit mehreren Künstlern zusammenzuarbeiten. Herr Welling aus Koblenz hat die ganze Partie der Erschließung in Edelstahl gestaltet. Vor dem Haus hat er eine große Skulptur geschaffen, die mit Wasser in Funktion gesetzt wird, damit Leben in die Skulptur kommt.

Im Zuge der Mauerwerksverkleidung der Innenwände waren wir der Meinung, dass auch dort Kunst am Bau einfließen kann. Auf Anraten von Herrn Dr. Wilbert kam der Gedanke, Johann Georg Müller einzubinden. Ich habe Herrn Müller dann nur zwei-, dreimal kennengelernt, um die Situation zu erörtern. Und dann hat Herr Müller aufgrund dieses Gespräches für die Bereiche, die wir ausgesucht hatten, eben für die Auftragsbereiche der großen Erschließungsachse entsprechende Entwürfe gefertigt, die sich durch ihre Form zwar Ton in Ton, aber doch von der Gestaltung her von der Wandfläche abheben. Die Aufgabe hat er insofern gut verstanden, da er mit dem gleichen Material versucht hat, die Wandfläche zu gestalten. Wir haben also keine zusätzlichen Maßnahmen gebraucht, sondern das vorhandene Material anders verarbeitet und dadurch die entsprechende Kunst am Bau erhalten. Er hat uns seine Skizzen zur Verfügung gestellt, und wir haben das technisch so umgesetzt, dass die Handwerker damit arbeiten konnten.

Das sind meine Verbindungen zu Herrn Müller. Später, als er krank war, habe ich ihn noch einmal mit Herrn Wilbert zusammen im Krankenhaus besucht. Da haben wir uns noch mal ausgetauscht, was wir erreichen wollen. Als er bereits verstorben war, habe ich noch mal mit seiner Frau in seiner Galerie gestöbert. Gern hätte ich mir noch ein Bild von ihm gekauft, aber dafür war der Kontakt nicht ausreichend genug und es kam nicht mehr dazu.

In welchem Zeitraum hat Müller an der Wand im METZ gearbeitet

Das Baujahr lässt sich nachvollziehen: 1985/86. Er hat die Skizzen gefertigt, war an der Umsetzung aber nicht maßgeblich beteiligt. Dafür hat er die Arbeiten aber abgesegnet. Auf den Plänen ist das genaue Datum.

Wie empfanden Sie den persönlichen Kontakt zu Müller?

Es ist natürlich schwierig, das zu beurteilen, da ich ihn nur selten erlebt habe. Ich hatte den Eindruck, dass er das Handwerkliche bei solch einem Projekt versteht und dies schnell umgesetzt und verstanden hat. Für mich war er sehr aufgeschlossen, und in den Unterhaltungen über seine Aufgabe war er nicht verkrampft, sondern hat alles leicht rübergebracht. Also ein Mann, der für die Sache, die wir machen wollten, genau richtig war. Seine Idee war sehr gut umsetzbar für uns. Es waren kollegiale Gespräche von zwei Personen, die sich ausgetauscht haben und die etwas von Formen und Materialien verstehen. Wir hatten also sehr schnell einen Dialog gefunden und konnten uns einwandfrei verständigen. Sein Auftreten war also versiert, fachkundig und freundlich..

Können Sie Bezüge innerhalb seiner Architekturprojekte herauslesen, die auf seine frühere Lehre im handwerklichen Bereich schließen lassen?

Ja, ich denke schon, dass er das nutzen konnte. Wie eben bereits angemerkt, hat er die verschiedenen Aufgaben, Materialien und Formen verstanden. Er wusste, dass man mit verschiedenen Steinformaten Skulpturen am Bau schaffen kann. Da war er nicht ganz unwissend, das hat man gemerkt.

Haben Sie Objekte seines malerischen Werks kennenlernen können?

Ja, nur ein paar Dinge, die ich mir in seiner Wohnung angesehen habe, die uns Frau Müller gezeigt hat. Ein paar seiner großformatigen Ölgemälde waren darunter, aber auch kleinere dunkelfarbige Werke. Insgesamt haben mir seine Werke sehr zugesagt. Das Abstrakte und Kubistische seiner Bilder hat mir sehr gefallen.

„Niemand kann ein Künstler sein, der mit regelmäßigem Einkommen sein Auskommen hat.“ Wie würden Sie dies auf die Haltung Müllers zur Kunst beziehen?

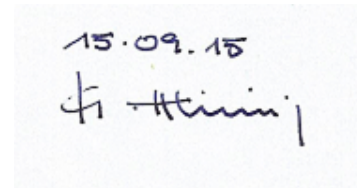
Er hat, glaube ich, den Schwerpunkt seines Lebens und Schaffens nicht auf finanzielle Erfolge gelegt, sondern auf seine Werke, auch wenn er dafür nicht immer die entsprechende Entlohnung bekommen hat. Ich glaube, er hat mehr Wert auf das gelegt, was er gerade schafft, und daraus hat er dann konstruiert, was er zum Leben braucht. So habe ich Müller eingeschätzt. Generell machte er also Kunst um der Kunst Willen.

Die Gestaltung des Korridors im Metall- und Technologiezentrum lässt ebenfalls eine Zuweisung an Müller zu. Was können Sie dazu sagen?

Dem ist nicht so. Nach erneuten Recherchen im Büro und Gesprächen mit dem Bauleiter, Herrn Probst, hat sich herausgestellt, dass die Formate, welche dort vermauert wurden, nicht aus seiner Hand stammen können. In den Akten zur Gestaltung des Metall- und Technologiezentrums sind die Auftragsarbeiten klar festgehalten. Daher können die entsprechenden Pläne diese Annahme widerlegen.

Wie würden Sie abschließend das Projekt Müllers beschreiben. Zum einen stilistisch, zum anderen persönlich und aufgrund Ihrer eigenen Erfahrungen und Kenntnisse im architektonischen Bereich?

Durch sein Projekt hat Müller eben genau gezeigt, dass man in einem Handwerks-Ausbildungsbetrieb mit dem Einsatz der bereits gewählten Materialien gestalterisch tätig sein kann und dadurch auch aufgezeigt, wie wichtig es im Handwerk ist, nicht nur einfach die Materialien zu verarbeiten, sondern Sie so zu verarbeiten, dass diese darüber hinaus einen erkennbaren Wert mit sich bringen. Das hat Müller erreichen können.



15.09.15
H. Müller

Helke Stiebel

Koblenzer Fotokünstlerin und Witwe Manfred Stiebels. Beide waren mit Johann Georg Müller befreundet.

Wie haben Sie Johann Georg Müller kennengelernt, und wie kam die Bekanntschaft zustande?

Ich kannte Johann Georg Müller durch seine Arbeiten, durch seine Ausstellungen in der AKM und die jährlichen „form+farbe“-Ausstellungen. 1962 kam ich nach Koblenz zurück und begann meine fotografische Lehre bei der Firma Stiebel. Mein Mann, Manfred Stiebel, war mit Schorsch befreundet. Die erste bewusste Begegnung hatte ich in seinem Atelierhaus auf dem Koblenzer Asterstein. Wann genau das war, weiß ich nicht mehr. Zudem traf man sich bei manchen Ausstellungseröffnungen und kulturellen Ereignissen.

In welchem Zeitraum waren Sie mit dem Künstler befreundet?

Die Freundschaft existierte mit mehreren Unterbrechungen. Manchmal sah man sich ein Jahr nicht, dann sah man sich mehrere Wochen sehr regelmäßig. Eine kontinuierliche, dauernde Freundschaft war es an sich nicht. Die Begegnungen hingen dabei immer von seiner jeweiligen Stimmung ab.

Welche Merkmale der Künstlerwohnung auf dem Asterstein sind Ihnen aufgefallen?

Es war sehr eng, als ich seine Wohnung kennenlernte. In dem Teil, in dem heute Herr Hangen wohnt, waren mehrere Künstler untergebracht. Dies waren Scheuermann, Hangen, Kiel und Müller zusammen mit Marta. Es waren zwei Zimmer, Toilette auf dem Flur, kaltes Wasser, spartanisch.

„Niemand kann ein Künstler sein, der mit regelmäßigem Einkommen sein Auskommen hat.“ Wie würden Sie diese Aussage Müllers auf seine Haltung zum Leben und zu anderen Künstlern seiner Zeit beziehen?

Er hat das konsequent gelebt und hat auch Werke nicht verkauft, wenn ihm der Käufer nicht angenehm war. Das ist die Schwierigkeit. Man muss frei sein, um Kunst machen zu können. Und man muss auch verändern können.

Soweit ich „Schorsch“ einschätzen konnte, war er durch und durch von dieser Aussage überzeugt. Es gab andere Zeitgenossen, die gut verkauft haben und sich inszenieren konnten. Mein Mann Manfred erzählte von einer Situation, wo ein Käufer sich bei Johann Georg einfand. Den hat er hochkantig rausgeschmissen. Auf der anderen Seite war er aber sehr großzügig. Wenn man einmal Krach mit ihm hatte, kam er und hat einem eine Grafik geschenkt. Trotz dieser entschuldigenden Geste musste man bei ihm

stets sehr vorsichtig sein. Er war manchmal sehr cholerisch und konnte auch explodieren.

Welche Werke besitzen Sie von Johann Georg Müller?

Zwei Verlobungsbilder, einen Porträtkopf zur Hochzeit und die japanischen Holzschnitte, die er uns nach einem Jahr Funkstille geschenkt hat.

Ansonsten besitze ich noch weitere Stücke. Individuelle Postkarten zu Weihnachten und anderen Festen oder Jubiläen. Immer mit Grüßen an unsere Tochter. Dann noch eine kolorierte Reprint eines Beuys-Fotos.

Welche charakterlichen Züge beschreiben das Wesen Müllers wohl am besten?

Schwierig. Er war cholerisch. Er war begabt. Er zeichnete jeden Tag. Er konnte sehr charmant sein. Er war von Grund auf kommunistisch eingestellt. Im Umgang mit Frauen muss er ziemlich hart gewesen sein.

Konnten Sie im Laufe Ihrer Bekanntschaft/Freundschaft zu Müller Merkmale erkennen, die auf eine maßgeblich negative Prägung durch dessen Wehrdienst im Zweiten Weltkrieg und die darauffolgende Kriegsgefangenschaft zurückzuführen sein könnten?

Ich weiß nur, dass er strafversetzt wurde nach Kreta. Ansonsten hat er eher mit meinem Mann darüber geredet. Ich habe nicht mit ihm darüber gesprochen. Trotzdem kann man sich gut vorstellen, dass seine Kriegsbilder von seinen Erlebnissen beeinflusst wurden.

Welche besonderen Begegnungen oder Ereignisse mit dem Künstler sind Ihnen in Erinnerung geblieben?

Jede Begegnung war irgendwie interessant (lacht). Immer war es originell und lustig. Bei den Eröffnungen der „form+farbe“ im Schloss, bis das Haus Metternich geöffnet wurde, haben wir fotografiert, da sah man sich. Anschließend feierte man immer in netter Runde. Man traf sich in der Stadt oder auf dem Asterstein und wir lernten einmal Künstlerkollegen kennen. Oft saßen wir bis drei Uhr nachts zusammen und diskutierten stundenlang.

Die besondere Stellung der Frau im Leben des Künstlers wurde oft spürbar. Wie äußert sich diese Hingabe innerhalb seiner Bilder?

Er war dem weiblichen Geschlecht sehr zugetan. Er hat ja viele Frauenköpfe gemalt und wurde von vielen Stilrichtungen beeinflusst. Vieles hat er sich rausgenommen, konnte sehr hart sein. Wenn man aber mal überlegt: Er war schon eine Erscheinung und ein gut aussehender Künstler. Sicher wurde ihm von einigen Damen die Tür eingerannt. Die Begegnungen waren also eher im beidseitigen Einverständnis. Er himmelte an und wurde angehimmelt.

Im höheren Alter, er mit Mütze und Bart, hat er eventuell Picasso imitieren wollen und die Rolle eines gut aussehenden Künstlers verkörpert. Er war aber nicht sehr rücksichtsvoll, was Frauen und seine Sexualität angeht. Die Porträts und Akte, die er schuf, lassen seine Haltung an sich aber nicht erkennen. Die Bilder sind an den verschiedenen Stilrichtungen orientiert und lassen höchstens ein gesteigertes Interesse am weiblichen Geschlecht erahnen, nicht aber ein anheimelndes oder gar harsches Wesen Müllers im Bezug auf die Frauen. Es entstanden auch einige Akte. Dazu kann ich sagen: Jeder Künstler hat seine Akt-Phase. Das ist völlig normal.

Anhand welcher Merkmale würden Sie die Zwiespältigkeit seines Gemüts festmachen?

Vielleicht war er innen ganz weich und hat seine Härte nur äußerlich gezeigt. Er sagte mir einmal, dass er jeden Tag Tagebuch schreiben und zeichnen würde. Er vertrat seine Meinungen. Als Künstler verkauft man ja nicht jeden Tag ein Bild. Aber er tat es überhaupt nur, wenn der Käufer ihm wohlgesonnen war. Dies ist schon hart durchzuhalten, und man muss mit den Konsequenzen leben.

Ich glaube schon, dass er da diesen Zwiespalt hatte. Im Alter kam noch etwas Selbstdarstellerisches hinzu, wenn er sich vor seinen Gemälden ablichten ließ. Er hatte die heftigsten Auseinandersetzungen erlebt. Nach dem Motto: „Was Kunst ist, bestimme ich.“

Offenbar ist die Person Johann Georg Müller in einer Art Zwiespältigkeit zu betrachten. Neben seiner freundlichen und lebhaften Art waren stets Ausuferungen ins Cholerische oder Missmutige erkennbar. Innerhalb welcher Werksgruppen und Themengebiete äußert sich dieser Zwiespalt – insofern dieser überhaupt erkennbar ist – am ehesten?

.Ja, das stimmt. Er war manchmal sehr impulsiv in der Farbgebung, aber auch hart und brutal. Vor einigen seiner Maskenbilder konnte man Angst haben. Vor ihm als Person und vor seinen düsteren Bildern. Auf der einen Seite malte er riesige Körper in pastelligen Farben, auf der anderen Seite standen seine dunklen Werkzyklen wie zum Beispiel manche Maskenbilder. Die späteren Maskenbilder, die auch in der Jubiläumsausstellung waren, waren ja richtig zerhackt mit Fellfüßen und zerschnittenen Gesichtern. Viele Holzschnitte und frühe Bilder erinnern hingegen eher an spaßige Karnevalsszenarien.

Was können Sie zu den vor kurzer Zeit aufgefundenen Fotoübermalungen – auch aus eigener Sicht als Fotografin – sagen?

Als Müller mit der Fotografie anfing, kam er in dieser Zeit nicht zu uns, sondern traf sich mit Herrn Reuther im Fotostudio. In dieser Zeit hatten wir wenig Kontakt. Ich habe die entsprechenden Fotografien damals nie gesehen. Mit Fotoübermalungen experimentieren, das machte man damals oft. Einmal hatte er im Haus Metternich bei einer Ausstellung Fotos von Beate gezeigt, als diese schwanger war. Diese waren nicht übermalt. Wann und wie er damit anfing, weiß ich nicht. Die Übermalungen habe ich

im vergangenen Jahr in Ludwigshafen gesehen und kann sie sehr wohl dem Schosch zuschreiben (nur die Vergrößerungen nicht).

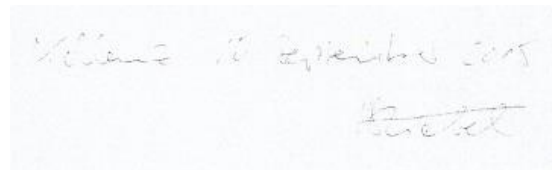
Können Sie etwas zur Entstehung des Werkes „Sperma im Kampf mit dem Teufel“ in Zusammenarbeit mit Manfred Stiebel sagen?

Zur Zeit der Entstehung war ich noch in London und kam erst 1962 nach Koblenz, wo ich die Familie Stiebel kennenlernte. Soviel ich weiß, ist das Bild aus einer Juxsituation heraus entstanden, bin mir aber nicht genau sicher.

Wie würden Sie die Kunst Müllers abschließend und mit eigenen Worten beschreiben?

Schwierig, da wir mit so vielen Künstlern bekannt waren und gelebt haben. Ich selbst bewegte mich ja in diesen Künstlerkreisen. Es gibt selbstredend genügend Künstler, die ich mag, aber nicht persönlich kannte/kenne. Der Wert der Kunst eines AKM-Mitglieds steigert sich natürlich, wenn man die jeweilige Person gekannt hat.

Es bestand ein Austausch zwischen allen Künstlern. Müller war einer der ersten Asterstein-Stipendiaten und nach dem Krieg sind die Künstlerkreise regelrecht explodiert. Einen typischen Müller-Schosch-Stil kann ich nicht erkennen. Er experimentierte gern, da vor dem Krieg so vieles verboten war (entartete Kunst). Er ließ sich auf seine Art und Weise beeinflussen von manchen französischen Künstlern, Picasso, Legér. Er konnte fantastisch malen und zeichnen und holzschnitten. Er war schon sehr talentiert und begabt. Auch handwerklich war er durch seine Jugendlehre sehr geprägt und versiert. Leinwände wurden bei ihm selbst gebaut, nicht vorgefertigt gekauft, wie das heute oft so ist. Oberstes Gebot war bei ihm: Zuallererst ein guter Handwerker...Kunst im Ganzen! Er fing beim Ursprung an, das war selbstverständlich. Das Künstlerische ist entweder in einem drin, oder nicht.



Dr. h. c. mult. Karl-Jürgen Wilbert

früherer Hauptgeschäftsführer der Handwerkskammer Koblenz, Freund des Künstlers

Wie hat sich die Bekanntschaft zwischen Ihnen und Johann Georg Müller ergeben?

Das weiß ich nicht mehr ganz genau. Es gab in Koblenz verschiedene Film- und Künstlerkreise, also Künstler, die Filme drehten und Fotos machten. Und dazu zählte in einer etwas loseren Form auch Hans Georg Müller. Und mit einigen aus diesen Gruppen war ich gut bekannt, teilweise befreundet. Irgendwann trafen dann auch Müller und ich zusammen. Das war dann so. Ich kann es nicht mehr genau datieren. Auf der einen Seite war dann Hans Georg Müller und auf der anderen Karl-Jürgen Wilbert.

Innerhalb welches Zeitraums waren Sie mit dem Künstler befreundet?

Nicht sehr lange. In der Schlussphase seines Lebens vor allen Dingen. Ich glaube das war die Zeit der absoluten Offenheit bei ihm. Und ich glaube, dass er auch nicht zu irgendjemand anderem so offen und aussagebereit war. Das hing mit der Verschiedenartigkeit unserer Vitae zusammen und damit, dass wir beide etwas ganz anderes machten. Er fühlte kommunistisch, ich hingegen konservativ. Wir beide konnten Toleranz üben, und ich konnte ihm auch sagen, wenn ich etwas nicht verstand. Und er ließ sich von mir viele Mechanismen erklären, die mit Selbstverwaltung zusammenhängen.

Wir sprachen über die verschiedenen Aspekte, die Politik haben kann. Ich hörte ihm geduldig zu, wenn er erläuterte, dass die anderen Künstler um ihn herum alles Dilettanten waren oder seien. Er sagte einmal zu mir: „Niemand kann ein Künstler sein, der mit regelmäßigem Einkommen sein Auskommen hat.“ Mit dieser Aussage formulierte er seine Überzeugung treffend. Auch sprachen wir über Musik. Er konnte meine Neigung zur Klassik nachvollziehen. Das tat er aus Respekt und Toleranz mir gegenüber. Oft saßen wir an meinem Kamin zusammen und hörten Klassik. Müller fand dies interessant und erzählte währenddessen vom Malen und von seiner Vergangenheit.

Wie empfanden Sie bei Ihren Besuchen der Künstlerkolonie auf dem Koblenzer Asterstein die Wohnsituation Müllers und seiner Familie?

Ich hätte nicht so wohnen wollen und wohnen können. Aber ich muss sagen, bei einer Theateraufführung in der Wohnung war es so: Ich saß auf einem Bett und schaute auf den Tisch, den er oft gemalt hat, auf die Fenster und Gardinen – ein dickes Leinen. Die Fröhlichkeit, die da herrschte, und die Lust am Fabulieren und am Spaßmachen überwogen, sodass ich mir über die Wohnung gar nicht so viele Gedanken machte. Man fühlte sich, wenn man da war, eingeladen und willkommen, und er kam ebenso gern zu uns. Das biss sich überhaupt nicht. Aber insgesamt war es mit den vielen Kindern doch eine sehr beengte Situation.

Ich bin sicher, dass er oft nicht das nötige Geld für Brot hatte, was nicht bedeutete, dass er deshalb Bilder verkaufte. Dahingehend habe ich ganz überraschende Erlebnisse gehabt, – „...was die Leute sich dächten, er solle ihnen Bilder verkaufen!“. – Wobei er später mit der Herausgabe seiner Bilder sehr großzügig war. Später habe ich ein paar Dinge übernommen, also Handwerkerrechnungen, Lebensmittelrechnungen, sonstige Kosten, Geldbeträge. Da gab es keine Diskussionen. Er war ein väterlicher Freund. Er zählte nicht und maß nicht, und ich tat das auch nicht.

Folgende Zeilen möchte ich noch einmal aufgreifen: „Niemand kann ein Künstler sein, der mit regelmäßigem Einkommen sein Auskommen hat.“ Wie würden Sie diese Aussage Müllers auf seine Haltung zum Leben und zu anderen Künstlern seiner Zeit beziehen?

Das ist eine fast bösertige Frage, denn diese Aussage ist der Grund, warum er alle Künstler, die Studienräte waren, ablehnte. Wobei er auf der anderen Seite mit einigen befreundet war. Aber grundsätzlich waren das schlichtweg die Feinde schlechthin, weil diese am 30. oder 31. jeden Monats ihr Gehalt bekamen. Und er hatte das nicht. Es machte ihm aber auch nicht viel. Er zog mit einem Esel durch Kreta, und vieles reichte nicht. Das war so. Andererseits war er ungeheuer großzügig. Ich erinnere mich, dass er auf dem Sterbebett lag und meinen ältesten Sohn noch einmal sehen wollte. Ich bin am nächsten Tag also mit ihm dorthin gefahren, und Müller schenkte ihm 20 DM, der einzige Schein in seiner Börse. Für Müller war das ein großer Betrag, aber er wollte meinem Sohn gern ein Geschenk machen.

Johann Georg Müller schenkte Ihnen ein Stilleben mit Tisch und Brotmesser. Wie kam es dazu?

Das Bild gehört meiner Frau. Meine Frau hat im Gegensatz zu mir mit Ton, mit Leinwänden, mit Farbe, mit ihren Händen gearbeitet, gemalt, geschaffen. Müller schaute sich das auch alles gern an. Bei einem Treffen fand sie das Arrangement des Bildes so anders, so erfrischend, so farbsprudelnd und lebensfroh, dass Müller es ihr schenkte. Meine Frau rückt das Werk bis heute nicht raus, obwohl uns schon sehr viel Geld dafür geboten wurde.

Konnten Sie im Laufe Ihrer Bekanntschaft/Freundschaft zu Müller Merkmale erkennen, die auf eine maßgeblich negative Prägung durch dessen Wehrdienst im Zweiten Weltkrieg und die darauffolgende Kriegsgefangenschaft zurückzuführen sein könnten?

Das würde bedeuten, ich müsste ihn gekannt haben, bevor er einberufen wurde. Das war nicht der Fall. Ich weiß, dass er in dem berühmten Strafbataillon 999 war. Und dort kam man hin, wenn man Krimineller war, Großkrimineller, oder gegen das System, das Naziregime, protestierte. Und da er auch damals schon seine Klappe nicht halten konnte und aus seiner Neigung zu einem kommunistischen – ich möchte eher sagen edelkommunistischen – Gedankengut keinen Hehl machte, landete er da. Er wurde oft

befördert und wieder degradiert. Das muss hart gewesen sein. In jeder Armee, in jedem Strafbataillon wird die Grenze der Schikane überschritten. Ich kann mir daher nicht vorstellen, dass das einen nicht prägt.

Wie schätzen Sie die Bedeutung der handwerklichen Lehre des jungen Müllers im Bezug auf sein späteres künstlerisches Schaffen ein?

Er war Zimmerer und hat auch die Gesellenprüfung gemacht. Seine Einrichtung atmete das. Ein Zimmermann arbeitet im Gegensatz zu einem Tischler mit roher zugeschnittenem Material, kräftigerem Holz. Ein Tischler hat eher das glatte, gehobelte, furnierte Material. Müller hatte das nicht. Er hatte eine zimmermannsmäßige Wohnung. So waren die Betten, so war der Tisch, den man auch auf dem Bild erkennt, von dem wir gesprochen haben.

Diese handwerkliche Disziplin, ein bestimmtes Werk mit seinen Händen zu schaffen – und der Zimmermann ist intellektuell anspruchsvoller, als man glaubt,– das hat ihn geprägt. Das sieht man seinen Bildern auch an. Nicht jedem, aber vielen. Dieses Kraftvolle und Kräftige. Da, wo Einrichtungsgegenstände zu sehen sind, da sieht man es mit Sicherheit,– nicht bei den Maschinenbildern. Dahingehend glaube ich, dass seine Weltanschauung davon begründet ist, dass die Welt einerseits regiert wird von der Hände Arbeit und andererseits von der Technik und dass die Technik uns beherrscht. Seine Maschinenbilder finde ich faszinierend. Für meinen Geschmack sind diese mitunter das Interessanteste und Schönste an seinem Œuvre. Das hat mit der Auseinandersetzung mit seiner Umgebung zu tun und wie diese beherrscht wird. Vielleicht nahm seine Geburtsstadt Ludwigshafen ebenfalls Einfluss – oder aber der Krieg, in dem er auch viel mit Maschinen und Technik zu tun hatte. Ich glaube, dass er den Wandel der Zeit durch die Maschine aufgreifen wollte.

Müller war im Strafbataillon 999, später bekannte er sich jedoch zum Pazifismus. Ist dahingehend Ihrer Meinung nach eine geistige und sozialkritische Entwicklung Müllers erkennbar gewesen?

Die pazifistische Haltung ist ein Ergebnis daraus. Er sagte mir, sie hätten damals nicht nur Eisenbahntrassen bauen müssen, sondern auch Gräben für Erschießungskommandos. Und dass das in irgendeine Haltung umschlägt, ist ganz natürlich. Und wenn dann einer die Möglichkeit hat, seinen Pazifismus zu zeigen, was ja nach 1945 der Fall war, tat man das auch. Er hat den Krieg von seiner hässlichsten Seite kennengelernt. Und dass er dann keinen Krieg mehr wollte bzw. dagegen war, versteht sich daher von selbst.

Müllers malerisches Werk wird oftmals mit dem Picassos verglichen. Können Sie sich an Begegnungen erinnern, bei denen Müller selbst Stellung dazu nahm?

Ja, natürlich. Müller konnte es absolut nicht leiden, wenn Picasso in Bezug auf sein eigenes Werk Erwähnung fand. Darauf entgegnete Müller stets, Picasso sei nur zur

richtigen Zeit am richtigen Ort gewesen. Er sprach es immer wieder aus: „Wer war schon Picasso?!“ Wenn man sich den Abend versauen wollte, fing man zu früher Stunde mit Picasso an, danach war der Abend gelaufen. Dieser Stimmungswechsel ist eben auch eines der Merkmale bei ihm.

Welche anderen besonderen Begegnungen und Ereignisse im Zusammenhang mit Johann Georg Müller sind Ihnen persönlich nachhaltig im Gedächtnis geblieben?

Wir haben nichts Großes gemeinsam unternommen. Wir waren entweder bei uns, bei ihm oder wir trafen uns mit anderen in „Bajews Keller“. Christo Bajew war ein bekannter Sänger am Koblenzer Stadttheater, der ein Haus am Rhein hatte. Und da gab es „Attilas brennendes Hunnenschwert“, ein Gericht für zwei Personen. Das war Fleisch am Säbel und der brannte, wenn er reingebracht wurde. Das haben wir öfter gegessen. Man sah sich eben in Koblenz, man traf sich auch bei anderen. In geselliger Runde. Wobei er auch gut solche Runden sprengen konnte.

Johann Georg Müller hatte bekanntlich eine besondere Haltung zum weiblichen Geschlecht. Inwiefern, würden Sie sagen, äußerte sich diese Form von Hingabe?

Die Frauen ließen ihn nicht los. Ich sehe drei Bereiche, die ihn geprägt haben. Einmal seine Herkunft über das Handwerk, seine Zeit im Krieg, die zum Pazifismus führte, und dann sind es die Frauen. Diese waren beherrschend bei ihm. Teilweise war es eine Obsession, was nicht ausschloss, dass, ohne das jetzt nach seinem Tod zu vertiefen, er in den letzten Wochen seines Lebens zu uns kam und wir diese Kamingespräche führten, weil er über Frauen nachdachte und sich nicht gut behandelt fühlte. Er liebte die Frauen, da machte er keinen Hehl draus. Und die Frauen erwiderten das. Dennoch kam es aber auch sehr oft zu üblen Streitigkeiten.

Offenbar ist die Person Johann Georg Müller in einer Art Zwiespältigkeit zu betrachten. Neben seiner freundlichen und lebhaften Art waren stets Ausuferungen ins Cholerische oder Missmutige erkennbar. Können Sie dieser Aussage zustimmen?

Er war sicherlich ein Choleriker. Er war sicherlich auch jähzornig. Mir gegenüber kein einziges Mal, aber ich weiß um diese Eigenschaft. Wir beide sind mit sehr viel Freundlichkeit, aber auch einer gewissen Distanz miteinander umgegangen, weil wir wussten, dass wir ganz unterschiedlich waren. Und das war eigentlich eine ganz gute Basis.

Wie lernte er Beate kennen?

Beate Teufel war Platzanweiserin im alten Kino am Münzplatz. Müller besuchte morgens dieses Kino, da Beate zu dieser Zeit arbeitete. Das tat er so lange, bis er sie für sich gewonnen hatte und sie abends mit ihm essen ging ehe sie ganz blieb. Er

besuchte lange Zeit immer wieder denselben Film, nur um sie zu sehen und sich von ihr den Platz anweisen zu lassen.

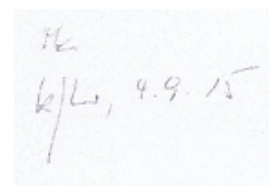
Damals war sie gerade 16 Jahre alt. Was der Geschichte nachträglich nicht gut bekam. Es ist für einen älteren Mann zwar durchaus schön, eine jüngere Freundin zu haben, aber das ist schwierig handhabbar. Anfangs schaffte er es. Es ging eine gewisse Zeit gut, bis es dann nicht mehr gut ging.

„Temperamentvoll“, „dramatisch“, „unheimlich“, „verzerrt“, „befremdlich“. Diese und weitere Ausdrücke fallen immer wieder im Zusammenhang mit Müllers Werken, hauptsächlich der Maskenbilder. „Sachlich“, „beruhigend“, „lebendig“ und „farbenfroh“ stehen diesen Beschreibungen gegenüber. Diese mutmaßliche Unvereinbarkeit lässt weniger einen eindeutigen künstlerischen Stil Müllers vermuten, als vielmehr eine sich durch Stilpluralismus äußernde Kunsttätigkeit, die nicht nur in eine Erscheinungsform zu pressen ist. Würden Sie dieser Aussage zustimmen?

Ich würde es einfacher sehen: Das waren die verschiedenen Seiten in ihm. Man hat die vielleicht selbst so und man hat nicht diese Ausdrucksform, die er zur Verfügung hatte. Vielleicht stehen Sie ja morgens auch auf und – um mit Müllers Worten zu sprechen – denken manchmal, dass sie sich heute besser nicht selbst begegnen sollten? Ich bin sicher, dass, wenn es bei ihm einmal in ruhigeren Bahnen lief, auch die Bilder ruhiger waren und wenn eine neue Liebe entbrannt war, war das Ganze auch explosiver. Er war ehrlich. Ehrlich mit sich und dem, was er machte.

Wie würden Sie die Kunst Müllers fernab jeglicher Fachliteratur abschließend und in kurzer Form beschreiben?

Zunächst möchte ich kein Etikett verleihen, vergeben, ankleben. Ich möchte ihn jetzt auch nicht vergleichen mit denjenigen, die er mit sich selbst verglich, also Picasso, George Braque u. a. Das steht mir nicht zu. Es gibt Bilder von ihm, die finde ich großartig. Andere finde ich nicht sehr gut. Aber vor dem Hintergrund, dass ich ihn kannte und daher ein bisschen die Atmosphäre spüren kann, die hinter den Bildern steckt, kann ich das zuordnen. Ich glaube, dass er ein beachtlicher Künstler war. In welchen Superlativen, so wie andere das vielleicht sehen, kann ich nicht beurteilen. Es gibt eine Reihe von Malern, die ich ebenfalls sehr gut finde. Ihn jetzt über diese zeitgenössischen Maler zu stellen, kann und tue ich nicht. Die Bilder haben mich angesprochen, weil ich auch Hans Georg Müller mochte. Das ist bei mir eine Symbiose. Zwar kann ich auch einen Rembrandt gut finden, ohne dass ich ihn kannte. Aber bei Müller war das etwas anderes. Er war Zeitgenosse und Freund. Auch Heijo Hangen, ebenfalls Mitglied der AKM, oder auch K.O. Götz finde ich gut.



H.G.
k/L, 9.9.15

Quellen und Literatur

Unveröffentlichte Quellen

Johann Georg MÜLLER: „Zum weissen Elefanten. Aufzeichnungen des Zieharmonikaspielers Jan Keller“, 1947. Vollständige zweite Abschrift vom handschriftlichen Original von Beatrix Teufel, 1969. Zur Verfügung gestellt durch Dr. Klaus T. Weber; Koblenz, Oktober 2014.

Johann Georg MÜLLER. Repro-Kiste, Aufsicht und Negative, Christoph Bünten Fotografie. Zur Verfügung gestellt durch Werner Scholzen, CD-Rom; Hilden, April 2015.

Johann Georg MÜLLER. Foto-Mappen zu „Die Kugel“, 8 Mappen digitalisiert durch Christoph Bünten Fotografie. Zur Verfügung gestellt durch Werner Scholzen, CD-Rom; Hilden, April 2015.

Johann Georg MÜLLER. Lau otse: Serie von 25 Holzschnitten auf Bütten, 1969, als Buch mit schwarz bedrucktem Umschlag. Ablichtung zur Verfügung gestellt durch Dr. Klaus T. Weber; Koblenz, Juni 2015.

Französische Besatzung, 1945–1957; LHAko, Best. 708 Nr. 318, 5.

Dichterlesung von Hans Günther Weber und Johann Georg Müller im Atelier des Künstlers auf dem Koblenzer Asterstein, 09. Dezember 1972, Tonbandmitschnitt zur Verfügung gestellt durch Dr. Klaus T. Weber, Koblenz, Oktober 2014. Transkription für den eigenen Gebrauch erfolgt.

Ausstellung 1984, Haus Metternich, Familienfilm mit Ulrike Weber. Eingesehen bei Fam. Klaus T. Weber, Koblenz, Oktober 2014.

Dokumentarfilm zur Insel Kreta, Johann Georg Müller als Sprecher. Eingesehen bei Fam. Klaus T. Weber, Koblenz, Oktober 2014.

„Der Messerschmied“, Johann Georg Müller in der Rolle des Schmieds. Eingesehen bei Fam. Klaus T. Weber, Koblenz, Oktober 2014.

Anja VEHLow: Entwicklung einer Entwurfskollektion für gewebte Heimtextilien im Set-Gedanken, inspiriert durch Holzschnitte von Johann Georg Müller. Abschlussarbeit für die Diplomprüfung von Ingenieuren; Hilden 1999.

Gedruckte Quellen und Literatur

Georg AHRENS (Red.)/Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein/Mittelrhein-Museum Koblenz (Hg.): „Ihre Bindung beruht auf gegenseitiger Wertschätzung“. 50 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein; Koblenz 1999.

Georg AHRENS (Red.)/Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, AKM (Hg.): 60 Jahre AKM – form und farbe 2008; Andernach 2008.

Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, AKM (Hg.): 40 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein 1949 – 1989. Dokumentation Nr. 8; Cochem 1989.

Peter-André ALT: Ironie und Krise, Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns *Der Zauberberg* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 722); Frankfurt am Main 1989.

Hanns ALTMEIER/Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein (Hg.): Kunst und Künstler am Mittelrhein. 25 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein; Koblenz 1974.

APK (Hg.): Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. Jubiläumsausstellung 1922–2002. Katalog zur Ausstellung in der Pfalzgalerie Kaiserslautern, 30. Juni bis 1. September 2002; Kaiserslautern 2002.

Gerhard ARMANSKI: Die großen Göttinnen. Isis (und Maria), Aphrodite, Venus; Würzburg 2013.

Stephanie BARRON/Sabine ECKMANN (Hg.): Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Berlin (DHM), 3. Oktober 2009 bis 10. Januar 2010 und im Los Angeles County Museum of Art (LACMA), 25. Januar bis 19. April 2009 (Titel: „Art of Two Germanys/Cold War Cultures“); Berlin 2009.

Matilde BATTISTINI/Stefano ZUFFI (Hg.): Bildlexikon der Kunst, Bd. 3: Symbole und Allegorien; Berlin 2003.

Alexander Gottlieb BAUMGARTEN: *Aesthetica* (1750/1758). Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. v. Dagmar MIRBACH; 2 Bde., Hamburg 2007.

Ernst BEHLER (Hg.): Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1802), 1. Abt. Bd. 2; Paderborn 1974.

- Carolin BOHLMANN/Thomas FINK/Philipp WEISS: Sichtbar unsichtbar – Die Lichtgeister des Jacopo Tintoretto, in: Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer; München 2008.
- Hildegard BROG (Hg.): Was auch passiert: D'r Zoch kött! Die Geschichte des rheinischen Karnevals; Frankfurt/New York 2000.
- Delia CIUHA/Raphael BOUVIER/Beyeler Museum AG (Hg.): Fernand Léger. Paris – New York. Katalog zur Ausstellung in der Fondation Beyeler, Riehen/Basel; Ostfildern 2008.
- Pierre M. COMPTE/Gottlieb RUTH: Biennale 1957. Jeune peinture jeune sculpture. Katalog Frankfurt/Main. Musee des Arts Decoratifs/ Historisches Museum Frankfurt am Main; Paris/Frankfurt 1957.
- Georg DEHIO/Hans CASPARI: Dehio – Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz, Saarland, 1. Aufl. 1943, Neuaufl. 1984; Berlin 1984.
- Marcus DEKIERT/Roland KRISCHEL (Hg.): Von Mensch zu Mensch. Wilhelm Leibl & August Sander. Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richarz-Museum & Fondation Corbound Köln, 17. Mai bis 11. August 2013; München 2013.
- Hajo DÜCHTING: Wie erkenne ich? Die Kunst der Romantik; Stuttgart 2010. Ausg.; Stuttgart 2006.
- Mary FULBROOK: Anatomy of a Dictatorship. Inside the GDR 1949–89; New York 1995.
- Bettina FUNCKE: Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low; Köln 2007.
- Heinrich FÜSSL/Eudo Colecestra MASON/ Matthias VOGEL: Aphorismen über die Kunst. Neuausg. Basel 1944.
- Kurt Friedrich ERTEL: Die Pfalzgalerie zu Kaiserslautern. In: Pfälzer Heimat, 4 (1953), S. 57–59.
- Kurt Friedrich ERTEL: Rheinpfälzische Malerei der Gegenwart. In: Das Kunstwerk 8 (1954), S.34–37.
- Kurt Friedrich ERTEL: In Sachen moderner Kunst. In: Vox Europae, 11 (1954), S. 3–7.
- Kurt Friedrich ERTEL: Südwestdeutsche Maler und Plastiker. In: Kunst und Volk. Art – and you 16 (1954), S. 99–107.
- Kurt Friedrich ERTEL: Johann Georg Müller in der Galerie Spielhagen (Koblenz), In: Weltkunst. Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten; Hamburg/München 1955.

- Kurt Friedrich ERTEL: Pfälzer Maler. In: Ruperto Carola, 18 (1955), S. 160–165.
- Kurt Friedrich ERTEL: Pfalzpreis 1955. Ausstellung in der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern. In: Weltkunst, 26 (1956), H. 1.
- Kurt Friedrich ERTEL: Der Maler Joh. Georg Müller. In: Gustav Seitz und Johann Georg Müller. Kunstverein Ludwigshafen am Rhein e. V.; Ludwigshafen 1963.
- Hans Gerhard EVERS (Hg.): Erstes Darmstädter Gespräch – Das Menschenbild in unserer Zeit; Darmstadt 1950.
- Wolfgang Max FAUST/Gerd de VRIES: Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart; Köln 1982.
- Monika FLUDERNICK: Erzähltheorie, Eine Einführung; 2. Aufl.; Darmstadt 2008.
- David FLUSSER/Jaroslav PELIKAN/Justin LANG: Maria. Die Gestalt der Mutter Jesu in jüdischer und christlicher Sicht; Freiburg 1985.
- Wolfgang FRÜHWALD (Hg.): Novalis. Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman. Bibl. erg. Ausg.; Stuttgart 1987.
- Anton ECKHARD/Torsten GEBHARD: Die Kunstdenkmäler von der Pfalz; u.a. München 1942.
- Eckhart GILLEN: Im Zeichen eines „neuen Idealismus“. Anmerkungen zur Kunst in Ost- und Westdeutschland zwischen 1949 und 1961. In: Samson Dietrich SAUERBIER (Hg.): Zwei Aufbrüche. Symposium der Kunsthochschule Berlin-Weißensee; Berlin 1997.
- Michael GLASMEIER: Buchstäblich wörtlich, wörtlich buchstäblich. Eine Sammlung konkreter und visueller Poesie der sechziger Jahre in der Nationalgalerie Berlin. Staatl. Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz; Berlin 1987.
- Michael GLASMEIER. Der Künstler als Wissenschaftler und Kunsthistoriker. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen; Köln 2008.
- E. H. GOMBRICH: Die Geschichte der Kunst. 16., erw. Aufl.; Berlin 1996.
- Dieter GUBE: Das Künstlerhaus auf dem Asterstein Koblenz. Dokumentation und Ausstellung. In Kooperation mit der Kommission des Landtags für die Geschichte des Landes Rheinland-Pfalz; Koblenz 1987.
- Elisabeth HANSEN/Lieselotte SAUER-KAULBACH: Hangen und Co. Künstlerförderung auf dem Asterstein. Katalog zur Ausstellung, Haus Metternich/ Koblenz, 14. Juli bis 05. August 2012; Koblenz/Elkenroth 2012.

- Elisabeth HANSEN (Red.)/Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, AKM (Hg.): 65 Jahre AKM. Katalog zur Ausstellung form und farbe 2013 im Haus Metternich, 13. Oktober bis 17. November 2013; Koblenz/Elkenroth 2013.
- Elisabeth HANSEN (Red.)/Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, AKM (Hg.): 60 Jahre form+farbe 2014. Katalog zur Ausstellung im Haus Metternich, 12. Oktober bis 16. November 2014; Koblenz/Elkenroth 2014.
- Wilhelm HAUSENSTEIN: Was bedeutet die moderne Kunst. Ein Wort der Besinnung; Leutstetten/München 1949.
- Stefanie HECKMANN/Hans OTTOMEYER: Kassandra. Visionen des Unheils. Katalog zur Ausstellung in der Ausstellungshalle von I. M. Pei, 19. November 2008 bis 22. Februar 2010. Deutsches Historisches Museum Berlin; Dresden 2008.
- Heinz HÖFCHEN/Susanne ECKER: Rudolf Scharpf: Holzschnitte und Holztafeln ; eine Retrospektive 1947 - 1994, Ausstellung in der Pfalzgalerie Kaiserslautern, 24. März - 7. Mai 1995, Pfalzgalerie; Kaiserslautern 1995.
- HORAZ: De arte poetica: Bearbeitet und herausgegeben von Hans FÄRBER, 10. Aufl. (Sammlung Tusculum); München 1993.
- Pädagogische Akademie Kaiserslautern. In: Festschrift zur Einweihung am 20. Oktober 1953, Bibliothek des Stadtarchivs Kaiserslautern, Sign. 84/259, Qwc1 Paed.: Kaiserslautern 1953.
- Wassily KANDINSKY: Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei. Originalausgabe von 1911. Rev. Neuaufl.; Bern 2004.
- Sören KIERKEGAARD: „Entweder – Oder“. Teil I und II (1843); München 1975.
- Charles Maria KIESEL: Joachim Utech, Holz- und Steinbildwerke, Johann Georg Müller, Ölgemälde, Aquarelle und Graphik; Katalog zur Ausstellung, Pfälzische Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern, 21. Februar bis 1. April 1953; Kaiserslautern 1953.
- Charles Maria KIESEL: Der Pfalzpreis für Bildende Kunst 1957. Malerei. Katalog zur Ausstellung in der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern, 26. November bis 21. Dezember 1957; Kaiserslautern 1957.
- Melitta KLIEGE: Gespenster, Magie und Zauber – Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute; Nürnberg 2011.
- Mittelrheinischer Kunstverein Koblenz (Hg.): Johann Georg Müller in der Galerie Spielhagen. Katalog zur Ausstellung vom 13. März bis 17. April 1955; Koblenz 1955.

- Udo KUCKARTZ/Thorsten DRESING/Stefan RÄDIKER/Claus STEFER: Qualitative Evaluation, Der Einstieg in die Praxis; Wiesbaden 2007.
- Edwin KUNTZ: Masken – Maschinen – Tropische Pflanzen: Von der Eigenständigkeit und Kraft des Malers Johann Georg Müller. In: Der Kunsthandel. Zeitschrift für Bild und Rahmen. 61 (1969), S. 23–27.
- Clea Catharina LAADE: Die Ausstellung „Das Menschenbild in unserer Zeit“ und das erste „Darmstädter Gespräch“; Kiel 2014.
- Gotthold Ephraim LESSING: Laokoon – oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, 271; Stuttgart 1994.
- Pfälzische Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern (Hg.): Neun Pfälzer Künstler stellen aus. Ausstellungskatalog Mainz, Haus am Dom; Mainz 1961.
- Land Rheinland-Pfalz (Hg.): Lebendiges Rheinland-Pfalz, Bd. 6; Mainz 1978.
- Ministerium der Finanzen Rheinland-Pfalz (Hg.): 25 Jahre Rheinland-Pfalz; Mainz 1980.
- Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz (Hg.): Johann Georg Müller. Gemälde. 15.12.1981 bis 13.1.1982. Ausstellungskatalog des Mittelrheinischen Landesmuseums; Mainz 1981.
- Thomas MANN: Essays. Bd. 5: Deutschland und die Deutschen; Frankfurt 1996.
- Michel MATHEUS (Hg.): Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich; Stuttgart 1999.
- Volker MEID (Hg.): Das Reclam-Buch der deutschen Literatur. 3. Aufl.; Stuttgart 2012.
- Michaela MEIER: Albert E. Henselmann (1890–1974) – Der Weg zur Form? Inauguraldissertation an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität; Heidelberg 2002.
- Alexander und Margarete MITSCHERLICH: Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens; München 1967.
- Mittelrhein-Museum Koblenz: Flyer „Ich kann doch nur malen, was ich sehe!“ Johann Georg Müller – Retrospektive, 18. März bis 1. Mai 2006; Koblenz 2006.
- Johann Georg MÜLLER: Dankeschreiben vom 20.6.1950 (LHAKo, Best. 910 Nr. 9889) In: Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER: Verzeichnis der Arbeiten auf Papier, Bd. 1: Die farbigen Arbeiten; Bielefeld/Berlin 2013.
- Haus der Kunst München (Hg.): Grosse Kunstausstellung München, offizieller Katalog; Haus der Kunst, 4. Juli bis 12. Oktober; München 1952.

- Irmgard NICKEL-BACON (Hg.): Praxis Deutsch, Zeitschrift für den Deutschunterricht; Seelze 2003.
- Peter NÖLLE: Johann Georg Müller, Zeichnungen, Holzschnitte, Fotografien; Mittelrhein-Museum Koblenz, Künstlerhaus Metternich, 13. Mai bis 3. Juni 1984; Koblenz 1984.
- Julia OBERTREIS (Hg.): Oral History. Basistexte Geschichte; Stuttgart 2012.
- Anja OHMER: Textkunst. Konkretismus in der Literatur; Berlin 2011.
- Rosalind ORMISTON: Moderne Kunst. Die 50 wichtigsten Stilrichtungen; München/London 2014.
- Olaf PETERS: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931–1947; Berlin 1998.
- Gina PISCHEL: Illustrierte Kunstgeschichte der Welt. 2. Aufl.; München 1978.
- „Die »Spielenden« und die »Lauschenden«. Künstlerische Ausgestaltung der Pädagogischen Akademie“. In: Pfälzische Volkszeitung, Jg. 1953, v. 5.10.1953.
- Ulrich PFISTERER/Valeska von ROSEN: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart; Stuttgart 2005.
- Lothar PIKULIK: Ästhetik des Interessanten. Zum Wandel der Kunst- und Lebensanschauung in der Moderne; Hildesheim/Zürich/New York 2014.
- Jochen POETTER (Hg.): Schnellkurs Kunst im 20. Jahrhundert. 2. Aufl.; Köln 2006.
- „Malerei – Graphik – Plastik. Eröffnung der »Kunstaussstellung 1956« im Koblenzer Schloss“ In: Rheinpost Jg. 1956, Nr. 223 v. 24.9.1956.
- „Zum Sehen erziehen – Kunstaussstellung in Koblenz. Kunstaussstellung Mittelrheinischer Künstler im Pavillon an der Mainzer Str. findet große Beachtung“. In: Rheinpost, Jg. 1954, Nr. 178 v. 4.8.1954.
- Joachim REES: Künstler auf Reisen. Von Albrecht Dürer bis Emil Nolde; Darmstadt 2010.
- „Das Leben, mit Maleraugen gesehen. Ausstellung Form und Farbe zeigt mittelrheinische Kunst der Gegenwart – Samstag Eröffnung“. In: Rhein-Zeitung, Jg. 9, Nr. 161 v. 30.7.1954.
- „Echte Spiegelbilder unserer Zeit. »Form und Farbe« – Sommerliche Kunstaussstellung“. In: Rhein-Zeitung, Jg. 9, Nr. 188 v. 14.8.1954.

„Der Maler Johann Georg Müller. Eine Ausstellung seiner Werke in der Galerie Spielhagen (Leseverein)“. In: Rhein-Zeitung, Jg. 10, Nr. 64 v. 16.3.1955.

„Räumen die Franzosen Koblenz?“. In: Rhein-Zeitung, Jg. 10, Nr. 208 v. 7.9.1955.

„Zurück zum Gegenstand: »Form und Farbe 66« als solide Mitte. Lebendige Palette – Gemäßigtere »Neutöner«. Jahresausstellung der mittelrheinischen Künstler in der Galerie Haus Metternich in Koblenz.“ In: Rhein-Zeitung, Jg. 21, Nr. 224 v. 27.9.1966.

„Die Kunst als Abenteuer und als Dom im Herzen: Jubiläumsausstellung von Form und Farbe in Koblenz. 20 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein“. In: Rhein-Zeitung, Jg. 23, Nr. 220 v. 23.9.1968.

„Heute schlägt die Abschiedsstunde, Parade und Empfang zur Feier des Tages. Franzosen: Wir haben uns hier wohlgeföhlt – Was wird mit freiwerdenden Gebäuden?“. In: Rhein-Zeitung, Jg. 24, Nr. 215 v. 17.9.1969.

„Von der Staffelei zur Kamera – Malerfilme mit Engagement“. In: Rhein-Zeitung, Jg. 27, Nr. 34 v. 11.2.1972.

„Der Raum als das »große Reale«. Besuch im Atelier beim Maler Johann Georg Müller“. In: Rhein-Zeitung, Jg. 37, Nr. 12 v. 16./17.1.1982.

„Aktiv bis zuletzt. Johann Georg Müller nach langer Krankheit gestorben.“ In: Rhein-Zeitung, Jg. 41, Nr. 145 v. 27.6.1986.

Joachim RITTER/Karlfried GRÜNDER/Gottfried GABRIEL: Historisches Wörterbuch der Philosophie; Basel/Stuttgart 1971.

Urs ROEBER: Johann Georg Müller. Ein rheinland-pfälzischer Künstler nach 1945. In: Weltkunst, 71 (2001), S. 1870–1871.

Berthold ROLAND: Das Blaue Bild. Die blaue Farbe als Thema in der Malerei von 1910 bis 1967. Katalog zur Ausstellung im Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus, Ludwigshafen, 27. Mai bis 2. Juli 1967; Ludwigshafen 1967.

Berthold ROLAND (Hg.): Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. Katalog zur Ausstellung im Landesmuseum Mainz; Mainz 1987.

[Rez.] Christina RUNKEL: Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER/Dirk MARTIN (Hg.): Johann Georg Müller zum 100. Geburtstag. Hingabe an die Schönheit dieser Welt. Katalog zur Ausstellung, Bielefeld/Berlin 2013 /Werner SCHOLZEN/ Urs ROEBER: Johann Georg Müller 1913 – 1986. Verzeichnis der Arbeiten auf Papier. Bd. 1: Die farbigen Arbeiten; Bielefeld/Berlin 2013. In: Journal für Kunstgeschichte, 17 (2013), S. 181–188.

- Christina RUNKEL/Werner SCHOLZEN: Die Kugel. Fotografien von Johann Georg Müller (1913–1986). Katalog zur Ausstellung im Mittelrhein-Museum Koblenz, 5. September bis 4. Oktober 2015; Koblenz 2015.
- Martin SCHAWÉ: Alte Pinakothek München. Museumsführer; München 2011.
- Friedrich SCHILLER: Kallias oder über die Schönheit/Über Anmut und Würde; Leipzig 1986.
- Monika SCHMITZ-EMANS: Die Sprache der modernen Dichtung; München 1997.
- Monika SCHMITZ-EMANS: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert; Würzburg 1999.
- Monika SCHMITZ-EMANS: Einführung in die Literatur der Romantik; Darmstadt 2007.
- Christian SCHOLL: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern; München/Berlin 2007.
- Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller 1913 – 1986. Verzeichnis der Malerei und Druckgrafik; Düsseldorf 2009.
- Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller 1913 – 1986. Verzeichnis der Arbeiten auf Papier. Bd. 1: Die farbigen Arbeiten; Bielefeld/Berlin 2013.
- Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER/Dirk MARTIN (Hg.): Johann Georg Müller zum 100. Geburtstag. Hingabe an die Schönheit dieser Welt. Katalog zur Ausstellung; Bielefeld/Berlin 2013.
- Werner SCHOLZEN/Raymund HELLER (Hg.): Bilder auf der Grenze. Fotografie und Fotoübermalungen von Johann Georg Müller. Katalog zur Ausstellung in der cubus Kunsthalle Duisburg, 12. Oktober bis 7. Dezember 2014; Duisburg 2014.
- Werner SCHOLZEN (Hg.): Johann Georg Müller 1913 – 1986. Die Kugel. 152 Fotografien aus den frühen 1970er Jahren. Lizenzausgabe mit Genehmigung des Rechtsinhabers. 10 nummerierte Exemplare mit beglaubigtem Nachlassstempel. 1. Aufl., ray.d. Edition; Düsseldorf 2015.
- Veronika SCHRÖDER: Neue Pinakothek München. Museumsführer; München: 1999.
- Dietrich SCHUBERT: Otto Dix; Reinbek 1980.
- Sabine SCHULTZE: „Es gibt nicht viele Maler seines Formats. Kabinett Grisebach in Heidelberg zeigt »Kleine Formate« von Johann Georg Müller“. In: Der Kunsthandel. Zeitschrift für Bild und Rahmen, 63 (1971), S. 24.

- Walter SCHURIAN/Uta GROSENIK (Hg.): Phantastische Kunst; Köln 2005.
- Jan SEDLÁK: Paul Gauguin (Monographie); Bayreuth 1978
- Hans SEDLMAYR: Der Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit; Berlin 1955.
- Theo SIEGLE: Die pfälzische Sezession. Das Werden einer Künstlergemeinschaft. In: Pfälzer Heimat, 8 (1957), S. 32–33.
- Theo SIEGLE/Pfälzische Sezession (Hg.): Kulturhaus Ludwigshafen. Gedächtnisausstellung der Pfälzischen Sezession vom 2. April bis 30. April 1960, Katalog zur Ausstellung; Ludwigshafen 1960.
- Annette SIMONIS: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres; Heidelberg 2005.
- Jürgen von STACKELBERG: Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte der Bühnenfigur; München 1996.
- Karin THOMAS (Hg.): Kunst in Deutschland seit 1945; Köln 2002.
- Monika WAGNER: Moderne Kunst 1, Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst; Reinbek bei Hamburg, 1991.
- Wilhelm WEBER: Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler. Katalog zur Jubiläumsausstellung der APK 1922 – 1987 in der Pfalzgalerie Kaiserslautern, 12. Juni bis 12. Juli 1987; Kaiserslautern 1987.
- Dorothee WIERLING: Oral History. In Michael MAURER (Hg.): Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft; Stuttgart 2003, S. 81-151.
- Karl-Jürgen WILBERT (Hg.): Handwerkskammer Koblenz. 100 Jahre und mehr; Koblenz 2001.
- Aloys WINTERLING (Hg.): Basistexte Geschichte, Bd. 8: Julia Obertreis (Hg.): Oral History; Stuttgart 2012.
- Thomas WÖRTSCHE: Phantastik und Unschlüssigkeit. Studien zur phantastischen Literatur, Bd. 4; Wimmer 1987.
- Rainer ZIMMERMANN: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925–1975; Düsseldorf u. a. 1980. Überarb. Neuausgabe unter dem Titel: Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation; München 1994.

Internetquellen

Index Magazin

<http://index-magazin.com/online/johann-georg-mueller>, 29.08.2015.

Auktionshaus van Ham

<http://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/johann-georg-mueller>,
30.08.2015.

Auktionshaus Lempertz

<https://www.lempertz.com/de/auktionen/kuenstlerverzeichnis/detail/mueller-johann-georg>, 30.08.2015.

Artnet

<http://www.artnet.de/kuenstler/johann-georg-mueller-2/auktionsresultate>, 30.08.2015.

Informanten

Uschi Reuter, 56068 Koblenz.

Werner Scholzen, 40721 Hilden.

Ulrike Weber, 56073 Koblenz.

Dr. Klaus T. Weber, 56073 Koblenz.

Die Informationen erfolgten in einem formlosen Gesprächsaustausch. Die Einwilligungen der Informanten zur Verwendung der Aussagen wurden der Autorin erteilt.

Abbildungen¹⁰¹⁶

- Abb. 1:** Johann Georg Müller, „Selbstbildnis“, 1937, Öl auf Hartfaser, 45 x 50 cm; Koblenz, Mittelrhein-Museum.
- Abb. 2:** Künstlerhaus Asterstein, Aufnahme von 1987 (Zustand vor der Renovierung).
- Abb. 3:** Otto Dix, „Selbstbildnis mit Kristallkugel“, 1931, Mischtechnik auf Sperrholz, 100,5 x 80,5 cm; Köln, Museum Ludwig.
- Abb. 4:** Johann Georg Müller, „Selbstbildnis mit Hut“, 1931, Öl auf Leinwand, 61,5 x 42,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 5:** Johann Georg Müller, „Selbstbildnis“, 1955, Öl auf Leinwand, 44 x 33 cm; Privatbesitz.
- Abb. 6:** Johann Georg Müller, „Selbstbildnis“, 1976, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm; Privatbesitz.
- Abb. 7:** Johann Georg Müller, „Selbstbildnis“, 1980, 64 x 76,5 cm; Tempera, Privatbesitz.
- Abb. 8:** Johann Georg Müller, „Selbstbildnis“, 1983, Öl auf Leinwand, 45,5 x 40,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 9:** Johann Georg Müller, „Bildnis Beatrix“, 1970, Öl auf Pappe und Leinwand, 75 x 53,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 10:** Johann Georg Müller, „Bildnis Beatrix“, 1972, Öl auf Pappe und Leinwand, 86,5 x 65,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 11:** Johann Georg Müller, „Bildnis Beatrix“, 1976, Öl auf Leinwand, 120 x 110 cm; Privatbesitz.
- Abb. 12:** Johann Georg Müller, „Taube“, 1983, Öl auf Leinwand, 120 x 91 cm; Privatbesitz.
- Abb. 13:** Johann Georg Müller, „Szene mit Tänzerin“, 1930–39, Aquarell über Bleistift, 47 x 30 cm; Privatbesitz.
- Abb. 14:** Johann Georg Müller, „Torso“, 1968, Öl auf Leinwand, 120 x 110 cm; Privatbesitz.
- Abb. 15:** Johann Georg Müller, „Lesbos“, 1969, Tempera, 22 x 23 cm; Privatbesitz.
- Abb. 16:** Johann Georg Müller, „Sitzender Akt“, 1940–49, Öl auf Leinwand, 57,5 x 40 cm; Privatbesitz.
- Abb. 17:** Carlo Carrá, „Hermaphroditisches Idol“, 1917, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm; Paris, Privatbesitz.
- Abb. 18:** Johann Georg Müller, „Szene mit Akten“, 1970–79, Öl auf Pappe und Leinwand, 64 x 76,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 19:** Paul Cézanne, „Die großen Badenden“, 1898–1905, Öl auf Leinwand, 208 x 249 cm; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.
- Abb. 20:** Giorgione, „Schlafende Venus, um 1510, Öl auf Leinwand, 109 x 175 cm; Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.
- Abb. 21:** Tizian, „Venus von Urbino“, 1538, Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm; Florenz, Uffizien.
- Abb. 22:** Johann Georg Müller, „Liegende“, 1939, Buntstift und Feder, 21 x 29,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 23:** Johann Georg Müller, „Liegender Akt“, 1950–59, Aquarell und Feder, 36 x 51 cm; Koblenz, Mittelrhein-Museum.
- Abb. 24:** Johann Georg Müller, „Liegende“, 1957, Öl auf Hartfaser, 55 x 78 cm; Privatbesitz.
- Abb. 25:** Johann Georg Müller, „Liegender Akt“, 1980–83, 32,3 x 39,8 cm; Privatbesitz.

¹⁰¹⁶ Katalog- bzw. Verzeichnisangaben: siehe Bildnachweis.

- Abb. 26:** Johann Georg Müller, „Mutter und Kind“, 1930–39, Aquarell über Bleistift, 60 x 39,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 27:** Johann Georg Müller, „Mutter mit Kerze tragendem Kind“, 1955, Öl auf Leinwand, 89,7 x 67,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 28:** Johann Georg Müller, „Mutter mit Kind“, 1959, Öl auf Tischlerplatte, 78,5 x 60 cm; Privatbesitz.
- Abb. 29:** Johann Georg Müller, „Mutter und Kind“, 1980, Öl auf Tischlerplatte, 100 x 85 cm; Privatbesitz.
- Abb. 30:** Johann Georg Müller, „Asterstein-Interieur mit Stilleben“, 1951, Kohle und Aquarell auf Büttchen, 33 x 47,9 cm; Privatbesitz.
- Abb. 31:** Johann Georg Müller, „Stilleben mit Totenkopf und Weinglas“, 1950, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.
- Abb. 32:** Max Beckmann, „Totenkopfstillleben“, 1945, Öl auf Leinwand, 55,2 x 89,5 cm; Boston, Museum of Fine Arts.
- Abb. 33:** Johann Georg Müller, „Stilleben mit Pfeife“, 1949, Öl und Tempera auf Pappe, 32 x 47,7 cm; Privatbesitz.
- Abb. 34:** Fernand Léger, „Acrobates et clowns“, 1950, Lithographie, 42,5 x 32,8 cm; Biot, Musée national Fernand Léger.
- Abb. 35:** Johann Georg Müller, „Aschermittwoch“, 1952, Tempera auf Rupfen, 125 x 180 cm; Koblenz, Mittelrhein-Museum.
- Abb. 36:** Johann Georg Müller, „Das Lied“, 1954, Öl auf Leinwand, 95 x 115 cm; Koblenz, Mittelrhein-Museum.
- Abb. 37:** Johann Georg Müller, „Maskerade“, 1971, Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm; Koblenz, Mittelrhein-Museum.
- Abb. 38:** Johann Georg Müller, „Flüchtende Masken“, 1975/76, Öl auf Leinwand, 150,5 x 160 cm; Mainz, Landesmuseum.
- Abb. 39:** Johann Georg Müller, „Selection Carneval“, 1979, Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm; Koblenz, Mittelrhein-Museum.
- Abb. 40:** Johann Georg Müller, „Harlekin“, 1952, Öl auf Leinwand, 70,5 x 60 cm; Privatbesitz.
- Abb. 41:** Johann Georg Müller, „Harlekin“, 1956, Öl auf Leinwand, 90,2 x 58,4 cm; Privatbesitz.
- Abb. 42:** Johann Georg Müller, „Harlekin“, 1956, Öl auf Hartfaser, 96 x 67 cm; Koblenz, Mittelrhein-Museum.
- Abb. 43:** Johann Georg Müller, „Harlekin“, 1978, Öl auf Leinwand, 100 x 90 cm; Privatbesitz.
- Abb. 44:** Johann Georg Müller, „Schmerzensmann“, 1946, Öl auf Leinwand, 63,5 x 41 cm; Privatbesitz.
- Abb. 45:** Johann Georg Müller, „Verbrannte Stadt“, 1948, Öl auf Pappe und Hartfaser, 36 x 40 cm; Privatbesitz.
- Abb. 46:** Johann Georg Müller, „Trinkender Soldat mit Ziehharmonika und Revolver“, 1949, Aquarell, Bleistift und Feder, 51 x 36,4 cm; Privatbesitz.
- Abb. 47:** Johann Georg Müller, „Bombennacht“, 1956, Aquarell, 65 x 87 cm; Privatbesitz.
- Abb. 48:** Johann Georg Müller, „Krieg“, 1957, Tempera auf Leinwand, 81,5 x 118 cm; Privatbesitz.
- Abb. 49:** Johann Georg Müller, „Familie im Bunker“, 1960, Öl auf Leinwand, 140 x 120 cm; Koblenz, Mittelrhein-Museum.

- Abb. 50:** Johann Georg Müller, „Frau in Trümmern“, 1982, Öl auf Leinwand, 150 x 175 cm; Privatbesitz.
- Abb. 51:** Johann Georg Müller, „Ludwigshafen“, 1955, Öl auf Rupfen, 40 x 58,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 52:** Johann Georg Müller, „Maschinenbild“, 1960, Öl auf Holz, 53 x 60 cm; Privatbesitz.
- Abb. 53:** Johann Georg Müller, „Magnet“, 1961, Öl auf Leinwand, 115,5 x 130,5 cm; Koblenz, Mittelrhein-Museum.
- Abb. 54:** Johann Georg Müller, „Bohrer“, 1965, Öl auf Hartfaser, 55 x 60 cm; Privatbesitz.
- Abb. 55:** Johann Georg Müller, „Herzmaschine“, 1970, Öl auf Leinwand, 140 x 110 cm; Privatbesitz.
- Abb. 56:** Johann Georg Müller, „Urwald II“, 1974, Öl auf Leinwand, 180 x 200 cm; Privatbesitz.
- Abb. 57:** Johann Georg Müller, „Blaue Blume“, 1975, Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm; Privatbesitz.
- Abb. 58:** Johann Georg Müller, „Phantastischer Wald“, 1948, Tempera und Tuschpinsel, 51 x 36,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 59:** Johann Georg Müller, „Gespenster“, 1972, Öl auf Holz, 68,3 x 78 cm; Privatbesitz.
- Abb. 60:** Johann Georg Müller, „Auf einem anderen Stern“, 1976, Öl auf Leinwand, 120 x 110 cm; Privatbesitz.
- Abb. 61:** Johann Georg Müller, „Galaxis“, 1979, Öl auf Leinwand, 180 x 205 cm; Privatbesitz.
- Abb. 62:** Johann Georg Müller, „Traum IV“, 1960, Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm; Land Rheinland-Pfalz, Kulturministerium.
- Abb. 63:** Johann Georg Müller, „Traum VII“, 1962, Öl auf Hartfaser, 61 x 70 cm; Privatbesitz.
- Abb. 64:** Johann Georg Müller, „Traum“, 1967, Öl auf Leinwand, 110 x 120 cm; Privatbesitz.
- Abb. 65:** Johann Georg Müller, „Abstrakte Komposition“, 1949, Aquarell, 22 x 30,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 66:** Johann Georg Müller (und Manfred Stiebel), „Sperma im Kampf mit dem Teufel“, 1961, Öl auf Holz, 18 x 17,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 67:** Johann Georg Müller, „Abstrakte Komposition“, 1974, Öl auf Pappe, 34,3 x 42,5 cm; Privatbesitz.
- Abb. 69, 70:** Johann Georg Müller, 2 Wandmosaike (innen), 1 Fassadenmosaik, aufgeteilt in 4 Friese (außen), 1963, Koblenz, Tanzschule Volkert, Casinostraße.
- Abb. 72:** Johann Georg Müller, Fotoübermalung, Konvolut von 143 Arbeiten, um 1965–1980, ca. 17 x 23 bzw. 16 x 22 bzw. 14 x 20 cm; s/w-Fotografie, Öl, lasiert, Privatbesitz.
- Abb. 75, 76:** Johann Georg Müller, „Kugelbilder“ (Auswahl), Konvolut aus 153 Fotografien, um 1970–75, Privatbesitz.
- Abb. 77:** Johann Georg Müller, „Selbstbildnis“, 1946, Holzschnitt, Bildmaße: 16 x 10,7 cm, Blattmaße: 19,8 x 14,2 cm; Privatbesitz.



Abb. 68: Johann Georg Müller, Wandmosaik im Gebäude B des ehem. Campus Oberwerth der Universität Koblenz, 1961, 323 x 1016 cm; 2015 durch Abriss zerstört.



Abb. 71: Johann Georg Müller, Wandrelief im Metall- und Technologiezentrum der Handwerkskammer (Lichthof), 1986, Backstein, Koblenz, August-Horch-Str., METZ.

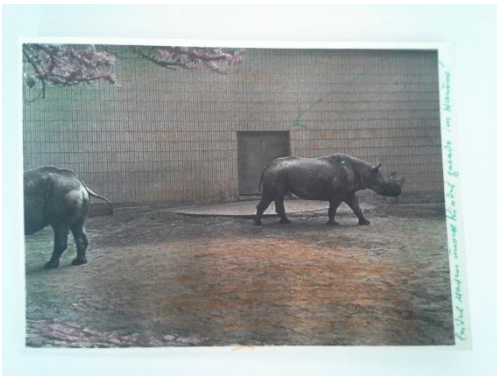


Abb. 73, 74: Johann Georg Müller, übermalte Postkarten, 1981–83, Koblenz, Privatbesitz, verso (Abb. 73): „für 1983 das allerbeste / Familie J. G. Müller / 7.“
verso (Abb. 74): „für 1981 das allerbeste! / die 6 Müllers vom Asterstein“.

Bildnachweis

Werke von Johann Georg Müller: **1, 4–12, 14–16, 18, 24, 27–29, 31, 33, 35–45, 48–64, 66, 67, 77**: Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller 1913–1986. Verzeichnis der Malerei und Druckgrafik; Düsseldorf 2009, S. 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 54, 57, 60, 61, 64, 65, 86, 87, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 110, 112, 125, 132, 149; Urheberrechte zum Künstler: ©Werner Scholzen. – **2**: Dieter GUBE: Das Künstlerhaus auf dem Asterstein Koblenz. Dokumentation und Ausstellung. Kommission des Landtags für die Geschichte des Landes Rheinland-Pfalz; Koblenz 1987, S. 11. – **13, 22, 23, 25, 26, 30, 46, 65, 72**: Werner SCHOLZEN/Urs ROEBER: Johann Georg Müller 1913–1986. Verzeichnis der Arbeiten auf Papier. Bd. 1: Die farbigen Arbeiten; Bielefeld/Berlin 2013, S. 31, 34, 50, 51, 69, 84, 102, 304, 338; Urheberrechte zum Künstler: ©Werner Scholzen. – Prometheus-Bildarchiv Köln: (www.prometheusbildarchiv.de, 28.07.2015, 01.08.2015, 06.08.2015) **3**: Rainer Beck: Otto Dix, 1891–1969, Zeit-Leben-Werk. Konstanz 1993, S. 129, Abb. 219. ©VG Bildkunst. – **17**: Piero BIGONGIARI/Massimo CARRÀ: L'opera completa di Carrà. Dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910–1930, Mailand 1970 Taf. 32. – **19**: John REWALD: Cezanne Biographie, Köln 1986 S. 218. – **20**: in: L' opera completa di Giorgione, Mailand: Rizzoli, 1968, Tafel 50. – **21**: James H. BECK: Malerei der italienischen Renaissance. Köln 1999, Abb. 324. – **32**: Carla SCHULZ-HOFFMANN: Max Beckmann „Der Maler“, 1991, S. 152, Farbabb. 73. ©VG Bildkunst – **34**: Delia CIUHA/Raphael BOUVIER/Beyeler Museum AG (Hg.): Fernand Léger. Paris, New York. Katalog zur Ausstellung in der Fondation Beyeler, Riehen/Basel; Ostfildern 2008, S. 127. – **68**: Foto und Eigentümerin ©Helke Stiebel. – **69–71**: Foto ©Christina Runkel. zu 71 vgl. auch: Handwerkskammer Koblenz (Hg.): Willkommen Welcome Bienvenue. Metall- und Technologiezentrum der Handwerkskammer Koblenz, o. S., o. J. – **73, 74**: Foto: ©Christina Runkel, Besitz Helke Stiebel. – **75, 76**: Christina RUNKEL/Werner SCHOLZEN: Die Kugel. Fotografien von Johann Georg Müller (1913–1986). Kerber 2015, S. 32, 87.

Register

Personen

A

- Ackermann, Max 89
Adorno, Theodor W. 48, 264, 296
AKM, Arbeitsgemeinschaft bildender
Künstler am Mittelrhein 10, 13, 45, 50,
52, 55–59, 63–70, 73–76, 79, 86, 87, 94,
160, 162, 211, 230, 271, 274, 279
Altmeier, Hanns 64, 67, 69
APK, Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler
13, 29, 50, 70–75, 93, 94
Aschermittwoch der Künstler 69, 161

B

- Baselitz, Georg 36, 40, 41, 258
Baumeister, Willi 45, 80, 89
Beck, Kurt 55
Beckmann, Max 14, 24, 29, 40, 43, 50, 80,
154, 157, 158, 162, 178, 250
Beuys, Joseph 41
Blauer Reiter, Der 72, 83, 89
Blum, Theo 58
Blust, Clara 25
Boot, Das 56, 58, 72
Boucher, François 90
Braque, George 26, 175, 279
Braun, Hans 53
Breuer, Josef 53
Brücke, Die 51, 72, 83, 230

C

- Caravaggio 116
Carrà, Carlo 17
Cézanne, Paul 26, 34, 151, 152, 155, 158,
187, 188
Chagall, Marc 89
Claudel, Paul 69
Coblentz, Johanna 60

D

- Dalí, Salvador 105, 199
David, Jaques Louis 134
Dienz, Herm 58

- Dix, Otto 14, 27, 28, 30, 50, 113, 115, 157,
158, 178, 256
documenta (Kassel), 37, 39
Dornbach, Hans 10, 53, 56, 58
Dürer, Albrecht 25, 110, 114, 115, 117

E

- Ecole de Paris 90
Epple, Waldemar 90
Ernst, Max 89

F

- Fathwinter 80
Fischer, Klaus-Jürgen 90, 91
form+farbe 10, 13, 64, 65, 69, 70, 79, 80,
88, 160, 271, 272
Freud, Sigmund 199
Friedrich, Caspar David 114
Frings, Josef (Kardinal) 69

G

- Gantenberg, Mathilde 53, 54
Gauguin, Paul 192
Geiger, Rupprecht 45, 90
Gerstenkorn, Robert 58
Gierke, Reimund 259
Giorgione 113, 130, 131, 137–140, 142,
143, 20
Giotto 148
Goethe, Johann Wolfgang von 243
Gogh, Vincent van 118
Göring, Helmut 60
Götz, K. O. 33, 45, 259, 279
Goya, Francisco de 105, 130
Grundig, Hans 157, 178
Gruppe der Gegenstandslosen 45

H

- Hangen, Heijo 52, 53, 55, 69, 271, 279
Hansen, Elisabeth 55
Hartung, Hans 45, 46
Hauth, Emil van 58
Heckel, Erich 70
Heinrich, Günter 2, 210, 268
Henselmann, Albert E. 21–23
Hofer, Karl 24, 157, 158

Holbein, Hans d. Ä. 21, 22
Horaz 234

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique 134, 135

K

Kandinsky, Wassily 24, 44, 45, 47, 50, 89,
108, 202
Kassung, Heinz 52
Kersting, Georg Friedrich 114
Kiefer, Anselm 36
Kiehl, Alfred 53
Kiesel, Charles Maria 53, 78, 79, 87
Kirchner, Ernst Ludwig 89, 231
Klee, Paul 26, 108, 157, 158, 202
Klein, Yves 89, 90, 120
Kleint, Boris H. 60
Kramp, Mario 69, 161
Küchenhoff, Walter A. 231

L

Landau, Edwin Maria 93
Lang, Joseph Gregor (Pastor) 76
Laotse 233
LBBK, Landesberufsverband bildender
Künstler 45, 53, 67, 73, 74
Léger, Fernand 14, 40, 89, 162, 163, 181,
186
Leibl, Wilhelm 21, 22
Lochner, Stefan 145
Lüppertz, Markus 36

M

Magritte, René 199
Manessier, Alfred 90
Manet, Edouard 130, 131, 139, 140, 142
Marc, Franz 89
Matisse, Henri 26, 70
Meistermann, Georg 91
Merkel, Florian 217, 218
Meurer, Werner 53
Michelangelo 118, 243
Miró, Joan 108
Monet, Claude 90
Moreau, Clément 93

Müller, Beatrix (geb. Teufel) 127, 237
Müller, Marta (geb. Leonhard) 29, 76, 91,
147, 148, 271

Münch, Adam 58

Munch, Edvard 118

N

Nay, Ernst-Wilhelm 91
Nolde, Emil 89, 110
Novalis 89, 193

P

Pandolfi, Vito 167
Pfälzer Kunstfreunde 93
Pfälzische Sezession 13, 45, 62, 73–75, 86
Picaro 168
Picasso, Pablo 14, 26, 27, 40, 44, 45, 47,
90, 92, 93, 98, 101, 120, 126, 152, 155,
157, 158, 162, 165, 166, 175, 224, 230,
257, 273, 274, 277–279
Platon 264
Poliakoff, Serge 90
Pollock, Jackson 203
Poussin, Nicolas 136

R

Radziwill, Franz 30
Raffael 145
Rainer, Arnulf 217
Rheinische Sezession 45
Richter, Gerhard 40
Ritschl, Otto 80
Roeber, Urs 20, 94, 223, 230
Roeder, Emy 60
Rupp, Max 60

S

Salon des Refusees 130
Scharpf, Rudolf 24, 25, 28, 29, 81
Scheuermann, Rudi 271
Schlegel, Friedrich 103, 123, 191
Schlichter, Rudolf 30
Schmitt-Gross (B), Otto 29
Scholz, Georg 27
Scholzen, Werner 17, 20, 65, 225
Schönebeck, Eugen 41

Seitz, Gustav 60, 88
Singier, Gustave 90
Sprung, Hanns 58
Steiner, Heinrich 60
Stettner, Alois 53
Stiebel, Helke 54, 119, 120, 125, 130, 203,
207, 271
Stiebel, Karl 69
Stiebel, Manfred 87, 119, 203, 215, 271

T

Thormaehlen, Ludwig 56
Tizian 130, 131, 137–140, 142, 21

U

Uecker, Günther 40
Utech, Joachim 77–79, 88
Utrillo, Maurice 70

V

Vermeer, Jan 90, 196
Vlaminck, Maurice de 70
Vuillard, Édouard 70

W

Weber, Hans Günter 127
Weber, Klaus T. 18, 30, 76, 180, 235, 290
Weber, Ulrike 30, 125, 127, 128, 180, 290
Weber, Wilhelm 73, 91, 94, 98
Weschenfelder, Klaus 76
Wilbert, Karl-Jürgen 28, 29, 43, 54, 65, 85,
102, 125, 143, 149, 150, 183, 210, 211,
251, 260, 268, 275
Winter, Fritz 45, 47, 259

Orte

A

Afrika 238, 239, 242, 248, 250
Amerika 36, 44, 70, 203

B

Bad Dürkheim 29, 73, 247
Berlin 24, 44, 241

C

Café Paradies (Kaffeewirtschaft) 53, 94
Carrara 243
Chartres, Kathedrale 90

D

Darmstadt, Technische Hochschule 21, 48
Daudenzell 29, 73, 247
Duisburg, cubus-Kunsthalle 94, 213, 219,
266
Düsseldorf 62

E

England 83, 88

F

Florenz 232, 242
Frankfurt a. M. 29, 62, 70, 80, 82–85, 256
Frankfurt a. M., Karmeliterkloster 82, 85
Frankreich 21, 38, 44, 45, 82, 232

G

Golf du Lyon 242
Griechenland 28, 88, 104
Griechenland, Kreta 88, 98, 102, 103, 109,
111, 186–190, 192, 206, 214, 272, 276
Großbritannien 28

H

Heidelberg 13, 62, 91
Heidelberg, Kabinett Grisebach 91

I

Italien 21, 83, 137, 138, 167, 232, 233

K

Kaiserslautern, Landesgewerbeanstalt 13,
29
Kaiserslautern, Pädagogische Akademie
206, 207
Kaiserslautern, Pfalzgalerie 29, 71, 73, 75,
77, 80, 88, 91
Kanada 83
Karlsruhe 24, 62
Kiedrich 28

- Koblenz
Koblenz, Alte Burg 58
Koblenz, Asterstein (Atelierhaus) 10, 11, 14, 18, 52–57, 79, 93, 127, 147, 149, 150, 153, 156, 203, 236, 266, 271, 272, 274, 275
Koblenz, Florinsmarkt 88
Koblenz, Fotostudio Reuther 224, 273
Koblenz, Galerie Spielhagen 81, 175
Koblenz, Handwerkskammer 17, 102, 109, 209, 210, 268, 275
Koblenz, Haus Metternich 10, 12, 17, 93, 94, 111, 128, 213, 266, 272, 273
Koblenz, Koblenzer Hof 70
Koblenz, Metall- und Technologiezentrum (METZ) 17, 102, 109, 209, 210, 268–270
Koblenz, Mittelrhein-Museum 9, 12, 17, 31, 48, 69, 76, 88, 93, 94, 137, 170, 219, 224, 231
Koblenz, Neustadt 58, 143
Koblenz, Neustadt, Struktur- und Genehmigungsdirektion Nord 208
Koblenz, Schloßstraße 59
Koblenz, Tanzschule Volkert 207
Koblenz, Universität Koblenz-Landau, Campus Oberwerth 207
Koblenz, Volkshochschule 79
- L*
Land Hessen 83
Land Rheinland-Pfalz 32, 77
London 34, 274
Ludwigshafen
Ludwigshafen, Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus 89
Ludwigshafen, Kunstverein 88, 175
Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum 94, 266
- M*
Mainz
Mainz, Kultusministerium 94, 208
Mainz, Landesbank Rheinland-Pfalz 208
Mainz, Landesmuseum 85, 93, 94, 128
Mannheim, Freie Akademie 22, 23
Mannheim, Kunsthalle 28
Mannheim, Realgymnasium 21
München
München, Alte Pinakothek 117
München, Kunstakademie 21, 23, 47
München, Neue Pinakothek 22
München, Technische Hochschule 21
- N*
Neustadt 70
New York 24, 34
- P*
Paris
Paris, Académie Julian 25
Paris, Musée de Louvre 82, 85
Paris, Pavillon de Marsan 82
Pfalz, Bezirksverband 86
Prüm 87
- R*
Rheinland-Pfalz, Kulturministerium 53, 54, 86
Rheinpfalz (rheinpfälzisch) 20, 50, 58, 61, 62, 71, 206, 216, 258
- S*
Seattle 88, 94
Sowjetunion 38
- T*
Trier-Kaiserslautern, Technische Universität 206
Tschechoslowakei 21
- V*
Venedig, venezianischer Karneval 90, 130, 131, 137, 138, 142, 161

Tabellarischer Lebenslauf

Christina Runkel
Altlöhrtor 38
56068 Koblenz

Telefon: 0261-3000 84 96
E-Mail: crunkel@uni-koblenz.de

Geburtsdatum:
Geburtsort:

17.02.1988
Linz am Rhein

Studium:

- 10/2013–06/2016: Doktorandin, Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz (Dissertationsvorhaben: „Wege der Abstraktion. Das künstlerische Werk von Johann Georg Müller (1913–1986)“), Bewertung: magna cum laude
- 10/2007–06/2013: Magisterstudium der Kunstwissenschaft und Germanistik, Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz, Titel der Magisterarbeit: „Einsichten ins Durchsichtige – Die Bildwürdigkeit des Schemenhaften in den Werken von Jacopo Tintoretto und Johann Heinrich Füssli“, Abschluss: Magistra Artium (Note: 1,4)

Beruflicher Werdegang:

- Seit 12/2016: Arbeitsvermittlerin für akademische Berufe, Bundesagentur für Arbeit Koblenz-Mayen
- 04/2012–12/2016: Wissenschaftliche Mitarbeit im Mittelrhein-Museum Koblenz, Aufgabenbereiche: u. a. Inventarisierung, Datenbank, Bildung- und Öffentlichkeitsarbeit, Ausstellungsplanung und -kuratierung, Provenienzforschung, Archivarbeit, Restaurationswesen.
- 09/2014 – 02/2015: Honorarkraft in der Grundschule Schenkendorf Koblenz, Leitung der AG „Kunstgeschichten“ in den Jahrgangsstufen 1 und 2.

Praktika:

- 08/2011 – 11/2011: Mittelrhein-Museum Koblenz.
- 10/2013: Colonia Romanica – Förderverein für Romanische Kirchen in Köln e. V. (u. a. Lektorat, Layout des Jahrbuchs, Exkursionsleitung)

Ausstellungen:

- Ko-Kuratierung der Ausstellung „Die Blaue Stunde“ (2. November 2011 bis 14. Februar 2012)
- Kuratierung der Ausstellung „KROENER TIME CODES – Die Macht der Bilder“ (20. Juni bis 16. August 2015, Mittelrhein-Museum Koblenz)
- Kuratierung der Ausstellung „Die Kugel. Fotografien von Johann Georg Müller (1913–1986)“ (5. September bis 4. Oktober 2015, Mittelrhein-Museum Koblenz)

Publikationen:

[Rez.] Bettina FUNCKE: Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low. Köln: Walther König 2008. In: Journal für Kunstgeschichte, 03/2009.

[Rez.] Werner SCHOLZEN/ Urs ROEBER/ Dirk MARTIN: Johann Georg Müller zum 100. Geburtstag. Hingabe an die Schönheit dieser Welt. Katalog zur Ausstellung; Werner Scholzen/ Urs Roeber (Hg.): Johann Georg Müller. Werksverzeichnis der Arbeiten auf Papier. Bd. 1: Die farbigen Arbeiten. Bielefeld/Berlin: Kerber 2013; In: Journal für Kunstgeschichte, 03/2013.

„Zeit-Bild und Bild-Zeiten. Encodierung eines Kunstschaffenden.“ In: Werner KROENER/ Maren MARTELL/ Kathrin HÖHNE (Hg.): Kroener Time Codes. Die Macht der Bilder. München 2015.

Christina RUNKEL/ Werner SCHOLZEN: Die Kugel. Fotografien von Johann Georg Müller (1913–1986). Katalog zur Ausstellung im Mittelrhein-Museum Koblenz, 5. September bis 4. Oktober 2015. Mittelrhein-Museum: Koblenz 2015.

Sprachen:

Deutsch: Muttersprache

Englisch: erweiterte Kenntnisse

Latein: erweiterte Kenntnisse

Italienisch: Grundkenntnisse

Weitere Tätigkeiten:

- mehrjährige Chortätigkeit im Chor der Universität Koblenz unter der Leitung von Herrn Ron Dirk Entleutner
- Vorstellung eigenverfasster Texte im Rahmen mehrerer Lesungen des Instituts für Germanistik der Universität Koblenz

- Teilnahme an studentischen Exkursionen unter der Leitung von Herrn Prof. Ludwig Tavernier; unter anderem nach Rom und Norditalien, Paris, London und die Türkei mit den Schwerpunkten bildende Kunst und Architektur der Renaissance, französische und englische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die Bedeutung byzantinischer Kunst und deren Adaptionen im westlichen Kulturraum
- Die Entwicklung und Skizzierung moderner Kunst und deren Strömungen im Rahmen der Magisterklausur

Koblenz, 16. Februar 2017