

MITTELDEUTSCHES JAHRBUCH

für Kultur und Geschichte

Herausgegeben für die Stiftung
Mitteldeutscher Kulturrat

von

Christof Römer

Bd. 4/1997

Böhlau Verlag Weimar · Köln · Wien

Kunstpropaganda in der DDR: Müller contra Dix

Wie die Kunstpropaganda der DDR nachträglich eine Feindschaft schuf

Von Corinna Wodarz

Mit Abb. 40–42

Otto Dix, der exzellente, gesellschaftskritische Künstler und beliebte Lehrer, Richard Müller, der auf dessen Erfolg neidische, selbstherrliche und politisch sich an den NS-Staat anbietende Kitschmaler, so stellten sich die Rollen dar, als ich im Sommer 1992 mit den Recherchen zu meiner Doktorarbeit über Richard Müller begann. Im Westen war Müller unbekannt, im Osten, vor allem in Dresden, als der „Nazi-Müller“ verschrien. So einhellig vernichtend war das Urteil über Müller, daß Mißtrauen angebracht schien, angesichts des kaum variierten Wortlauts der Beschuldigungen und der oberflächlichen Betrachtung des Werks. Schnell mehrten sich Indizien für den topischen Charakter dieser Darstellungen Müllers: Ein Autor schrieb vom anderen ab in der Verdammung eines seit fünfzig Jahren vergessenen Künstlers und damit auch seines Werkes. Hans Grundig schrieb 1957: „Schande über Richard Müller, sein Name sei nicht mehr genannt.“¹ Grundig selbst hielt sich an dieses Verdikt nicht, und andere taten es ihm gleich. Müllers persönliche und künstlerische Züge wurden entstellt, um ihn als Galeonsfigur des NS-Sumpfes darzustellen, dem sich untalentierte, skrupellose Menschen anbiederten, weil das die einzige Möglichkeit für sie war, Erfolg zu haben. Richard Müller entwickelte sich nach 1945 zu einer solchen Figur. Die Propaganda verlangte ihrer pädagogischen Absicht gemäß nach der Gegenüberstellung guter und schlechter Vorbilder. Otto Dix wurde in dieser Schwarzmalerei der Gute, Richard Müller der Böse.

Zunächst müssen die unfreiwilligen Protagonisten dieses Streites vorgestellt werden.

Müller wurde 1874 in kleinste Verhältnisse im böhmischen Tschirnitz, nahe Karlsbad, geboren. Aufgrund seiner sich früh zeigenden künstlerischen Begabung kam er durch glückliche Fügung an die Porzellanmanufaktur Meißen und von dort an die Akademie der Bildenden Künste in Dresden, wo er gleich in die Mittelklasse aufgenommen wurde. Schon 1893 machte er sich selbständig und wurde 1897 schlagartig durch den Gewinn des von der Dresdner Akademie ausgeschriebenen Rompreises für Graphik bekannt. Sein erstes größeres Gemälde „Barmherzige Schwester“ gewann 1899 die Große Goldene Medaille in Dresden und ein Jahr später dieselbe in Paris. Noch 1900 wurde er Lehrer und 1903 Professor der Dresdner Akademie. Mit der Veränderung und Liberalisierung der Kunst nach dem Ersten Weltkrieg geriet Müller zunehmend ins Abseits. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde er als dienstältester und konservativer Professor Rektor der Akademie bis im Januar 1935 aufgrund persönlicher und sachlicher Differenzen mit dem sächsischen Staatsminister Hartnacke seine Entlassung erfolgte. Müller hatte augenscheinlich die Befehlsstruktur des neuen Regimes nicht verstanden und sich immer wieder auf seine Ent-



Abb. 40. Richard Müller, ca. 1921

scheidungsfreiheit und Kompetenz als Fachmann berufen. Mit zeichnerischen Zyklen zu nationalsozialistischen Themen wie „Die Heimat Adolf Hitlers und denkwürdige Stätten des Nationalsozialismus“ versuchte er sich ab 1936 zu rehabilitieren, ohne Erfolg. 1947 wurde er im Zuge der allgemeinen Entnazifizierung wegen Schädigung der Dresdner Künstlerschaft angeklagt. Der zweijährige Prozeß endete schließlich, da er die Vorgänge ohne die zerstörten Akten kaum klären konnte, mit einer Einstufung als Minderbelasteter und Verurteilung zu zwei Jahren auf Bewährung. 1954 starb Müller vergessen in Dresden.

Otto Dix wurde 1891 bei Gera geboren. In den Jahren vor dem ersten Weltkrieg besuchte er die Kunstgewerbeschule in Dresden. Geprägt durch die schrecklichen Erlebnisse im Krieg wechselte er 1919 auf die Kunstakademie. Da ihm die vorherige Ausbildung angerechnet wurde, trat er gleich in die Mittelklasse ein und nahm somit nicht automatisch am Zeichenunterricht Müllers teil. Nach Aussage Horst Kempes habe Müller nach den Worten Dix' trotzdem großen Einfluß auf seine Zeichnungen gehabt.² Dix wurde anschließend schnell bekannt. 1927 kehrte er als Professor an die Dresdner Akademie zurück, wo er bis zu seiner Entlassung im April 1933 tätig war.

Bis Kriegsende zog er sich in die sogenannte „Innere Emigration“ zurück. Nach 1945 wurde er weltweit geehrt und 1957 zum Ehrenszenator der Hochschule der bildenden Künste in Dresden ernannt, der er verbunden blieb. 1969 starb Otto Dix.

So weit die Viten der beiden unterschiedlichen Künstler. Inwieweit Dix freiwillig Müllers Zeichenkurs besuchte ist unbekannt, spätestens als Professoren in den Jahren 1927 bis 1933 prallten die unterschiedlichen Charaktere aufeinander. Müller schätzte seine eigene Zeichenkunst als einzig wahre. „Obwohl Müller eine ausgesprochene Persönlichkeit war, hatte er als Lehrer und Pädagoge seine Mängel. Er war in seine eigene Art, haargenau zu zeichnen, völlig vernarrt und ließ von den Lebenden, außer einigen Alten, höchstens noch Klinger, Greiner und Menzel gelten. Darin war er nicht nur intolerant, sondern wenig weise, denn sein Verdammen und Schimpfen mußte ja die Begabteren, die paar jugendlichen Sucher, zum genauen Gegenteil dessen bringen, was er erreichen wollte. Er lehnte einfach jedes Experimentieren schlechtweg ab, und sein Losungswort für den Schüler war äußerst einfach: „Zeechnen’s, zeechnen’s, Mann – alles andere ist Wurscht. Der Bleistift is nich dumm!“³

Müller hatte sich nie bestimmten künstlerischen Strömungen und Stilen ernsthaft angepaßt und konnte gerade die modernen nicht verstehen oder dulden. Dix dagegen wird allgemein als sehr toleranter Lehrer gelobt, der den jungen, künstlerischen Persönlichkeiten Raum zur eigenständigen Entfaltung bot. Daß beide Lehrauffassungen unvereinbar waren, steht außer Frage. Wie aber wurde dieses Verhältnis nach 1945 bewertet und propagandistisch genutzt? Maßgeblich für die Erscheinung Müllers nach 1960 waren die frühen Dix-Monographien.⁴ Vor allem die aufsehenerregende Arbeit Fritz Löfflers von 1960 war es, die das Bild von Dix und Müller maßgeblich prägte und verbindlich wurde für fast alle Darstellungen bis in die Gegenwart. Er schrieb: „Die penible und minuziöse Maltechnik von Dix entsprach ziemlich genau der Vorstellung, die sich die Nazis von einer ‚deutschen‘ Kunstübung machten. Sogar in der Wahl der Themen war in den letzten Jahren eine Entwicklung eingetreten, die sicher nicht im Sinne der Nazis lag, aber auch nicht einen sofortigen Angriff herausforderte. Wenn dieser trotzdem erfolgte, so trägt Richard Müller dafür die Verantwortung ... Als sich aber Otto Dix mit Bildern durchsetzte, die auf einer ebenfalls subtilen zeichnerischen Grundlage aufbauten, konnte Müllers Scheitern, nur ‚dunklen Mächten‘ zuzuschreiben sein. So trat er im Januar 1933 in die Partei ein und wirkte in Aufsätzen des Dresdner Anzeigers als ‚Altparteigenosse‘ gegen den ‚Sumpf und Schmutz‘ in der deutschen Kunst. Als nächste Opfer fielen nach Otto Dix seine Schüler, die Müller kurzerhand von der Akademie verwies. Der Haß Müllers gegen erfolgreiche Kollegen kannte keine Grenzen“⁵ Angesichts der Naivität, mit der hier nationalsozialistische Kunstpolitik geschildert wird, kann man heute nur den Kopf schütteln. Fast scheint es, als wollte der Autor glauben machen, Müller habe sich gegen den Wunsch der neuen Machthaber bei der Entlassung durchgesetzt. Solches konnte ungestraft behauptet werden, da die Akten zur Überprüfung nicht zugänglich waren. Die Personalakte Müllers im Archiv der Hochschule der bildenden Künste wurde vermutlich mindestens zweimal geplündert bis nur noch Dokumente übrigblieben, die Müller in Beziehung zur Monarchie oder dem Dritten Reich setzen konnten bzw. vollkommen unverfänglich sind. Auch der Termin des Parteibeitritts Müllers ist genauso willkürlich gegeben. Tatsache ist, daß zunächst eine allgemeine

Beitrittssperre erfolgte und Müller erst als Rektor zum 1. Juni 1933 Mitglied der NSDAP wurde.⁶

Löffler ist es auch, der Müller immer wieder mit der im September 1933 im Lichthof des Dresdner Rathauses eröffneten Ausstellung „Entartete Kunst“ in Verbindung brachte, als sei diese seine Idee gewesen und von ihm organisiert worden. Dabei gab es Ausstellungen dieser Art vorher und gleichzeitig in anderen Städten.⁷ Besondere Bedeutung kommt der Dresdner Ausstellung insofern zu, da sie mit den Bildern von Otto Dix genau jene Werke besonders diffamierte und in den Mittelpunkt stellte, die 1937 in München ebenfalls im Zentrum der Agitation standen. Löffler, der für die Bearbeitung des Werkes von Dix und anderer ohne Zweifel sehr bedeutend war, bewegte sich mit dieser Schilderung auf dünnem Eis, ohne allerdings fürchten zu müssen, daß es unter ihm nachgab. Schließlich waren die Akten nicht zugänglich. Natürlich verschweigt er beflissentlich, daß er selbst von 1933 bis 1945 Mitglied der NSDAP und 1933 als Volontär im Stadtmuseum unmittelbar mit der Zusammenstellung der Ausstellung betraut gewesen war. Dies enthüllte erst die nach dem Ende der DDR über die sogenannte „Gauck-Behörde“ zugängliche Prozeßakte Müllers von 1947 bis 1949. Neben zahlreichen anderen Zeugen wurde auch Löffler befragt und gab an, Müller wäre seines Wissens – und er müsse es wissen – nicht beteiligt gewesen.⁸

So fragwürdig dieses Verhalten Löfflers ist, muß es doch im historischen Kontext gesehen werden. 1960, wenige Jahre vor dem Mauerbau, hatte sich das politische Klima verändert und eine Publikation mußte Seitenhiebe gegen das „imperialistische Ausland“ und den Nationalsozialismus aufweisen. Müller war seit 1954 tot, die Akten verbrannt oder verschlossen. Erstaunlich ist die Einhelligkeit, mit der auch Dresdner Künstler, vor allem ehemalige Schüler Müllers, das Klischeebild des grausamen, skrupellosen Nazis Müller immer wieder aufgriffen und variierten. Liest man daraufhin die Autobiographien von Hans Grundig und Otto Griebel, so fällt auf, daß wenn immer aus dramaturgischen Gründen ein gemeiner Charakterzug oder eine hinterhältige, andere schädigende Tat geschildert wird, sie in Gestalt Müllers daherkommt. „Er hatte das, was er für sein Herz ausgab, dem ‚großen Adolf‘ zu Füßen gelegt und in einer mit Bleistift gezeichneten Serie das Leben dieses Menschheitsmörders verherrlicht. Er wurde zum Initiator der Ausstellung ‚entarteter Kunst‘ in Dresden und brachte viele Künstler in namenloses Unglück und Lebensgefahr“ schrieb Grundig 1957.⁹ Griebel erzählt: „Richard Müller arbeitete meist nach den Aktmodellen selbst mit und behandelte sie ziemlich ruppig, gleichviel, ob es noch ganz junge Mädchen oder weißbärtige Greise waren. Den alten Jollineck, einen galizischen Juden, der ihm als Christusmodell diente, band er einmal an einem in seinem Privatatelier aufgerichteten Kreuz fest und ließ ihn daran hängen, bis er ohnmächtig wurde. Dann goß ihm Müller eine Flasche stinkendes Rinderblut über den Kopf und versaute sein prachtvolles schwarzes Haupt- und Barthaar, das dieser stets sorgsam pflegte.“¹⁰ Gemeint sein kann hier nur Müllers Arbeit an seiner großen Kreuzigung (Abb. 41), die von 1909 andauerte und 1921 noch nicht beendet war. Größere Mengen Blut weist die Komposition allerdings nicht auf. Darüberhinaus war Griebel erst zwischen 1919 und 1922 als Student an der Akademie und zu diesem Zeitpunkt änderte Müller, wenn überhaupt, so höchstens die Stellung der Hände des Gekreuzigten. Diese Episode kann folglich bestenfalls auf Hörensagen beruhen. Die Penetranz der immer wiederkehrenden Angriffe Griebels gegen Müller lassen diese aber wiederum topisch scheinen.¹¹ Interessant sind auch

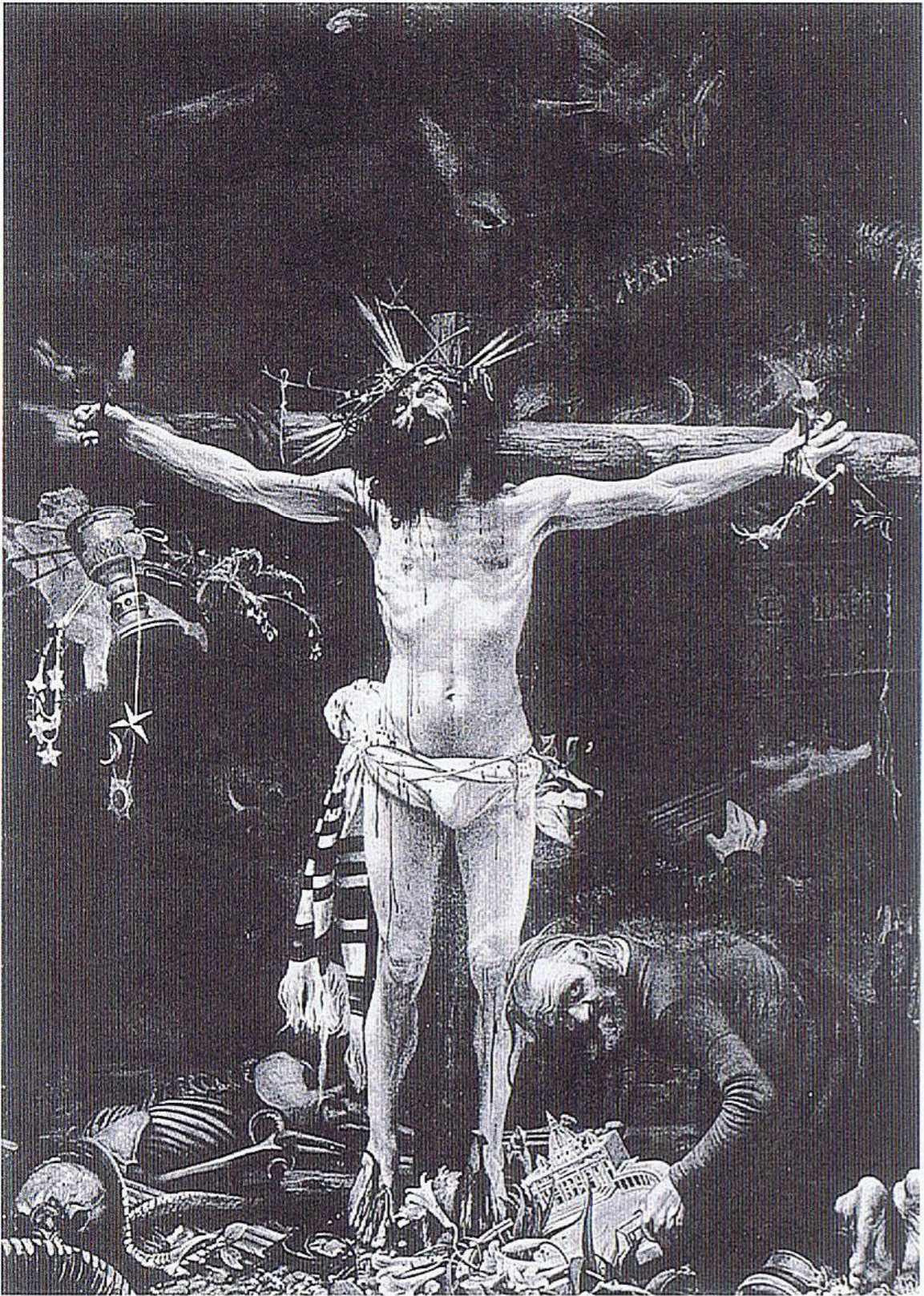


Abb. 41. Richard Müller: Die Kreuzigung, ca. 1908–1913, unvollendet
Öl auf Leinwand, 275 × 200 cm

hier die Aussagen beider im Prozeß gegen Müller. Grundig hielt schon 1947 Müller für den Urheber und Organisator der Ausstellung.¹² Griebel dagegen bezeichnete Müller als „politisch indifferent“, der „vermutlich aus Konjunkturgründen der NSDAP beigetreten“ sei. Ferner sei er nicht Urheber der Ausstellung gewesen, aber für den Artikel verantwortlich.¹³ Müller veröffentlichte am 23. 9. 1933 im Dresdner Anzeiger

einen Artikel zur Ausstellung, in dem er sehr scharf und diffamierend gegen seine ehemaligen Akademiekollegen, vor allem gegen Dix, vorging.¹⁴ Wenn auch der aggressive Tonfall sich schon allgemein in der Beurteilung moderner Kunst ausgebildet hatte, so muß doch daraus geschlossen werden, daß Müller dieses Forum nutzte, um sich den neuen Machthabern zu empfehlen. Dieser Artikel des Rektors der Akademie war es wohl, der viele überzeugte, Müller wäre auch an der Zusammenstellung der Ausstellung beteiligt gewesen.

Neben der Dix-Literatur legt die Bearbeitung George Grosz' das umfangreichste Zeugnis über Müller ab. Da hier Grosz selbst in seiner Autobiographie „Ein kleines Ja und ein großes Nein“ von 1955 zu Wort kommt und er keinerlei Grund hatte, Müller einseitig darzustellen, ist sie die beste Quelle, um der Person Richard Müllers auf die verwehte Spur zu kommen. Grosz schrieb: „Müller war wohl ein wenig sadistisch veranlagt und gab deshalb – oder weil er von sich selbst viel verlangte – den Modellen oft die schwierigsten Posen.“¹⁵ Daraus machten andere Autoren später: „den Grosz für sadistisch hielt“.¹⁶ Sorgfältig verschwiegen wurde neben dem exakten Wortlaut die Sympathie, die aus den Textstellen spricht, wenn Grosz beispielsweise feststellt: „Professor Müller war ein Liebling der Götter.“¹⁷ Grosz schickte Müller 1948/49 aus den USA ein Paket mit Kaffee und Tee ins Nachkriegsdeutschland.¹⁸

Es war aber durchaus nicht nur die in der ehemaligen DDR erscheinende Literatur, die Müller falsch darstellte. Neben der schon geschilderten Übernahme falscher Aussagen, die auch nicht überprüft, sondern höchstens zugespitzt wurden, finden sich auch neue Gerüchte. Die spärliche Rezeption Müllers begann mit einem Paukenschlag: der Ausstellung der bisher größten Anzahl von Werken Müllers in der Hamburger Galerie Brockstedt zum hundertsten Geburtstag des Künstlers 1974, die auch in andere Städte wanderte. Ganz im Trend der Zeit entstand nun das Gerücht, Müller sei latent homosexuell gewesen.¹⁹ Dies machte ihn jenseits aller politischen Verstrickungen und postulierten künstlerischen Fragwürdigkeit interessant. Indizien für diese Vermutung waren schnell gefunden. Hatte Müller doch 1893 ein gemeinsames Atelier mit Sascha Schneider (1870–1927) bewohnt, der sich zu seiner Homosexualität immer bekannte. Daß das Atelier auch noch mit dem Kommilitonen Hans Unger (1892–1936) geteilt wurde, wird natürlich verschwiegen. Außerdem habe Müller ja eine ältere (acht Jahre!) Frau, die damals berühmte deutsch-amerikanische Konzertsängerin Lilian Sanderson geheiratet. Vermutlich habe dies nur dem Aufbau einer bürgerlichen Fassade gedient.²⁰ Schließlich und endlich gäbe es in seinem Werk offenkundige Zeichen für Sadismus gegenüber Frauen. Auf diesen Gedanken kam man wohl durch das entstellte Grosz-Zitat. Das Werk Müllers zeigt jedenfalls gerade das Gegenteil. Ganz gemäß den Auffassungen seiner Zeit sind es vielmehr die Frauen, die die Oberhand über den Mann haben. Zugegebenermaßen ist die symbolische und allegorische Kunst der Jahrhundertwende bisher ein Stiefkind der kunsthistorischen Forschung gewesen. Dennoch ist die Häufung des Themas „Europa auf dem Stier“ in dieser Zeit gar nicht zu übersehen. Dabei ist die Rolle der Figuren genau umgekehrt zum mythologischen Vorbild und der Bildtradition. Europa ist es nun mit ihren erotischen Reizen, die die Herrschaft über den kraftvollen, aber tumben Stier hält.²¹ Müller hat dieses Thema mehrfach bearbeitet, die eindeutigste Ausformung ist hier abgebildet und trägt den bezeichnenden Titel „Die Stärkere“ (Abb. 42). Da der zeitgeschichtliche Zusammenhang und damit das Verständnis der Kunst in ihrer Ent-

stehungszeit völlig übersehen wurde, konnten Müllers Radierungen, die zum Teil weibliche Akte in unmittelbarer Nähe und Bezug zu Tieren zeigen, als sodomistische Obszönität verstanden werden. Es ist hier nicht die Zeit, um die Wurzeln dieser Bilder in Fabeln darzustellen und auf den Charakter des jeweiligen Tieres einzugehen, der für einen bestimmten Männertypus steht. Hierfür muß ich auf meine Doktorarbeit verweisen.

Dix selbst scheint sich nie über Müller geäußert zu haben. Entgegen der nach dem Krieg einsetzenden Darstellungen war er unpolitisch und zog sich in die „Innere Emigration“ zurück, ohne Sendungsbewußtsein nach außen. Auch sein berühmtes Gemälde „Die sieben Todsünden“ entstand bereits 1933. Es zeigt die Personifikationen der Laster. Den Neid verkörpert eine zwergenhafte Figur, der Dix allerdings erst nach 1945 ein Hitlerbärtchen malte.²² Vor allem seine drastischen Antikriegsbilder wie das berühmte Triptychon „Der Krieg“, 1929 bis 1932 gemalt, und das von den Nationalsozialisten zerstörte Bild „Der Schützengraben“, machten Dix als antibürgerlichen und antifaschistischen Künstler interessant. Dazu kamen die beklemmenden Bilder der großstädtisch-bourgeoisen Dekadenz und der gleichzeitigen Not der Arbeiter und Kriegskrüppel wie im „Großstadttriptychon“ von 1927/28 und im „Arbeiterjungen“ von 1920.²³ Politisch unbedenklich und sozialistischen Zielen aufgeschlossen konnte er zu einer Galeonsfigur der neuen Staatskunst werden, um die sich Maler wie Hans Grundig und Otto Nagel mit ganz ähnlichen Themen scharten. Um so strahlender und einprägsamer erschien die Rolle von Dix, je deutlicher man ihm ein Gegenbild zur Seite stellte. Dieses war in Richard Müller, der seit 1954 tot und zuvor

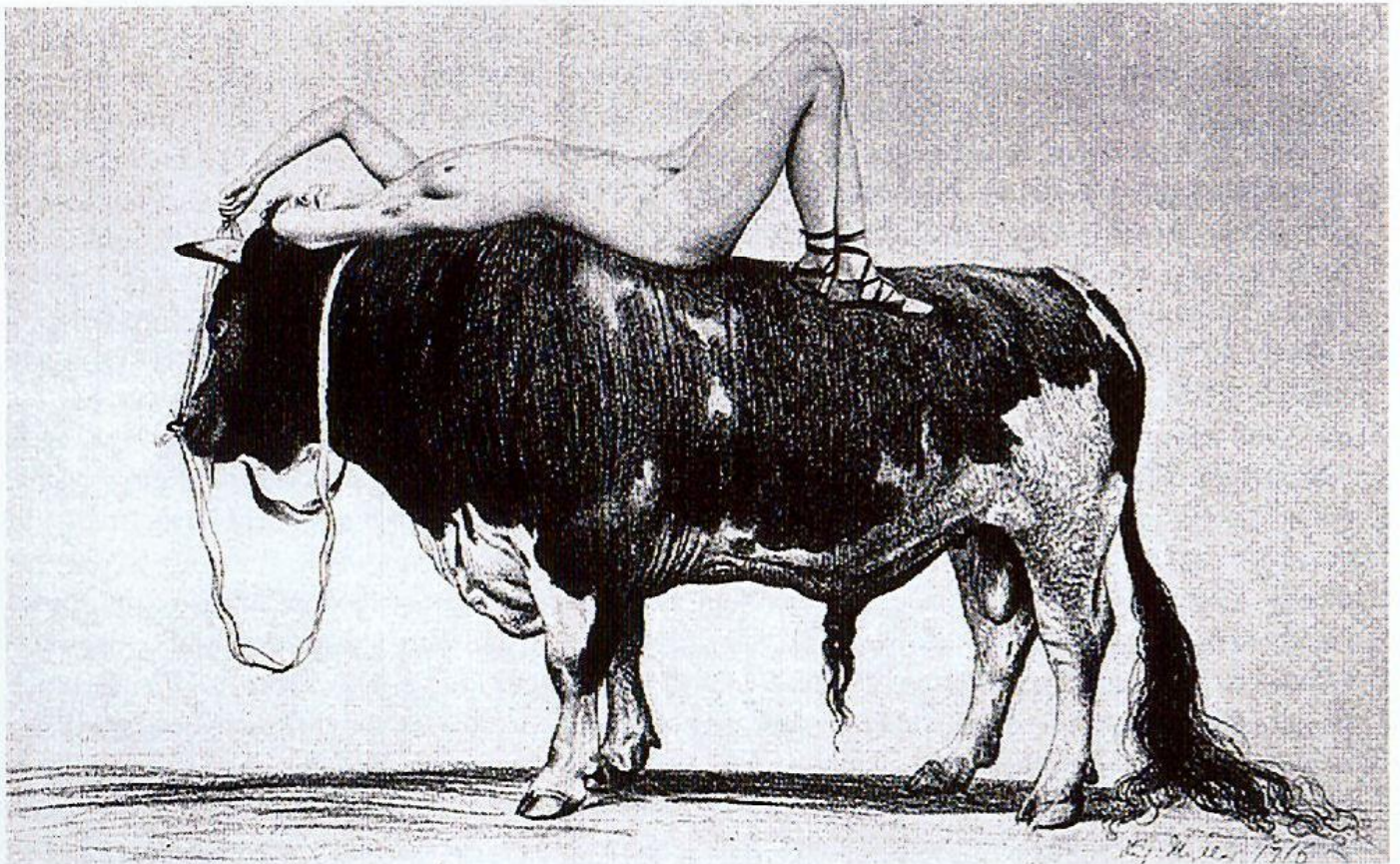


Abb. 42. Richard Müller: Kunstpostkarte von ca. 1920 nach der verschollenen Bleistiftzeichnung „Die Stärkere“ von 1916

schon zwanzig Jahre in völlige Vergessenheit geraten war, in Dresden schnell gefunden und angesichts der unübersichtlichen Aktenlage und der kursierenden Gerüchte, ausbaubar.

Der Künstler Richard Müller geriet so noch weiter ins Vergessen. Nur der „Schädiger“ der Dresdner Künstlerschaft blieb ein Begriff. Erst 1993 war die Zeit reif, um den Worten Hans Grundigs zu widersprechen: „Es verlohnte sich nicht, von diesem Malknecht zu sprechen, aber, Freunde, das Gedächtnis der Menschen ist kurz, und wer weiß von der heutigen Jugend schon, wer Richard Müller war. Schließlich gräbt man eines Tages diesen verworfenen Menschen und seine ‚Kunst‘ wieder aus.“²⁴ Eine Ausstellung im Freitaler Museum, vor den Toren Dresdens, zeigte 1993 vor allem die Druckgraphik und einige Gemälde Müllers.²⁵ Der Gestalter der Ausstellung Günther veröffentlichte 1995 eine Biographie Müllers mit einem Werkverzeichnis der Druckgraphik.²⁶ Er konnte darin zwar einige der Polemiken entkräften, da er jedoch die Prozeßakte nicht kannte, blieb vieles unklar.

Seit dem Ende der DDR und im Zuge eines zum ersten Mal gesteigerten Interesses an der bisher als ‚Kitsch‘ abgetanen Kunst der Jahrhundertwende, die nicht Jugendstil oder Impressionismus war, scheint die Zeit reif, sich vorurteilsfrei und ohne Absichten, etwas zu entstellen, zu erfinden oder zu verschweigen, mit der Person und dem Werk Richard Müllers zu beschäftigen. Der Fall Richard Müller ist in seiner propagandistischen Behandlung in dieser Form sicherlich einmalig, mußten doch eine ganze Reihe von Ereignissen zusammenkommen, wie der Tod des Verfehmten, die mangelhafte Akten- und Zeugenlage und die planvolle Vergeßlichkeit einiger Beteiligten. Insofern ist Müller sicher ein krasser Fall kunsthistorisch-politischer Propaganda. Ein Einzelfall war er in der ehemaligen DDR nicht.

Anmerkungen

¹ Hans Grundig, Von Karneval bis Aschermittwoch, Berlin 1957, S. 230.

² Der genaue Wortlaut nach mündlicher Überlieferung durch Horst Kempe, München lautet: „Zeichnerisch verdanke ich Müller alles“. Das ist so sicher übertrieben. Müllers Einfluß an der Akademie darf jedoch auf keinen Fall unterschätzt werden. Es gibt auch zahlreiche Einflüsse im Werk von Otto Dix, die auf Müller zurückgehen dürften. Hier kann auf diese Beziehungen nur kurz eingegangen werden. So ist die farbige Spiegelung des Hutes auf dem Gesicht der ihn tragenden Frau in „Bildnis Frau Martha Dix“ von 1923 ganz typisch für Werke Müllers. Als Beispiele sei hier auf „Zeus und Danae“ von 1908, Abb. bei Rolf Günther, Richard Müller, Dresden 1995, Abb. 17, und „Im Sonnenbad“ von 1925 (ebenda, Abb. 42) verwiesen. Auch die Idee zu „Stilleben mit Kalbskopf“ von 1926 mag auf ein im gleichen Jahr entstandenes Gemälde Müllers „Der Eberkopf“ (ebenda, Abb. 28) zurückgehen.

³ George Grosz, Ein kleines Ja und ein großes Nein, Reinbek bei Hamburg 1955, S. 68. Mit den „Alten“ sind vor allem Dürer und Hans Holbein d. J. gemeint. Das am Ende stehende Zitat entspricht einer sächselnden Ausformung eines Ausspruchs von Adolph Menzel, den Müller sehr schätzte: „Alles Zeichnen ist gut, alles zeichnen ist besser.“ Die Drastik von Müllers Aussprüchen, die die Studenten laut Grosz liebten und gerne provozierten, zeigt eine andere Anekdote. Man spielte Müller in der Klasse ein Buch über die Radierungen Emil Noldes in die Hände. Grosz überliefert die Szene wie folgt: „Er biß auch prompt an und ergötzte die Fortschrittlichgesinnten unter uns – wir liebten ja, wie gesagt, seine derben Predigten, ohne sie ernst zu nehmen – mit einer Philippika gegen derartige Krakelei. ‚Was? Wie? Da steckt sich so’n Mensch den Finger in’n Arsch und schmiert’s aufs Papier-‘. Eine unbewußte Freudsche Deutung, wenn man derlei uns damals noch unbekanntem Aberglauben ernst nehmen will. ‚So ein Lu-

mich, radiert wie ein besoffenes Schwein mit der Mistgabel – ja – meint woll Rembrandt, wie? Ha, Ha, mit'n Hufnagel und immer reingekratzt –'.“ Ebenda, S. 70 Es gehört zu einem der vielen Phänomene Müllers, daß er sich einerseits wohl derartig derb ausdrückte, andererseits aber nicht zuletzt durch seine Frau Kontakte bis zum sächsischen Königshaus pflegte, wo er sich sicherlich einer anderen Wortwahl befleißigte.

- 4 Otto Conzelmann, Otto Dix, Hannover 1959 und Fritz Löffler, Otto Dix, Leben und Werk, Dresden 1960.
- 5 Fritz Löffler, Otto Dix. Leben und Werk, Dresden 1960, S. 85.
- 6 Auskunft des Document Centers Berlin aufgrund der Parteiunterlagen. Alle anderen Auskünfte, die bis in den November 1932 gehen, sind dementsprechend völlig haltlos.
- 7 Siehe Christopf Zuschlag, Entartete Kunst, Worms 1995. Die folgende Aufzählung beschränkt sich auf die Ausstellungen, die vor der Dresdner eröffnet wurden: Mannheim, Städtische Kunsthalle, 4. April–5. Juni 1933; München, Kunstverein, 25. Juni–12. Juli 1933; Erlangen, Orangerie, 23. Juli–13. August 1933; Badische Kunsthalle, 8.–30. April 1933; Nürnberg, Städtische Galerie, 17. April–16. Mai 1933; Chemnitz, Städtisches Museum, 14. Mai–Juni 1933; Stuttgart, Staatsgalerie, ca. 10. Juni–ca. 24. Juni 1933; Bielefeld, Städtisches Museum, 20. August–ca. 18. September 1933; Ulm, Städtisches Museum, 2. August–ca. 8. September 1933.
- 8 Der Beauftragte für die Abwicklung der Akten des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR, Akte der Staatsanwaltschaft beim Landgericht Dresden KStKS 224/48, Bl. 12. Aussage vom 29. 12. 1947. Müller sei erst am Tag nach der Eröffnung mit dem Artikel „Spiegelbilder des Verfalls“ im Dresdner Anzeiger in Erscheinung getreten.
- 9 Hans Grundig, Zwischen Karneval und Aschermittwoch, Berlin 1957, S. 229.
- 10 Otto Griebel, Ich war ein Mann der Straße, Frankfurt a. M. 1986, S. 43f.
- 11 Ebenda, S. 116 erzählt Griebel von einer Zusammenkunft kommunistischer Studenten, auf die Prof. Robert Sterl traf. „Was wir da aber taten, interessierte Sterl nicht, und er war auch viel zu anständig, danach zu fragen. Ein anderer, wie etwa Richard Müller, hätte wohl sofort die Polizei benachrichtigt und uns auffliegen lassen.“ S. 238: „Während wir vergnügt plauderten, begann plötzlich die Wasserleitung laut zu quarren, worauf Sterl bemerkte: ‚Ach, das ist unten beim Richard Müller, wenn der den Hahn aufdreht. Zuerst glaubte ich, er habe sich einen Motor angeschafft, damit das Zeug, was er malt, rascher fertig wird.‘ Sterl und Müller konnten sich von jeher nicht recht leiden.“
- 12 Der Beauftragte für die Abwicklung der Akten des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR, Akte der Staatsanwaltschaft beim Landgericht Dresden KStKS 224/48, Bl. 8, Gemeinschaftsaussage Aussage von Bernhard Kretschmar, Hans Grundig und Eugen Hoffmann vom 21. 11. 1947.
- 13 Ebenda, Bl. 10. Aussage vom 10. 12. 1947.
- 14 Dresdner Anzeiger, 204. Jg., vom 23. 9. 1933.
- 15 George Grosz, Ein kleines Ja und ein großes Nein, Reinbek bei Hamburg 1955, S. 67. Darüberhinaus muß der betont überspitzte und amüsante Tonfall der Autobiographie in Rechnung gestellt werden.
- 16 Noch Dietrich Schubert schreibt in einem Artikel 1991: „Endlich konnte sich der extrem eitle, bedeutungslose Künstler Müller, den George Grosz für sadistisch hielt, an den berühmten Dresdner Realisten und Expressionisten rächen, die seit Jahren den größeren Erfolg hatten.“ In: Dix, Katalog Stuttgart 1991, S. 273.
- 17 Ebenda, S. 68.
- 18 Genauer Wortlaut eines Briefes an Otto Schmalhausen vom 31. 7. 1949: „Mein alter Professor Richard Müller schrieb mir dankenden Brief für Kaffee & Teepaket (war noch 1948 auf Denunzierung von kommunistischen Schülern hin angeklagt, sollte zwei Jahre sitzen, wurde aber begnadigt.) Meine Arbeit über ihn habe ich vorläufig eingestellt.“ Leider ist über eine geplante Arbeit Grosz' über Müller nichts näheres bekannt, sie wäre aber sicherlich interessant geworden. Immerhin zeigen diese Zeilen, die Wertschätzung für den früheren Lehrer. In: George Grosz, Briefe 1913–1959, Hrsg. Herbert Knust, Hamburg 1979, S. 434. Wie eingefahren das Schema der Müller-Darstellung war, beweist die Darstellung von Hans Hess über diese Briefstelle in: Hans Hess, George Grosz, Yale University Press, New Haven & London 1985, S. 229. In der Übersetzung lautet es wie folgt: „Grosz' Großzügigkeit spürte sein

alter Lehrer in Dresden, der Akademieprofessor Richard Müller, als er von der Dresdner Akademie entlassen und durch ehemalige Schüler beschuldigt worden war, mit den Nazis paktiert zu haben und dafür gesorgt hatte, daß Grosz' Bilder von den Wänden der Akademie entfernt wurden. Ihm schickte Grosz Zigaretten.“ Die Meldung, Müller habe eine Zeichnung von Grosz aus der Galerie abhängen lassen, kursierte immer wieder, ist aber nicht belegt.

¹⁹ Zeitmagazin, 45/1, Nov. 1974, S. 67–75.

²⁰ Auch sei aus der Ehe nur ein einziger gemeinsamer Sohn hervorgegangen. Bei dessen Geburt Lilian Sanderson 1902 allerdings schon sechsunddreißig Jahre alt war und zwei Söhne aus ihrer ersten Ehe mitbrachte.

²¹ Zahlreiche Beispiele und eine Darlegung findet sich in: Die Verführung der Europa, Berlin 1988. Müllers Radierung „Die Stärkere“ von 1918 findet sich auf S. 189f. besprochen.

²² Eva Karcher, Otto Dix 1891–1969. Leben und Werk, Köln 1988, S. 196. Das Bild hängt heute in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.

²³ „Großstadttriptychon“, 1927/28, Mischtechnik auf Holz, 182 × 402 cm, Löffler 1928/1. „Arbeiterjunge“, 1920, Öl auf Leinwand, 86 × 40 cm, Löffler 1920/19. Beide Stuttgart, Galerie der Stadt. Abb. in: Eva Karcher, Dix, Köln 1988, S. 77 u. 175.

²⁴ Hans Grundig, Zwischen Karneval und Aschermittwoch, Berlin 1957, S. 229.

²⁵ Es erschien auch ein kleiner Katalog zur Ausstellung. Rolf Günther, Richard Müller, Städtische Kunstsammlung Freital, Freital 1993.

²⁶ Rolf Günther, Richard Müller, Dresden 1995. So verdienstvoll die Arbeit ist, so verzichtet sie doch nahezu gänzlich auf eine Analyse der abgebildeten Werke und des Gesamtwerks Müllers. Der Autor beschränkt sich größtenteils auf Zitate der Literatur in der Beschreibung der Werks. Interpretationen fehlen ganz. Die Monographie stellt aber das bisher umfangreichste Material über Müller dar. Eine gemischtere Auswahl von Abbildungen aus dem zeichnerischen, druckgraphischen und malerischen Werk Müllers findet sich in: Franz Hermann Meißner, Das Werk von Richard Müller, Dresden 1921. Einhundertfünfundsiebzig Abbildungen zeigen einen guten Ausschnitt aus Müllers Blütezeit zwischen 1896 bis etwa 1928, danach fällt das Werk deutlich ab. Was gut ist in puncto Abbildungen, ist textlich leider nur eine vom Sohn des Künstlers herausgegebene Hagiographie des Vaters, die ihrerseits eine Reihe für Künstlerviten topischer Analogien kolportiert.

Abbildungsnachweise

Abb. 40: Franz Hermann Meißner, Das Werk Richard Müllers, Dresden 1921, S. 4.

Abb. 41: Franz Hermann Meißner, Das Werk Richard Müllers, Dresden 1921, S. 66.

Abb. 42: Archiv Corinna Wodarz