

Ein Weihnachtsbild des Jahres 1919

*Otto Mueller: Z*** oder P*** oder J***-Familie*

Andreas Mertin

Kulturpolitische Checklisten

Was ‚darf‘ ein Künstler malen? Welche Titel ‚darf‘ er seinem Werk geben? Ist ein Künstler verantwortlich für die Titel, die *nachträglich* seinem Werk von anderen gegeben werden? Wo ‚darf‘ er sein Werk ausstellen? Wann wird der Veranstaltungsort problematisch? Ist der Künstler verantwortlich für das Land, in dem er geboren wurde oder in dem er lebt? Wozu hat er sich wie zu verhalten? Welche Leute gehören zu seinen Freund:innen? Und wer entscheidet über die Antworten auf all diese Fragen?



Die Aspekte, unter denen man sich heute Kunst nähert, haben wenig mit dem zu tun, was postfaschistisch als künstlerische Kriterien zur Beurteilung von Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erarbeitet wurde. Da hatte man ein Bild vor Augen und näherte sich ihm mit Fragen nach der Form, nach den künstlerischen Besonderheiten, dem evtl. zugrundeliegenden Sujet, anhand dessen Formen und Farben organisiert wurden. Man hatte aus den fatalen Erfahrungen unter den Nazis gelernt, dass man *nicht* nach der Religion oder Volkszugehörigkeit der Künstler:innen fragte und auch nicht nach evtl. politischen Bekenntnissen. Das war egal und es waren ja auch *außerästhetische* Fragestellungen.

Heutige Fragen sind jedoch solche der politischen Korrektheit, der Identitätspolitik und der kulturpolitischen Einfriedung. Was ist erlaubt und was ist verboten? Dürfen weiße Künstler:innen auf ihren Werken Schwarze abbilden? Dürfen Künstler:innen Menschen in ihrem Freundeskreis haben, die der radikal-rechten oder auch der radikal-linken Szene zugeordnet werden? Darf man in den Titeln Worte verwenden, die auf der Tabu-Liste des politisch Korrekten stehen? Muss man sich von Titeln distanzieren, die andere einem Kunstwerk gegeben haben, die aber inkorrekt sind? Darf man in Ländern ausstellen, die auf einer der diversen Boykott-Listen stehen? Kann man noch ausstellen, wenn man aus Ländern kommt, die auf einer derartigen Liste stehen?

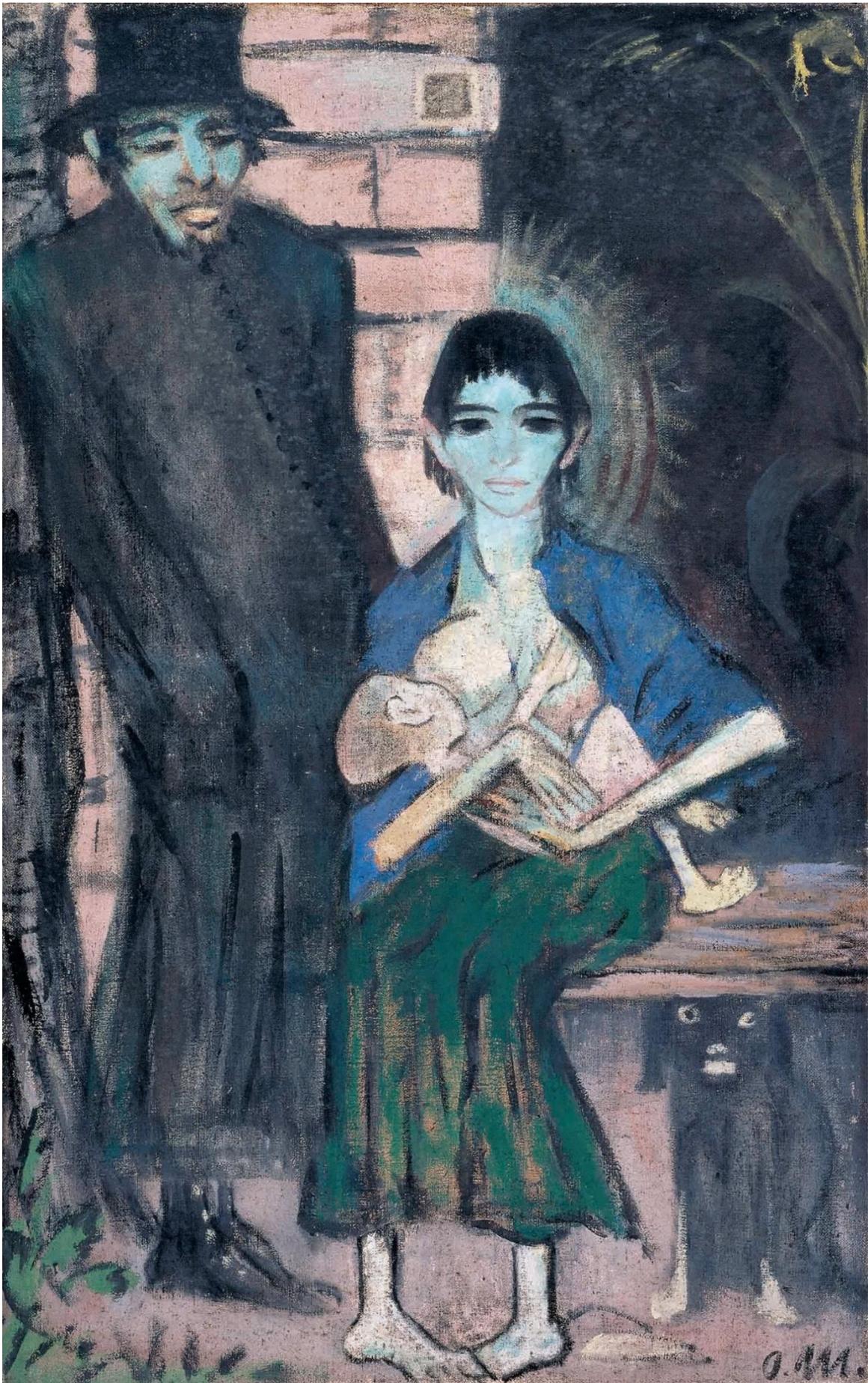
Die Zahl derartiger Fragen wird immer größer und das Risiko für Künstler:innen, nicht ausgestellt oder gar in einer Ausstellung als gesellschaftlich inkorrekt präsentiert zu werden, steigt dementsprechend. Selbst der Staat steigt in dieses Spiel ein. Man könnte mit Foucault sagen: Das System von Überwachen und Strafen wird immer dichter. Kaum etwas bleibt unproblematisch und der Sanktionsdruck wird immer größer.

Reichte es früher, ein Bild zu malen, es einzureichen bzw. auszustellen und das Urteil darüber den Rezipient:innen zu überlassen, so sind die Hürden heute viel höher geworden. Wenn man aus Russland kommt, gilt es vorab das Verhältnis zum aktuellen Präsidenten und dessen Kriegspolitik zu klären. Kommt man aus Israel, gilt es die Proteste der wenig kunstsinnigen pro-palästinensischen Aktivisten mit einzurechnen. Darüber hinaus muss das Sujet jedes Bildes auf eventuelle Inkorrektheiten überprüft werden, denn man soll ja nichts fördern und ausstellen, was Rassismus, Antisemitismus, Misogynie oder anderem Vorschub leistet.

Unter all diesen Fragen und Erörterungen kann das eigentliche Bild schnell verblassen, es wird umstellt von außerästhetischen Fragen und damit geradezu unsichtbar. Selbst wenn es seinen Weg in die Ausstellung findet, sieht man nur noch auf die angeblichen Unkorrektheiten, die aber allzu oft gar nicht auf dem Bild selbst, sondern in der Biografie oder Haltung des Künstlers zu finden sind. Die ästhetische Erfahrung, die Kunsterfahrung wird überlagert von politischen und gesellschaftlichen Fragen. Das Bild wird zum Demonstrationsobjekt von außerästhetisch gewonnenen Einsichten, es wird durch und durch funktionalisiert. „Von realer Gegenwart“ (George Steiner) keine Spur.



Dabei sind all diese überbordenden Fragen, wenn man sie denn ernst nimmt, überhaupt nicht klar zu beantworten. Und das gilt nicht nur für die Künstler:innen als Urheber:innen, sondern auch für die Betrachter:innen, die vor den Bildern in den Museen stehen. Wenn ich in einem Museum auf ein Bild eines deutschen expressionistischen Künstlers aus dem Jahr 1919 stoße, an dem der Titel „Polnische Familie, 1919“ steht, sind dann irgendwelche der obigen Fragen schon beantwortet? Natürlich nicht. Es beginnt damit, dass weder die Jahresangabe noch der Bildtitel stimmen müssen, sie können versehentlich falsch sein, nachträglich konstruiert oder gar bewusst in die Irre führen. Es gibt einen großen deutschen Künstler des Informel, der seinen Bildern immer sehr aussagekräftige Titel gab, die viele Menschen zur Interpretation motivierten. Nur hatten die Titel mit dem Bild gar nichts zu tun, wie der Künstler später erklärte, er verwende sie nur, um sich an das konkrete Bild zu erinnern. Wenn wir aber Bildtitel lesen, dann versuchen wir diesen Titel auch im Bild wiederzufinden. Besser wäre es also, zunächst alles dem Bild selbst zu entnehmen, ästhetische Erfahrungen mit ihm zu machen, bevor man diese mit weitergehenden Informationen ergänzt und sich dann wieder im Bild auf die Suche macht. Es hilft eigentlich nur der Blick aufs Bild selbst.



Otto Mueller, 'Polnische Familie', 1919
180x112 cm, Leimfarbe auf Rupfen. Folkwang Museum Essen

Das Kunstwerk

Das Bild ist mit Leimfarbe auf Rupfen gemalt, letzteres wird auch als Hessian, Hessisches Leinen, Juteleinen, Fassonleinen oder Federleinen genannt, wir würden es vielleicht schlicht als Jute bezeichnen. Es ist ein grobes und naturfarbenes oder gemustertes Gewebe in Leinwandbindung. Leimfarben nutzten Künstler wie Otto Mueller, weil sie schnelle und flächige Arbeiten ermöglichen, die einen rohen, expressiven Eindruck hinterlassen. Die Rezeptur seiner Leimfarben hielt er geheim. Das Malen auf Rupfen mit Leimfarbe erzeugt ein rohes, archaisches Erscheinungsbild, das zur expressiven Ästhetik von Mueller passt.

Auf dem Bild sehen wir eine Figurengruppe vor einem etwas unklaren Hintergrund: eine Ziegelmauer mit einem Aufkleber, eine dunkle nachtähnliche Fläche mit Andeutungen einer Pflanze und einem kahlen Baum an der linken Seite. Es ist jedenfalls keine Landschaftsszene.



Die Figurengruppe des Bildes

Am Baum lehnt ein schwächlicher bärtiger Mann mit abgegriffenem Zylinderhut und schwarzdunkler Kleidung, der auf eine stillende junge Frau mit Baby vor ihm blickt. Sein Gesicht ist bläulich gemalt. Die junge Frau bildet das Zentrum des Bildes (genauer: der Vorgang des Stillens). Ihr Gesicht ist ebenfalls auffallend bläulich akzentuiert, ihr Oberkörper ist freigelegt, weil sie ihrem Kind die Brust gibt. Sie blickt die Betrachter:innen direkt an. Sie trägt ein blaues Oberkleid und einen graugrünen Rock. Sie ist barfuß, was eine Winterszene ausschließt, die die bläuliche Gesichtsfarbe hätte erklären können. So verbindet die blaue Farbe nur die beiden Hauptfiguren miteinander. Hinter dem Kopf der jungen Frau zeigt sich vor dem dunklen Hintergrund die Andeutung eines Nimbus', was die Frau automatisch mit der biblischen Maria assoziiert. Wir hätten dann eine ‚Maria lactans‘ vor uns und der Mann entspräche Joseph. Rechts unter der Bank hockt ein Hund (den die außerbildliche Rezeption mit dem Pudel des Künstlers identifiziert).

Gemalt ist das Bild mit den für den Künstler charakteristischen groben, matten Farben, die uns Elementares rasch erfassen lassen und dem Bild auch den expressionistischen Duktus geben. Durch die matten Farben verstärkt sich die auffällige Melancholie des Bildes, die in einem starken Kontrast zur ja eigentlich fast schon vitalistischen Bilderzählung (ein neues Leben entwickelt sich) steht.

Erläuterungen

Das Folkwang-Museum, dem das Werk gehört und es auch ausstellt, erläutert zu diesem Bild auf seinen Internetseiten folgendes:

Otto Muellers Bilderzählungen können bisweilen sehr direkt mit der Biografie des Künstlers in Verbindung gebracht werden wie hier mit der Polnischen Familie: Sie zeigt eine Wunschvorstellung. Der Künstler malt sich als orthodoxen Juden neben seiner Geliebten Irene Altmann als Maria mit halbem Heiligenschein. Sie war jüdischer Herkunft und eine seiner ersten Schülerinnen zu Beginn des Jahres 1919 an der Breslauer Akademie. ... Mueller thematisiert die unterschiedliche Glaubenszugehörigkeit, die einer Heirat im Wege steht: Einer von beiden müsste, so kann man dieses Motiv lesen, konvertieren. In dieser Darstellung verbirgt sich auch die Sehnsucht des Künstlers nach familiärer Geborgenheit, die er mit der Darstellung des soeben geborenen Kindes beschreibt. Die Geburt eines gemeinsamen Kindes ist allerdings nicht überliefert, während der unter der Bank hervorlugende Hund auf Muellers Pudel Heiko verweist, der ihm in den ersten Jahren in Breslau getreuer Begleiter war. [Folkwang Museum]

Es gehört zur Tragik unserer Zeit, dass Museumsinformationen fast nur noch etwas zum *Was* und wenig zum *Wie* eines Bildes sagen. Otto Mueller wird so unversehens zum Illustrator seiner Biografie. Natürlich sind die Informationen hilfreich zum Verstehen des Bildinhaltes, aber sie verhelfen kaum dazu, die Kunst Otto Muellers zu verstehen. Und da, wo es inhaltlich interessant würde, verstummen sie. Sie sagen eben nicht, was der Bezug auf die *Maria Lactans* in der historischen jüdischen Dreierkonstellation von Maria, Jesus und Joseph mit der Situation in Breslau 1919 eigentlich genau austrägt. Maria ist ja, anders als es der Kommentar des Museums unterstellt, keine Christin und ist auch nie eine geworden. Sie war und bleibt eine Jüdin, von Konversion keine Spur. Die Heimholung Marias in den christlichen Kosmos erfolgt erst Jahrhunderte später. Zudem flüchtet der Kommentar in psychologisierende Spekulationen (*die Sehnsucht des Künstlers nach familiärer Geborgenheit*), vergessend, dass Mueller in dieser Zeit ja verheiratet war und bereits einen Sohn hatte. Hier romantisieren die Interpreten das Bild, wo doch eher eine Ausgesetztheit vor den Mauern der Stadt zu verspüren ist. Eine Traumhochzeit samt Traumfamilie sieht anders aus, Melancholie durchzieht das Bild. Wenn man schon Inhalte darstellt und interpretiert, dann doch bitte konsequent und nicht voluntativ.



Die durch den Nimbus vollzogene Assoziation zur biblischen Maria trägt nämlich noch weiter, denn man wird den Bildhintergrund als Anspielung auf Lukas 2,7 verstehen können „Sie hatten keinen Platz in der Herberge“ oder auch in modernerer Übersetzung „Denn sie hatten keine Unterkunft“. Die Heimatlosigkeit spielt eine Rolle, die aber wie auf vielen Bildern der Kunstgeschichte durch den Glanz (den Kabod) der Maria kompensiert wird.

Das Bild als Weihnachtsbild

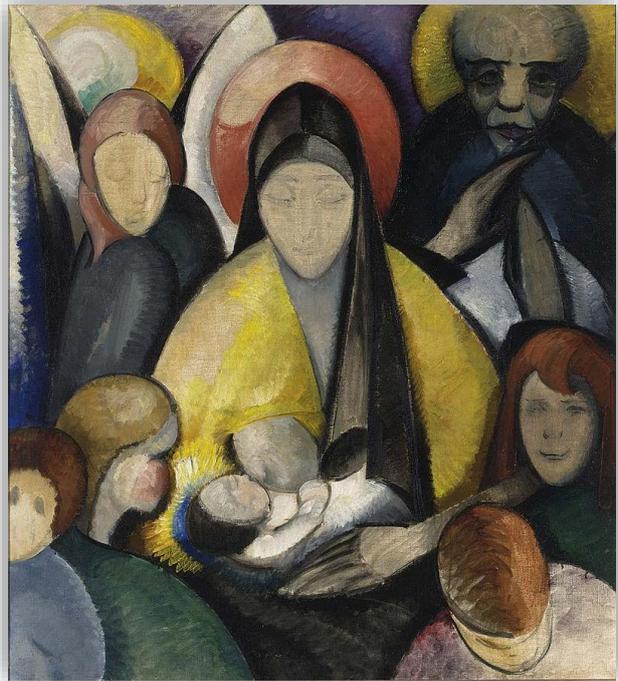
Insofern könnte das Bild durchaus als Weihnachtsbild verstanden werden, aber als eines, das nicht den Lobgesang der himmlischen Heerscharen triumphieren lässt, sondern die konkrete Einsamkeit der dargestellten Menschen. Und dazu passen dann auch die Farben und verwendeten Materialien in ihre Kargheit.

Vergleichsbilder

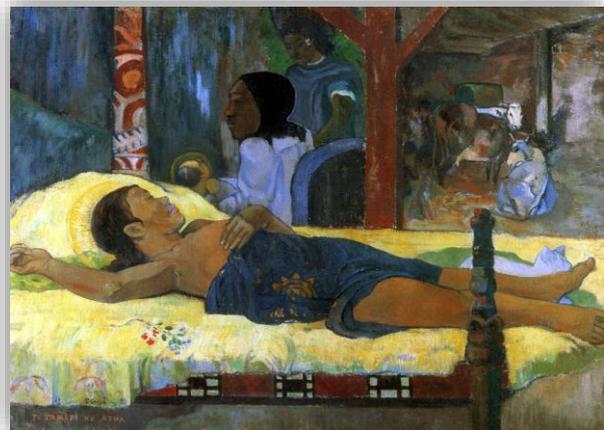
Wollte man Muellers Bild mit Kunstwerken anderer Künstler:innen dieser Zeit und mit ähnlicher Thematik in Verbindung setzen, dann könnte man auf das Bild „*Compositie No. 2*“ der jüdischen niederländischen Künstlerin Else Berg stoßen. Sie hat ebenfalls eine *Maria lactans* gemalt. Dies ist eines der wenigen religiösen Werke, die sie gemacht hat. Das Bild wurde 1918 in der Galerie Walrecht in Den Haag ausgestellt. Eine Rezension aus dieser Ausstellung erwähnt das Gemälde und der Autor bewundert es für seinen sanften Gebrauch von Farbe und Harmonie in der Komposition und beendet sein Lob mit: „Wenn Else Berg in dieser Weise weiterarbeite, können wir viel von ihr erwarten“. Die Nationalsozialisten sollten das verhindern und sie 1944 in Auschwitz ermorden.

Auch auf diesem Bild finden wir die Figurenkonstellation von stillender Frau mit Nimbus und dem auf sie blickenden Mann im Hintergrund, hier freilich noch ergänzt von Engeln und Hirten, was die Szene deutlich kirchlicher und konventioneller macht. Verstören würde das Bild heute niemand mehr. Es bekommt schon fast die Anmutung einer Ikone in moderner Form.

Ein anderes Bild (freilich keine *Maria lactans*) wäre die Geburt Christi von Paul Gauguin von 1896. Auch hier tragen Mutter und Kind einen Nimbus. Auch dieses Bild hat seinen provokativen Charakter verloren. Es sieht, weil wir inzwischen in einer gewissen Distanz zu diesen kulturellen Aneignungsbildern stehen, fast schon folkloristisch aus. Man hat es zu oft gesehen. Das gilt für das Bild von Otto Mueller nicht.



Else Berg, *Komposition Nr. 2*, etwa 1918



Der Titel

Kehren wir noch einmal zu dem Titel zurück, den das Folkwang-Museum dem Bild von Otto Mueller zugewiesen hat: „Polnische Familie“. Man könnte zunächst fragen: Darf ein deutscher Künstler eigentlich polnische Familien malen? Und sagen Sie jetzt nicht vorschnell Ja. Wenn ich nämlich fragen würde: Darf ein weißer Künstler Schwarze malen, geraten wir sofort in ganz schwieriges Fahrwasser, wie **der Kommentar des Städemuseums zu einem solchen Bild zeigt**. Es geht hier nicht nur um *Cultural Appropriation*. In unserem Bild hat der Künstler dem Mann der ‚polnischen Familie‘ seine eigenen Gesichtszüge verliehen. Ist das schon ein Fall von *Cultural Appropriation*? Das Bild ist 1919 in Breslau entstanden. Aber warum heißt das Bild überhaupt ‚polnische Familie‘, wenn Breslau damals doch seit Jahrhunderten eine deutsche Stadt ist und es sich also eher um eine deutsche Familie handelt? Sonst müsste man den Künstler doch auch einen polnischen Künstler nennen, weil er in Schlesien geboren ist, das heute zu Polen gehört. Breslau wird erst 1945, also nach dem Tod des Künstlers, polnisch. Stammt der Titel vielleicht gar nicht vom ihm? Die dargestellte Irene Altmann ist in Kattowitz geboren, eine Stadt, die 1919 noch deutsch ist und erst später per Volksbefragung (übrigens gegen den Willen der jüdischen Bevölkerung) Polen zugeordnet wird. Also ein wenig provokant gesprochen: blicken wir hier nicht auf einen ‚echt‘ deutschen Mann mit einer ‚echt‘ deutschen Frau? Das würde es unwahrscheinlich machen, dass der Titel „Polnische Familie“ von Mueller stammt.

Und was ist mit dem Titel „Familie der Zigeuner“? Kommt dieser Titel nur zustande, weil der Künstler (wenn auch erst Jahre später) auch eine Mappe mit Z***-Bildern geschaffen hat? Einmal Z***-Bilder, immer Z***-Bilder? Ist das mit den Zuschreibungen so einfach – und so dumm?

Und woher kommt das Etikett „Judenfamilie“, das sich ebenfalls findet? Steht das auf der Rückseite des Bildes? Oder ist es, weil die männliche Figur so ‚jüdisch‘ aussieht? Könnte das Bild auch antisemitisch sein, weil man das Jude-Sein an einer gemalten ‚Hakennase‘ festmacht?

‚Darf‘ der Künstler überhaupt ein Selbstporträt als Jude malen, wenn er selbst nicht jüdisch ist, sondern nur eine jüdische Freundin hat? Ist das nicht so etwas wie *Jewfacing*? Darunter werden in jüngster Zeit Schauspieler:innen gefasst, die Juden und Jüdinnen (wie z.B. Golda Meir) darstellen, obwohl sie keine sind.



Otto Mueller - Polnische Familie (Judenfamilie; Polen)

1874 Liebau/Schlesien - 1930 Breslau



So gesehen wird es nicht einfacher, je länger man sich mit den Gegebenheiten des Bildes beschäftigt. Zumindest scheint es plausibel, dass das Bild seinen jetzigen Titel erst erhielt, als der Künstler bereits verstorben war. Damit sind die anderen Fragen noch nicht beantwortet. Als antisemitisch würde ich das Bild nicht ansehen, weil die *intentio auctoris* ja nicht die Herabsetzung des Judentums ist, sondern eher den Versuch darstellte, sich selbst als künftigen Juden zu imaginieren. Es wird schwer sein, das unter Hass zu rubrizieren, aber es arbeitet natürlich mit Stereotypen im Bild. Letztlich ist es der malerische Versuch einer neuen Inkulturation einer biblischen Geschichte auf die eigene biografische Situation. Das hat kunsthistorische Vorbilder.

Etwa bei **Cristofani Allori**, der 1620 die prekäre Situation zwischen ihm, seiner ehemaligen Geliebten und deren Mutter künstlerisch mit der Darstellung von Judith, ihrer alten Magd und Holofernes durcharbeitete. Allori sah sich in der Situation des Holofernes (und gab dessen Darstellung seine eigenen Züge), welcher sich zwei Frauen ausgeliefert sah und von ihnen enthauptet, im Sinn von Allori vielleicht eher ausgeliefert sah. Die Tatsache, dass hier nicht nur eine biblische Erzählung, sondern auch ein privates zeitgenössisches Florentiner Drama vor Augen geführt wird, war damals stadtbekannt. Die Frage bleibt, wie man das Bild wahrnehmen würde, wenn man nicht über die biografisch bedingte Geschichte der Bildentstehung informiert wäre.



*Cristofani Allori, Enthauptung des Holofernes, 1620
Palazzo Pitti, Florenz*

Man wird dann auch die Altarbilder, bei denen die lutherischen Reformatoren am Tisch des Herrn beim Abendmahl sitzen (etwa beim berühmten Dessauer Abendmahl), als derartige Inkulturation einer biblischen Geschichte auf die eigene biografische oder hier eben kirchengeschichtliche Situation ansehen können.



*Lucas Cranach d.J., Dessauer Abendmahl, 1565,
Ausschnitt*

Wie auf all diesen und vielen anderen vergleichbaren Bildern, so schafft auch Otto Mueller auf seinem Bild eine Situation, die diese Erzählung in seinen Farben und seinem künstlerischen Setting auf seine Biografie anwendbar werden ließ. Er eignete sich das Sujet für seinen expressionistischen Stil und seine Lebenssituation an.

Kleine Apologie der Kritiker:innen

Ich muss aber auch sagen, dass ich die vielleicht manchmal als zu scharf empfundene Kritik an einigen Zuschreibungen an Werke von Otto Mueller durchaus nachvollziehen kann. Nur müsste sich meines Erachtens aber sehr viel mehr Muellers Interpret:innen abarbeiten als am Künstler selbst. Es sind vor allem die Deutungen, die den Fokus so ausrichten, dass nicht die Kunstwahrnehmung im Vordergrund steht, sondern „rassentheoretische“ Ideen. Wer verstehen will, warum sich manche aufregen, der lese den Artikel des Kunsthistorikers Hermann Bünemann zu Otto Mueller in Kindlers Malereilexikon. Das Lexikon ist 1964 erschienen, fast 20 Jahre nach dem Untergang des Nationalsozialismus und fast zehn Jahre nach der ersten Documenta in Kassel, auf der auch Werke von Otto Mueller gezeigt worden waren.

Aber das scheint nichts geändert zu haben. Dieser Artikel in Kindlers Malereilexikon ist in seiner belasteten Sprache nur schwer erträglich und quillt von tendenziösen Begriffen (**Zigeunerhaftes, Zigeunerblut, geheimnisvolle Rasse, sinnlich-vegetatives Weibstum, dunkle, östlich-zigeunerhafte Rasse**) nur so über: Dort heißt es also über Otto Mueller:

„Zigeunerhaftes umwob ihn. Ob er von mütterlicher Seite her Zigeunerblut in den Adern hatte, stehe dahin. Doch war schon der Knabe verliebt in diese geheimnisvolle Rasse und ihre exotische Welt ... Jedoch die Akademie ... vermochte das bedingungslos Ursprüngliche des jungen Malers nicht zu befreien; das vollbrachte vielmehr erst jene Frau, in der ihm 1899 sein dunkel und unbewusst ersehntes Ideal sinnlich-vegetativen Weibstums von dunkler, östlich-zigeunerhafter Rasse in Fleisch und Blut entgegentrat.“

Aber das ist eben nicht O-Ton Otto Mueller, sondern eine Sprache von Interpret:innen, die die Terminologie der nazistischen Welt, in der sie aufgewachsen waren, nun auf die jetzt nicht mehr als entartet Ausgegrenzten anwendeten. Das musste schreckliche Ergebnisse zeitigen:

Die Professur an der Breslauer Akademie „sicherte seine Existenz; doch ihre bürgerliche Seite wurde dem Bohemien in ihm mit der Zeit so zuwider, dass er, seiner seit eh und je gehegten Vorliebe und Neigung endlich folgend, Zuflucht in dem »ganz Anderen« suchte und mit Erlebnissen auf östlichen Reisen sich in das Sein und Treiben der Zigeuner samt ihren Kindern, Wagen, Pferden, Ziegen und Hütten versenkte. Seine farbigsten Schöpfungen wuchsen aus diesem Fruchtboden des Volkstums, dem er 1927 auch die berühmt gewordene Folge farbiger Lithographien Zigeuner-Mappe widmete; doch scheint hier zuweilen ein wenig zu viel Folklore und illustrative Erzählung eingeflossen zu sein.“

Auf ein weiteres überaus entlarvendes Beispiel wies mich Karin Wendt hin, es ist ein Artikel aus dem SPIEGEL von Dezember 1963. Dort heißt es unter der perfiden doppeldeutigen Überschrift „Eva, braun“:

Er hatte blauschwarzes Haar und gelbe Hautfarbe, reiste Jahr um Jahr zu Zigeunervölkern auf den Balkan, zog mit ihnen durchs Land, trug ein Zigeuner-Amulett auf der Brust und gewöhnte sich sogar an die Lieblingsspeise der Zigeuner, den Speck, »obwohl er vorher nie Speck essen konnte«, wie seine Schwester weiß. Otto Mueller malte Zigeunerkinder, Zigeunermädchen, Zigeunerfrauen, Zigeunerpaare, Zigeunerwagen, eine Zigeuner-Madonna und Adam und Eva als Zigeuner. Er heiratete ein Mädchen, das ihm als Modell diente, weil es wie eine Zigeunerin aussah.

Das ist nur noch bösartig und denunzistorisch, selbst wenn man von der grundsätzlich tendenziösen Sprache des Spiegels (Vgl. dazu den einschlägigen Radio-Essay von Hans Magnus Enzensberger 1957) absieht. Heute würde dem Spiegel eine derartige Sprach auf die Füße fallen. Aber derlei Kommentare prägten schon damals den Blick auf den nur wenige Jahre zuvor als „entartet“ eingestuften Künstler.

Das jedenfalls sind die zu kritisierenden Rahmungen der Bilder von Otto Mueller, die in manchen Fällen seine Rezeption so problematisch macht. Eine zu einer gesellschaftlichen Prüderie neigende Zeit steht in der Gefahr, die höchst problematische Rahmung für die Sache selbst zu halten. Das ist sie nicht. Es gilt noch immer, an der Kunst – und auch nicht bloß am Bildsujet – seine ästhetischen Erfahrungen zu machen.

Und man darf nun m.E. den nazistischen Volkstumsbegriff auch nicht so wenden, dass er identitätspolitisch rehabilitiert wird und nun zur Abwehr aller Bilder eingesetzt wird, die nicht von indigenen Volkskünstler:innen stammen. Diese Gefahr besteht aber aktuell.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Ein Weihnachtsbild des Jahres 1919. Otto Mueller: Z*** oder P*** oder J***-Familie, tà katopt-rizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 152 – Schichten der Präsenz, erschienen 01.12.2024 <https://www.theomag.de/152/pdf/am865.pdf>