

GEWALT DER BILDER *BILDER* *DER GEWALT*

Herausforderungen für die kuratorische Praxis
— Challenges for the Curational Practice

VIOLENCE OF IMAGES *IMAGES* *OF VIOLENCE*

Ida Clay, Zarah Gutsch, Paul-Julien Robert,
Elisabeth Schäfer (Hg./eds.)

[transcript] Image

Gewalt der Bilder — Bilder der Gewalt
/ Violence of Images — Images of Violence

Ida Clay, Zarah Gutsch, Paul-Julien Robert,
Elisabeth Schäfer (Hg.)

Wie sollen wir mit Kunst und Kunstwerken umgehen, die in autoritären Strukturen entstanden sind und bei deren Entstehung Menschen Gewalt zugefügt wurde? Wer kuratiert, spricht und schreibt über diese Kunst? Und kann Kunst aus Gewaltkontexten neu kontextualisiert werden? Die Beiträger*innen versammeln in diesem durchgehend zweisprachigen Band zentrale Ideen zu Strategien für zukünftiges Ausstellen und setzen dabei das kritische Kuratieren in den Mittelpunkt. Sie zeigen neue Kontextualisierungsstrategien auf und öffnen einerseits das Feld für zeitgenössische Diskurse. Andererseits stellen sie Bezüge zu Kunst und Aktionismus sowie zur Traumaforschung her und geben praktische Handlungstipps für Museen.

Ida Clay (geb. 1980 in Neuseeland) lebte seit 1981 unfreiwillig in der Mühl-Sekte am Friedrichshof. Sie studierte an der Kunsthochschule für Medien und absolvierte ein Masterstudium in Drehbuch an der AUT-Auckland. Von 2020 bis 2023 war sie Projektmitarbeiterin des FWF PEEK-Projekts [AR 568], das sich mit einer kritischen Aufarbeitung der Mühl-Sekte beschäftigte. Sie arbeitet interdisziplinär an Ausstellungen, Symposien und kollektiven Forschungsmethoden und ist Gründungsmitglied der Gruppe MATHILDA. Ida Clay lebt als Marketerie-Künstlerin in Berlin.

Zarah Gutsch, geboren 1983 am Friedrichshof im österreichischen Burgenland, lebte bis zu ihrem siebten Lebensjahr in der Mühl-Sekte. Sie studierte Kultur- und Theaterwissenschaften an der Universität Leipzig, dann Fotografie im Feld der Freien Kunst an der Hochschule für Buchdruck und Grafik (HGB). Sie war freie Mitarbeiterin des FWF PEEK-Projekts [AR 568] und Mitbegründerin der Gruppe MATHILDA, für die sie seit 2019 konzeptuell und kuratorisch tätig ist.

Paul-Julien Robert ist ein österreichischer Regisseur und Fotograf. Robert wurde am Friedrichshof geboren und lebte dort bis zu seinem 12. Lebensjahr. Er studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien und an der Universität der Künste Berlin. Für seinen Film *Meine keine Familie* erhielt er 2012 den Wiener Filmpreis in der Kategorie „Bester Dokumentarfilm“. Ebenfalls als bester Dokumentarfilm sowie für den besten Schnitt wurde *Meine keine Familie* beim Österreichischen Filmpreis 2014 ausgezeichnet und gewann beim 57. London Film Festival den Grierson Award. Von 2020–2023 war Robert Leiter des FWF PEEK Projektes [AR 568] an der Akademie der Bildenden Künste.

Elisabeth Schäfer ist Philosoph*in. Sie* forscht und lehrt zu Dekonstruktion, Queer-Feministischer Philosophie, Psychoanalytischer Theorie, Körper, Gewalt und Traumata, Écriture féminine, Schreiben als künstlerischer Forschung und widerständiger Praxis sowie zu künstlerischen Positionen zum Climate Change. Von 2023 bis Anfang 2025 hatte Elisabeth Schäfer eine Postdoc Stelle am Department für Psychotherapiewissenschaft der Sigmund Freud Privatuniversität Linz inne und hat sich dort kumulativ zusammen mit der Rahmenschrift Sprachwunden: Dekonstruktion. Alterität. Trauma. Übersetzungen zwischen Psychoanalyse, Philosophie, Gendertheorie und Kunst habilitiert. Sie* ist seither als Privatdozent*in und stellvertretende Departmentleiter*in an der SFU PTW LINZ tätig. Website: <https://elisabethschaefer.com>

GEWALT DER BILDER *BILDER* *DER GEWALT*

Herausforderungen für die kuratorische Praxis
— Challenges for the Curational Practice

VIOLENCE OF IMAGES *IMAGES* *OF VIOLENCE*

Ida Clay, Zarah Gutsch, Paul-Julien Robert,
Elisabeth Schäfer (Hg.)

[transcript]

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordern ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2026 © Ida Clay, Zarah Gutsch, Paul-Julien Robert, Elisabeth Schäfer

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Grafik/Satz: Zarah Gutsch und Anett Junghardt
Lektorat und Korrektorat: Elisabeth Schäfer
Übersetzungen: Elisabeth Schäfer und David Ender
Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar
<https://doi.org/10.14361/9783839469569>

Print-ISBN: 978-3-8376-6956-5 | PDF-ISBN: 978-3-8394-6956-9
Buchreihen-ISSN: 2365-806 | Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff,
mit freundlicher Förderung der La Loba Stiftung und des Austrian Science Fund
(FWF) PEEK AR 568

FWF Der Wissenschaftsfonds.

INHALT

- 7 **GEWALT DER BILDER — BILDER DER GEWALT**
Forschung an den Grenzen des Sag- und Zeigbaren
— Elisabeth Schäfer und Zarah Gutsch
- 19 **WER WIR HEUTE SIND**
— Georgia Doll
- 23 **DIE RÜCKGABE DER KUNST AN IHRE
ENTSTEHUNGSGESCHICHTE** Die ethnografische Ausstel-
lung als Strategie der Reparation
— Branislav Jakovljević
- 35 **DER MÜHEVOLLE WEG ZUR ABOLITION**
— Daniela Zyman
- 47 **DER NARZISST, DIE KUNST UND DIE ANDEREN**
Eine Ausdifferenzierung meiner Animosität
— Andy Simanowitz
- 61 **OHNE WISSEN UND GEWISSEN** Was die Auseinanderset-
zung mit Otto Mühl zur Debatte um Cancel Culture beitragen kann
— Lea Susemichel
- 75 **KURATOR*INNEN IM GESPRÄCH** Susanne Wernsing
spricht mit Rainer Fuchs (mumok), Stella Rollig (Belvedere) und
Angela Stief (Albertina Modern) über kritisches Kuratieren
- 93 **KURATIEREN ZWISCHEN AKTIVISMUS UND AFFIR-
MATION** Überlegungen zum Kurator*innengespräch
— Susanne Wernsing und Susan Kamel
- 107 **KUNSTVERMITTLUNG VERANTWORTEN**
Kontextualisieren — Handlungsfähigkeit und Veränderbarkeit
— Mikki Muhr

- 119 **GEWALT IST GEWALT IST NICHT FREIHEIT**
Ein Kommentar zum Panel *Kritisches Kuratieren*
— Sabine Kock
- 129 **KUNST, GEWALT UND TRAUMA** Sexueller Missbrauch
in der AAO — traumatheoretische und ethische Überlegungen zu
Kunst aus Gewaltkontexten
— Esther Hutfless
- 147 **ICH BIN DER BEENDER** Perspektiven auf einige Leerstellen
in der Rezeptionsgeschichte Otto Mühls
— Elisabeth Schäfer
- 179 **ÜBER MATHILDA**
- 180 **IN DIE NARRATIVE TRETEN** Kontextualisierung als Strategie
des Widerstands. Eine Reflektion über die Arbeit von MATHILDA
— Zarah Gutsch
- 186 **KUNST ALS VORWAND** Der Zugriff auf die Körper
— MATHILDA
- 193 **KOMPLIZENSCHAFT IN DER SICHTBARKEIT**
— MATHILDA

GEWALT DER BILDER — BILDER DER GEWALT

Forschung an den Grenzen des Sag- und Zeigbaren

— ein Vorwort von Elisabeth Schäfer und Zarah Gutsch

Die Journalistin, Philosophin und Autorin Carolin Emcke widmet sich in „Weil es sagbar ist: Über Zeugenschaft und Gerechtigkeit“ (2013) der zentralen Frage, wie über Gewalt gesprochen werden kann — ohne sie zu ästhetisieren, zu verzerren oder zu banalisieren. Ihr Ansatz ist dabei nicht primär theoretisch-abstrakt, sondern zutiefst ethisch und zugleich performativ: Sprechen und Schreiben werden als Formen des Zeigens, als ein Akt der Verantwortung und als Voraussetzung für Gerechtigkeit verstanden. Im Mittelpunkt von Emckes Denkens steht die Figur der Zeug*innenschaft. Zeug*innenschaft, so Emcke, ist kein neutraler Akt des Berichtens, sondern eine zutiefst relationale, fragile und mitunter gefährdete Praxis. Wer Zeug*in wird, spricht nicht nur über das Geschehene, sondern trägt auch zur Artikulation dessen bei, was andernfalls im Unsagbaren verbliebe. Gerade in Kontexten von Gewalt und struktureller Unterdrückung, wird Sprache selbst an eine Grenze gebracht — und bleibt zugleich das einzige Mittel, das Unfassbare zugänglich zu machen. Emckes Insistieren auf der „Sagbarkeit“ ist dabei keine naive Hoffnung auf eine vollständige Darstellbarkeit von Schmerz, sondern Ausdruck eines ethischen Imperativs: Das, was an Gewalt geschieht, muss in eine Form gebracht werden — nicht um es zu befrieden, sondern um es bezeugbar und damit erinnerbar zu machen. Dieses Ethos des Sprechens eröffnet Räume des Zuhörens, des Verstehens und letztlich der politischen und kulturellen Auseinandersetzung. Gerade im Kunst- und Kulturkontext, wo Gewalt nicht selten zum Gegenstand ästhetischer Auseinandersetzung wird, ist Emckes Perspektive von hoher Relevanz. Sie fordert uns dazu auf, über die Bedingungen und Konsequenzen von Darstellung nachzudenken: Wer spricht? Wer darf sprechen? Wer hört zu — und wer bleibt stumm? Welche Formen des Sprechens — auch jenseits von Sprache — eröffnen neue Zugänge zu verletzten Realitäten ganz konkreter Überlebender von Gewalt?

Das vorliegende Buch knüpft an genau diese Fragen an und dokumentiert zum einen Ergebnisse und Perspektiven des vom österreichischen Wissenschaftsfonds FWF geförderten Forschungsprojekts zur Erschließung und Entwicklung der Künste (Projektschiene PEEK) zur kritischen Aufarbeitung der sogenannten „Mühl-Kommune“ am Friedrichshof (Burgenland, Österreich) — die wir Herausgeber*innen im Nachgang dieses Projektes als Sekte bezeichnen und hierin Unterstützung von Ulrike Schiesser, der Geschäftsführerin der österreichischen Bundesstelle für Sektenfragen erhalten. Das Forschungsprojekt war an der Akademie der Bildenden Künste Wien angesiedelt und hat in enger Kooperation mit dem Volkskunde Museum Wien zusammengearbeitet.

Otto Mühl, der im kunstgeschichtlichen Kanon als „österreichischer Aktionskünstler und Vertreter des Wiener Aktionismus“ gilt, gründete Anfang der 1970er Jahre jene „Kommune“ — zunächst in Wien in der Praterstraße dann am Friedrichshof im Burgenland – die sich für einige Zeit selbst als Aktionsanalytische Organisation AAO bezeichnet hat. 1991 wurde er zu 7 Jahren Haft verurteilt, wegen schwerem sexuellem Missbrauch von Unmündigen, Vergewaltigung und anderen Delikten. Obwohl die Erlebnisse der betroffenen Kinder durch den Prozess juristisch anerkannt und öffentlich bekannt wurden, blieb eine umfassende gesellschaftliche Reflexion dieses Unrechts weitgehend aus. Stattdessen bemühen sich seit den 1990er-Jahren — mit Unterstützung namhafter Kulturinstitutionen — zahlreiche Akteur*innen darum, Mühls Œuvre auf dem internationalen Kunstmarkt zu etablieren und ihn als österreichische Ikone des Aktionismus zu positionieren. Dabei werden die eindeutig patriarchalen und autoritären Strukturen seiner Sekte ebenso übergangen wie die Geweltaspekte seiner Arbeiten. Kunsthistorische Diskurse stilisieren Mühl nach wie vor zum nonkonformistischen, antifaschistischen Künstler und Akteur.

Das Forschungsprojekt zur kritischen Aufarbeitung der Geschichte der Sekte versammelte Stimmen der oft als „ersten Generation“ bezeichneten Gruppe der freiwillig am Friedrichshof eingezogenen ehemaligen Kommunar*innen, in erster Linie jedoch der dort unfreiwillig aufgewachsenen ehemaligen Kinder — sowie Stimmen von externen Akteur*innen aus Kunst, Museen und Wissenschaften.

VORWORT

Im Zentrum stand die Frage, wie Arbeiten, die im Kontext von sexualisierter Gewalt, physischem und psychischem Missbrauch und Machtmissbrauch entstanden sind, ausgestellt werden können, ohne ihre gewaltvolle Entstehung zu verschleiern und zu verschweigen. Die Beiträge dieses Sammelbandes reflektieren, wie der Kunstbetrieb, kuratorische Praktiken und kunsthistorische Forschung bislang oft zur Verklärung von Gewaltkontexten beitragen — und wie aktivistische und forschende Positionen dem entgegenzutreten können.

Ein besonderer Fokus liegt auf der Perspektive derjenigen, die in der Sekte aufwuchsen und somit sowohl Zeitzeug*innen als auch Überlebende einer gewaltvollen Welt wurden. Das Projekt versteht diese Erfahrungen nicht nur als biografisches Material, sondern als kontextuelles Wissen über die Entstehung der Werke selbst — Wissen, das in musealen Diskursen bislang marginalisiert wurde.

Einige jener Zeitzeug*innen, die unfreiwillig in der Sekte aufwuchsen, haben bereits vor Beginn des Forschungsprojekts die Gruppe MATHILDA gegründet, um Otto Mühls Arbeiten nicht umkommentiert zu lassen. Ausgehend von ihrer Erfahrung der psychischen und sexualisierten Gewalt innerhalb der Mühl-Sekte haben sie 2019 anlässlich einer verarmlosenden Mühl-Retrospektive in der Sammlung Friedrichshof alle ehemaligen Kinder dazu aufgerufen, ihre Perspektiven einzubringen und damit Mühls Werke erstmals öffentlich zu kontextualisieren. Mit den Zusendungen haben sie kuratorisch in die bestehende Ausstellung eingegriffen und sie im Sinne eines multiperspektivischen Zugangs ergänzt. Von dort aus hat MATHILDA über die Dauer des Forschungsprojektes hinaus die Arbeit an der kritischen Aufarbeitung intensiviert und neue analytische Vermittlungsformen erarbeitet, um die bislang vernachlässigten Ebenen in Mühls Arbeiten freizulegen und sichtbar zu machen. Zunächst am Volkskundemuseum Wien im Rahmen des PEEK-Projekts und zuletzt am mumok Wien.

Mittlerweile besteht MATHILDA nicht mehr nur aus Personen, die als Kinder in der Sekte gelebt haben — auch die Herausgeber*innen dieser Publikation sind Teil von MATHILDA — sie ist vielmehr eine fluide Gruppe von Zeitzeug*innen, Künstler*innen, Kulturproduzierenden und Wissenschaftler*innen.

Die Beiträge in diesem Band zeigen wie Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft, Kunst und Zeitzeug*innen gelingen kann, um als Interventionen in kuratorische Kanons, als Räume des Verlernens der Komplexität von Gewaltgeschichte gerecht werden.

Allen, die sowohl die Arbeit der Gruppe MATHILDA unterstützt haben und unterstützen, die das Forschungsprojekt möglich gemacht und an dessen Umsetzung — durch Mitarbeit, Kooperation, kritische Begleitung etc. — mitgewirkt haben, danken wir herzlich. Ein solches Projekt zu realisieren, bedeutet Fehler zu machen und auch zu scheitern. Das Fortführen einer solchen Forschungsarbeit in Kontexten von Traumatisierung und Gewaltgeschichte erfordert besondere Sorgfalt, Sensibilität und ethisches Bewusstsein. Solche Forschung bewegt sich nicht nur im Spannungsfeld zwischen wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse und persönlicher Betroffenheit, sondern berührt Fragen von Verantwortung, Macht und Sprache. Eine kontinuierliche Reflexion über die eigene Position, die Herangehensweisen und die möglichen Auswirkungen auf betroffene Personen ist unerlässlich. Zugleich bietet diese Arbeit die Möglichkeit, marginalisierte Perspektiven sichtbar zu machen, Gewaltgeschichte kritisch aufzuarbeiten und noch nicht realisierte Formen von Wissen und Erinnerung zu entwickeln. Gerade im Fortsetzen solcher Forschung liegt das Potenzial, solidarische Räume des Zuhörens, Verlernens und Neubegreifens zu schaffen.

Ganz besonders möchten wir den Autor*innen dieses zweisprachigen Bandes danken. David Ender hat an der Übersetzung fast aller Beiträge im Band ins Englische und der Übertragung aus dem Englischen mitgearbeitet: Thank you very much!

Im Folgenden möchten wir einen kurzen Überblick über die in diesem Band versammelten Beiträge geben.

Georgia Dolls poetisch verdichteter Text „Wer wir heute sind“ ist eine literarische Annäherung an das Trauma einer Kindheit in der Mühl-Sekte. In eindringlichen Bildern schildert Doll, wie Kinder in der Sekte in propagandistische Rollen gezwungen und ihrer Selbstwahrnehmung beraubt wurden — bis hin zur Reproduktion nationalsozialistischer Inszenierungen. Der Text ist zugleich eine Reflexion über die Unzulänglichkeit

VORWORT

und Notwendigkeit von Sprache: Über das Schweigen, das bleibt, über die Begriffe, die fehlen, über Bilder, die sich unauslöschlich einprägen. Er klagt die kunsthistorische Verklärung und museale Präsentation eben jener Gewalt an — und sucht nach einer Sprache jenseits der alten Narrative, nach Verbündeten, nach einem „Wir“ der Blickenden, das sich der Vergangenheit stellt, ohne in ihr zu verharren. Es braucht neue Worte, neue Bilder, neue Formen des Erinnerns — damit das, was war, nicht ungehindert weiterwirkt.

Ausgehend von den tiefgreifenden Veränderungen im Ausstellungswesen zeitgenössischer Kunst, plädiert **Branislav Jakovljević** in seinem Beitrag für eine radikale Neupositionierung der Rolle von Museen: Weg vom „White Cube“, hin zu einer ethnografisch informierten Praxis, die nicht nur ästhetische, sondern auch ethische Dimensionen der Kunst berücksichtigt. Am Beispiel problematischer Werke — im Besonderen von Otto Mühl — zeigt Jakovljević, wie traditionelle kunsthistorische Erzählungen durchbrochen und kontextualisierende, reparative Strategien notwendig werden. Diese Perspektive eröffnet eine kritische Auseinandersetzung mit der Frage, wie Kunst in Zukunft gezeigt und verstanden werden kann — nicht nur als Artefakt, sondern als komplexes Gefüge sozialer, politischer und ethischer Beziehungen.

Daniela Zyman analysiert die posthumanistischen Implikationen der künstlerischen und politischen Praxis Otto Mühls und beleuchtet kritisch die tiefgreifenden Widersprüche seiner Aktionen im Kontext des sogenannten „antihumanistischen Konsenses“ der Nachkriegszeit. Ausgehend von der Frage, wie Gewalt, Entmenschlichung und Animalisierung in Mühls Werk — insbesondere in *Oh Sensibility* — nicht nur reproduziert, sondern ästhetisch legitimiert werden, fordert Zyman eine grundlegende ethische und epistemologische Neubewertung von Subjektivität, Kunst und Gerechtigkeit. Dabei plädiert sie für eine „dechiffrierende Praxis“, die die Konstruktionen des Menschlichen, die Ausschlüsse des Universalismus und die affektiven Ordnungen der Gewalt hinterfragt und auf eine radikale Resignifikation des Menschlichen zielt — jenseits patriarchaler, kolonialer und tierfeindlicher Normen.

Andy Simanowitz setzt sich mit der persönlichen, kulturellen und institutionellen Verstrickung in die Gewaltmechanismen der Mühl-Sekte auseinander. Aus der Perspektive eines unfreiwillig in der Sekte Aufgewachsenen analysiert er, wie Kunst in diesem System nicht nur Ausdruck narzisstischer Selbstinszenierung war, sondern aktiv als Mittel der Manipulation, Kontrolle und sexualisierten Gewalt diente. Mühls Arbeiten waren und sind nie autonom — sie waren und sind ideologisch durchzogen, eingebettet in autoritäre Strukturen, geprägt von missbrauchsformigen Ritualen und nationalsozialistischem Gedankengut. Simanowitz beschreibt eindringlich die ästhetische Verklärung von Gewalt, die bis heute in Ausstellungen und Kunsthandel fortbesteht, und kritisiert das Schweigen jener, die sich aktiv oder passiv an der Kultivierung dieses „künstlerischen“ Mythos beteiligt haben — darunter prominente Namen der internationalen Kunstszenen. Der Text beleuchtet zudem die fortgesetzte psychische und soziale Reproduktion von Machtstrukturen in der zweiten Generation, bis in die Gegenwart hinein. Sein Beitrag ist ein schonungsloses Zeugnis und zugleich ein eindringlicher Appell: für einen ethisch reflektierten Umgang mit Kunst aus Gewaltzusammenhängen, gegen das Wegsehen — in Museen, Institutionen und Familien.

Die Frage nach der Trennbarkeit von Kunstwerk und Künstler*in ist heute aktueller denn je – nicht nur im Kontext von Cancel Culture, sondern auch angesichts einer zunehmend geforderten moralischen Verantwortung künstlerischer Praxis. **Lea Susemichel** setzt sich mit den Grenzen des Autonomiebegriffs in der Kunst auseinander und zeigt anhand paradigmatischer Fälle — von Ana Mendieta über Otto Mühl bis Picasso —, wie eng ästhetisches und ethisches Urteil miteinander verwoben sind. Sie argumentiert gegen die Vorstellung einer „reinen“ Ästhetik und plädiert für eine kritische Auseinandersetzung mit der sozialen Verfasstheit von Kunst, ihren Machtverhältnissen und Ausschlüssen. Damit trägt sie zu einem differenzierten Diskurs über die Rolle von Kunstkritik in gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen bei.

Das im Rahmen des Panels „Kritisches Kuratieren“ entstandene Gespräch zwischen **Rainer Fuchs**, **Stella Rollig**, **Angela Stief** und **Susanne Wernsing** bietet einen vielschichtigen Einblick in aktuelle Auseinandersetzungen rund um museale Repräsentationspolitik, ethisches

VORWORT

Kuratieren und den Umgang mit problematischem künstlerischem Erbe. Am Beispiel der kontrovers diskutierten Werke Otto Mühls reflektieren die Gesprächsteilnehmer*innen über die Herausforderungen musealer Aufarbeitung, über Gewalt und Ästhetik, über das Sichtbarmachen von Leerstellen und die Verantwortung gegenüber Betroffenen. Es wird deutlich: Kritisches Kuratieren bedeutet nicht nur Kontextualisierung und Reflexion historischer Narrative, sondern auch ein „Unlearning“ vertrauter kuratorischer Gesten und ein Öffnen für multiperspektivische Zugänge und ethische Fragestellungen — aber auch den Umgang mit Widerstand und Abwehr gegen all das.

Susanne Wernsing und **Susan Kamel** nehmen diese Podiumsdiskussion zum Anlass, die Herausforderungen und Chancen einer kritischen kuratorischen Praxis im Umgang mit problematischen künstlerischen Positionen wie jener Otto Mühls zu thematisieren.

Die Autorinnen verorten die Diskussion in aktuellen museumswissenschaftlichen Diskursen zu Dekolonisierung, Machtkritik und Multiperspektivität. Sie plädieren für eine Re-Vision des Ausstellungskanons, die marginalisierte Perspektiven und gewaltvolle Werkzusammenhänge sichtbar macht. Anhand des FWF PEEK-Projekts und der Arbeit der Gruppe MATHILDA zeigen sie, wie kollaborative und aktivistische kuratorische Strategien neue Formen der Wissensproduktion und gesellschaftlichen Verantwortung in Museen ermöglichen.

Mikki Muhr reflektiert den verantwortungsvollen Umgang mit problematischen Kunstwerken am Beispiel von Otto Mühl im mumok Wien. Ausgehend von eigenen Erfahrungen in der Kunstvermittlung diskutiert sie Fragen von Gewalt, Machtmissbrauch, Repräsentation und institutioneller Verantwortung. Im Zentrum steht ein kunstpädagogischer Zugang, der Unbehagen nicht verdrängt, sondern als Ausgangspunkt für kritisches Denken nutzt. Muhr plädiert für eine intersektionale, feministische Praxis, die marginalisiertes Wissen sichtbar macht, Kontexte explizit benennt und so Verlernprozesse ermöglicht. Kunstvermittlung wird dabei als kollektiver Reflexions- und Handlungsraum gedacht, der gesellschaftliche Machtverhältnisse sichtbar macht und Veränderung anstößt.

Sabine Kock reflektiert die komplexen Herausforderungen, die sich bei der kuratorischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken stellen, die aus Kontexten struktureller Gewalt hervorgegangen sind – exemplarisch am Fall Otto Mühl. Kock kritisiert die kunsthistorische Tendenz, Werke unter dem Schutzbegriff „Autonomie der Kunst“ von den biografischen Verstrickungen ihrer Urheber(*innen) zu entkoppeln und so Machtmissbrauch und Gewalt zu entpolitisieren. Besonders aufmerksam macht sie auf die Erfahrungen der Gruppe MATHILDA, die sich gegen die Rezeption Mühls ohne kritische Kontextualisierung wendet. Kock fordert ein kuratorisches Verantwortungsbewusstsein, das nicht hinter abstrakten Freiheitsbegriffen Zuflucht sucht, sondern Gewalt als Bestandteil künstlerischer Produktion ernst nimmt. Dabei plädiert sie für eine ethisch und gesellschaftlich reflektierte Kunstvermittlung, die sensibel mit den Perspektiven Betroffener umgeht und sich der historischen wie gegenwärtigen Verantwortung von Institutionen bewusst ist.

Esther Hutfless beleuchtet die komplexen Zusammenhänge von Kunst, Gewalt und Trauma anhand der Mühl-Sekte. Im Zentrum steht die kritische Frage, wie mit künstlerischen Werken umzugehen ist, die in einem Kontext systematischer sexualisierter, psychischer und physischer Gewalt entstanden sind – insbesondere gegenüber Kindern. Als Philosoph*in und Psychoanalytiker*in analysiert Hutfless die Struktur der AAO als autoritäres Gewaltregime, das unter dem Deckmantel von sexueller Befreiung und künstlerischer Avantgarde schwerste Menschenrechtsverletzungen beging. Hutfless plädiert für eine konsequente Kontextualisierung solcher Kunstproduktionen und eine klare Parteinahme für die Überlebenden. Kunst dürfe nicht losgelöst von ihrem Entstehungskontext betrachtet oder vermarktet werden, wenn sie zugleich als Instrument der Machtausübung und des Missbrauchs diene. Der Text fordert eine ethisch reflektierte, gesellschaftlich verantwortungsbewusste Perspektive im kunsthistorischen wie im öffentlichen Umgang mit Gewaltgeschichte – jenseits von Ästhetik und Marktlogik. Diese Position ist ein Plädoyer für eine neue Erinnerungskultur: eine, die die Stimmen der Überlebenden in den Mittelpunkt stellt, die strukturelle Gewalt benennt und nicht zuletzt der Frage nachgeht, wie Gesellschaft und Institutionen mit ihrer Verantwortung umgehen – oder sie verdrängen.

VORWORT

Elisabeth Schäfer analysiert kritisch die Rezeption und museale Aufwertung künstlerischer Arbeiten Otto Mühls, die im Kontext systematischer Gewalt und autoritärer Machtstrukturen innerhalb der sogenannten Mühl-Kommune entstanden sind. Dabei problematisiert sie insbesondere die Ausstellung sogenannter „Aschebilder“ — Werke, die aus verbrannten Tagebüchern von Sekten-Mitgliedern gefertigt wurden — und fragt nach der ethischen und ästhetischen Verantwortung der Institutionen. Schäfer argumentiert, dass in diesen Werken die Spuren von Gewalt nicht bloß dargestellt, sondern die Gewalt selbst ästhetisch verwertet und fortgesetzt wird. Durch die museale Konservierung und Zurschaustellung wird der Täter diskursiv aufgewertet, während die Stimmen der Opfer marginalisiert bleiben oder gar unsichtbar gemacht werden. Der Text ist ein dringlicher Appell an den Kulturbetrieb, nicht in neutralisierende Formen der Ästhetisierung zu flüchten, sondern Kunst aus Gewaltkontexten radikal zu kontextualisieren. Schäfer fordert eine ethisch informierte Rezeption, die sich der Verantwortung gegenüber der Geschichte, den Überlebenden und dem gesellschaftlichen Erinnern stellt.

Der letzte Beitrag in diesem Band bietet in zwei Bildstrecken und sie begleitenden Texten einen Einblick in die Arbeit **MATHILDAs**. In ihrem Textbeitrag beschreibt **Zarah Gutsch** die Entwicklung der Gruppe und ihren kuratorischen Zugang im Spannungsfeld von ästhetischer Rezeption und dokumentierter Täterschaft.

Die in diesem Band versammelten Texte rekonstruieren teils Vergangenes, ohne es zu glätten, und erproben zugleich Formen des Sagens, Zeigens und Verlernens, die traumatische Erfahrung nicht reproduzieren, sondern kontextualisieren möchte. Indem sie jene Stimmen, die bislang nicht gehört wurden mit künstlerischer Forschung, theoretischer Analyse und kuratorischer Praxis verschränken, stellen sie herkömmliche Kanons, Begriffsapparate und Ausstellungspolitiken zur Disposition. Der Sammelband versteht sich damit als Raum für die Frage, wie wir Gewalt erinnern können ohne sie fortzuführen.

DIE HERAUSGEBER:INNEN:

Ida Clay (geb. 1980 in Neuseeland) lebte seit 1981 unfreiwillig in der Mühl-Sekte am Friedrichshof. Sie studierte an der Kunsthochschule für Medien und absolvierte ein Masterstudium in Drehbuch an der AUT-Auckland. Von 2020 bis 2023 war sie Projektmitarbeiterin des FWF PEEK-Projekts [AR 568], das sich mit einer kritischen Aufarbeitung der Mühl-Sekte beschäftigte. Sie arbeitet interdisziplinär an Ausstellungen, Symposien und kollektiven Forschungsmethoden und ist Gründungsmitglied der Gruppe MATHILDA. Ida Clay lebt als Marketerie-Künstlerin in Berlin.

Zarah Gutsch, geboren 1983 am Friedrichshof im österreichischen Burgenland, lebte bis zu ihrem siebten Lebensjahr in der Mühl-Sekte. Sie studierte Kultur- und Theaterwissenschaften an der Universität Leipzig, dann Fotografie im Feld der Freien Kunst an der Hochschule für Buchdruck und Grafik (HGB). Sie war freie Mitarbeiterin des FWF PEEK-Projekts [AR 568] und Mitbegründerin der Gruppe MATHILDA, für die sie seit 2019 konzeptuell und kuratorisch tätig ist.

Paul-Julien Robert ist ein österreichischer Regisseur und Fotograf. Robert wurde am Friedrichshof geboren und lebte dort bis zu seinem 12. Lebensjahr. Er studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien und an der Universität der Künste Berlin. Für seinen Film *Meine keine Familie* erhielt er 2012 den Wiener Filmpreis in der Kategorie „Bester Dokumentarfilm“. Ebenfalls als bester Dokumentarfilm sowie für den besten Schnitt wurde *Meine keine Familie* beim Österreichischen Filmpreis 2014 ausgezeichnet und gewann beim 57. London Film Festival den Grierson Award. Von 2020–2023 war Robert Leiter des FWF PEEK Projektes [AR 568] an der Akademie der Bildenden Künste.

Elisabeth Schäfer ist Philosoph*in. Sie* forscht und lehrt zu De-konstruktion, Queer-Feministischer Philosophie, Psychoanalytischer Theorie, Körper, Gewalt und Traumata, Écriture féminine, Schreiben als künstlerischer Forschung und widerständiger Praxis sowie zu künstlerischen Positionen zum Climate Change. Von 2023 bis Anfang 2025 hatte Elisabeth Schäfer eine Postdoc Stelle am Department für

Psychotherapiewissenschaft der Sigmund Freud Privatuniversität Linz inne und hat sich dort kumulativ zusammen mit der Rahmenschrift Sprachwunden: Dekonstruktion. Alterität. Trauma. Übersetzungen zwischen Psychoanalyse, Philosophie, Gendertheorie und Kunst habilitiert. Sie* ist seither als Privatdozent*in und stellvertretende Departmentleiter*in an der SFU PTW LINZ tätig. Website: <https://elisabethschaefer.com>

WER WIR HEUTE SIND

— von Georgia Doll

Sieg Heil, Heil dir, mein Führer. »
Das Kind spricht den gelernten Text. Es ist vier oder fünf. Es hält den rechten Arm schräg nach oben ausgestreckt. In der anderen Hand trägt es einen Strauß gelbe Blumen und ein Hakenkreuzfähnchen. « Adolf hats geschafft / mit seiner großen Kraft / er hat die Ketten Deutschlands gesprengt / die Vorsehung hat uns Adolf geschenkt. / Sieg heil, heil dir, mein Führer. »

Es lispelt ein wenig. Man sieht seinem Kindergesicht an, dass es sich konzentrieren muss. Man sieht ihm an, dass es den Text nicht versteht. Das Kind weiß nicht, was Adolf geschafft hat, auf welche Weise die Ketten Deutschlands gesprengt wurden, welche Vorsehung gemeint ist und welches „Wir“ es benennt.

Es reicht den Blumenstrauß dem Jungen mit dem aufgeklebten Zweifingerbart. Eins seiner Ohren lugt hervor unter der Kappe mit dem Reichsadler. Der Junge mit dem falschen Oberlippenbart nimmt die Blumen entgegen, bedankt sich und streicht dem Kind über die kurzen Haare. « Danke, Führer », sagt das Kind mit einem Knicks und halbem Lächeln, ein bisschen schüchtern, ein bisschen stolz. Es hat sich nicht geirrt im Text. Meine erste Rolle. Es ist ein Kinderfilm aus der „Kommune“. Das heißt in der Sprache der Sekte, ein Film für Erwachsene, in dem wir Kinder spielen mussten. Ich sehe das Kind von damals in Ton und Farbe, doch ich erkenne mich nicht. Ich erinnere mich auch nicht an den Text. Doch ich verstehe jetzt die Worte, die mein lispelnder Kindermund da immer noch spricht.

Wenn jemand sich heute an mich erinnert, an das Kind unter den vielen in der Gruppe, dann als das Mädchen, das Gedichte aufsagte. Das ist hängengeblieben von mir, viel mehr nicht. Es waren Gedichte von Goethe. Ich lernte die langen Balladen auswendig, dann stand ich in der „Mitte“ und musste sie vortragen; ich musste herzig sein, begabt, ich musste begeistern. Man erinnert sich an mich durch die Performance,

die Rolle, die mir gegeben wurde. Ich selbst weiß nicht mehr, wie es war, dort zu stehen, in der ewigen Mitte. Die Empfindungen von damals sind verschüttet, die Gedichte weiß ich noch auswendig: den Fischer, den Zauberlehrling, den Totentanz und den unheimlichen Erbkönig. Doch zuallererst spielte ich das Hitlermädchen. Zuerst kam das Gedicht für Adolf, der nach oben gestreckte Arm, die Siegesblumen.

Was mussten wir Kinder aussprechen und was verschwieg man uns? Für welche Worte war kein Platz in der Erzählung? Für welche Wirklichkeiten fehlten uns die Konzepte, um sie in Sprache und Bilder zu fassen? Was tragen unsere Körper heute in sich, wort- und fassungslos?

Im Kinderfilm, der keiner ist, sehe ich die spalierstehenden Frauen und Männer mit den großen Hakenkreuzfahnen, sie haben den rechten Arm nach oben gestreckt und rufen Parolen, immer die gleichen, im Takt. Vage bekannte Gesichter von Menschen, deren Namen ich längst vergessen habe. Doch etwas erkenne ich: das begeisterte Lachen. Das gleiche auf allen Gesichtern. Es ist mir vertraut. An diese immer strahlenden Gesichter erinnere ich mich. An das gespannte Zusammenstehen der Körper, an die Trauben von Menschen, verkleidet als Nazis mit Hakenkreuzfahnen, oder nackt am See und in der Sauna, in Latzhosen und kurzhaarig und alle jung, außer dem einen, der voranschritt, für den sie Spalier standen. An die jubelnde Begeisterung, die damals so selbstverständlich war, dass sie keinen Begriff benötigte und die ich heute mit Fanatismus benennen kann.

Der als Kinderfilm getarnte Propagandafilm trägt den Titel « Der Führer kommt ». Die Kulisse zeigt Vergangenheit, doch der Titel weist in die Zukunft: Der Film selbst war unsere Gegenwart.

Es ist das ironische Zitat, das in Wirklichkeit sich selbst zitiert, in leichter Verzerrung. Das Buch ist simpel. Der junge Adolf Hitler scheitert als Künstler und wird deshalb Diktator. Erst als Diktator wird er in der Kunst anerkannt, und zwar mit Gewalt, als Diktator erlangt er auch das Anrecht auf die als Frauen verkleideten Mädchen. Gespielte Willigkeit der zur Willigkeit trainierten Mädchenkörper. Die altbekannte Mischung aus Brutalität und Ironie. Der brutale Witz, der keiner ist. Die witzige Gewalt. Auch das hatte keinen Namen in der Sekte, es war vorhanden wie die beißende Kälte im Winter; das Leitmotiv unserer Erziehung. Es war der Vorwand. Der Freibrief. Der Trick. Die Finte. Das billige Spiel. Ich habe das passende Wort noch nicht gefunden.

Im Centre Pompidou hängt die Fotografie eines männlichen Gliedes. Heute und gestern treffen sich vor dem Ausstellungsobjekt. Das Glied ist hochgestreckt und wird umfasst von einer jungen Frauenhand. Doch ich will mich nicht mit der Beschreibung des Bildes aufhalten, denn ich kann dem Sexualstraftäter nicht ins humoristisch verzerrte Gesicht blicken, der Frau nicht auf den verbogen vor ihm liegenden, nackten Körper. Ich bin nicht ins Museum gekommen, um mir dieses Bild anzusehen. Das Bild hat mich gesehen und starrt mich an. Bevor ich wegsehen kann, hat sich das Bild des hochgestreckten Gliedes in meinen Kopf gebrannt, nistet sich ein und wird ohne mein Einverständnis zu einer Erinnerung. Die Verantwortlichen des Museums sagen mir, dass es sich so gehört. Sie sagen, die Abbildung dieses Gliedes, das einst beiläufig durch Kindergesichter wischte und das heute in der Erde liegt und vermodert, sei ein wichtiges Zeitzeugnis. Das Glied sei kunsthistorisch relevant. Der Rest der Welt sagt « Ich auch ». Doch das hochgestreckte Glied starrt mich an, ungestraft und ruhmvoll. Das hochgestreckte Glied will Blumen bekommen, einen Knicks, Bewunderung, fanatische Begeisterung. Und es will sich verkaufen. Es kann nicht immer weitergehen, denke ich. Doch es geht weiter. Ich suche wieder nach Worten, um anderen diese Unmöglichkeit begreifbar zu machen. Man will sie nicht hören. Man will den Gehalt meiner Worte missverstehen. Ich suche eine Sprache der Unmissverständlichkeit. Ich suche Verbündete.

Für uns Kinder von damals gab es die Wörter, die wir zu früh lernten. Ideologische Zombies, die weiter in uns roden. Andere Wörter lernten wir zu spät. Wir ziehen sie an, wie ausgeborgte Kleidung, die nicht richtig sitzt. Wir lernen die neuen Rollen, doch wir bleiben immer eine Spur daneben, sind nie ganz im Takt. Wir sind aus dem Farbtopf ins Nichts gesprungen, das Nichts wurde zu Welt und wieder fanden wir nur Chaos. Wir versuchen eine Ordnung zu schaffen, doch es findet sich keine. Wir bekommen unsere eigenen Kinder und hören dem Formen ihrer Gedanken zu. Wir suchen nach Geschichten, die wir ihnen erzählen können, wir suchen sie sorgenvoll und sorgsam aus. Und während das Spinnennetz unserer Kindheit zerfällt, können neue Netzwerke entstehen. Es sind lose Gebilde mit weiten Maschen; wir fliegen durch sie hindurch, um einander zu besuchen und spielen uns Gedanken zu wie Pingpongbälle auf dem Pausenhof.

Und heute wieder nur Worte; doch Worte, die wir wählen können. Dazwischen viel Schweigen. Doch wir hören auch unserem Schweigen zu. Wir nehmen es ernst. Wir machen uns wichtig, bis wir so wichtig werden wie die lauten Unwichtigkeiten, die uns beherrschen.

Im Centre Pompidou hängt die Fotografie eines hochgestreckten Gliedes. Sein Starren dringt durch die Schutzwälle aus Wut, die wir um unseren Schmerz gebaut haben wie Sandburgen ans Meer. Es hängt in diesem sich zeitgenössisch wollenden Gebäude aus Stahl mit dem Jahrtausende alten Fundament. Es kann nicht immer weitergehen ... und das denken wir alle, jeder in seiner Sprache, in seiner eigenen Fassungslosigkeit. In diesem Gedanken gleichen wir uns, wir unähnlichen Kinder aus dem Farbtopf.

Das augenlose Starren eines Bildes, doch was uns eigentlich interessiert, sind jene, die sich in den Glasscheiben spiegeln. Das Wir der Blickenden. Was sehen wir? Was wird benannt? Und wofür bleiben wir blind und taub und stumm? Die Rekonstruktion der Vergangenheit beginnt, im Auge unserer Betrachtung.

Ich begeben mich in den Kreis der Blickenden, mit suchenden Augen, die sich immer wieder reinwaschen müssen vom alten Asbest der Geschichtlichkeit. Ich mische meine Stimme in den Chor der Sprechenden ohne Textbuch, der an- und der aussprechenden, die Gedanken formulierend, nach Worten suchend, über das Schweigen hinaus, dem Schweigen zum Trotz, das Schweigen begleitend. Denn es darf nicht mehr weitergehen. Und wir brauchen neue Bilder.

— **Georgia Doll**, 1980 in Wien geboren, ist Autorin und Theaterregisseurin. Sie studierte Literatur und Theaterwissenschaft in Hamburg und Toulouse, Theaterregie in Paris sowie Szenisches Schreiben in Berlin und promovierte künstlerisch zum Thema mehrsprachiges Schreiben in Aix-en-Provence. Sie schreibt auf Deutsch und Französisch. Ihre Theaterstücke wurden in Deutschland, Österreich und Frankreich aufgeführt, teils in eigener Regie. Ihre Texte erschienen in Literaturzeitschriften und wurden mit verschiedenen Auszeichnungen und Stipendien gewürdigt. Die Kurzgeschichte *Der Tag des Toten* erhielt 2017 den 2. Preis des Energie Burgenland Literaturpreises. 2013 erschien *Das blaue Gold* zweisprachig im Verlag PUM, Toulouse, 2023 folgte ihr Debütroman *Petit Monde* im Verlag Le Rouergue, Arles.

DIE RÜCKGABE DER KUNST AN IHRE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Die ethnografische Ausstellung als Strategie der Reparation

— von Branislav Jakovljević

In den vergangenen zehn Jahren betraf die größte Veränderung in der westlichen Kunst nicht die formalen und technischen Verfahren des Kunstschaffens (abstrakte, konzeptuelle, Performance-Kunst usw.) oder gar die Subjektivität der kunstschaffenden Personen (männlich oder weiblich, westlich oder nicht-westlich), sondern die Art und Weise, *wie* Kunst ausgestellt wird. Mit anderen Worten: Im Mittelpunkt der Debatten über Kunst stehen nicht mehr die Künstler:innen, sondern die Betrachter:innen. Museen und Galerien sind schließlich gezwungen, ihre eigene Position in Bezug auf die von ihnen ausgestellte Kunst zu überdenken. Die Schlüsselfrage lautet nicht mehr: *Was* wird ausgestellt, sondern *wie*? Diese Fragen beeinflussen die Präsentation und Rezeption nicht nur der zeitgenössischen Kunst, sondern auch von Künstler:innen und Werken, von denen man glaubte, sie hätten einen festen Platz in der Geschichte der Kunst und in ihrem Zwillings, dem Kunstmuseum.

So begleitete das Isabella Gardner Museum im Jahr 2021 die Installation der Ausstellung „Tizian: Women, Myth & Power“, die sechs großformatige Ölgemälde zeigte, die der venezianische Maler für den spanischen König Philipp II. im späten 16. Jahrhundert anfertigte, mit einem neuen Auftragswerk der renommierten feministischen Künstlerin Barbara Kruger. Diese ungewöhnliche Entscheidung wurde durch die Thematik von Tizians Gemälden begründet, zu denen auch sein (un)bekanntestes Gemälde „Die Vergewaltigung Europas“ gehört (die Ausstellungsmacher:innen zeigten das gleichnamige Video von Mary Reid Kelley und Patrick Kelley). Zwei Jahre zuvor wurde die Ausstellung „Gauguin: Portraits“, die von der National Gallery of Canada in Ottawa und der National Gallery in London koproduziert wurde, von Schildern und einem Audioguide begleitet, die direkt auf die fragwürdigen ethischen Praktiken des berühmten Künstlers gegenüber seinen Gastgebern auf den tahitianischen Inseln und insbesondere auf sein

gewaltvolles Sexualverhalten gegenüber Mädchen im Alter von 13 und 14 Jahren hinwiesen.

Wie selbst diese wenigen Beispiele zeigen, kann es keine einheitliche Antwort auf die Herausforderung geben, ethisch fragwürdige Kunst zu präsentieren. Eines ist sicher: Der einheitliche Raum und die universelle Zeit dessen, was Brian O'Doherty den „White Cube“ nannte, sind gestört und zerbrochen. Es scheint, dass das ideologische Furnier, das das Wachstum der Kunstindustrie unterstützte, unter seinen eigenen Widersprüchen zu zerbrechen beginnt. In bestimmten Fällen muss eine Museumspräsentation nicht nur die ästhetischen, sondern auch die ethischen Eigenschaften des ausgestellten Kunstwerks berücksichtigen. Der White Cube ist dazu auf eine einzigartige Weise gerade nicht in der Lage. Um den fragwürdigen Kunstpraktiken von Otto Mühl Rechnung zu tragen, muss das Kunstmuseum von den konventionellen Ausstellungsstrategien abweichen. Rahmungselemente — wie erklärende Etiketten im Fall von Gauguin oder Auftragskunstwerke im Fall von Tizian — wären hier zwar einfach, erscheinen aber kaum angemessen. Um das Werk zu zeigen, das die traditionelle Kunst verlassen hat, muss das Museum die traditionellen Methoden der Kunstpräsentation aufgeben und die in ethnografischen Museen entwickelten Strategien übernehmen. Der ethnografische Ansatz ist in einzigartiger Weise in der Lage, ein Kunstprojekt zu behandeln, an dem eine Reihe von Menschen beteiligt waren, viele von ihnen gegen ihren Willen. Im Fall von Mühls AA-Kommune wird die symbolische Gewalt der Gemälde von Tizian und die angedeutete Gewalt der Gemälde von Gauguin nur allzu real und deutlich. Sie war ein fester Bestandteil der höchst missbräuchlichen Strategie dieses Künstlers, der eine der radikalsten Avantgarden verfolgte, nämlich die Verschmelzung von Kunst und Leben.

Nach mehr als einem Jahrzehnt der Malerei, der Installationen und der Aktionen beschloss Otto Mühl 1971, das Kunstmachen hinter sich zu lassen. Auch die unkonventionelle Kunst, die er in seinen Performances verfolgte, reichte ihm nicht mehr aus. Diese Entscheidung teilte er in einem Brief an seinen Freund Oswald Wiener mit: „[...] Ich habe keinen Spaß mehr daran, Kunst zu produzieren. Ich habe auch keine Lust mehr, Aktionen zu machen. Ich finde es einfach blöd, den Leuten etwas vorzuspielen. Wo sind wir eigentlich? Ich will nicht aufhören, sondern alles in die Kunst selbst überfließen lassen“ (Klocker 2012: 382). Dies war

nicht nur ein Wendepunkt in seiner künstlerischen Laufbahn, sondern auch der deutlichste Hinweis auf sein eigenes Verständnis seiner künstlerischen Praxis. Diese Aussage sowie Mühls nachfolgende Aktivitäten werfen unter anderem wichtige methodische Fragen auf, die das Studium und die Darstellung von Kunst unter dem Aspekt ihres Endes betreffen.

Argumente über das Ende der Kunst wurden an der Wende zum 21. Jahrhundert prominent und basierten entweder auf einer bestimmten Geschichtsphilosophie, wie im Fall von Arthur Danto, oder wurden direkt in der Kunstgeschichte verortet, wie im Fall der Behauptungen von Donald Kuspit. Keiner von ihnen bot brauchbare Vorschläge für die Veränderung der kulturellen Position der Kunst nach ihrem Ende. Diese Argumente über das Ende der Kunst befassen sich nicht mit der Rolle des Kunstmuseums und seinen Strategien, Kunst auszustellen. Wenn überhaupt, scheinen sie den Zweck des Kunstmuseums als eine Institution zu stärken, die die Vergangenheit bewahrt, ohne ihre Politik und ihre Ausstellungsmethoden in Frage zu stellen. Im Schatten dieser kunsttheoretischen Thesen über das Ende der Kunst gab es jedoch künstlerische Praktiken, die sich mit der gleichen Frage auf eine viel spezifischere, praktischere und riskantere Weise auseinandersetzten. Eine solche Forschungsrichtung, die in den späten 1980er Jahren begonnen zu haben scheint, erlangte 2013 mit der Veröffentlichung des Buches „Walter Benjamin: Recent Writings“¹ einen Platz in der Debatte.

Die zentrale Prämisse dieses Buches lautet, dass die moderne Kunst untrennbar mit dem herrschenden Diskurs über Kunst, d. h. mit der Kunstgeschichte, verbunden ist. Das Buch greift zwar nicht direkt jene Unterscheidung auf, die Walter Benjamin in den 1930er Jahren zwischen

1 Diese Publikation kann als eine Art künstlerisch-forschendes Projekt verstanden werden, das lange nach dem Tod des Philosophen Walter Benjamin im Jahr 1940 unter dem Titel *Recent Writings by Walter Benjamin* by Walter Benjamin erschien – versehen mit der Notiz „A Copy is a Meta-Original. W.B.“ auf dem Umschlag. Der Band versammelt Texte, die den Anschein erwecken, aktuelle Vortragsmanuskripte oder Schriften Benjamins zu sein. Diese Beiträge führen Benjamins Denken fort und greifen eine seiner zentralen Überlegungen auf, die er in seinem frühen Übersetzer-Aufsatz formulierte: dass eine wesentliche Eigenschaft des „Originals“ in dessen Übersetzbarkeit liegt – also in einer Qualität, die sich erst nachträglich und jenseits des Originals in einer transkriptiven Bewegung entfaltet. Benjamin diskutiert hier die Frage, dass ein bestimmter dem Original innewohnender Sinn erst durch dessen Übersetzbarkeit hervortreten kann. In diesem Sinne ließe sich – im Schreiben mit und nach Benjamin – von Seiten der Herausgeber:innen und Autor:innen des Bandes behaupten, dass die originäre Kraft seines Denkens erst in der Übersetzung in die Gegenwart ihrer Texte sichtbar wird. Der Band wird im Folgenden zitiert als: W. B. 2013, hg. von Khonsary.

der „Kult“- und der „Ausstellungs“-Funktion der Kunst getroffen hat, vertritt aber die These, dass sowohl die Kunstgeschichte als auch das Kunstmuseum aus der Trennung dieser beiden Funktionen hervorgegangen sind, wobei die letztere den Vorrang vor der ersteren hat: „Kunst ist weder eine universale Kategorie, die durch das Wirken einer besonders begabten Person — der sogenannten Künstler:in — hervorgebracht und materialisiert wird, noch handelt es sich um eine spezifisch menschliche Tätigkeit, die allen Kulturen von der Vorgeschichte bis in die Gegenwart eigen wäre: Höhlenkunst, griechische Kunst, christliche Kunst, afrikanische Kunst, chinesische Kunst, indigene Kunst, amerikanische Kunst usw. Viel wahrscheinlicher ist, dass Kunst eine Vorstellung ist, die durch die Erzählung namens Kunstgeschichte konstituiert wird — und nur innerhalb dieser Erzählung überhaupt existiert.“ (W. B. 2013, hg. von Khonsary: 144, übersetzt von E.S.)

Dieses Argument wird vor allem durch die abstrakte Kunst aus der Mitte des 20. Jahrhunderts in Europa und Amerika gestützt: Ein Gemälde von Piet Mondrian zum Beispiel hat nur in der Kunstgeschichte und im Kunstmuseum den Status eines Kunstwerkes. Ohne sie ist es nur eine mit gemalten Quadraten bedeckte Fläche.

Wenn die Kunstgeschichte als Gründungserzählung und Lebensgrundlage der modernen Kunst einen klar erkennbaren Anfang hat, muss sie auch einen Endpunkt haben, so die Logik. Dasselbe gilt für das Kunstmuseum, das dieselbe Erzählung wie die Kunstgeschichte präsentiert, nur durch Objekte und nicht diskursiv. Das Ende der Geschichte der Kunst, der Ausstieg aus ihr, muss sich auf das Museum selbst beziehen. Nicht, dass es unbrauchbar und auffällig würde, sondern es würde seinen Zweck und seine Ausstellungstechniken ändern. Die bedeutendste Veränderung betrifft den Status der ästhetischen Objekte: Anstelle von Kunstwerken werden sie zu „Exemplaren“ oder „Artefakten“, d. h. zu Beispielen für eine bestimmte Art der sozialen Produktion von Objekten. Die Institution, die diese Objekte beherbergt und ausstellt, wäre nicht eine Art „Post-Museum“ oder Museum nach dem Museum, sondern ein „Meta-Museum“. Es wäre ein Museum nicht *von*, sondern *über* die moderne Kunst und ihr Narrativ, d. h. ein Museum, das sich durch seine Fähigkeit definiert, eine konzeptuelle Distanz zu seinem Gegenstand herzustellen. Diese Neupositionierung der Funktion des

Museums erfordert eine erneute Überprüfung der Art und Weise, wie diese Objekte organisiert und ausgestellt werden. Entscheidend ist, „in diesem Museum wird Kunst ethnografisch präsentiert. Durch dieses Museum blicken wir von außen auf die Kunst — als eine spezifisch westliche Erfindung —, so wie ein:e Anthropolog:in eine fremde Kultur beobachtet, um sie zu verstehen, ohne jedoch selbst Teil dieser Kultur zu sein.“ (W. B. 2013, hg. von Khonsary: 115, übersetzt von E.S.). Das Buch führt diesen Gedanken zu seinem logischen Ende:

„Um diese ‚leidenschaftslose‘ Perspektive vollständig zu etablieren, müssten einige der bestehenden Kunstmuseen sich allmählich in anthropologische Museen über Kunst verwandeln. Es handelte sich dabei um eine neue Art von Museum, die es ermöglicht, bestehende Kunstwerke zu ent-kunsten und sie in Artefakte der Nicht-Kunst zu transformieren — so wie die Entsakralisierung religiöser Gemälde und Objekte deren Bedeutung verändert, wenn sie aus Kirchen in Kunstmuseen überführt werden. Bis eine solche Entkunstung erfolgt, ließe sich dieser Zugang vielleicht zumindest auf einzelne Kunstwerke innerhalb musealer Präsentationen anwenden [...]“ (W. B. 2013, hg. von Khonsary: 168, übersetzt von E.S.)

Anders als bei Danto und Kuspit ist diese Idee vom Ende der Kunst nicht totalisierend: Sie lässt einzelnen Künstler:innen und sogar Kunstprojekten und Kunstobjekten die Möglichkeit, von der kunsthistorischen Erzählung abzuweichen oder aus ihr herauszutreten. Das ist genau die Geste, die Mühl mit der Umcodierung seiner Praxis von der künstlerischen Produktion zum Aufbau einer sozialen Gemeinschaft in Friedrichshof gemacht hat. Das wirft an sich schon eine Reihe von Fragen auf: Wie ist diese künstlerische Produktion zu bewerten? Inwieweit sind ästhetische Kategorien in diesem Fall ausreichend und wirksam? Wenn nicht ästhetische, welche anderen Kategorien könnten bei der Beurteilung und Bewertung dieser Kunst hilfreich sein? Nicht weniger wichtig ist die Frage der Präsentation: Wo liegen die Grenzen der etablierten Galerie- und Museumspraxis bei der Präsentation dieses Werks, das auf dem Anspruch beruhte, sich von den Zwängen der ästhetischen Praxis zu lösen?

Ich möchte drei spezifische Aspekte dieses Perspektivwechsels auf Mühls Werk von der kunsthistorischen zur kunstethnografischen Perspektive hervorheben.

1. PERIODISIERUNG

Mühl war nicht der erste Künstler, der sich aus der Kunst zurückzog. Eine Reihe von Künstler:innen hatte irgendwann das Gefühl, dass sie ihre Projekte zu einem logischen Abschluss gebracht hatten, oder sie hatten einfach genug vom Kunstbetrieb, seinen Heucheleien und der Diktatur des Marktes. Man denke nur an Hugo Ball nach der Dada-Explosion in Zürich oder an Jill Breakstone, Preston Heller und Andrew Menard, die Mitglieder der politisierten Konzeptkunstszene in New York, die Mitte der 1970er Jahre aufhörten, Kunst zu machen. Was Mühl von ihnen und vielen anderen unterscheidet, ist, dass er seine ästhetische Praxis nicht einfach aufgegeben hat, sondern sie in eine soziale, oder besser gesagt, mikrosoziale Aktivität im Zentrum der AA-„Kommune“ verwandelt hat. Es gibt keine klaren Trennlinien zwischen Mühls „Perioden“ der Malerei, des Aktionismus, der „Kommune“ und der Aktivitäten nach der „Kommune“. Vielmehr sind sie Ausarbeitungen derselben Idee der privilegierten Position des Künstlers als prometheische Figur, die den Weg für andere bahnt, die sich nicht trauen, dieselbe Art von Risiko einzugehen. Gleichzeitig ist es wichtig, die Bedeutung dieser verschiedenen Phasen seines Werks zu erkennen und zu erforschen, insbesondere die weitreichenden Auswirkungen seiner Entscheidung, die künstlerische Praxis, die eng als die Produktion ästhetischer Objekte und Ereignisse definiert ist, zu verlassen. Diese Geste kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass die Kunst als eigenständige Praxis die Grenzen ihrer gesellschaftlichen Nützlichkeit erreicht hat. Es war in der Tat ein Versuch, die Kunst in ihr Jenseits zu befördern. In diesem Fall ist die Antwort auf die Frage „Was kommt nach der Kunst?“ nicht ihr vollständiger Verzicht, sondern ihre Umwandlung in eine Reihe von sozialen Beziehungen. Wichtig ist, dass seine Entscheidung, mit der Kunst aufzuhören, nicht nur seine nachfolgenden Aktivitäten beeinflusst, sondern auch die, die ihr vorausgingen. Im Rückblick wird deutlich, dass seine künstlerische Praxis von Anfang an auf dieses Ziel hin, ausgerichtet war.

Kunstgeschichte und Kritik sind durch ihre eigenen ästhetischen Grenzen eingeschränkt. Kunst, die von den sie Hervorbringenden programmatisch außerhalb der Kunst, in einer Art „Post-Kunst“-Zustand, positioniert, erfordert einen anderen, nicht ausschließlich auf ästhetischen Prinzipien beruhenden Zugang. Jede Ausstellung von Mühls Werken,

insbesondere derjenigen, die in der AA-„Kommune“ entstanden sind, muss genau den Aspekt seines Ausstiegs aus der Kunst beleuchten, den er völlig außer Acht gelassen hat: nämlich, dass es sich um einen Übergang vom ästhetischen zum ethischen Terrain handelt. Seit Anfang der 1990er Jahre sind diese drei Bereiche seiner Tätigkeit sorgfältig voneinander getrennt worden. Die Existenz von „Otto Mühl“ als Künstler hängt von dieser Aufteilung ab, während sie in Wirklichkeit nie sauber getrennt waren und auch nie getrennt werden können. Die ethnografische Annäherung an Mühl erweitert nicht nur die Betrachtung seines Werks um das soziale Umfeld, das aus einer erweiterten Gruppe von Menschen besteht, die mit ihm zusammengearbeitet haben, sondern wendet sich auch direkt gegen die kunsthistorische Idee der Periodisierung, die seine Anfänge und seine aktionistische Periode sauber voneinander trennt und die Zeit am Friedrichshof als Lücke in seiner künstlerischen Tätigkeit markiert, zu der er in der Zeit nach der Wende zurückkehrt. Selbst in dem Moment, in dem er sie verleugnet, bleibt die Kunst seine Hauptbegründung und Vorwand für eine ganze Reihe von Praktiken, bis hin zu den Aktivitäten in der „Kommune“.

2. KONTEXTUALISIERUNG

Wenn das Hauptorganisationsprinzip des kunsthistorischen Ansatzes die Narrativierung ist, so ist das Hauptorganisationsprinzip des ethnographischen Ansatzes die Kontextualisierung. Das, was ich als „ethnografischen Ansatz“ bezeichne, sollte hier nicht im Sinne eines museologischen Ideals verstanden werden, sondern im materiellen Sinne, wonach das Museum zum Medium wird. Seit den 1960er Jahren haben sich eine Reihe von Künstler:innen mit dem medialen Aspekt des Museums auseinandergesetzt, wobei einige von ihnen speziell auf ethnografische Verfahren setzten. Dieser Ansatz hat sich als besonders wirksam erwiesen, wenn es darum geht, Themen zu behandeln, die von exzessiver Gewalt und transgenerationaler Weitergabe von Trauma geprägt sind. In Bezug auf seine wegweisende Installation „Mining the Museum“ (1992), in der er die in den Sammlungen der Maryland Historical Society entdeckten Zeugnisse der Geschichte der Rassentrennung ausstellte, betont der afroamerikanische Künstler Fred Wilson, seine Arbeit sei „all about context and the underlayers of context“ (Williams/King-Hammond 1994:

33). Dies ist ein Argument gegen den formalistischen Ansatz, der den Hintergrund auslöscht und das Kunstwerk gegenüber den Bedingungen seiner Produktion privilegiert. Ziel dieser radikalen Kontextualisierung ist es, das Publikum aus der passiven Beobachter:innenposition aufzurütteln und es ihm zu ermöglichen, sich mit dem Werk auf eine Art und Weise auseinanderzusetzen, die ethisch komplexer ist als die einfache Beziehung von Wahrnehmung, Bewunderung und letztlich Besitz. Was „Mining the Museum“ zeigt, ist das Ausmaß, in dem die Privilegierung des (Kunst-)Objekts und der Einzelperspektive nicht nur unzureichend für die Präsentation komplexer Kunst- und Sozialgeschichten ist, sondern auch direkt diejenigen verletzt, die in diesen künstlerischen und historischen Prozessen objektiviert wurden.

Das Kunstmuseum arbeitet Hand in Hand mit der Kunstgeschichte und zwingt den Kunstwerken eine einheitliche Sichtweise auf. Diese Sichtweise wird durch seine Ausstellungstechniken wie den „White Cube“ und durch die Vorherrschaft des Visuellen gegenüber dem Diskurs und allen anderen Darstellungsmitteln verstärkt. Text, Ton und die räumliche Organisation der Ausstellung in der Galerie sind dem Kunstwerk untergeordnet und sollen es unterstützen, fördern und aus der düsteren Umgebung, aus der es hervorgegangen ist, herausheben. Während die Ausstellung im Kunstmuseum so organisiert ist, dass das Objekt — das Kunstwerk — im Zentrum einer einzigen dominanten Erzählung steht, nämlich jener der Kunstgeschichte, steht die ethnografische Ausstellung am Schnittpunkt mehrerer Erzählungen. Im Gegensatz zum Kunstmuseum zeichnet sich das ethnografische Display durch seine Unreinheit und Heterogenität aus: Anstatt ein einziges Medium in den Vordergrund zu stellen, in dem das Kunstwerk produziert wird — Tafelmalerei, Video oder Skulptur — verwendet es eine Vielzahl von Medien, die nicht hierarchisch organisiert sind. Als solche hat es das Potenzial, eine Vielzahl von Perspektiven zu präsentieren. Diese Arbeit an der Kontextualisierung ist nicht auf erklärende Etiketten, Audioguides und andere Ausstellungstechniken reduzierbar. Mühls Werk erfordert einen radikaleren Ansatz, der das Werk vom einzelnen Künstler trennt, um sein eigentliches Milieu sichtbar zu machen: das Kollektiv, das es überhaupt erst möglich gemacht hat.

3. RÜCKGABE AN DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

In den vergangenen zwei Jahrhunderten hat das Kunstmuseum Ausstellungstechniken entwickelt, die auf einem formalistischen Kunstbegriff beruhen und letztlich dazu dienen, eine bestimmte Erzählung über die Kunst in den Vordergrund zu stellen und bestimmte Kunstwerke innerhalb dieser Erzählung zu verorten. Kurz gesagt, das Kunstmuseum privilegiert die kunsthistorische Erzählung gegenüber allen anderen Erzählungen, die jedoch notwendigerweise und unweigerlich an der Produktion von Kunst beteiligt sind. Die Organisation der Ausstellung in den Galerien ist in ein größeres ideologisches Gebäude der modernen Kunst integriert, das die Prinzipien der Autor:innenschaft und der Originalität in sein Fundament eingebaut hat. Die Aufgabe des Kunstmuseums besteht darin, nicht nur einzelne Künstler:innen, sondern auch die Idee von Autor:innenschaft und Originalität auf ein Podest zu stellen, eben jene Eigenschaften der prometheischen Persönlichkeit, die Mühl für sich beanspruchte und zu seinem Vorteil und zum Nachteil der anderen Mitglieder der „Kommune“ am Friedrichshof nutzte.

Eines der wichtigsten Versprechen, das er bei seiner Ablehnung des institutionellen Rahmens der modernen Kunst abgab, bestand darin, diese privilegierte Position aufzugeben; wie sich herausstellte, bestand die zentrale Heuchelei seiner post-aktionistischen Periode darin, dass er dies jedoch nicht tat. Ganz im Gegenteil, von der konventionellen künstlerischen Praxis der Manipulation von Kunstmaterialien ging er zu Nicht-Kunstmaterialien über, zu Menschen, eine Tendenz, die er mit der Verwendung von „Modellen“ in seinen Aktionen zu erforschen begann und in der „Kommune“ auf die Spitze trieb. In diesem Prozess monopolisierte er nicht nur seine Position als Künstler, sondern auch alle Prozesse, die diese unterstützten und aufrechterhielten. Nur durch einen ethnographischen Ansatz kann diese „Kunst als Leben“ und „Leben als Kunst“ genannte Behauptung demontiert und Mühl für sein ursprüngliches, nicht eingelöstes Versprechen zur Rechenschaft gezogen werden.

Die zunehmenden Forderungen nach der Rückgabe von Kunstobjekten, die ihren rechtmäßigen Besitzer:innen illegal und unethisch weggenommen wurden, ist eine weitere Entwicklung, die den Kunstbetrieb im Westen im letzten Jahrzehnt umgestaltet hat. Dieser Prozess wird oft als „Restitution“ von Kunstwerken bezeichnet. Im Fall von Mühl und der

„Kommune“ am Friedrichshof ist diese Wortwahl vielleicht nicht sinnvoll, sondern könnte sogar schädlich sein. Im Namen des Umsturzes der traditionellen patriarchalischen Familie hatte Mühl nämlich ein neues Modell von „Familie“ geschaffen, das ihm mehr Macht und Möglichkeiten gab, die ungeschützten Minderjährigen zu missbrauchen, als dies in einer herkömmlichen Kernfamilie jemals der Fall gewesen wäre. In Anbetracht dessen ist es unangebracht, die Rückgabe von Kunstwerken an diese Art von „Familie“ zu fordern. Stattdessen sollten wir dazu aufrufen, die Kunstwerke dieser „Familie“ zu entziehen und sie in einen anderen Kontext zu stellen. Der Gedanke der Restitution als Wiedergutmachung kann hier nicht im begrenzten Sinne der Rückgabe der Werke an ihre rechtmäßigen Eigentümer:innen gesehen werden. Viel wichtiger ist die Rückgabe dieser Besitzer:innen in ihren eigentlichen Status, der nicht der des „Materials“ ist, das Mühl bei der Produktion seines Lebens/Kunstwerks verwendet hat, vielmehr ist ihr eigentlicher Status Subjekte oder Produzent:innen ihrer eigenen Werke und Leben zu sein. Sie sind nicht das Eigentum des Künstlers und waren es auch nie. Wenn man zuließe, dass das Werk auf diese Weise nach wie vor gesehen — d. h. gezeigt und ausgestellt — wird, setzt man seine räuberischen Praktiken fort.

— **Branislav Jakovljević** ist Professor und Lehrstuhlinhaber am Fachbereich für Theater- und Performance studies an der Stanford University. Seine Forschungsschwerpunkte sind Avantgarde- und Experimental Theatre sowie Performance Theory, Performance, Politik und Recht.

LITERATUR

Klocker, Hubert (2012): »Otto Muehl«, in: Eva Badura-Triska; Hubert Klocker; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.): Vienna Actionism: Art and Upheaval in 1960s' Vienna. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 376–382.

Khonsay, Jeff (Hg.) (2013): Recent Writings by Walter Benjamin by Walter Benjamin. Vancouver: New Documents.

Williams, Fred; Leslie King-Hammond (1994): »A Conversation with Fred Wilson«, in: Lisa Corrin (Hg.): Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson. Baltimore: The Contemporary, S. 23–34.

Benjamin, Walter (1973 [1923]): Die Aufgabe des Übersetzers. In: Störig, Hans Joachim (Hg.): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 156–169.

DER MÜHEVOLLE WEG ZUR ABOLITION

— von Daniela Zyman

Nach den Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs galt das Modell des Menschen in seiner weißen, cis, körperlich gesunden und bürgerlichen Verfassung — eines, das die gesamte Bandbreite des Menschseins ontologisch kolonisierte — als derart irreparabel, dass es einer umfassenden Dekonstruktion unterzogen werden musste. Die Überwindung des Humanismus und seine Abschaffung wurden zu einem politischen, ideologischen und künstlerischen Projekt, das sich gegen Metaphysik, Rationalität und Normativität richtete. Das aktionistische Werk von Otto Mühl (im Folgenden als „OM“ bezeichnet) und das „soziale Experiment“ der „Kommune“ am Friedrichshof galten lange Zeit als Ausdruck jenes „antihumanistischen Konsenses“, der in der Wissenschaft und Kritischer Theorie herrschte. Meine vorläufige Intervention reagiert auf Branislav Jakovljevićs sorgfältige Analyse von OMs „Oh Sensibility“ und untersucht insbesondere, inwiefern die Demontierung des „dominanten Menschen“ — als gesellschaftspolitisches und ästhetisches Projekt — gerade zu einer Reproduktion der Entmenschlichung führte, die OM vermeintlich zu überwinden suchte.¹ Aufgrund der unangemessenen Dichotomisierung von „Mensch“ und „Körper“ sowie „Mensch“ und „Tier“ und der damit verfolgten Neuartikulierung der modernen Unterscheidung zwischen dem, was politisch, und dem, was körperlich und folglich biologisch-materiell ist, lief OMs aktionistisches Projekt der „Befreiung“ Gefahr, die reaktionäre Gewalt der phallokratischen Männlichkeit, die von Sexualität als Machtausübung besessen ist, zu reproduzieren. Die laufende Revision von OMs Werk und Vermächtnis erfordert auch eine Neubewertung der Behauptungen, die seine Praxis seit ihren Anfängen untermauert haben, um spätere Fehlentwicklungen zu beleuchten und einen theoretischen Rahmen zu schaffen, der den Weg für künftige Debatten weist. Diese Perspektive scheint mir angesichts

1 Siehe: Branislav Jakovljević: „(Oh) Sensibility of the Sensible: Otto Muehl and the Ethical Turn“ (Manuskript, o. J.).

der jüngsten Rehabilitierung eines auf Überlegenheit beruhenden Menschenbilds in der populistischen Rhetorik und darüber hinaus besonders relevant zu sein.

DIE ARBEIT VOR DER ARBEIT

Viele von uns beteiligen sich heute in ihrer Rolle als Künstler:innen, Kurator:innen und Autor:innen auf die eine oder andere Weise an Projekten der Wiedergutmachung, der Restitution, des Verlernens, der Entfamiliarisierung, des Entschlüsselns. Neuere und längerfristig angelegte Anfechtungen haben dazu geführt, dass gesellschaftliche und in der Kunst fortbestehende Formen der Diskriminierung öffentlich diskutiert, benannt und bloßgestellt werden. So setzen sich vor allem nicht-westliche, Schwarze, BIPOC-, queere, transsexuelle, feministische und nicht-binäre Künstler:innen und Denker:innen für die Abschaffung einer Art von diskursiver und institutioneller Normativität ein, die mit dem autoritären Patriarchat einhergeht. Andere Formen politischer, kultureller und rechtlicher Normalisierungen und insbesondere Systeme des Wissens und Handelns, die den monoepistemischen westlichen Kanon der Rationalität, der politischen Organisation und des Verhältnisses zur Welt reproduzieren stehen ebenfalls unter Angriff. Diese persönliche, institutionelle, koalitionäre und politische Arbeit markiert ein Bekenntnis zur „Aufarbeitung“ dessen, was an unserer Weltanschauung und unseren philosophischen Annahmen liberal, universalistisch und im engeren Sinne humanistisch ist. Und ihr Anliegen ist es, denen zu folgen, die Wiedergutmachung fordern und das Trauma der Unterwerfung und Diskriminierung erlebt haben und erleben.

Viele von uns, die zu dieser Publikation beitragen, waren auf die eine oder andere Weise Teil der OM-Geschichte. Einige von uns haben die „Kommune“, ihre Aktionen, ihre Schauplätze und die Diskurse um sie herum hautnah miterlebt. Ich war es und bin es immer noch. Daher kann ich nicht aus einer Position der Unschuld heraus sprechen, sondern eher aus meiner Frustration darüber, dass ich es versäumt habe, rechtzeitig die richtigen Fragen zu stellen. Viele von uns sind in den weißen männlichen Mythos der Kunstwelt, der Kunstgeschichte und -theorie verstrickt und an dessen Aufrechterhaltung mitschuldig. Und weil ich mitschuldig bin, weiß ich, wie die ideologischen Diskurse von

Vorherrschaft und Patriarchat funktionieren. Ich habe gesehen, wie das Undenkbare normalisiert und reproduziert wird und wie die heroische Teleologie der Moderne unsere Subjektivitäten geformt und diszipliniert hat, manchmal unterbrochen durch gelegentliche Interventionen und gut gemeinte, aber schlecht durchdachte Verhandlungen von Differenzen. Ich bin Teil der Kunstwelt und aus meiner Position heraus möchte ich auch jene Begriffe in Frage stellen, die wir regelmäßig verwenden – und ich zitiere aus der Einladung zu jenem Symposium, das die Frage nach der Zukunft des Kuratierens² gestellt hat – es sind Begriffe wie: kriminell, Freiheit, Gerechtigkeit und Autonomie, um nur einige zu nennen. Diese Begriffe sind allesamt schwer beladen, und ich bin mir nicht ganz sicher, ob wir sie leichtfertig verwenden können, um unsere Diskussion zu rahmen. Diese Begriffe sind in einer wissenschaftlichen, rechtlichen und ästhetischen Ordnung verankert, die immer schon bereits ausgrenzend ist und um einen dominanten Aspekt des Menschseins konstruiert, der als der „Mensch“³ subsummiert wird. Setzen wir nicht immer noch das Arsenal der Moderne ein (die ballistische Metapher verweist auf die zerstörerische Kraft, die sie entfaltet), um das unhaltbare Weltbild, das uns so zu schaffen macht, zu revidieren? Ermöglichen wir damit nicht die Wiederkehr eines polarisierenden „Mehrheitsdenkens“?⁴

Die Verknüpfungen zwischen der Forderung nach Gerechtigkeit, Anerkennung und Verantwortlichkeit im Raum des Politischen, der selbst schon durch ein vorbestimmtes und vorentschiedenes dominantes Gesellschaftsprogramm kontaminiert ist, macht die Aufgabe eines emanzipatorischen Kritikvermögens besonders angreifbar. Jede Forderung, besonders aber die nach Gerechtigkeit, setzt eine fortlaufende Hinterfragung der in sie eingebetteten Fallstricke voraus, sowie der Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen Gerechtigkeit/Freiheit/

2 Das Symposium Kunstrezeption – Strategien für zukünftiges Ausstellen des FWF-PEEK-Projekts PPC [AR 568] zur kritischen Aufarbeitung der Geschichte der Kommune am Friedrichshof fand vom 2. bis 7. Juli 2021 im Volkskunde Museum Wien statt. Diese Veranstaltung wurde von den Herausgebern des vorliegenden Bandes organisiert. Ein Transkript eines Panels „Kurator*innen im Gespräch“ ist Teil dieser Publikation.

3 Der Ausdruck „Mensch“ bezieht sich auf jene Figur, die mit der Geschichte des westlichen Imperialismus verbunden ist, und die sich als das Universelle aufdrängt und nicht gleichbedeutend mit dem Menschlichen ist.

4 Es überrascht nicht, dass Deleuze/Guattari der Mehrheit das „faschistisch Werden“ zuschreiben. Minderheit zu werden ist also eine ethische Forderung.

Gewalt möglich sind. Sprechen wir über (neoliberale) Gerechtigkeit, die als Gesetze und Rechte konstruiert ist und auf ein Justizsystem gründet, das in den letzten Jahrzehnten nur noch rassistischer, exklusiver und machtgesteuerter geworden ist? Oder geht es um Gerechtigkeit versus Recht, also um ethische Gerechtigkeit versus Gesetz? Der erste Begriff, Gerechtigkeit als Rechtschaffenheit, erfordert eine ständige Selbstprüfung, die Hinterfragung der ethischen Standards und ihrer vielfältigen und systemischen Abweichungen. Gerecht zu werden könnte sehr wohl bedeuten, aus dem Gesetz her auszutreten und sich mit dem Verlust der Universalität und ihrer Passepartout-Antwort auszusöhnen, die einst als moralischer Kompass dienten. Nicht, weil die Gerechtigkeit richtungslos ist, sondern weil sie spezifisch, orts- und zeitgebunden ist.

Es scheint, als verlange OMs Werk von uns, immer wieder genau den Schnittpunkt zwischen Gerechtigkeit und Recht zu untersuchen. Das betrifft auch unsere ethischen Horizonte, ihre Grundlagen, die Frage, wer vermeintlich in den Geltungsbereich der Gerechtigkeit fällt und wer nicht, sowie die Legitimationen, die wir um die Gültigkeit solch erhabener Konzepte herum aufgebaut haben. Für uns, die wir uns mit Ästhetik befassen, bedeutet dies, dass wir beharrlich hinschauen und uns weigern, wegzuschauen, indem wir uns bewusst auf das einlassen, was Sylvia Wynter eine dechiffrierende Praxis nennt. Das Problem, so Wynter, ist nicht das, was nicht gesehen wird, was verborgen bleibt, sondern das, was gesehen wird und wie dieses Sehen erfolgt (Wynter 1994: 238-279). Bei allem Respekt für unser Engagement in Kritikvermögen und Pluralismus erkennen wir erst allmählich, “the need to question ceaselessly one’s relation to the Other without relying on the didacticism of juridical authority or a set of universal principles.” (Jackson 2012: 79) Wir fangen gerade erst an, mit der Inkommensurabilität des Universellen als Mensch und den gefährdeten Projekten der Inklusivität und des Pluralismus zu rechnen, die wir aus diesem Erbe aufzubauen versucht haben — leider allzu oft, ohne das eigentliche Konstrukt des „Menschen als Mensch“, der sich mit dieser Abrechnung befasst, in Frage zu stellen.

„That expression, ‚work before the work,‘“ schrieb Joan Tronto kürzlich und zitierte dabei Yayra Sumah, „captures this particular kind of burden very clearly, the most oppressed also must do the work of dealing with the trauma they suffer by having constantly to try again

to explain to both clueless and well-meaning people with privilege what it means. But I also imagine that not only is it the work before the work, it is also the work after the work, and the endless cycle of work to protect oneself that goes on and on, like daily care, never ending.“ (Tronto 2020: 43) Es gehört zu den Paradoxien der Restitutions-, Wiedergutmachungs- und Abschaffungsarbeit, dass sie von den Opfern verlangt, sich ständig an ihren Schmerz zu erinnern und darüber hinaus die Arbeit der Heilung und Reparation zu leisten. Ich möchte uns daran erinnern, dass Abschaffung — im Sinne von Abolitionismus — nicht bedeutet, Dinge aus Wut und Abscheu in den Boden zu stampfen. Es bedeutet, ausgrenzende, sexistische und rassistische Diskurse, Technologien und Infrastrukturen, die der Aufrechterhaltung eines Status quo im Namen der Stärkeren und Machthaber:innen dienen, aufmerksam zu entwirren. Abolition, Abschaffung zielen darauf ab, Ausgrenzung, Isolation und Verwüstung — oft das Ergebnis systemischer Ungerechtigkeit — durch andere Möglichkeiten der Intervention, Fürsorge und Reparatur zu unterbrechen und zu ersetzen.

KÖRPER ALS FLEISCH

Unter dem Eindruck von Jakovljevićs genauer Lektüre von OMs „Oh Sensibility“ wandte ich mich erneut den Black Studies zu, insbesondere den darin enthaltenen Überlegungen zu Dehumanisierung und Animalität, sowie der grundlegenden poststrukturalistischen Literatur zu diesen Themen. Meine Intervention greift daher Jakovljevićs Schlussfolgerung auf, nämlich die „katastrophalen Zusammenbrüche“, die er so treffend als inhärente Bedrohung des Avantgardismus beschreibt und bietet einen Rahmen dafür, wie das sogenannte „Subhumane“ und Animalität anhand von Rassentheorien und Tier- und Animacystudien zu denken sind. Mein Weg führt mich jedoch weniger in Richtung Ethik oder explizite Sexualisierung, sondern vielmehr zu einer Untersuchung eines spezifischen Repertoires sozialer, symbolischer, patriarchaler Technologien, die sich aus dem menschlichen Exzeptionalismus und dem männlichen Suprematismus ableiten; ein Repertoire, das in seinem Verständnis für Begriffe wie Lust, Begehren, Mensch, Tier, Körper und Gewalt tiefe Verwirrungen aufweist.

So versuche ich, die Aussage „the human being is not seen as a human being, a person, but as a body with certain properties. material action extends reality“⁵ etwas zu entwirren, ohne die künstlerische oder kommunale Praxis von OM zu kommentieren. Dieser Satz fasst recht prägnant, so meine ich, die falsch verstandene ideologische Position zusammen, aus der OM die Legitimation für sein künstlerisches Handeln ableitet.

Um es vorwegzunehmen: Körper vermitteln nicht nur „bestimmte Eigenschaften“, sondern sind Träger jener Markierungen, die eine Person auf den ersten Blick als Teil der herrschenden Form des Menschseins qualifizieren, während sie diejenigen, die von dieser Morphologie abweichen würden, ausschließen. Die konzeptuelle Trennung des Menschen von seinem:ihrem Körper — und die damit vollzogene Essentialisierung oder Naturalisierung des Körpers — zielt auf die Verschleierung aller den Körpern eingeschriebenen Unterschiede wie Geschlecht, Rasse und Dis/Ability. Dies könnte potenziell „befreiend“ wirken, doch wie Fanon mit so bemerkenswerter Klarheit beschreibt, ist es keine Option, ein „neutraler“ Körper zu werden: „I am given no chance. I am overdetermined from without. I am the slave not of the ‘idea’ that others have of me but of my own appearance.“ (Fanon 2008: 87) Bevor andere Faktoren ins Spiel kommen, haben Erscheinungsbild und Morphologie längst jenen corpus politicum organisiert, der den normativen Körper der Politik ausmacht. Ein „Körper mit bestimmten Eigenschaften“ zu sein, ist ausschließlich jenen vorbehalten, die sich an der Achse der Normalität, ja der Überlegenheit orientieren, da es sich darauf bezieht, nicht schwarz, nicht trans, nicht ausländisch, nicht disabled usw. zu sein. Alle anderen Körper erfahren sich selbst als negativ „von außen überbestimmt“ und laufen Gefahr, aus dem politischen Körper herauszufallen und in ultimativer Konsequenz ins Nichtsein zu stürzen. Körper bilden jenseits ihrer Existenz als bloße organische Materie die primäre Arena, in der die Negation des Personseins aufgeführt und erprobt wird.

Der als materiell, passiv und formbar (und letztlich als „Fleisch“) konzipierte Körper führt zur Reduktion des Menschen auf einen „biological organism without necessarily having recourse to the recognition humans share with each other.“ (Parker 2018: 439). Indem OM

5 Green 1999, 87. Zitiert nach Jakovljević (o. J.).

den Körper aus dem Bereich des Politischen herauslöst, verleiht er ihm vorschnell eine neue Bedeutung als künstlerisches Material und beansprucht seine Autorität als Künstler/Performer über die Körper, Begehren und im Fall der Gans aus „Oh Sensibility“ über das Leben seiner tierischen Mitakteurin. Anstatt die Distanz zwischen Kunst und Leben zu verringern, was das erklärte Anliegen der aktionistischen und der Performance-Kunst ist, vertieft OM die existierende Kluft und beschwört einen Ausnahmezustand herauf, in dem sowohl Ethik als auch das Gesetz aufgehoben sind. Unter den prekären Bedingungen des „nackten Lebens“ werden die Grenzen der Macht dereguliert. Dieser Ausnahmezustand, der eine hemmungs- und regellose Situation suggeriert, die frei von der regulierenden Kraft des Gesetzes, der Moral und der Kultur ist, setzt allerdings die Ordnung nicht gänzlich außer Kraft. Er schafft die notwendigen Voraussetzungen für die Übernahme von Autorität durch die selbsternannte(n) Autoritätsperson(en), in diesem Fall durch den Künstler, OM.

DIE FRAGE NACH DEM NICHT-MENSCHLICHEN

„Nicht als Mensch gesehen zu werden“, gemäß des oben angeführten OM Zitats, also die Anerkennung, die Menschen miteinander teilen, zu verlieren, steht in gefährlicher Nähe zur Ent- oder Untermenschlichung, einer „Kulturtechnik“, die darauf abzielt, die Menschlichkeit anderer zu entwerten bzw. auszulöschen. Die Dehumanisierung entspringt den gefährlichen psychologischen Tendenzen zu essentialistischem, suprematistischem und hierarchischem Denken und setzt die wechselseitigen Mechanismen von Abwertung/Verdinglichung/Animalisierung einerseits und Befriedigung/Kontrolle/Gewalt andererseits in Gang. In dieser Gleichung und gemäß den etablierten postkolonialen Theorien werden der:die „Andere“ pathologisiert, trivialisiert oder zum Schweigen gebracht, da er:sie die ontologische Ordnung in Frage stellt, auf der westliche Epistemologien beruhen. Durch die ex negativo-Behauptung des Abjekten, Abartigen und Nicht-Menschlichen konstituiert sich die westliche Moderne und mit ihr, „the human’s colonial (and hetero-patriarchal) imposition as synonymous with all appearances of human.“ (Jackson 2013: 681)

Die Fähigkeit, eine Person oder eine Gruppe ihrer Menschlichkeit zu berauben, sie derart zu degradieren, dass sie in den Augen der Autoritätsperson zu Tieren werden, enthemmt die Aggression derjenigen, die Autorität beanspruchen (Smith 2021). Die Entmenslichung entfesselt die gesamte Bandbreite der Gewalt, die unter bestimmten sozialen (und rechtlichen) Bedingungen und oftmals weit darüber hinaus verfügbar ist. Diese Gewalt kann sprachlicher, systemischer, körperlicher, sexueller oder psychologischer Natur sein und ist ein Maß für die Zulässigkeit der bestehenden Biopolitik und/oder die Enthemmung der Autoritätsperson. In Anlehnung an Foucaults Arbeiten zur Geschichte der Sexualität lässt sich zudem sagen, dass Sexualität den dominanten Machtdiskurs im Westen bestimmt (und mit großer Sicherheit derjenige, der sich durch OMs Lebenswerk zieht). Aufgrund der wirtschaftlichen, sozialen und symbolischen Bedeutung, die die westliche Kultur ihr beimisst, nimmt Sexualität (und damit alle geschlechtsspezifischen Formen der Reproduktionsarbeit) eine privilegierte Rolle bei der Konstitution von Subjektivität und Herrschaftsbeziehungen ein. Die Kategorie „Frau“, die sich zunächst als bevorzugte Figur des Andersseins etabliert hatte, wurde so zur Matrix, nach der hierarchische Unterkategorien des Menschlichen organisiert werden.

Bisher habe ich versucht, auf die Risiken hinzuweisen, die mit der Selbstermächtigung des Subjekts in Bezug auf die Entmenslichung und Animalisierung anderer Menschen einhergehen. Es stellt sich noch die Frage, welche Überschneidungen und Assoziationen im Diskurs der Animalisierung zu finden sind und warum wir uns speziell mit der gegen Tiere ausgeübten Gewalt auseinandersetzen sollten. In „Eating Well“ erforscht Jacques Derrida die „grenzenlosen“ Konsequenzen und Implikationen dessen, was er als Missverständnis des „Du sollst nicht töten“-Gebots ansieht. „[I]n a world where sacrifice is possible and where it is not forbidden to make an attempt on life in general,“ argumentiert Derrida, wird das Tieropfer zum Schlupfloch, durch das Gewalt und Mord „denegated“ — also entnegiert — werden. (Derrida 1995: 278-281) Der Schauplatz des Opfers etabliert eine symbolische Ökonomie und politische Ordnung, die die nicht-kriminelle, also straffreie Tötung der (geschlechtlich und rassifiziert) Animalisierten rechtfertigt, seien es nun menschliche oder nicht-menschliche Personen.

Das Opfer befriedigt nicht nur „need, desire, authorization, the justification of putting to death,“ (Derrida 1995: 278-281), sondern muss ständig re-aktualisiert werden, um die Überlegenheit des phallogozentrischen Menschen gegenüber dem „Animalischen“ (dem abwesenden Referenten)⁶ zu stabilisieren. Die Aufführung und Wiederholung von Akten der Überlegenheit und die Suche nach immer neuen Methoden zur Verstärkung und Stabilisierung des etablierten carnophallozentrischen Subjekts — Derridas Neologismus zur Identifizierung einer Subjektivität, die nicht nur anthropozentrisch und phallozentrisch, sondern auch fleischfressend ist — wird notwendig, um es gegen die vielfältigen Fronten der Anfechtung zu verteidigen. Die (wiederholten) Handlungen des (symbolischen oder tatsächlichen) Tötens von Tieren und derjenigen, die animalisiert werden, sind somit Teil des Projekts der Konstruktion einer Art von Subjektivität, die auf der Gewalt gegen andere beruht, und sich auf die Behauptung eines überlegenen, männlich identifizierten Wesens stützt, das seine Überlegenheit (und Befriedigung) nicht nur aus der Rationalität und der Sprache, sondern auch aus seinem Recht auf Opferung ableitet.

Der Rückgriff auf die umfangreiche Literatur, die die Verbindungen zwischen Animalisierung und dem sogenannten „Subhumanen“ beschreibt, und, wie bereits erörtert, zwischen Sexualität und Gewalt, ermöglicht es uns, die dem menschlichen Exzeptionalismus und der weißen männlichen Vorherrschaft eingeschriebene Opferstruktur besser zu verstehen (Adams 2015). Die Animalisierung schafft (den abwesenden Referenten) „Fleisch“ (der hier durchaus für „Frauen“ stehen kann) und normalisiert dessen visuellen und sexuellen Konsum in westlichen und verwestlichten Kulturen. Da wir allerdings nie mit Sicherheit wissen, wo wir den „Schnitt“ (nach Derrida) zwischen dem Menschen und seinem:ihren Anderen vollziehen sollen, scheint die Inszenierung von Animalität in der aktionistischen Arbeit von OM (aber möglicherweise auch darüber hinaus) die Kategorie des „Tieres“ zu produzieren und zu reinszenieren. Es handelt sich dabei um eine performativ vollzogene Entmenschlichung, die nicht zur vermeintlichen Befreiung und Emanzipation

6 „Absent referent“ wird hier mit Carol Adams verwendet, um die Unsichtbarmachung zu beschreiben, die stattfindet, wenn ein ursprünglicher Referent (Tier, Frau*, Person of Color) durch ein objektiviertes Synonym wie Fleisch ersetzt wird, „to keep something from being seen as having been someone.“ (Adams 2015)

des Menschen (der Entlastung der Wünsche und Triebe von der bürgerlichen oder biologischen Normativität) führt, sondern zu seiner:ihrer Opferung. Nur ein Akteur kann mit Sicherheit ausgeschlossen werden: derjenige, der die Autorität über das Opfer hat

Diesem Argument folgend, eröffnet die sexualisierte Opferung der weißen Gans im OM-Film „Oh Sensibility“ die Möglichkeit, den Tod und die Auslöschung (zumindest in der symbolischen Ordnung) all derer zu vollziehen, die als Tiere behandelt werden. Ich will damit andeuten, dass nicht nur die Gans geschlachtet wird, sondern auch die anderen Mitwirkenden gleichermaßen animalisiert werden und Gefahr laufen, Opfer einer symbolischen Tötung zu werden. OM postulierte die Entnaturalisierung der darwinistischen und Freudschen Figur des Menschen (insbesondere die Entkopplung der sexuellen Normativität von Fortpflanzung und der Gewalt von Überleben), enthemmte und deregulierte jedoch damit Formen der Gewalt (Tiermisshandlung und -tötung, Ausbeutung, Unterwerfung, Inferiorisierung) in seinen aktionistischen Performances. Einhergehend mit seiner Absicht, menschliche Animalität/Bestialität zu entfesseln, setzte er seine Mitakteur:innen einer tierischen Unmenschlichkeit aus. Wie in den meisten Kontexten biopolitischer Gewalt sortiert die Hierarchisierung der Intensitäten (von Gewalt, Marginalisierung, Missbrauch) das affektive Regime in Bezug auf die Gruppe: Im Fall von „Oh Sensibility“ werden die männlichen, weiblichen und tierischen Kollaborateure unterschiedlichen Graden von Gewalt und Entmenschlichung unterworfen, um den Gruppenzusammenhalt und Gehorsam gegenüber der Machtstruktur zu sichern.

Abschließend möchte ich deutlich machen, wie schwierig es ist, die erkenntnistheoretische Autorität und den ontologischen Imperialismus des „Menschen“ und sein Selbstverständnis in Frage zu stellen, ohne in die Fallen der Entmenschlichung zu tappen. Ebenso prekär ist der Akt, sich außerhalb des Gesetzes zu bewegen, ohne auf Missbrauch und Gewalt zurückzugreifen. Animalisierung als Teil eines Repertoires von Technologien, das die Minderwertigkeit und Vernichtung anderer verfolgt, ist weder befreiend noch erfinderisch noch phantasievoll. Die Dezentrierung der Kategorie „Mensch“ kann nicht um den Preis einer Abwertung von Menschlichkeit erfolgen, ganz im Gegenteil, sie beinhaltet die Resignifikation und Neubewertung des Letzteren. Die abolitionistische Arbeit der Resignifikation stützt sich auf die Befragung

und Kritik des „Menschen“, indem sie den westlichen Humanismus in ein breiteres Feld geschlechtlicher, sexueller, rassistischer und kolonialer Beziehungen stellt.

Trotz der von #metoo, BLM und vielen anderen geleistete Arbeit der tiefgreifenden Überarbeitung der gegenwärtigen sozialen und ideologischen Verhältnisse, ist es offensichtlich, dass wir zurzeit einen reaktionären Backlash erleben. Wir erleben die Demontage der Zivilgesellschaft und ihrer Institutionen, dem Zerfall der Überreste des Wohlfahrtsstaates und die rücksichtslose Ausbeutung unserer Erde. Der „space of appearance ... in which politics take place“ (Arendt 1998: 199), ist geprägt von der Enthemmung der Gewalt und der Verleugnung des Mordes durch die Polizei, die sich in gewalttätig-aggressiven politischen Reden und populistischen kommunalen Aktionen niederschlagen. Das Weltbild, das vielerorts die mehrheitsgesellschaftliche Politik aus den Überresten des Autoritarismus neu zusammensetzt, ist ausgrenzend, hierarchisch, weiß und patriarchalisch. Es entsteht aus einer toxischen Mischung aus Ressentiments, Angst, Anspruchsdenken und der Unfähigkeit, die Komplexitäten unserer gegenwärtigen Situation zu verhandeln. Treibende Kraft dieser Transformation ist die Prometheus-ähnliche Figur des „Menschen“, die eine quasi uneingeschränkte Macht über Menschen und Nichtmenschen ausübt. Und gerade wegen dieses ungehemmten Wiedergängers, dieser Wiederkehr der Untoten, müssen wir uns immer wieder der Arbeit vor der Arbeit widmen, uns selbst, unsere Lexika, unseren Kanon und unsere Zugehörigkeiten hinterfragen, um so das Betriebssystem der weißen Vorherrschaft immer wieder von neuem zu demonstrieren.

— **Daniela Zyman** ist Chefkuratorin und künstlerische Leiterin von Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21). Die Organisation hat es sich zur Aufgabe gemacht, das Beste der zeitgenössischen Kunst in Auftrag zu geben, zu sammeln und zu präsentieren und dringenden soziale, politische und ökologische Fragen nachzugehen – insbesondere über ihre ozeanische Forschungsplattform TBA21-Academy.

LITERATUR

Adams, Carol J. (2015): *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Bloomsbury Academic.

Arendt, Hannah (1998 [1958]): *The Human Condition*, 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques (1995): ««Eating Well,»» or the Calculation of the Subject», in: *Points... Interviews, 1974–1994*. Stanford: Stanford University Press, 255–288.

Fanon, Frantz (2008): *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.

Jackson, Zakiyyah Iman (2012): *Beyond the Limit: Gender, Sexuality, and the Animal Question in (Afro)Modernity*. Dissertation. Berkely: University of California/Berkeley.

Jackson, Zakiyyah Iman (2013): «Animal: New Directions in the Theorization of Race and Posthumanism», in: *Feminist Studies* 39, no. 3/2013.

Jakovljević, Branislav: «(Oh) Sensibility of the Sensible: Otto Muehl and the Ethical Turn» (Manuscript, n.d.).

Parker, Emily Anne (2028): «The Human as Double Bind: Sylvia Wynter and the Genre of 'Man'», in: *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 32 no. 3.

Smith, David Livingstone (2021): *Making Monsters: The Uncanny Power of Dehumanization*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Tronto, Joan C. (2020): *Care*. Online: <https://newalphabet.school.hkw.de/letters-to-joan/index.html>. (Last Access 18.09.2023).

Wynter, Sylvia (1992): «Rethinking Aesthetics: Notes towards a Deciphering Practice», in: Mbye B. Cham (ed.): *Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema*. Trenton, N.J: Africa World Press, 238–279.

DER NARZISST, DIE KUNST UND DIE ANDEREN

Eine Ausdifferenzierung meiner Animosität

— von Andy Simanowitz

In unserer Kindheit hingen vor unseren Augen die Bilder des Künstlergurus. Seine Präsenz drängte in unsere Anwesenheit, seine Sichtweisen füllten die Augenhöhlen unserer Eltern. Aus dieser nächsten Nähe überschätzten sie seine Größe bei weitem, hielten ihn für die ganze Welt und hofften, ihre Kinder in dieser Welt oder diese Welt in ihren Kindern unterbringen zu können.

Wenn sich seit den letzten dreißig Jahren anrühige Kunstverkäufer und Kulturinstitutionen mit den faulen Eiern dieser Präsenz schmücken wollen, sie in ihre Ausstellungsräume hängen und mit ihnen Geschäfte machen, schlägt es uns die Sprache, die wir nie hatten. In der Hoffnung zu dieser Sprache zu finden, versuche ich eine Ausdifferenzierung meiner radikalen Animosität. Auf das Dartboard mit der Fratze des Sektenführers werfe ich im Folgenden drei Darts. Der erste zielt auf die Funktion, die die Kunst für Otto Mühl in seiner Sekte hatte; der zweite auf ein Fortwirken des Nationalsozialismus in Mühl selbst und damit auch in seinen Handlungen; der dritte auf die Verstrickung von Einzelnen mit seiner Person und seinen Taten.

I. WARUM OTTO MÜHL EIGENTLICH KEIN MALER WAR

„You ask if artists should be responsible world citizens. I definitely think they should. [...] I think the artist ought to try to be no different from any other mortal in this respect.”

Boris Lurie, Brief an Thomas Hess, 31. Mai 1962

In einem Saaltext einer Ausstellung am Friedrichshof im Burgenland im Jahr 2019 schreibt der Mühl-Verkäufer Hubert Klocker:

„Viele der in diesen Jahren entstandenen Werke stehen im Zusammenhang mit in der Kommune gedrehten Filmen, die am Beispiel von Persönlichkeiten wie Van Gogh, Picasso, den Künstlern der Wiener Jahrhundertwende, bzw. Andy Warhol die Rolle und Fetischierung des

Künstlers im Wertgefüge des Kapitalismus untersuchen.“¹

Der Satz suggeriert fälschlicherweise eine reflektierte, explorative Beschäftigung mit diesen Künstlern und — das ist besonders falsch — ein kritisch distanzierendes Verhältnis zu ihrem Ruhm. Als jene im Saaltext beschriebenen Filme in den 1980er Jahren als Elemente einer thematischen Hinwendung zu ruhmreichen geschichtlichen Persönlichkeiten entstanden, war Mühl bereits seit zehn Jahren Sektenführer. Seine ausufernde Selbstüberschätzung als größter Künstler, Therapeut, Literat, Denker und Revolutionär aller Zeiten hatte sich in die kleine, abgesonderte Gemeinschaft eingeschrieben. Er sprach seinen Größenwahn offen aus – die ihn verherrlichenden Sektenmitglieder glaubten und rezitierten diesen. Sie waren Echo und Spiegel für eine illusorische Selbsteinschätzung, die im geschlossenen Sinnsystem eskalierte. Gerade vor dem Hintergrund von Mühls Obsession, sich in einem Näheverhältnis zu ruhmreichen geschichtlichen Persönlichkeiten zu sehen, lässt sich die „Kommune“ als eine vergesellschaftete narzisstische Persönlichkeitsstörung mit traumatisierenden Folgen für alle Beteiligten verstehen.²

Das lässt sich an einem formalen Detail der entstandenen Filme und an der allgemeinen Funktion von Mühls malerischer Tätigkeit in der Kommune konkretisieren. Theo Altenberg war Hauptdarsteller in den am Friedrichshof entstandenen Tributfilmen zu Van Gogh, Picasso und Richard Gerstl (aufgrund der Eigendynamik, die der Film durch die Beteiligung namhafter Künstler*innen entwickelte, später umbenannt in „Back to Fucking Cambridge“). In den Malszenen wurde Altenberg jedoch von einem seltsamen Stuntdouble ersetzt: von Otto Mühl. Dieses absurde Detail entlarvt die Filme als allzu offenkundige Vehikel eines ungezügelten Narzissmus. In der von ihnen geschaffenen Binnenrealität darf Mühl selbst Van Gogh, Picasso oder Gerstl sein.

Dabei war Mühl in einem gewissen Sinn gar kein Maler. Die Aufmerksamkeit, die ihm in den 1960er Jahren zuteil wurde, richtete sich nicht auf Malerei, sondern auf seine Aktionen. Dass er in der „Kommune“ „wieder“ zu malen begann, wie es oft heißt, ist irreführend. Um seine malerische Tätigkeit zu verstehen, muss man sich daran erinnern, dass

1 Saaltext der Ausstellung *Otto Muehl. Arbeiten 1955-2013* in der Sammlung Friedrichshof.

2 Vgl. Shaw, Daniel (2022): »The Heart of Cult Recovery: Compassion for the Self«, *ICSA Today*. 13 (2), S. 2-9. Siehe auch online: <https://www.mumok.at/presse/koerper-psyche-tabu-1>, gesichtet 12.03.2026.

Mühls charismatische Herrschaft in der Sekte auf dem Glauben seiner Anhänger an die übernatürliche, künstlerische Begabung ihres Führers beruhte. Eine größtenteils fünfundzwanzig Jahre jüngere Gruppe vagabundierender Idealisten war gleichermaßen an der Utopie verantwortungsloser Lustbefriedigung sowie an Mühls permanenter, performativer Selbstüberhöhung kleben geblieben und hatte sich in eine Parallelgesellschaft zurückgezogen. Die malerische Tätigkeit entwickelte sich dort als kollektives Ritual, bei dem die Anhänger ihrem Führer raunend und staunend dessen Obsession bestätigten, der größte Künstler aller Zeiten zu sein.

An die „Kommune“ zu glauben, hieß zu einem großen Teil an den Künstler Otto Mühl zu glauben. Genau hier fällt der sexuelle Missbrauch untrennbar mit der Kunst und vor allem mit Mühls malerischer Tätigkeit zusammen. Die Kinder in der Sekte wurden zu einer Bewunderung Mühls erzogen, die auch und vor allem eine Bewunderung für Mühl als Künstler und insbesondere als Maler war. Sie wurden in die jubelnde Menge der Erwachsenen platziert, während Mühl malte. Und sie sahen täglich explizit und ihnen wurde beigebracht, dass man als Frau und Mädchen diesem „allergrößten Künstler“ die Bewunderung durch sexuelle Verfügbarkeit entgegenbringt. Wenn sie sich weigerten, wurden sie vergewaltigt.

Die ruhmreichen Persönlichkeiten als Sujet sind genauso wie die gut erkennbaren Irrwege durch die Stile herausragender Maler seines mutmaßlich „vielfältige[n] und komplexe[n] Oeuvre[s]“³ ein Symptom der Funktion, die die malerische Tätigkeit in der „Kommune“ erfüllte. Entsprechend gelang es, die farbenfrohen Reliquien dieses despotischen Herrschaftssystems erst in dem Moment als ernstzunehmende Malerei zu vermarkten, als das System durch die Inhaftierung Mühls vorübergehend zerstört war. Seitdem wird das Beweismaterial eines erschütternden Machtmissbrauchs weiterhin verharmlosend als „Malerei“ ausgestellt, besprochen und verkauft.

3 So die verkaufsdienliche Überhöhung im oben zitierten Saaltext.

II. UNGLEICHHEITSIDEOLOGIEN

„The domain of the soul has its vampires.“
George Steiner, *Lessons of the Masters*, 2003.

2016 lief im mumok in Wien die von Eva Badura-Triska kuratierte Ausstellung mit dem Titel *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*. Im Begleittext zur Ausstellung liest man: „das mumok [wirft] einen frischen Blick auf einen seiner Sammlungsschwerpunkte, den Wiener Aktionismus, und setzt diesen in Bezug zu seinen nicht minder radikalen Vorläuferpositionen im eigenen Land. [...] Mit Körper, Psyche und Tabu als zentralen, titelgebenden Begriffen verdeutlicht die Präsentation ideengeschichtliche, inhaltliche und gestalterische Zusammenhänge zwischen dem Wiener Aktionismus und den künstlerischen Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. [...] Wie im Wien der frühen Moderne kennzeichnet auch in der Zeit um 1960 eine revolutionäre Aufbruchsstimmung sowohl das gesellschaftliche wie auch das kulturelle und künstlerische Leben. Darstellungskonventionen und Kunstgattungen wurden neu bestimmt, der Glaube an die Mit- und Umgestaltung der Gesellschaft durch Kunst beflügelte die Utopien und radikalen Provokationen gegen traditionelle Ordnungen. Nicht zufällig nahmen sich die Protagonisten des Wiener Aktionismus die Traditionsstürmer der Zeit nach 1900 mit deren radikalen Körperbezügen und Tabubrüchen wie auch mit deren interdisziplinären und synergetischen Kunstformen zum Vorbild ihrer eigenen Kunst.“⁴

Wie in dem Begleittext, suchte man in der Ausstellung vergeblich nach einer Vergegenwärtigung des nationalsozialistischen Massenmords und der Zerstörung von Kultur, die als radikaler Bruch zwischen den beiden Abschnitten österreichischer Kunstgeschichte liegen. Die Agenda, Kontinuität zu behaupten, wo Massenmord und Zerstörung war, bestimmt nicht nur diese Ausstellung. Sie lässt sich gleichfalls in den übergeordneten kulturpolitischen Entscheidungen nachverfolgen, in denen das mumok als Institution begründet ist. So eröffnete das Museum im Jahr 2001 in einem neuen Gebäude im Museumsquartier, einem neu geschaffenen

4 Presstext zur Ausstellung *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, siehe online: https://www.mumok.at/sites/default/files/cms/pt_wa_jahrhundertzwende_d_1.pdf, gesichtet 31.05.2023.

Kulturareal in den ehemaligen kaiserlichen Hofstallungen aus dem 18. Jahrhundert. Manfred und Laurids Ortner bekam den Zuschlag, die kulturpolitische Agenda architektonisch auszuführen. Sie setzten in den großflächigen Innenhof der Stallungen zwei steinerne Quader: das Leopold Museum als Behausung für die Klimt und Schiele Sammlung der gleichnamigen Familie;⁵ und das mumok, in dem sich seither ein Teil der Sammlung des deutschen Industriellenehepaars Peter und Irene Ludwig befindet, mit Schwerpunkt auf der Kunst aus der Zeit nach 1945 bis heute. Entsprechend der oben hervorgehobenen Ausstellung sucht die Projektdarstellung auf der Webseite des Architekturbüros einen Anschluss ohne Anschluss und betont die Kontinuität zwischen der Zeit vor und der Zeit nach dem Nationalsozialismus – so als wäre dazwischen nichts gewesen: „Die Situierung im Areal der ehemaligen Hofstallungen [...] bietet die ideale Anknüpfung der zeitgenössischen Kultur an die historische Tradition, die sich mit Hofburg und Hofmuseen in direkter Nachbarschaft befindet.“⁶

Die hiermit kurz angerissene kulturpolitische Perspektive soll das Folgende in einen größeren Kontext einbetten. Während das Museumsquartier und das mumok, die Ortner-Brüder und Eva Badura-Triska, auf eine Kontinuität setzen, welche das massenmörderische, nationalsozialistische Zwischenspiel ausblendet, möchte ich anhand eines konkreten Beispiels auf das Fortwirken des Nationalsozialismus in Mühls Denken und Handeln hinweisen.

Im Dokumentarfilm *Meine Keine Familie* von Paul Robert ist eine Szene zu sehen, die vielen Zuschauer*innen den Magen umdreht. Sie zeigt die gewalttätige, öffentliche Misshandlung eines etwa zehn Jahre alten Kindes durch Otto Mühl und stammt aus dem dokumentarischen Fundus der Sekte. Zu sehen ist ein Vorgang, der über einen Zeitraum von mehreren Jahren dem Wesen nach alltäglich war und dem alle Kinder ab dem Kleinkindalter ausgesetzt waren.

5 So als würde er gezielt Malerei sammeln, auf der nackte, minderjährige Mädchen abgebildet sind, ergänzte Rudolf Leopold seine Schiele-Sammlung mit vielen Mühl-Werken, darunter auch Werke für die Mühl Nacktfotos seiner Missbrauchsoffer auf Leinwände projizieren ließ, um sie detailgetreu abzubilden. Zur besonderen Beziehung von Rudolf Leopold zum Sektenkomplex siehe hier: <https://www.leopoldmuseum.org/de/presse/presseunterlagen/90/Otto-Muehl-Sammlung-Leopold>, gesichtet 15.06.2023.

6 Siehe: https://ortner-ortner.com/de/baukunst/projekte/kultur/mumok_wien, gesichtet 31.05.2023.

Da der Film nicht nur in dieser Szene mit Archivmaterial arbeitet, das im Besitz der Genossenschaft Friedrichshof ist, musste Robert vor der Veröffentlichung des Films dem damaligen Genossenschaftsvorstand Peter Schär einen Rohschnitt vorlegen. Für die Beurteilung des Films und die Entscheidung über die Freigabe zog Peter Schär den Mühl-Verkäufer Hubert Klocker hinzu. Den Film ließen sie grundsätzlich passieren, verlangten jedoch, dass eine Stelle gekürzt wird. Im Rohschnitt hatte Robert nicht nur die Misshandlung des Kindes in den Film aufgenommen, sondern auch die Rechtfertigung Otto Mühls, die auf die Misshandlung folgt. Diese musste entfernt werden, um die Freigabe für den Film zu erhalten.

Was passiert in der Szene, die als Archivmaterial vorliegt und die Schär und Klocker nicht an die Öffentlichkeit lassen wollten? Mühl hat in der vorangegangenen Situation eine Niederlage erlitten. Das Kind ist seinen Anweisungen nicht gefolgt und hat, unter Tränen und Schmerzen, mit dem protestiert, was in der Sekte am wenigsten geduldet war: der eigenen Willensstärke. Mühl ist sichtlich aufgebracht. Obwohl der gewaltvolle Umgang mit dem Kind von keiner der anwesenden Personen öffentlich in Frage gestellt wird — im Gegenteil, die einzelnen Gewaltakte werden aus der Menge vielfach bejauchzt und bejubelt — vermutet er wohl dennoch Zweifel gegenüber seinem Vorgehen in der Menge. Auf jeden Fall erkennt man in der Rechtfertigung die Spuren von Mühls langjähriger Beziehung zur Mutter des misshandelten Jungen, an die er seine Rechtfertigung richtet. Sie gehörte zum ersten Sektenkreis, den Mühl noch in der Praterstraße um sich rekrutierte, und — das ist entscheidend für den Inhalt seiner Rechtfertigung — sie ist jüdisch. Denn in diesem gereizten, verunsicherten Zustand regressiert Mühl in die Unlogiken des nationalsozialistischen Rassen-Antisemitismus, die Ideologie seiner Kindheit. In der folgenden Transkription sind die entsprechenden Auffassungen und Formulierungen sowie das semantische Feld, aus dem sie stammen, hervorgehoben:⁷

7 Szenenbeschreibung und Transkription von Zarah Gutsch auf der Grundlage der Videoaufnahmen im Archiv der Genossenschaft Friedrichshof. Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=vUSZtf48gvk&t=127s>. Zuletzt gesichtet am 13.4.2025

FRIEDRICHSHOF—SD-ABEND—1984

Otto Mühl sitzt auf einem Ledersessel in einem großen Saal umringt von einer Menschenmenge. Sie sitzen auf Reihen von Klappstühlen, manche mit Kindern auf dem Schoß, die hintersten stehen. Sie alle blicken auf die freie Mitte des Saals, die Bühne, an deren Rand ein paar Männer mit Musikinstrumenten stehen. Ein Kind, etwa 10 Jahre alt, verlässt weinend diese "Bühne".

MÜHL: Morgen machen wir das wieder. Jeden Tag. Der wird schon spielen lernen. Wo ist die A.? A. in die Mitte!

A., die Mutter des Jungen, steht von ihrem Stuhl in der Menge auf und betritt die Mitte.

MÜHL: Das wird er lernen. Der muss das überwinden. So wie du ihn gebremst hast, da kann ich ihn nur mit Wasser **vorwärts treiben**. Der ist ja schizophren, der Kerl. Aber ich bin ja ein Anhänger von Kneipp.

Das Publikum lacht.

MÜHL: Ich weiß, es schaut sehr arg aus, ja böseartig. Dir ist sicher das **KZ** eingefallen. Mir ist das vorgekommen, wie ein **KZ**. Der spielt echt einen **Juden im KZ**.

Mühl ahmt Gejammer nach. Zustimmungende Rufe und Klatschen aus dem Publikum.

MÜHL: Ich bin mir selbst vorgekommen wie eine **SS-Charge**, **dazu hat er mich gemacht**. Das hast ja auch **du in dir, die Anne Frank**. Diese Mentalität **haben sie alle**, diese verdammten **scheiß Juden!** Das ist wirklich etwas ganz **mieses**, über Jahrzehnte solch einen **Schrecken in die Kinder** hinein zu tragen. Du warst ja selber gar nicht im **KZ**. Nur vom Reden hat sie es gehört. Diese **scheiß Paranoia** von den **Juden**. Ich war ja selbst schon in Todesbedrohung. Aber ich rede nie davon. Obwohl ich manchmal ins Kissen heule.

Leichtes Gelächter aus dem Publikum.

MÜHL: Das hast du angerichtet da! Ja schau hin. Was sagst du dazu?

A.: Ja ist arg. Ich bin arg.

MÜHL: Nein ER ist arg. Der könnte genauso gut **kriminell** sein, dann kann man sich ja auch nicht einfach **abstechen** lassen. Das kann man **nicht wachsen lassen**, da muss man was machen dagegen. Aber die Kneippkuren werden ihn durchbringen. Den T. habe ich das letzte

mal auch durchgebracht. Aber es war leichter.

Aber der geht ja bis zum Exzess, der geht ja bis zum Hungerstreik der Mensch. Der wird Krebs kriegen. Was glaubst du unter was für einem Druck der lebt. Was ist dir lieber? Krebs oder diese **harte Behandlung** mit Wasser? Da **frisst** ihn der Neid, wenn er die anderen singen hört. Er würde so gerne und würgt sich das obi und muss verächtlich spielen. Und was passiert dann? Leukämie! Dann **frisst er sich selber auf**.

Zu A., die weiterhin in der Mitte vor ihm steht.

MÜHL: Setzen! Du gehst nach **Berlin**, aber so schnell wie möglich. Das geht nicht mehr. Du kannst dich nicht wie ein **Blutsauger** an seine Adern setzen. Und ihm das **Gift** reinpumpen. Das hat eine **verheerende Wirkung**.

Ein heute gebräuchlicher Überbegriff für Antisemitismus, Rassismus, Homophobie u.Ä. ist der Begriff der Ungleichheitsideologie. Wie alle Begriffe, die versuchen, die genannten, letztlich jeweils spezifischen Phänomene zu subsumieren, hat auch dieser seine Schwächen. In Bezug auf den Nationalsozialismus und Mühls Sekten-Ideologie erfasst der Begriff aber bisher meist unbeachtete strukturelle Ähnlichkeiten. Mühls Sekte wird — trotz Anerkennung der autoritären Strukturen — häufig weiterhin als ein Unterfangen gesehen, das eine liberale, progressive Agenda verfolgte. Dabei fehlt der Blick für die Spuren des nationalsozialistischen Denkens, welches Mühl in der Hitlerjugend und als Wehrmachtssoldat verinnerlichen sollte. Das Transkript und die Hervorhebungen machen diese Spuren sichtbar; allgemeiner lassen sie sich in der obsessiven Beziehung Mühls zu den Begriffen Krankheit und Heilung fassen und in der Rolle, die sich Mühl als Künstler und Herrscher zuwies, um die Gesellschaft und die Einzelnen von den sie mutmaßlich befallenden Krankheiten zu heilen.

Kunst und Heilung wurden für Mühl zu einer fortlaufend aufgeführten öffentlichen Geste. Eine entscheidende Frage bei Mühl ist, welche Bedeutung man den Führungszeichen beimisst, mit denen er seinem Handeln und seiner Kommunikation ein ständiges “Als-ob” verleiht, um sie so als künstlerisch-therapeutisch zu kennzeichnen. Sein gesamter öffentlicher Auftritt, ob in Form von Texten, aufgezeichneten Gesprächen oder das als Kunst produziertes Material ist durchdrungen von verschiedenen Ungleichheitsideologien — von Sexismus, Homophobie,

Rassismus und, wie in diesem Fall, Antisemitismus. Als Kunst und Therapie apostrophiert, gilt sein Verhalten als provokativ und kritisch. Wie man an dem oben dokumentierten Beispiel sieht, ermöglicht ihm diese Apostrophierung, seine menschenverachtenden Sichtweisen in dafür empfänglichen Kreisen salonfähig zu machen.

III. VERSTRICKUNGEN IN NARZISSTISCHE KREISE

„ein gutteil [des Kommune-Vermögens] ist sponsoring für den erfolglosen o.m. [Otto Mühl]. sein durchbruch am kunstmarkt (der seit Jahrzehnten auf sich warten lässt) kostet längst millionen. er lässt reihenweise kunstmarktgrößen am fh [Friedrichshof] und el cabrito [La Gomera, Kanarische Inseln] einfliegen. bisher weitgehend ohne erfolg. nur szeemann äußerte sympathien. aber werden sie sich auch in kursen realisieren? es sei ihm gegönnt dem verschmähten, dem der kunstmarkt so egal ist, daß er seit jahren nichts besseres zu tun hat, als die künstlerische fahne nach marktchancen flattern zu lassen. mit dem geld der redlich arbeitenden sektenmitglieder.“

Tagebucheintrag Dieter Reichert vom 16.10.1989, zitiert nach Benoît Tremsal: Die Kunstpraxis in der Mühl-Kommune, 2016.

Der Kopf auf dem Dartboard, auf das ich meine Pfeile werfe, zeigt eindeutig die Fratze des großewahnsinnigen Kunstlehrers⁸ Otto Mühl. Gleichzeitig geht es mir hier nicht nur um eine einzelne Person. Die Überführung der Kunst in traumatisierenden Narzissmus war in zweifacher Weise systematisch. Die Sekte entstand als erster narzisstischer Kreis. Um als Sekte zu existieren, mussten harte ideologische Außengrenzen errichtet werden – im Inneren der „gesunde“ „Kommune“-Mensch, da draußen der „kranke“ „Kleinfamilienwichtel“. Diese waren jedoch illusorisch; sie waren auf die ihnen zugedachte Funktion beschränkt und in ganz grundsätzlicher Weise nicht vorhanden. So arbeitete der narzisstische Sektenorganismus aktiv an einem zweiten narzisstischen Kreis in der breiten Öffentlichkeit. Sektendienstleister*innen wie Theo Altenberg, wie Bernd Stein und Terese Schulmeister, wie später Peter Schär, Gitta Verlei, Danielle Roussel oder Martin Christopherson (mein Vater), missionierten im österreichischen und internationalen Kunst- und Kulturbetrieb.

Gerade die erste narzisstische Iteration, die erste Sekte am Friedrichshof

⁸ Eine sehr treffende Formulierung von Zarah Gutsch.

war reizvoll genug, um die missionarische Tätigkeit erfolgreich zu machen. Das belegt die Besetzung des Filmes *Back to Fucking Cambridge*. Für den Film wurden interessierte Personen zum Friedrichshof eingeladen, um unter der Regie von Terese Schulmeister und Otto Mühl mit den minderjährigen Missbrauchsoptionen Mühls Vignetten zu drehen, in denen Pädosexualität für das Schaffen des Künstlers als Daseinsform normalisiert wird.⁹ Theo Altenberg und Terese Schulmeister, deren Leben nach der Kommune vor allem darin bestand, jegliche Schuld von sich zu weisen, jegliche Aufforderung zur Verantwortung für die Verbrechen, an denen sie beteiligt waren, als Spießertum zu verwerfen, und ihr fremdfinanziertes symbolisches Kapital im eigenen künstlerischen Dilettantismus zu verzocken, nennen die wichtigsten, teils weltbekannten Namen der Besetzung auf ihren jeweiligen Webseiten:

Lucio Amelio, Christian Ludwig Attersee, Anni Brus, Günter Brus, Horst Christoph, Georg Jiri Dokoupil, Helmut Federle, Erich Fischer, Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Joachim Goppelt, Franz Graf, Gotthard Graubner, Emmi Hudzinsky, Kurt Kalb, Maria Lassnig, Viktor Matejka, Oswald Oberhuber, Rafael Ortiz, Nam June Paik, Dieter Roth, Norman Rosenthal, John Sailer, Jochen Schmidt, Harald Szeemann, Wilfried Zeller-Zellenberg.¹⁰

Mit Ausnahme von Ani und Günther Brus ist meines Wissens nach keine dieser Personen auf die Idee gekommen in irgendeiner Form ihre Unterstützung der Sekte und die eigene Verstrickung in die Missbrauchsmechanismen kritisch zu reflektieren, geschweige denn sich bei den Opfern zu entschuldigen.

Im Jahr 2018, fünf Jahre nach Otto Mühls Tod, besuche ich gemeinsam mit meiner Partnerin meinen Vater, der zu der Zeit weiterhin im letzten Sektenstummel in Portugal lebt. Mühl zog nach seiner siebenjährigen Haftstrafe mit einem Rest seiner Jünger dorthin, behauptete, die erste „Kommune“ sei an ihrer Größe gescheitert und machte da weiter, wo er aufgehört hatte: mit Narzissmus, Kunst und Missbrauch.¹¹ Durch seinen

9 Siehe dazu u. a. die Bilderstrecke in der Mitte des Buches und der diese begleitende Text von MATHILDA in der vorliegenden Publikation.

10 Siehe hier <https://www.theoaltenberg.com/film-video.html> bzw. hier <https://www.terese-schulmeister.at/film/>, gesichtet 06.06.2023.

11 Siehe dazu: Pflaum, Vilma (2015): *au f z e i c h n e n*. Künstlerbuchpräsentation limitiert mit 100 Stück.

Tod ihres Zentrums beraubt, lebten die Hinterbliebenen nun in einer oszillierenden Schizophrenie zwischen ihrer Liebe zu Mühl und der dämmernden Erkenntnis ihrer traumatisierenden Abhängigkeit.

Die eine Seite dieser Schizophrenie — die Überreste der über Jahrzehnte eingeübten Abhängigkeitsdynamik — tritt uns bei unserem Besuch in einer bezeichnenden Szene entgegen. Wir waren erfolgreich angeln und kommen zurück auf das Anwesen mit genügend Fisch für das gemeinsame Abendessen. Unsere Ankunft löst eine getriebene Begeisterung in der Gruppe aus. Danielle Roussel und die zwei Schwestern¹² sehen die Fische in der Küche. Die drei Frauen reagieren im Chor. Das Vokabular ihrer Reaktion ist mir gut bekannt: „pau“, „wahnsinn“, „toll“, „irre gut“ — es sind die Jubelworte, die jede Handlung Mühls vertont hatten und von dort in die eigene Sprache der Sekte übergegangen waren. Von der Reaktion der drei Frauen angestoßen werden andere aktiv. Der Grill wird vorbereitet, es werden Fotos geschossen. Ein geschäftiges, erregtes Schwirren umgibt uns.

Ich konzentriere mich auf den Ton, den Gesichtsausdruck, die Temperatur ihrer Augen; da ist Staunen, Bewunderung und Hingabe. Was ist das Ungeheure hier? Darf man nicht begeistert und erstaunt sein darüber, dass jemand erfolgreich gefischt hat? Man darf — was jedoch macht die Hingabe in der Textur der Reaktion? Dem kommt man auf die Spur, wenn man darauf achtet, wie sich Begeisterung und Betrieb in den Anwesenden verteilt. Martin, mein Vater, freut sich ebenfalls über die Fische, aber ich sehe kein Glänzen in seinen Augen. Ich sehe seine Augen gar nicht, denn sie senken sich auf die Ausführungen seiner Tätigkeiten. Auch die Augen von Thomas Erfurt sehe ich nicht. Sie sind verdeckt von der Kamera, mit der er fotografiert. Die Begeisterung, das Schwärmen, ist binär nach traditionellen Geschlechterrollen verteilt. Es sind die Frauen, denen es zufällt zu schwärmen. Die Männer haben eine andere Rolle zu spielen. Sie spielen stille und besorgende Unterstützung. So wie Thomas beim Abendessen die fotografische Dokumentation besorgt, stellt sich Martin, als wir mit den Fischen kommen, pflichtbewusst an den Grill.

12 Aufgrund ihres besonderen Verhältnisses zu den Missbrauchsgeschehnissen als zuerst Minderjährige, dann lange Jahre als Volljährige, verzichte ich darauf die Namen der zwei Schwestern zu nennen.

Die Aufforderung an uns Kinder, unser Erlebtes zu verleumden, kommt nicht nur von den großen Kulturinstitutionen, sie kommt von unseren eigenen Eltern. So sagt mir meine Mutter später, ich solle die Szene anders sehen: der verlorene Sohn kommt nach vielen Jahren wieder zu Besuch und wird mit Freude begrüßt; sein Vater grillt für ihn, der Freund des Vaters hält diesen schönen Moment in Bildern fest. Aber ich möchte, dass man sich daran erinnert, wie oft Thomas für Otto die Kamera in der Hand hielt oder die Farbeimer trug; wie oft Martin für Otto den Grill anzündete, auf dem der Fisch rauchte, den er ihm am Markt ausgesucht und gekauft hatte. Und ich möchte, dass man sich daran erinnert, dass die Frauen, gerade diese Frauen, das schwärmende Sprachspiel an Otto erlernten und dazu gebracht wurden, es über fünfunddreißig Jahre aufzuführen — im Fall der zwei Schwestern von der Pubertät bis in ihre Fünfziger. Beides sind Bedingungen für und Formen des Missbrauchs — die Männer, die ihr Leben damit verbringen, dem Künstler das Bettgestell und die Matratzen hinauf in sein Atelier zu tragen und die Frauen, die den heranwachsenden Mädchen lernen, dass man dem Künstler nicht nur mit Staunen und Bewunderung, sondern auch mit Hin- und Selbstaufgabe begegnen muss.

Auf der Webseite von Theo Altenberg findet man den Hinweis auf seine Mitarbeit in einem weiteren Sektenfilm mit dem Titel „Andy's Cake“. Der Film wird noch kurz vor Mühls Festnahme gedreht und das Veröffentlichungsdatum fällt bereits in die Zeit seiner Haftstrafe. Wieder sind bestimmte Kreise der österreichischen Kunst- und Kulturszene eingebunden; viele der oben in Bezug auf „Back to Fucking Cambridge“ zitierten Namen doppelten sich, einige neue kommen hinzu – darunter Hubert Klocker. Auch die Schwestern finden sich unter den Schauspieler*innen des Films. In dem Film müssen sie ein weiteres Mal ihre Rollen spielen, die sich von ihren Rollen im Leben kaum unterscheiden. Und so wie mein Vater aus einer Knechtschaft ein Leben machte, nach Portugal zog mit dem freigelassenen Mühl, sich dort in weiteren Missbrauch verstrickte, bis über den Tod seines Gurus hinaus zu ihm hielt und heute den Komfort von Meer und Sonne genießt, hat auch Hubert Klocker und haben andere sich ein schönes Leben gemacht in Abhängigkeit vom Narzissten und von der Kunst, in der die Wunden leben, die er anderen zugefügt hat.

— **Andy Simanowitz**, geboren 1980 in Bradford, kam mit zwei Jahren in die Sekte, nachdem seine Eltern in London rekrutiert worden waren. Ab Ende der 1990er Jahre lebte sein Vater mit Otto Mühl in Portugal und seine Mutter mit dem Aktionisten Herbert Stumpfl in Wien. Simanowitz studierte Religionswissenschaft und arbeitet seit 2012 im Bereich Bildung des Jüdischen Museum Berlin.

LITERATUR

Shaw, Daniel (2022): »The Heart of Cult Recovery: Compassion for the Self«, ICSA Today. 13 (2), S. 2–9.

Pflaum, Vilma (2015): au f z e ich n en. Künstlerbuchpräsentation limitiert mit 100 Stück.

OHNE WISSEN UND GEWISSEN

Das ästhetische Urteil lässt sich vom moralischen nicht trennen. Was die Auseinandersetzung mit Otto Mühl zur Debatte um Cancel Culture beitragen kann.

— von Lea Susemichel

34 Stockwerke tief fällt die Künstlerin Ana Mendieta am 8. September 1985. Indizien legen nahe, dass es ihr Lebensgefährte Carl Andre war, der sie aus dem Fenster ihrer gemeinsamen New Yorker Wohnung in den Tod gestoßen hat. Doch der berühmte Minimalismus-Künstler wird im darauffolgenden Mordprozess freigesprochen.

In ihrem empfehlenswerten Podcast „Death of an Artist“ rollt die Kunsthistorikerin Helen Molesworth diesen Fall neu auf. Er hatte die Kunstwelt tief gespalten. Die Trennlinie zwischen den Lagern verlief dabei nicht nur zwischen jenen, die Andre für Mendieta's Tod verantwortlich machten und den von seiner Unschuld Überzeugten. Ein zentraler Streitpunkt war auch damals, ob diese Schuldfrage bei der Beurteilung seiner Kunst überhaupt eine Rolle spielen dürfe.

Genau um diesen Konflikt geht es Helen Molesworth, die den Tod Mendieta's nicht als True Crime-Story behandelt, sondern an ihr die kunstkritische Gretchenfrage abhandelt, ob sich die Person des/der Kunstschaffenden von ihrem Werk trennen lässt. Ist es aus kunsthistorischer Perspektive wirklich ohne Belang, ob ein Künstler seine Partnerin — die übrigens ihr Leben lang unter massiver Höhenangst litt — mutmaßlich auf solch grausame Weise umgebracht hat? Oder beeinflusst die Vertikalität der 34 Stockwerke auch die Horizontalität von Andres Bodenskulpturen, für die er so gefeiert wurde? Gefeiert auch deshalb, weil das Horizontale seines oft aus einfachen Baumaterialien bestehenden Werkes als antihierarchisch-egalitäre Geste interpretiert wurde. Und ist es für seine Kunst völlig unerheblich, dass seine mit 36 Jahre bei einem Fenstersturz ums Leben gekommene Partnerin in ihren künstlerischen Arbeiten immer wieder Gewalt gegen Frauen zum Thema gemacht hatte? Die Blut, wie ihr eigenes, auf Gehsteigen ausgegossen hatte, um mit dieser Performance Männergewalt zu skandalisieren, für

die so oft niemand zur Verantwortung gezogen wird? Die mit ihrer Arbeit *Untitled (Rape Scene)* die Vergewaltigung und Ermordung einer Studentin angeklagt hatte?

Carl Andre wiederum hat sich als Autor des „Art Workers’ Coalition-Manifest“ über die Diskriminierung von u.a. Frauen im Kunstbetrieb empört und als Feminist verstanden. Dieser politische Aktivismus und Andres klares Einfordern einer moralischen Verantwortlichkeit von Kunst (etwa gegen den Vietnam Krieg) wurden stets als Teil seiner Künstleridentität betrachtet und diese offensiv nach außen getragene Haltung flossen selbstverständlich in die Bewertung seiner Arbeiten ein. Wieso sollte das dann nicht auch der Verdacht eines brutalen Verrats dieser moralischen Ideale tun?

Wer sich um Antworten auf diese Frage bemüht, wird sich nicht nur Gedanken darüber machen müssen, welchen Stellenwert die Unschuldsvermutung haben sollte, auf die bei Fällen ohne juristischen Schuldspruch verständlicherweise gepocht wird. Wer über die Verbindung von moralischem und ästhetischem Urteil nachdenkt, findet sich überdies sofort inmitten erhitzter Debatten um Werkautonomie, Kunstfreiheit und die Trennung von Werk und Person wieder. Eine polarisierte Diskussion, die in den vergangenen Jahren bei jedem einschlägigen #Me-Too-Fall neu geführt wird. Dürfen (oder wollen) wir noch Filme von Roman Polanski oder mit Florian Teichtmeister ansehen? Über Louis C.K. oder gar Cliff Huxtable in der *Bill Cosby Show* lachen? Kann noch unbeschwert zu Michael Jackson tanzen, wer die Doku *Leaving Neverland* und die darin erhobenen Missbrauchsvorwürfe gegen ihn gesehen hat? Aber die Entfernung des Gomringer-Gedichts — die ging doch nun wirklich zu weit! Oder?

Und was ist mit den Werken Otto Mühls? Seine „Aschebilder“ würde heute wohl niemand mehr ausstellen, das letzte Mal waren sie 2004 ohne kritische Kommentierung im Wiener MAK zu sehen. Die Asche stammt aus von ihm verbrannten Tagebüchern und Aufzeichnungen seiner Opfer, um Beweise von sexueller Gewalt an Kindern zu vernichten, für die er später verurteilt wurde. Aber was ist mit seinen anderen Arbeiten? In welcher Form lassen sich welche Werke noch zeigen? Ist es tatsächlich Zensur, manche von ihnen nicht nur aus Gründen des Opferschutzes ins Archiv zu verbannen?

Im Zuge der Debatte um „Cancel Culture“ wird die Autonomie des Kunstwerkes hochgehalten wie lange nicht mehr. Gegen die „woke Gesinnungsdiktatur“, aufgrund derer Bildersturm und Bücherverbrennung nicht mehr weit seien, müsse die Freiheit der Kunst unbedingt verteidigt werden.

Deshalb sei zunächst unmissverständlich klargestellt: Selbstverständlich sind bestimmte Aspekte der Autonomie der Kunst wichtige Errungenschaften, die nicht zuletzt vor staatlicher Willkür schützen und künstlerische Fundamentalkritik ermöglichen sollen. Die Freiheit künstlerischer Kritik ist damit nicht zuletzt ein wichtiges demokratiepolitisches Korrektiv, das es unbedingt zu verteidigen gilt. Das führt zum vermeintlichen Paradox, dass es derzeit oft ausgerechnet Linke sind, die eine Beschränkung der Kunstfreiheit fordern, nachdem traditionell sie es waren, die für die Liberalisierung der Künste eintraten (Rauterberg 2018). Das erklärt sich dadurch, dass in den gegenwärtigen Diskussionen von sehr unterschiedlichen Dingen, die Rede ist, wenn die Autonomie der Kunst beschworen wird. Laut dem Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich werde dabei der Autonomiebegriff nicht selten auf einen unterkomplexen Freiheitsbegriff verkürzt: „Man darf sogar mutmaßen, dass dem Autonomie-Begriff heute von denjenigen, die ihn fortwährend beschwören, mehr geschadet wird als von denen, die die Seite postautonomer Kunstwerke vertreten.“ (Ullrich 2022: 26) Was also genau ist die Autonomie der Kunst? Und wie absolut ist sie zu setzen?

KONKURRIERENDE FREIHEITSRECHTE

Diese Autonomie hat, wie wir sehen werden, sehr viele Facetten. Aber immer ist damit entweder die Freiheit der Kunst zu etwas gemeint (Grenzen zu überschreiten usw.) oder die Freiheit von etwas (politische Einflüsse etc.). Doch bereits durch geltendes Recht wird diese Freiheit beschnitten, zum Beispiel durch das Urheberrecht. Darüber hinaus ist in Deutschland die Kunstfreiheit aufgrund der Erfahrungen des Nationalsozialismus⁴ im Grundgesetz zwar verfassungsrechtlich vorbehaltlos verankert. Allerdings ist ihre Beschränkung durch kollidierendes Verfassungsrecht möglich, wozu etwa die Persönlichkeitsrechte zählen. Unterschiedliche Freiheitsrechte können so miteinander konkurrieren oder auch in direktem Konflikt stehen. Grundsätzlich gilt auch hier, dass

die Freiheit des/der Künstler:in dort endet, wo die Freiheit derjenigen beginnt, die zum künstlerischen Objekt gemacht wurden (als Figur im autofiktionalen Roman, als Witzfigur im Kabarett, als Sujet auf dem Ölbild etc. ...). Gegen Diffamierungen und Demütigungen kann also vorgegangen werden, auch wenn sie auf der Bühne, im Bild oder Buch passieren. Den Grenzverlauf zwischen opponierenden Verfassungsrechten zu bestimmen und gegeneinander abzuwägen, ist allerdings eine Gratwanderung. Denn selten ist der Fall so einfach gelagert wie bei André Breton, für den die einfachste surrealistische Tat darin bestand, „mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings, solange man kann, in die Menge zu schießen“¹ (Donald Trump hatte bekanntlich eine ganz ähnliche Idee: „I could stand in the middle of Fifth Avenue and shoot somebody and I wouldn't lose any voters.“²) Auch wenn sich leider keineswegs mit Sicherheit sagen lässt, dass sich nach einer solchen Aktion die Kunst (oder auch die Politik) des Täters nicht mehr verkaufen ließe — erlaubt sind Mord und Totschlag selbstverständlich auch als Kunstaktion nicht.

WERKAUTONOMIE

Dass die Freiheit der Kunst nicht absolut ist, gilt auch für einer weitere Dimension von Kunstautonomie, nämlich für die Trennung zwischen Werk und Kunstschaffenden. Wenn die Otto Mühl vertretende Galerie dafür plädiert, sein Werk unabhängig von seinen „Gesetzesvergehen“ zu beurteilen³, pocht sie auf diese Unterscheidung und damit auf die Autonomie des Werkes. Sie will damit auch die Entscheidung legitimieren, einen Katalog (Klocker 2019) herauszugeben, dessen Titelbild den Gesäßabdruck eines Kindes zeigt, das Mühl gegen seinen Willen in Farbe getunkt und auf Papier gepresst hat.

Dabei lässt sich gerade am Fall Otto Mühl, der dezidiert gegen die Trennung von „Kunst und Leben“ opponierte, paradigmatisch zeigen,

1 Hier zit. n. Emanuely, Alexander (2001): »Die Wut im Bauch – Surrealismus überall. Teil 3. Es lebe die Langeweile, es lebe die Leidenschaft«. In: Context XXI, Heft 6, Online: <http://contextxxi.org/die-wut-im-bauch-surrealismus.html>, gesichtet 04.07.2022.

2 Vgl. <https://www.theguardian.com/us-news/2016/jan/24/donald-trump-says-he-could-shoot-somebody-and-still-not-lose-voters>, gesichtet 31.08.2023.

3 Vgl. Galerie Wienerroither & Kohlbacher, <https://www.w-k.art/exhibitions/otto-muehl-2020>, gesichtet 01.02.2022.

wie krude die Logik einer Werkautonomie insbesondere bei Künstler:innen ist, deren erklärtes Ziel die Aufhebung der Trennung von Werk und Person ist. Denn auf diese Autonomie zu beharren, widerspricht nicht nur deren Selbstverständnis, sondern ignoriert auch, dass es die Basis ihrer kunsthistorischen Anerkennung bildet: Avantgardist:innen wurde ja gerade dafür gefeiert, diese Unterscheidung aufheben zu wollen (Bürger 1974). Mühls Aktionskunst von seinem faschistoid-autoritären Kommune-Regime trennen zu wollen, erscheint nicht nur aufgrund der offensichtlichen Verletzung von Persönlichkeitsrechten, sondern eben auch angesichts des von ihm formulierten Ziels einer Kunst und Leben verschmelzenden „Totalkunst“ besonders absurd. Im Falle Mühl wird sehr deutlich, wie die Verteidigung der „Freiheit der Kunst“ leicht zum ideologischen Bollwerk wird, mit dem alle Ansprüche an künstlerisches Schaffen abgeschmettert werden sollen, die nicht direkt und ausschließlich mit dem Endprodukt des Kunstprozesses zu tun haben, selbst wenn die Künstler selbst ihr Kunstschaffen dezidiert nicht auf dieses Produkt eingeschränkt sehen wollen.

„ICH KOMME VON HOMER...“

Aber wie sieht es mit der Trennung von Werk und Künstlerperson aus, wenn die Koketterie mit der Grenzverwischung von Kunst und Leben nicht Teil des künstlerischen Gestus ist? Wenn auf diese Unterscheidung im Gegenteil vehement beharrt wird? „Ich komme von Tolstoi, ich komme von Homer, ich komme von Cervantes“. Peter Handkes belächelte Reaktion angesichts der Kritik an seiner politischen Haltung im Jugoslawienkrieg, die anlässlich der Nobelpreisverleihung laut wurde, ist ein beredtes Beispiel für solch eine Zurückweisung. Auch wenn seine politische Positionierung den Kern seines Textes *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* bildet — das Urteil über die Qualität seines künstlerischen Werkes soll sie paradoxerweise dennoch nicht beeinflussen dürfen.

Das soll erst recht für moralische Verfehlungen gelten, die in keiner Weise Eingang ins Werk gefunden haben. In Hannah Gadsbys gefeierten Netflix-Show *Nanette* gibt es eine Passage über Picasso, in der sich die Comedian in einer wunderbaren Wutrede darüber auslässt, dass sie als Kunsthistorikerin den frauenverachtenden „Picasshole“ wegen

seines brutalen Umgangs mit Mädchen und Frauen (zwei von Picassos Partnerinnen verübten Suizid,) leidenschaftlich hasst. Aber stets würde Kritik am Großmeister mit Verweis auf die historische Errungenschaft des Kubismus' brüsk zurückgewiesen. Auch wenn Picasso „als Mensch“ (eine Identität, die das Genie „als Künstler“ offenbar ablegt) ein misogyn-es Monster war — beim Betrachten von *Guernica* soll das keine Rolle spielen dürfen.

Unter dem Eindruck des Bombardements von Guernica ist allerdings auch Picassos Serie *Weeping Woman* entstanden. Wer in der darin Porträtierten Dora Maar erkennt, die Picasso bekanntlich in den Wahnsinn getrieben hat, muss das bei der ästhetischen Urteilsbildung also ausklammern?

TOD DES AUTORS

Der Kunsthistorikerin Isabelle Graw zufolge, die für ein „metonymischen Wechselverhältnis“ zwischen Person und Werk plädiert, stehen sich in der Kunstwissenschaft zwei Methoden gegenüber. Einmal gibt es die sogenannte Biografik, die Leben und Person des Kunstschaffenden bei der Interpretation des Werkes berücksichtigt und, in der Tradition des „ersten Kunsthistorikers“ Giorgio Vasari, die Biografie eines Menschen für den entscheidenden Schlüssel zur Interpretation eines Werkes hält. Daneben existiert die formalistische Kunstgeschichte, die eine „Kunstgeschichte ohne Künstler*innen“ (Graw 2022: 57–71) sei, und darauf insistiere, dass die Künstlerperson keine Rolle bei der Rezeption spielen dürfe.

Doch das ist schlicht und einfach nicht möglich, selbst wenn wir diese „Kunstgeschichte ohne Künstler*innen“ in ihrer radikalsten Form betreiben und dem postmodernen Postulat vom „Tod des Autors“ folgen. Es besagt, dass der/die Schöpfer:in ein Werk zwar in die Welt setze, dieses sich aber völlig von ihm emanzipiere und gänzlich unabhängig seine Wirkung entfalte. Dekontextualisierung und Différance (Derrida) sorgen dafür, dass sich die Signifikanz des Werkes aufgrund immer neuer Bedeutungszusammenhänge nie fixieren lässt. Doch gerade diese Auslöschung des Autors geht mit einer gewaltigen Stärkung der Rezeptionsseite einher. Nicht mehr der Ursprung und die künstlerische Intention entscheidet dann über die Wirkung des Werkes, sondern nur noch seine Rezeption. Diese sogenannte Rezeptionsästhetik aber ist eben niemals unabhängig

davon, was über den Entstehungskontext und die Urheberschaft bekannt ist. Unweigerlich beeinflusst das Wissen darüber, dass ein Künstler Kinder gequält und missbraucht, wahrscheinlich seine Partnerin aus dem Fenster gestoßen oder seine Muse in den Wahnsinn getrieben hat, die Art, wie seine Arbeiten wahrgenommen und interpretiert werden. Das ästhetische Urteil ist vom moralischen nicht sauberlich zu trennen.

„HIGH ART MY ARSE“

Dessen ungeachtet wird weiterhin auf eine Form des distinguierten Kunstgenusses gepocht, der gefälligst sauberlich zwischen den Sphären zu unterscheiden habe, der also den *Tannhäuser* trotz Wagners Antisemitismus zu genießen weiß und im vermeintlich anti-autoritären Aktionismus des Ego manen Otto Mühl keinen Widerspruch zum gelebten Autoritarismus sieht. Dieser Anspruch findet auch im arroganten Abkanzeln der vermeintlich so einfältigen moralischen Entrüstung der Kunstbanausen Ausdruck. Dementsprechend wurde Mühl von der linksliberalen Kulturrelite auch nach seinem Prozess noch hofiert und der „Kinderschänder“-Vorwurf dabei bloß als reaktionärer Reflex des hybermoralischen Plebs verlacht.

Diese Vorstellung, dass sich das ästhetische Urteil auf Basis rein kunstimmanenter Kriterien bildet und im Wesentlichen darin besteht, sich mit „interesselosem Wohlgefallen“ (Kant) an der ästhetischen Komposition zu erfreuen, war immer schon ein distinktionsgetriebenes Elitenprojekt. Oder, um es mit Hannah Gadsby zu sagen: „High art, my arse“.

Die Arroganz dieser Haltung geht ursprünglich auf eine bürgerliche Distinktionsbestrebung zurück, die sich auch und vor allem über das ästhetische Urteil vollzog. Die Erfahrung wurde als spezifisch ästhetische zum allgemeinen Imperativ der Kunstbetrachtung gemacht. Das Kunstwerk wird nur unter rein ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet und nicht etwa danach, ob es in irgendeiner anderen Weise nützlich ist, ob es also satt machen, wärmen oder auch als Topfuntersetzer verwendet werden kann. Von praktischem Nutzen darf es aber eben auch nicht in pädagogischer Hinsicht sein, indem es etwa religiöser Erbauung oder moralischer Erziehung dient. Bourdieu zeichnet diesen Prozess als „Genese der reinen Ästhetik“ ausführlich nach (Bourdieu 2011: 289–307).

ETHIK & ÄSTHETIK

Zuvor jedoch waren Ästhetik und Ethik ideengeschichtlich in einem engen Naheverhältnis gestanden. Seit Platon wurde die Kunst in den Dienst genommen, um eine erzieherische Funktion bei der Vermittlung ethischer Ideale wie dem Gerechtigkeitssinn zu erfüllen. Und auch Kant spricht, obwohl er das ästhetische Urteil als „Geschmacksurteil ohne Interesse“ und „begriffsloses Wohlgefallen“ definiert, gleichzeitig von „der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“. Schiller knüpft daran an und glaubt an die ästhetische Erziehung als Grundstein menschlicher Freiheit und moralisch vernünftigen Handelns.

Doch auch mit diesem Verständnis von Autonomie als „reiner Ästhetik“, die mit der Moderne aufkam und mit der Emanzipation des künstlerischen Schaffens von Adel und Kirche als wichtigsten Kunstmäzen:innen einherging, blieb die Kunstproduktion gesellschaftlichen Verhältnissen verpflichtet. Die vormals direkte Abhängigkeit wurde durch eine „strukturelle Abhängigkeit“ (Bourdieu) ersetzt. Künstlerische Produktion ist weiterhin nicht wirklich „frei“, sondern sieht sich seitdem komplexen Prozessen der Anerkennung und Legitimierung ausgesetzt, etwas das Bourdieu die „Autonomisierung des künstlerischen Feldes“ genannt hat. Denn was als Kunst gilt, entscheidet kein unvoreingenommenes, rein ästhetisches Urteil, sondern ist immer das Ergebnis hegemonialer Kämpfe, an denen unterschiedlichste gesellschaftliche Kräfte beteiligt sind. Es gibt also keine in Stein gemeißelten, unstrittigen Kriterien für die objektive Qualität eines Werkes. Das Urteil über seine kunstgeschichtliche Relevanz ist stattdessen immer zeit- und kontextabhängig und hat selbstverständlich immer etwas mit moralischen Werturteilen zu tun. Und sei es nur insofern, als dass die Kunst gegen sie aufbegehrt und gerade dadurch relevant wird.

SELBSTZWECK UND SELBSTREFERENZIALITÄT

Doch im Autonomiebegriff der reinen Ästhetik findet das keinen Niederschlag. Es wurde stattdessen implizit verlangt, dass mit und in der Kunst moralische Überzeugung, subjektive Erfahrung und sogar körperliche Existenz transzendiert werden sollen. Diese Erwartung spiegelt sich auch darin, dass das ästhetische Urteil als Ergebnis einer ganz eigentümlichen

Erfahrungsqualität entworfen wurde: „Typisch für die ästhetische Einstellung zur Wirklichkeit ist also erstens die Herauslösung des Subjekts aus dem unmittelbaren Eingebundensein in die alltägliche Lebenswelt mit subjektiven Bedürfnissen und Interessen und äußeren Erwartungshaltungen zugunsten der totalen Hingabe an die ästhetische Praxis um ihrer selbst willen, frei von äußeren Zwecken wie Welterkenntnis oder richtiges Handeln.“⁴

Das ästhetische Urteil, das so zwangsläufig mit einem fast auratischen Verständnis von Werkautonomie einhergeht, hat also selbstreferenziell zu sein. Es reflektiert die eigene Reaktion auf ein Werk, das wiederum reiner Selbstzweck ist.

Durch diese spezifische Anforderung, die dem:der Betrachenden Passivität bis zur „Selbstnegation“ (Adorno) abverlangt, wurde programmatisch jede Form von Alltagserfahrung ausgeklammert. Die Kulturtheoretikerin bell hooks hat beschrieben (hooks 1995), dass und inwiefern dadurch die Erfahrungen von Frauen und insbesondere von Schwarzen Frauen systematisch delegitimiert wurden. Ihnen wurde damit die Voraussetzung für die Produktion wie auch die Rezeption von Kunst abgesprochen.

„Die Kritik am Ausschluss von bestimmten Erfahrungen ist nicht nur eine Kritik am Ausblenden sozialer Wirklichkeiten in der Kunst. Sie ist auch (...) eine Kritik an der Konstitution des ästhetischen Bereiches oder Feldes überhaupt. Denn im Kunstfeld werden nicht nur spezifische Erfahrungen (von Marginalisierten) ausgegrenzt, sondern jede Art von Erfahrung (außer der ästhetischen) für irrelevant erklärt“ (Kastner 2020: 162), schreibt Jens Kastner in seiner Studie *Die Linke und die Kunst*.

OHNE WISSEN UND GEWISSEN

Dieser Anspruch auf Ausklammerung konkreter, partikularer Erfahrung ging (und geht) mit einer Abwertung von feministischer Kunst und Kunst von Schwarzen und Indigenen einher. Da feministische Kunst bzw. politische Kunst von Frauen generell häufig die eigene Erfahrung oder auch den eigenen Körper in den Mittelpunkt stellt, wurde deren

4 Dagmar Fenner (2013/2012): Ethik und Ästhetik. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/ethik-aesthetik>, gesichtet 14.09.2021.

radikale Subjektivität gerne als bloße „Befindlichkeitskunst“ abgewertet. Eine Beurteilung, die den ganzen Rattenschwanz eines männlichen Kulturbegriffs hinter sich herzieht, der auch die, erst durch die Cultural Studies angefochtene, Unterscheidung zwischen Trivial- und Hochkultur sowie angewandter und bildender Kunst einschließt.

Arbeiten wie etwa Martha Roslers „Semiotics of the Kitchen“ oder Mary Kellys „Post Partum Document“ fordern diese androzentrischen Kategorien und Gütekriterien heraus und bringen weibliche Lebensrealitäten in Form von Kochlöffeln und vollgeackter Windeln ins Museum. Sie wenden den feministischen Slogan „Das Private ist politisch“ auch auf die Regeln der Kunst an und pochen so darauf, dass das Private nicht nur von politischer, sondern auch von künstlerischer Relevanz ist.

Die feministischen Kunsthistorikerinnen Rozsika Parker und Griselda Pollock haben herausgearbeitet, dass und inwiefern die Vorstellung des autonomen Kunstwerkes gerade auf der patriarchalen Trennung von öffentlicher und privater Sphäre, von professioneller und reproduktiver Arbeit beruht und dass auf dieser Grundlage auch die „sexual division in art hierarchies“ (Parker/Pollock 1981: 70) fußt.

Auch die Konzeptkünstlerin Adrian Piper vergleicht die Trennung zwischen Werk und Künstler:in mit der geschlechtlichen Arbeitsteilung bzw. geht sie noch einen Schritt weiter: Die Spaltung zwischen Produktion des Kunstwerkes und seiner Kontextualisierung und Monetarisierung durch Kunstkritik, Kunstinstitutionen und Kunstmarkt habe letztlich die vollständige Entmündigung (und damit auch moralische Entschuldung) des Künstlers zum Ziel. „The artist ‚just makes the stuff‘ and therefore is not to be held accountable for its aesthetic, social, or political consequences beyond its bare production.” (Piper 2011: 256)

Doch nicht nur die Künstler:innen, deren Person und Intention keine Rolle mehr spielt („just makes the stuff“), werden entmenslicht und entmündigt. Sondern überdies auch die Rezipient:innen, denen geradezu Unmenschliches abverlangt wird. Nämlich völlig unbeeinflusst von Wissen und Gewissen, von allem, was wir für richtig oder falsch, gut und böse halten, Musik zu hören, ein Buch zu lesen und vor einem Bild zu stehen. Oder vor Otto Mühls „Materialaktion 12, Leda mit dem Schwan“ und dabei einfach zu ignorieren, was uns an dieser patriarchalen Penetrationsperformance zutiefst abstoßt. Stattdessen sind wir angehalten, diese Abstoßung durch das ästhetische Urteil als

Wirkung von Avantgardekunst zu adeln, statt anzuprangern, was eigentlich offensichtlich ist: Mit Mühls Materialaktion 12 mögen zwar Grenzen des guten Geschmacks gesprengt worden sein, die engen Grenzen der sattem bekannten Perspektive eines männlichen Künstlersubjekts samt gewaltvoller Allmachtsphantasien wurden jedoch nie verlassen. Es handelt sich bei diesen Aktionen also keineswegs um den großen Kulturbruch, als der sie bis heute von vielen gefeiert werden. Sondern auf entscheidender Ebene um die Reinszenierung und Reproduktion der kritikwürdigsten Kernbestandteile dieser Kultur. Dieses naive Avantgardeverständnis führt umgekehrt auch dazu, dass die feministische Kunst der 1970er paradoxerweise nie als Avantgarde klassifiziert wurde, obwohl sie deren Charakteristika idealtypisch aufweist, wie Gabriele Schor in „Feministische Avantgarde“ kritisiert (Schor 2010).

DIVINO ARTISTA

Das Postulat der Freiheit der Kunst geht (insgeheim oder explizit) oft mit einer Ablehnung von moralischer Integrität und Verantwortung einher. Was sich wiederum zurückführen lässt auf die (männliche, westliche, weiße) Idee eines Künstlergenies, das einzig und alleine dem kunstwissenschaftlichen Urteil Rechenschaft schuldig ist. Denn die abendländische Tradition des gottbegnadeten Genies, des „divino artista“, stellte den „Künstlergott“ tatsächlich über das Gesetz. Das „Genialische“ korrespondierte dabei mit der männlichen Zeugungskraft, die wiederum mit Kreativität, Schöpfungskraft, Originalität und künstlerischer Potenz gleichgesetzt wurde. Der Gesetzesbruch, das Hinwegsetzen über gesellschaftliche Konventionen, galt fast als Garant für genialische Pionierleistung. Künstlerische Kreativität und Originalität erforderten den Regelbruch und die Grenzüberschreitung geradezu. Die Kontexte – künstlerisch oder „privat“ – geraten dabei leicht auch der Kunstkritik durcheinander: Ob einfach bloß moralische Sauerei oder tatsächlich avantgardistischer Konventionsbruch, macht dann keinen Unterschied mehr. Bis heute belohnt der Kunstmarkt das *Enfant terrible* – dessen Person dann plötzlich sehr viel mit ihren Arbeiten zu tun hat! – verlässlich mit mehr Marktwert. Besonders bezeichnend ist, wie kritiklos zuweilen selbst aberwitzige Selbstgenialisierungen à la Otto Mühl als

selbsternanntem „größten Künstler aller Zeiten“⁵ übernommen werden. Das Kunstfeld muss sich also nicht nur damit auseinandersetzen, warum Arbeiten wie die Materialaktion 12 heute noch auf dieselbe Art ausgestellt werden wie vor fünfzig Jahren, sondern auch mit der Frage, weshalb es Männer mit genau diesem Habitus immer wieder so groß gemacht hat.

KEIN WHITE CUBE

Es sei abschließend nochmals betont: Es gibt überzeugende Gründe dafür, für die Freiheit der Kunst einzutreten und einem Kunstwerk nicht jede moralische Grenzüberschreitung oder gar jeden Gesetzesbruch des/der Künstler:in anzulasten. Ebenso gute Gründe gibt es dafür, Künstler:in und Werk nicht einfach in eins fallen zu lassen. Darauf zu insistieren, dass das ästhetische Urteil vom moralischen dennoch nicht zu trennen ist, bedeutet auch keinesfalls, Cancel Culture in Form eines neuen Ikonoklasmus zu betreiben und die Bilder von Gauguin, Balthus und Mühl einfach von den Museumswänden reißen zu wollen.

Es heißt stattdessen, sich den ebenso drängenden wie zugegebenermaßen schwierigen Fragen zu stellen, was Kunstkritik mit Gesellschaftskritik zu tun hat und wie sich das in musealer Repräsentation und Kunstvermittlung niederschlagen sollte. Und es bringt die Mühe mit sich, die Spezifik jedes jeweils ein bisschen anders gelagerten Einzelfalls differenziert diskutieren zu müssen. Um so etwa entscheiden zu können, was der historische Kontext, das Selbstverständnis und die Schuld des Mörders Caravaggio von der des mutmaßlichen Mörder Carl Andres unterscheidet und wie sich das im Umgang mit ihrem Werk niederschlagen sollte. Kurz: Es wird ziemlich kompliziert. Doch dass solche Aushandlungsprozesse durch die neue Komplexität auch multiperspektivischer und demokratischer werden, eine Öffnung und die Abkehr von einem reinen Expertenurteil bedeuten, ist definitiv zu begrüßen. Schließlich definieren kunstkritische Diskurse immer auch den Kunstkanon und entscheiden so darüber, was in Zukunft in den Museen hängen wird.

5 Andy Simanowitz bezieht sich im vorliegenden Band auf den Größenwahn Mühls: „Seine ausufernde Selbstüberschätzung als größter Künstler, Therapeut, Literat, Denker und Revolutionär aller Zeiten hatte sich in die kleine, abgesonderte Gemeinschaft eingeschrieben. Er sprach seinen Größenwahn offen aus – die ihn verherrlichenden Sektenmitglieder glaubten und rezitierten diesen.“ (S. 47 im vorliegenden Band)

Wenn sich Ausstellungshäuser gegen die Heroisierung von Künstler:innen und die Sakralisierung ihrer Kunst entscheiden, und sich ihnen stattdessen mit der gebotenen zeitgeschichtlichen und kritischen Distanz widmen, haben sie zudem einiges zu gewinnen. Nicht zuletzt eine Erweiterung des kunstwissenschaftlichen Blicks. Denn wer beispielsweise in Otto Mühls Kunst nur den Tabubruch sieht, mit dem das postfaschistische Unbewusste freigelegt wurde, aber in seinen Werken nicht auch den menschenverachtenden Sektenführer und Sexualstraftäter erkennen will, kann eben auch nur den künstlerischen Konventionsbruch wahrnehmen — und nicht die faschistischen Kontinuitäten.

Leider scheint es so, als hielten viele Kunstinstitutionen am „White Cube“ als allgemeinem Prinzip fest. Nicht allein die Ausstellungsarchitektur soll vorgeben, dem Werk durch ihre Neutralität maximale Freiheit zu lassen. Auch die kunstwissenschaftliche und kuratorische Haltung hat dafür zu sorgen, dass nichts die Klarheit der musealen Präsentation stört, weshalb politische Debatten und die Fragen nach moralischer Verantwortung außenvorgehalten werden. Das mag damit zu tun haben, dass sie sich diese Fragen sonst auch selbst gefallen lassen müssten.

— **Lea Susemichel** studierte Philosophie und Gender Studies an der Universität Wien. Als Autorin, Journalistin, Lehrbeauftragte und Vortragende arbeitet sie u.a. zu den Themen feministische Theorie & Bewegung, feministische Kunst & Ästhetik sowie emanzipatorische Medienpolitik. Seit 2006 ist sie leitende Redakteurin des feministischen Magazins *an.schläge*.

LITERATUR

Bourdieu, Pierre (2011): »Die historische Genese einer reinen Ästhetik«. In: Ders.: Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kulturosoziologie 4. Konstanz: Universitätsverlag, S. 289–307.

Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Emanuel, Alexander (2001): »Die Wut im Bauch – Surrealismus überall. Teil 3. Es lebe die Langeweile, es lebe die Leidenschaft«. In: Context XXI, Heft 6, Online: <http://contextxxi.org/die-wut-im-bauch-surrealismus.html>, gesichtet 31.08.2023.

Graw, Isabelle (2022): »Wie viel Person steckt im Produkt? Über die metonymische Wechselbeziehung zwischen künstlerischen Arbeiten und ihren Urheber*innen«. In: Texte zur Kunst, Heft 128, Berlin, 32. Jg., Dezember, S. 57–71.

hooks, bell (1995): Art on My Mind. Visual Politics. New York: The New York Press.

Kastner, Jens (2020): Die Linke und die Kunst: Ein Überblick. Münster: Unrast Verlag.

Klocker, Hubert (Hg.) (2019): Otto Muehl: Works 1956–2010. Wien: Schlebrügge Editor.

Parker, Rozsika/Pollock, Griselda (1981): Old Mistresses. Women, Art and Ideology. New York: Pantheon Books.

Piper, Adrian (2011): »Power relations within existing Art Institutions«. In: Alberro, Alexander und Blake Stimson (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA/ London: MIT Press, S. 246–274.

Rauterberg, Hanno (2018): Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Schor, Gabriele (2010): Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund Wien. München: Prestel Verlag.

Ullrich, Wolfgang (2022): Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

KURATOR*INNEN IM GESPRÄCH

Susanne Wernsing spricht mit Rainer Fuchs (mumok), Stella Rollig (Belvedere) und Angela Stief (Albertina Modern) über kritisches Kuratieren¹

Das hier transkribierte und publizierte Gespräch ist ein Ausschnitt aus dem Panel „Kritisches Kuratieren“, das im Rahmen des Symposiums Kunstrezeption – Strategien für zukünftiges Ausstellen des FWF PEEK Projektes PPC [AR 568] zur kritischen Aufarbeitung der Geschichte der Kommune am Friedrichshof vom 1.7.-2.7.2021 im Volkskundemuseum Wien stattgefunden hat und vom Herausgeber:innen-Team dieses Bandes organisiert wurde. Wir danken allen Diskutant:innen für ihre Bereitschaft das Transkript dieses Gespräches für den vorliegenden Band zur Verfügung zu stellen.

SUSANNE WERNSING: Wir haben eingangs zwei Positionen gehört zur Notwendigkeit, Otto Mühl auszustellen, nämlich jene von Rainer Fuchs, dem Chefkurator des mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, und jene von Angela Stief, der Direktorin der *Albertina Modern* Wien. Beide betonen, wie wichtig es sei, die Kunstrichtung des Aktionismus und insbesondere auch die Arbeiten Mühls auszustellen. Frau Rollig, vielleicht könnten Sie Ihre Position als Generaldirektorin des *Belvedere Wien* dazu erläutern?

ROLLIG: Ich wüsste nicht, wie ich argumentieren sollte, dass es notwendig ist Mühl auszustellen. Ich weiß gar nicht, warum es unbedingt notwendig sein sollte, grundsätzlich zu behaupten, dass dieses oder jenes immer und notwendigerweise ausgestellt werden müsse. Warum sollten wir solche Aussagen treffen? Die Kunst- und die Kunstgeschichte sind so ungeheuer vielfältig und diversifiziert, und insbesondere jetzt leben wir in einer Zeit, in der die Kunstgeschichte mit einer ungeheuren Dynamik umgeschrieben wird. Wir leben in einer Zeit, in der so

¹ Das Gespräch wurde von Ida Clay und Elisabeth Schäfer transkribiert. Die Transkription hat die jeweiligen Sprachgewohnheiten der Diskutant:innen in Bezug auf das Gendern in der gesprochenen Sprache beibehalten und hier nicht vereinheitlichend eingegriffen.

unglaublich viel Neues entdeckt wird, wo sich die Kunst ausweitet in verschiedene Richtungen.

Mein Vorschlag, oder mein Appell, wäre es daher eher, den ausgetretenen Pfad der Österreichischen Kunstgeschichte zu verlassen. Und das heißt auch, die bisherigen Superlative einmal auszusetzen, die Superlative in den Erzählungen der Kunstgeschichte zu verlassen. Wir sprechen ja meist über den Aktionismus als „radikalste“ Strömung der österreichischen Kunstgeschichte. Das ist ein sehr affirmatives Sprechen und Nacherzählen, das etwas bestärkt, was ohnehin schon alle zu wissen scheinen und als Kuratorin hört es ab diesem Moment der beständigen Affirmation auf, mich zu interessieren. Ich meine das nicht so egozentrisch wie es klingt. Ich bin in erster Linie eine Vermittlerin und halte es gegenwärtig für ganz wichtig, alte Narrative aufzureißen und ganz andere Herangehensweisen an das Ausstellen und Kuratieren zu entwickeln. Im mumok finde ich es beispielsweise spannend, dass der Aktionismus gerade nicht erneut im Gestus einer Epochenerzählung ausgestellt wird, eine Erzählung, die im Grunde die Erzählung eines -ismus ist. Aktionismus war der Angriff auf die patriarchale Gesellschaft, in dem jedoch lauter Patriarchen zugegen waren. Aktionismus war ein Angriff auf die Autoritäten, allerdings von Autoritäten. Das kann ich doch als Ausstellende heute nicht mehr guten Gewissens erzählen und reproduzieren, ohne diesen Widerspruch aufdecken zu müssen. Zudem müssen wir erkennen, dass jedes Zeigen eine Affirmation bedeutet. Hier wird es mit den Gemälden von Otto Mühl, mit denen der Kunstmarkt derzeit gespeist wird, besonders schwierig. Im Kontext des Kunstmarktes gibt es keine relativierenden, keine kontextualisierenden Texte. In den Museen schon. Wie kann ich also im Museum Werke aus problematischem Kontext beschreiben und die Geste des Ausstellens kommentieren? Reicht dann etwa eine Anmerkung wie: „Tut mir leid, dass ich das jetzt zeigen muss...“ Nein, das reicht nicht. Meine Überzeugung ist es, dass ich diese Werke dann nicht zeige. Natürlich verdanke ich meiner Autorität und Position, dass ich entscheiden kann, wenn diese oder jene Künstlerpersönlichkeit und ihre Bedeutung, wie sie in die Kunstgeschichte bislang eingeschrieben wurde, nicht länger affirmieren möchte.

KURATOR*INNEN IM GESPRÄCH

FUCHS: Darauf muss ich antworten. Ich halte es für eine fatale, falsche Entscheidung den Wiener Aktionismus nicht mehr zu zeigen.

ROLLIG: Ich habe nicht gesagt, dass ich den Wiener Aktionismus nicht zeigen würde.

FUCHS: Es geht nicht darum, die Werke der Wiener Aktionisten nicht mehr zu zeigen, sondern sie so zu zeigen, dass sie eine neue Bedeutung bekommen, dass neues Licht auf sie fallen kann. Das ist die Aufgabe der Museen: Durch das Fenster der Gegenwart die Vergangenheit neu zu beleuchten und mit der Autorität der Vergangenheit das Neue zu legitimieren. Das ist das Spiel, das wir spielen als Museumskurator:innen.

ROLLIG: Wenn es darum geht, zu zeigen auf welche Weise künstlerische Positionen Autoritäten kritisch beleuchten und das heroische Künstlerbild zerstören, gibt es aus meiner Sicht allerdings international viele, viele Künstler:innen, die wir zeigen müssten, deren Werke genau das gemacht haben oder machen — aber eben auf eine ganz andere Art. Schauen wir doch mal über Österreich hinaus ...

STIEF: Ich würde behaupten wollen, dass es beim Wiener Aktionismus um eine Selbstverletzung geht. Wir sehen schmerzhaft Bilder. Schon beim Anschauen merkt man, um was es da geht. Diese Bilder machen einen betroffen, sie setzten sich aus und das wirklich radikal. Das steht in jedem Fachtext zum Wiener Aktionismus. Da geht es eben nicht um einen -ismus, wenn wir eine historische Aufarbeitung dieser Strömung betreiben wollen, sondern jeweils um die Bedeutungen dieser Strömung, die es bis in die 1980er Jahre gegeben hat, die Österreich geprägt hat und die wir ja auch umschreiben. Ich habe aber eine ganz andere Frage in Bezug auf das Argument, dass die Kunst ein Tourismusmagnet ist. Es kommen beispielsweise viele internationale Touristen nach Wien, um sich Klimt anzuschauen. Die moralische Integrität ist jedoch bei Klimt maximal in Frage zu stellen. Wenn es um solche sensiblen Themen geht, würde ich sehr darauf achten wollen, nicht ins Scheinheilige abzurutschen. Für mich würde es sich — ehrlich gesagt — in Bezug auf Mühl so darstellen. Wie rechtfertigen Sie Klimt — und den Wiener Aktionismus nicht?

ROLLIG: Ich habe nie gesagt: Den Wiener Aktionismus nicht. Ich bin immer bei Mühl geblieben. Schwarzkogler würde ich ausstellen und Brus auch. Dass Mühl stets gesamthaft dargestellt und gesagt wird, dass er gegen die Autoritäten, gegen das katholisch verknöcherte Österreich angegangen ist, dass es zudem eine Form der Überlieferung ist, dass er gegen das Nationalsozialistische Nachkriegs-Österreich angegangen ist, stellt aus meiner Sicht ein Problem dar.

WERNISING: Ich finde die Frage nach der Selbstverletzung und die Frage nach dem Übergriff interessant. Was sieht man in den Werken, wenn man nicht mit dem Narrativ hineingeht, es handle sich um schöpferische Zerstörung, die zur Emanzipation führe? Nachdem Sie, Herr Fuchs, vorhin gesagt haben, das Werk werde mit immer neuen Narrativen oder Fragestellungen belegt, müssen wir da nicht doch auch festhalten, dass bei den überwiegenden Präsentationen Mühls, die man bis heute sieht, beinahe durchgängig im ersten Satz die Worte „emanzipatorisch“, „Autonomie“, „Befreiung“ usw. fallen. Ist das schon das „neue Licht“, das durch das Fenster der Gegenwart fällt und die Werke neu kontextualisiert? Wird nicht noch immer etwas übersehen in einer solchermaßen reproduktiven Kontextualisierung? Und wäre es nicht interessant, etwas über die Gewaltgeschichte im Werkkontext der Arbeiten Mühls zu erfahren – oder über die Frage der lange affirmierten, antifaschistischen Haltung Mühls, seiner kritischen Überwindung des Nationalsozialismus, die immer wieder behauptet wird. Ginge es dann nicht darum, das Themenspektrum, mit dem man das Werk befragt, nochmal zu erweitern?

FUCHS: Der Wiener Aktionismus gehört tatsächlich zu den emanzipativen Kunstrichtungen. Er war wichtig in einer Zeit der massiven Geschichtsverdrängung nach dem Zweiten Weltkrieg. Im engen katholischen Denkmilieu Österreichs hat diese Kunst provoziert und auf Widersprüche innerhalb der Gesellschaft hingewiesen. Das ist ein Faktum. Schon deswegen würde es keinen Sinn machen, den Wiener Aktionismus nicht zu zeigen. Und Mühl kann man vom Wiener Aktionismus nicht trennen. Mühl ist der Wiener Aktionismus. Ich kann ihn nicht aus diesem Kontext aussortieren. Zugleich kommt es darauf an, die Dinge immer wieder neu zu sehen und das, was wir hier sehen in der Forschungsinstallation des FWF PEEK Projektes in Zusammenarbeit mit der Gruppe MATHILDA

ist ein wichtiger Beitrag, der neue Reflexionsprozesse anstößt.² Man kann hinter die Erkenntnisse, die hier in dieser Forschungsinstallation von MATHILDA vermittelt werden, nicht wieder zurückgehen. Hier zeigt sich das Fenster der Gegenwart. Hier sind wir aufgefordert zu fragen: Wie schauen wir nach dieser Erfahrung wieder zurück auf Mühl? Und mit der Perspektive der Gruppe MATHILDA zeigt sich ein Widerspruch zwischen Aspekten des Werkes von Otto Mühl und dessen bisheriger Rezeptionsgeschichte. Diesen Widerspruch gilt es nun auszuhalten. Mühl ist ein wichtiger, ein bedeutender Künstler. Seine Arbeiten sind quer durch die Medien – von der Malerei bis zu Installationen, Aktionen usw. – künstlerische Arbeiten, die Bestand haben, weil sie in ihrer Zeit eine Qualität hatten, die von anderen nicht erreicht wurden. Und gleichzeitig haben wir mit diesen Arbeiten auch den Verbrecher als Künstler. Das ist ein Widerspruch, den können und müssen wir gar nicht auflösen. Wir können nicht sagen: Jetzt nehmen wir den Verbrecher in den Blick und damit „killen“ wir dessen Kunst und erklären sie als irrelevant. Das macht keinen Sinn. Aufarbeiten heißt ja, auch das Unangenehme an der Geschichte mitzuthematisieren. Aber wenn ich das tue, muss ich die ganze Geschichte thematisieren – und gerade nicht weg sperren. Das ist das Grundsätzliche an jeder Aufarbeitung.

STIEF: Jetzt sind wir an einem Punkt angekommen, an dem es diffizil wird. Erstens ist es ein Projekt der Moderne, die Vermählung von Kunst und Alltag oder Kunst und Leben anzustreben. Zwischen diesen Bereichen hat es im 20. Jahrhundert immer wieder engere Nahverhältnisse gegeben. Was Mühl als Akteur in diesem Projekt genau gemacht hat, ist, dass er es radikal weitergeführt hat und das Kommune-Projekt zum Kunstprojekt erklärt hat. Somit ist tatsächlich das Leben in der Kunst

2 MATHILDA ist eine Gruppe ehemaliger Kinder der Kommune am Friedrichshof. Die Gruppe fordert eine kritische Re-Vision von Otto Mühls Werk und eine multiperspektivische Fundierung zukünftiger Ausstellungskonzepte. In Zusammenarbeit mit dem FWF PEEK Forschungsprojekt (AR 568) zur kritischen Aufarbeitung der Geschichte der Mühlkommune und dem Volkskunde Museum Wien wurde ein Raum der kritischen Auseinandersetzung im Rahmen eines zweitägigen Symposiums geschaffen sowie um Einsatzpunkte von Neukontextualisierungen einiger Arbeiten von Otto Mühl, wie u. a. *Back to Fucking Cambridge* (1987), *Manopsychiotischen Ballett* und *Oh Sensibility* (beide 1970) und *Kardinal* (1967). Abbildungen aus dieser Forschungsinstallation finden sich im Bildteil des vorliegenden Bandes. Quellen online: <https://aboutmathilda.com/> und <https://fh-timelines.goldblo.cc/peek>, zuletzt gesichtet am 19.07.2023.

aufgegangen oder die Kunst im Leben. Jetzt sind wir beim zentralen Thema angekommen, obwohl wir uns so stark in den Wiener Aktionismus gerettet haben, da er aus nachvollziehenden Gründen nicht aus den Geschichtsbüchern zu eliminieren ist. Aber wie gehen wir mit jemandem wie Otto Mühl um, der den Kunstbegriff derart weit ausgedehnt hat, dass die Kunst zum Leben geworden ist? Und wie gehen wir mit dem Kommune-Projekt und den Kunstwerken um, die dort entstanden sind? Können wir diese zeigen? Dürfen wir diese Arbeiten nicht zeigen? Und wie könnte man eine kluge Ausstellung machen zu dieser späteren Schaffensphase von Otto Mühl? Ich stehe auf dem Standpunkt, dass Kunst, die wir als gut wahrnehmen und die möglicherweise von einem Verbrecher gemacht wurde, nicht zu verbannen ist. Ich spreche mich an dieser Stelle auch für eine Entemotionalisierung aus. Ich glaube, dass man Künstlern keine moralische Superiorität zuschreiben kann und sollte. Warum sollten Künstler bessere Menschen sein?

WERNISING: Aus diesem Grund lautete mein Plädoyer eingangs, nicht über die Künstler zu sprechen, sondern über Strategien, wie wir das Werk ausstellen können. Ich habe nun noch einmal explizit darauf geachtet, welche Wörter Sie in der Diskussion über die Werke Mühls verwenden. Dabei tauchen immer und immer wieder Begriffe wie, „anarchisch“, „radikal“, „Autonomie“ und „Befreiung“ auf. Dass sind alles Begriffe, die emanzipatorisch konnotiert sind. Die Frage, die ich nun konkret bezüglich Mühls „Zock Exercises“ (1967) stellen möchte, eine Arbeit, die wir hier im Rahmen der Forschungsinstallation des FWF PEEK Projektes in Zusammenarbeit mit der Gruppe MATHILDA kritisch thematisiert sehen, ist: Was sieht man wirklich in den Filmen, wie beispielsweise der Arbeit „Kardinal“ als Teil der „Zock Exercises“? Wie ist der Übergriff auf den anderen Körper dargestellt? Denken wir bei der Betrachtung dieser Arbeit tatsächlich als erstes an Autonomie und Befreiung? Und wenn wir daran denken, woher kommen diese Begriffe? Woher stammt diese grundsätzliche, wiederkehrende und einordnende Definition des Werkes Mühls als befreiend und autonom?

FUCHS: Der Aktionismus war ja damals tatsächlich eine Kunst, die befreien sollte und wollte von bestimmten Traditionen. Eine Kunst, die sich gegen Konventionen wandte. Dass das dann genau ins Gegenteil

gekippt ist, das sehe ich und betone ich auch. Die Kunst Mühls und sein Agieren als Künstler stellt für mich etwas ähnliches dar, wie wir es in der von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno beschriebenen Dialektik der Aufklärung³ vorfinden. Man startet mit einem Ziel einer antiautoritären Vermittlung einer Gesellschaft und endet im totalen Terror des Autoritären. Das haben wir im mumok übrigens auch als kommentierenden Saaltext zur Arbeit „Zock Exercises“ vermerkt. Ich kann als Kurator jedoch keinen differenzierten Diskurs in der Ausstellung am Objekt starten. Ich kann nur scharf und pointiert auf diese Widersprüche hinweisen.

ROLLIG: Ich muss festhalten, dass es für mich einen wesentlichen Unterschied macht, ob Personen, denen Leid zugefügt wurde durch das Wirken dieses Künstlers, als gegenwärtige Zeitzeug:innen eben auch als Besucher:innen in unsere Ausstellungen kommen. Diese Menschen werden wiederum Übergriffen ausgesetzt durch die Art unserer Ausstellungen. Es ist in der Tat etwas anderes, wenn wir es mit einer historischen Position zu tun haben, die keine direkt betroffenen Zeitzeug:innen mehr hat.

FUCHS: Das Kontextualisieren ist natürlich zentral. Man versteht Mühl, wenn man den Wiener Aktionismus versteht. Der Wiener Aktionismus ist eine Kunst, die man in ihrer Zeit verstehen muss. Die Zeit des Wiener Aktionismus hat mit einer Politisierung der Kunst zu tun, einer Politisierung der Gesellschaft, die sich auch in der Kunst widergespiegelt hat.

3 Dialektik der Aufklärung ist der Untertitel einer als Philosophische Fragmente bezeichneten Kollektion von Essays von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno aus dem Jahr 1944, die als zentrales Werk der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule gilt. Die Hauptthese der Dialektik der Aufklärung ist, dass angesichts des Triumphs von Faschismus und Kapitalismus als neue Herrschaftsformen, denen kein wirksamer Widerstand entgegengesetzt wurde und wird, der Vernunftbegriff der Aufklärung einer radikalen Kritik unterzogen werden muss. Adorno und Horkheimer konstatieren, dass sich bereits zu Beginn der Menschheitsgeschichte mit der Selbstbehauptung des menschlichen Subjekts gegenüber einer als bedrohlich wahrgenommenen Natur eine instrumentelle Vernunft durchgesetzt habe, die sich schließlich in der institutionalisierten Herrschaft von Menschen über Menschen verfestigen konnte. Ausgehend von diesem „Herrschaftscharakter“ der Vernunft beobachten Horkheimer und Adorno die „Rückkehr der aufgeklärten Zivilisation zur Barbarei in der Wirklichkeit“ (Horkheimer 1987: 6), die nicht einen Befreiungs-, sondern einen universellen Selbstzerstörungsprozess der Aufklärung in Gang gesetzt. Diesem Prozess durch „Selbstbesinnung“ und Selbstkritik der Aufklärung Einhalt zu gebieten, war ein zentrales Motiv der Autoren.

Die 1960er und 1970er Jahre und ihre politischen Bewegungen machen diese Kunst aus, das Aufbegehren gegen Autoritäten, das Aufzeigen, das man eine gesellschaftliche Realität erlebt hat, die sehr bigott und sehr widersprüchlich war. Als Museum ist man bemüht, dieses Phänomen zu kontextualisieren und aus seiner Zeit heraus zu beschreiben. Das ist in den Ausstellungen des mumok passiert, indem man verwandte Kunstrichtungen aus anderen Bereichen gezeigt hat und damit auch ein Verständnis geprägt hat, dass der Wiener Aktionismus nicht von einer einzigartigen, genialen Geste zeugt, sondern dass dieses Aufbegehren in der Zeit lag, gegen die sich der Wiener Aktionismus gewandt hat. Ich muss dazu sagen, dass dies in den 1960er und 1970er Jahren sehr unkritisch gesehen wurde, wobei man aber sagen muss, dass der Wiener Aktionismus kritisiert wurde, aber nicht aus den Gründen, die wir hier heute diskutieren — im Gegenteil. Man hat aus sehr konservativen Gründen den Wiener Aktionisten das Kunstmachen absprechen wollen, weil es nicht einem traditionellen Kunstbegriff entsprach. Der Aktionismus ist erst nach und nach als Kunst akzeptiert und wahrgenommen worden und international verbreitet worden. Es gab viele Ideen in der Entstehungszeit des Wiener Aktionismus, wie beispielsweise die freie Sexualität, das Konsumieren von Drogen zur „Bewusstseinsweiterung“, der Protest gegen die Familie als Keimzelle des katholischen Gesellschaftsgefüges, usw. Das sind alles Fragen jener Zeit. Fragen, auf die Antworten oder zu denen Protestformen gefunden wurden, die in dieser Zeit auch sehr unkritisch verhandelt wurden und die tatsächlich teilweise auch unkritisch von den Institutionen übernommen wurden, das stimmt. Viele dieser Einschätzungen, wie gesellschaftliche Veränderung betrieben werden kann, haben sich natürlich gewandelt, weil man auch einen Abstand gewonnen hat und die Fehlentwicklungen und die Katastrophen erkennen musste, die diese Entwicklungen mit sich gebracht haben. Es ist die Aufgabe der Museen erstens zum Verständnis dieser Kunst beizutragen durch deren Kontextualisierung im zeitgenössischen Diskurs; und zweitens auch mit einem kritischen Blick von der Gegenwart aus auf diese Vergangenheit zu blicken. Die Frage ist, wie das geschieht. Es jedoch so anzugehen, dass man die Vergangenheit ausblendet, ist keine Lösung. Das ist ein Faktum. Man würde dann auch andere Phänomene in ihrem ursprünglichen Milieu nicht mehr verstehen können bzw. ihre weitere Rezeptionsgeschichte nicht mehr nachverfolgen können.

WERNISING: Aber wenn wir auf der Rezeptionsebene ein bestimmtes Wissen haben — wie beispielsweise beim Film *Back to Fucking Cambridge* (1987), in dem Kinder gezwungen wurden, Missbrauchsoffer zu spielen, die selbst zum Teil Missbrauchsoffer in der Kommune gewesen sind — was rechtfertigt es, dass dieser Film 2019 im Leopold Museum zu sehen war, dass dieser Film an der Berliner Volksbühne, im ORF usw. gezeigt wurde und wird? Ähnlich verhält es sich mit Mühls *Aschebildern* — jene Bilder, die er aus der Asche konfiszierter Tagebuchaufzeichnungen von Kommunard:innen hergestellt hat, Aufzeichnungen, die er offenbar aus Angst hat vernichten lassen, dass kompromittierendes Material im Zuge des Gerichtsprozesses daraus hervorgehen könnte. Was spricht dafür, diese Arbeiten ohne den dazugehörigen Kontext auszustellen, wenn man doch weiß, dass darin entweder Gewalt dargestellt wird oder das Werk definitiv aus einem gewalttätigen Kontext hervorgegangen ist?

FUCHS: Es macht einen Unterschied, ob ich es dazu sage, wie der Kontext aussah oder nicht. Aber es ist keine Lösung, den Film deshalb nicht mehr zu zeigen. Es gibt Bemühungen, den Mühl zu eliminieren und die Kunst rauszunehmen aus den Ausstellungen. Ich würde das jedoch nicht machen, weil dann ja auch die Problematik rausgenommen werden würde aus der Geschichte.

WERNISING: Mühl aus dem Aktionismus herauszustreichen, darum geht es nicht. Es geht um eine Perspektivenverschiebung und um noch immer fehlende Narrative.

FUCHS: Aber die Denkrichtung zielt doch letztlich darauf hinaus: Mühl herauszustreichen, auch wenn Sie es nicht sagen.

WERNISING: Wir zeigen also den gewaltsamen, brutalen Übergriff auf Opfer sexualisierter Gewalt und sagen: Das ist aber Kunst gewesen, darum müssen wir es zeigen. Ist es das?

FUCHS: Ich sage nicht, ich muss es zeigen, aber es ist Kunst. Es macht einen Unterschied, ob es ein kulturhistorisches Dokument ist oder ob es ein Kunstwerk ist.

WERNISING: Da wäre es interessant zu fragen, wer das definiert?

ZARAH GUTSCH (MATHILDA): Wo liegt da die Grenze? Bei „Back to Fucking Cambridge“ ist es ja — wie Sie es nennen — Kunst. Aber auf der anderen Seite hat die Arbeit, wie wir hier zeigen wollen, dokumentarisches Potential und dieses lässt sich aus dem Film nicht herausstreichen. Missbrauchsoffer aus der Kommune spielen Missbrauchsoffer im Film. Das lässt sich nicht herausstreichen. Und anhand dieser Problematik taucht die Frage auf: Welcher Anspruch stellt sich hier vor welchen? Der künstlerische vor den dokumentarischen oder umgekehrt? Ich bin der Meinung, wenn tatsächliche Opfer dargestellt werden, steht das dokumentarische Material absolut vor dem künstlerischen.

FUCHS: Das ist eine mögliche Interpretation. Eine andere jedoch ist, dass eben diese beiden Teile gleichwertig behandelt werden. Das ist die Aufgabe von Museen und von Kunsthistorikern.

ROLLIG: Als Museen müssen wir viel mutiger sein und auch selbst den Autoritätsgestus der wissenden Stimme aufgeben. Wir stecken immer in einer Falle, wenn wir sagen: So, das zeigen wir Euch jetzt, weil es ist wichtig ist, aber wir sagen Euch dazu, es gibt auch ein Problem mit dieser Arbeit. Aus einer Suchbewegung heraus, der wir uns als Museen zuallererst einmal tatsächlich aussetzen müssten, müssten wir uns radikal mit unserem eigenen Nicht- oder Noch-Nicht-Wissen konfrontieren und den leeren Rahmen hinhängen und sagen: Hier würde ein Kunstwerk von Otto Mühl hängen, weil wir ihm im Kanon der Kunstgeschichte jetzt schon seit einem halben Jahrhundert einen Platz eingeräumt haben, dennoch glauben wir, es ist nicht richtig ihn zu zeigen. Blank lassen, schwarz lassen und das mit Fragezeichen hinschreiben. Das bezieht vielleicht unser Gegenüber, alle jene, denen wir etwas vermitteln wollen, mehr mit ein. Vielleicht müssen wir mehr teilen und nicht nur hinter den Kulissen verhandeln, was unsere Fragen, Entscheidungen und unsere Auswahlkriterien sind.

FUCHS: Ich glaube eher das Gegenteil. Ich glaube nicht, dass das mutiger ist. Ich glaube, dass das Selbstzensur ist. Ich widerspreche strikt an dieser Stelle.

KURATOR*INNEN IM GESPRÄCH

STIEF: Ich glaube, die Idee des leergelassenen Rahmens ist einerseits schön aber andererseits ein Äquivalent dafür, dass man etwas nicht zeigt. Und auch ein Äquivalent für ein Darstellungsverbot und für Zensur. Es ist die gleiche Argumentationslinie wie zum Beispiel bei Adorno, der gesagt hat, dass man nach Auschwitz kein Gedicht mehr schreiben kann. Dahinter steht selbstverständlich der Schock des Traumas, das zu diesem Nicht-Mehr-Schreiben-Können und diesem Nicht-Zeigen führt. Ich glaube, es braucht wahrscheinlich auch Distanz und Abstand. Die direkten Emotionen sind nachvollziehbar, aber ich bin keine Psychologin und wir sind mit der Frage des Traumas in so einer schwierigen Materie, mit der wir nicht umgehen können. Es geht um Verletzungen, um Gewalt und Traumata, und da kennen wir uns tatsächlich nicht aus...

WERNISING: Es geht um Ethik.

STIEF: Ja, aber wir sind auch keine Ethiker, wir sind Kunsthistoriker.

WERNISING: Es gibt einen aktuellen Diskurs zum ethischen Kuratieren, und ich verstehe nicht, warum der in Kunstmuseen keine Rolle spielen soll. Jemand macht aufgrund einer extrem fordernden Problematik eines Werkes — dass es diese gibt, dem können ja alle zustimmen — den Vorschlag, etwas leer zu lassen, und die erste Reaktion auf solche Vorschläge ist geradezu reflexartig und immer: Das ist Zensur oder Selbstzensur! Und dies, obwohl man dadurch eine Leerstelle sichtbar machen würde. Im Grunde gibt es da momentan eine Analogie zu Restitutionsobjekten, Raubgut aus kolonialen Kontexten. Da weiß auch niemand, wie man die Objekte ausstellen soll, wie man die Leerstellen sichtbar machen soll. Das sind alles Fragen, die wir hier diskutieren wollen. Wenn Sie jedoch sagen, wenn wir das Werk nicht zeigen, sei das Zensur, dann überzeugt mich das insofern nicht, weil Sie so viele andere Werke, die in Ihren Depots sind, auch nicht zeigen. Das Interessante ist, wenn Kurator:innen etwas zeigen, werden sie selten nach einer Begründung gefragt. In dem Moment jedoch, in dem sie etwas nicht zeigen, wird von Zensur gesprochen. Dies scheint einer konsequenteren Begründung zu bedürfen.

FUCHS: Es macht ja überhaupt keinen Sinn, etwas nicht zu zeigen und zu sagen, dass man etwas nicht zeigt. Das macht die Leute nur neugierig. Ich verstehe nicht, wo das hinführen soll.

ROLLIG: Zum Beispiel im Kontext einer größeren Wiener Aktionismus Ausstellung, von dem ja heute schon gesagt wurde, dass Mühl darin eine Sonderposition einnimmt, würde dies zu einer Irritierung dieses Narrativs führen und vielleicht zu einer Veränderung, wenn man ihn nicht zeigt und kontextualisiert, dass man ihn nicht zeigt.

FUCHS: Ich glaube das Problem ist auch, dass man immer das Werk mit der Person identifiziert — und es stimmt: Mühl hat diese Identifizierung auch forciert, indem er das Leben zur Kunst und die Kunst zum Leben machen wollte. Aber es gibt immer noch eine Betrachtungsmöglichkeit in der Kunstgeschichte, in der das Werk eine bestimmte Autonomie hat ...

PUBLIKUMSFRAGE: Ich frage mich bei dem Ausstellen dieser Bilder: Welche Art der Rezeption aus voyeuristischem Interesse wird gefördert und was wird verdeckt? Ist es ein Skandal, Otto Mühl als ein Teil der Kommune-Bewegung zu kontextualisieren, geht es um den politischen Skandal? Aber zielt die Thematisierung dieses Skandals überhaupt darauf ab, ihn als Gewalttäter, der er war, zu zeigen? Wohl kaum. Wird durch diese Form der Betonung des politischen Skandals auch wieder etwas verdeckt? Wo liegt das Momentum der Befreiung? Immer wieder haben Sie heute auf dem Podium den Aktionismus hochgehalten als Befreiung, als Anarchie — sehr schön. Aber wird dadurch nicht auch etwas verdeckt? Nämlich, dass genau das Faschistische, gegen das sich diese Bewegung wehren wollte, wieder aufgetaucht ist — in der Gewalt, in den autoritären Formaten und dass es daher gerade nicht um Befreiung geht?! Ich bin auch sehr verwundert, dass Sie tatsächlich versuchen die Dichotomie von Werk und Autor und Autonomie hochzuhalten. Der Autonomiebegriff der Kunst kommt aus dem 18. Jahrhundert, wieso versuchen Sie sich heute hier in dieser Suche zu retten?

FUCHS: Der Vorwurf, dass man, wenn man den Wiener Aktionismus als eine Kunst des Aufbruchs, als Kunst der Befreiung in bestimmten

Aspekten versteht, diese Kunst unkritisch sieht, ist ein Vorwurf, den ich gerne von mir weisen möchte. Die Auseinandersetzung der Wiener Gruppe und der Wiener Aktionisten zeigen, dass die Aktionen nicht nur bei Mühl, sondern auch bei Nitsch zu einer Art Reflexionslosigkeit geführt haben. Dass durch das Exzessive, durch den Versuch die Ratio auszuschalten und den Gefühlen zum Durchbruch zu verhelfen, etwas Orgiastisches in den Vordergrund gestellt wurde, das ist etwas durchaus Bedenkliches, was auch kritisch gesehen wurde und kritisch gesehen werden muss. Ich bin nicht jemand der kritiklos oder affirmativ dem Wiener Aktionismus gegenübersteht, das möchte ich schon sagen. Das ist mir wichtig.

STIEF: Ich möchte mich dagegen verwehren, dass wir nicht kritisch, kontextualisierend und diskursiv arbeiten. Es geht vielleicht — nicht nur bei jedem einzelnen Werk, sondern grundsätzlich — darum, wie könnte man kritischen Ansprüchen oder Forderungen gerecht werden. Und ich glaube, das ginge nur dann, wenn man eine Themen-Ausstellung macht, in der man tatsächlich Otto Mühl thematisiert. In einer Einzelausstellung, in der man in aller Offenheit die Gewaltaspekte, die Verletzungen, die Übergriffe anspricht und zusammen mit den Kunstwerken — oder auch teilweise ohne sie — ausstellt. Wie kann man Traumata aufarbeiten innerhalb einer Ausstellung? Ich bin mir allerdings nicht sicher, ob nicht vielleicht kulturhistorische Institutionen für so ein Vorhaben besser geeignet wären als Kunstmuseen. Wenn es um ein abstraktes Bild von Otto Mühl geht, mit einem kurzen Vermittlungstext, wie soll da Aufarbeitung stattfinden? Da reden wir einfach über ein falsches Medium. Sie fordern, zurecht, eine Aufarbeitung dieser Thematik, eine Aufarbeitung der Historie. Da bin ich hundertprozentig bei Ihnen. Ob man dafür allerdings Kunstwerke verwenden sollte, weiß ich nicht. Uns liegt es fern, die immer gleichen Narrative vorzuschreiben oder zu verwenden und nicht kritisch zu arbeiten. Allein: Wo gibt es ein Forum, wo diese Themen behandelt werden können im Kunstkontext?

PUBLIKUMSFRAGE: Es geht in dieser Diskussion ja um Strategien des Ausstellens und des Zeigens. Es geht darum zu fordern, dass sich auch der kunsthistorische Blick auf die Werke ändert. Was hier die

ganze Zeit passiert, ist eine Verteidigung der Werke gegen Angriffe und Kritik, die andere Felder betreffen, die aber dennoch mit der Entstehungsgeschichte dieser Werke in Verbindung stehen. Es wird sehr stark psychologisiert. Es ist das Trauma, das immer wieder angesprochen wird. Was jedoch in allen Beiträgen übereinstimmend geäußert wird, ist, einen anderen Blick auch auf die Kunst Mühls zuzulassen und die Gewaltgeschichte in den Werken selbst sichtbar zu machen. Ich sehe ein, dass das schwierig ist für Sammlungen die eigenen Werke zu devaluieren. Und es ist auch viel verlangt zu sagen: Schreiben wir die Kunstgeschichte neu und kommen jetzt 50 Jahre später drauf, dass das alles aus einer kunsthistorischen Perspektive nicht so toll war. Aber man kann doch zumindest einmal den Versuch machen, sich die Werke ohne das Paradigma der Befreiung anzuschauen und zu versuchen das Gegenteil darin zu sehen. Wir müssen dann noch immer den Widerspruch des Künstlers als Verbrechers aushalten ...

FUCHS: Ja, aber was ist die Alternative, wenn sie den Widerspruch nicht aushalten?

PUBLIKUMSANTWORT: Die Alternative wäre ganz und gar unheroisch einen Künstler zu zeigen und vielleicht wirklich zu dekonstruieren.

FUCHS: Zielt ihre Frage nicht darauf hin, Mühl nicht zu zeigen? Ist das nicht implizit in der Argumentation enthalten, die sie hier entwickeln?

PUBLIKUMSANTWORT: Das würde ich nicht sagen. Ich bin dafür, bestimmte Werke nicht zu zeigen. Aber ich fände es gut, wenn eine Ausstellung sich wirklich kritisch gerade dem Problematischen von Mühls Werk widmen würde und dort hinschaut, wo es unangenehm wird. Eine Ausstellung, die auch bereit wäre, zu sagen, an dieser oder jener Stelle revidieren wir vielleicht auch bestimmte kunsthistorische oder kunstwissenschaftliche Urteile aus heutiger Perspektive.

WERNISING: Vielleicht beziehen wir nochmals eine andere Disziplin in die Diskussion ein. Es gibt die Curatorial Studies, deren zentrale Fragestellungen jene nach Politiken und Ethik des Kuratierens ist. Was mich wundert ist, dass Kuratieren am Podium bislang so dargestellt

wurde, als handle es sich dabei um den schlichten Akt, ein Werk auszuwählen, es mit einem Text zu versehen und auszustellen. Aus der Perspektive der Curatorial Studies, wie wir sie gegenwärtig kennen, geht es ja gerade um Kontextualisierung von Objekten im Hier und Jetzt. Die Positionen dieses Diskurses empfehlen gerade, dass man die Objekte nicht allein aus einer engen fachwissenschaftlichen Perspektive betrachtet, sondern sie durch andere Akteur:innen und Perspektiven erweitert zeigt. Daraus folgt, dass man diesen Prozess des Kuratierens für andere Perspektiven öffnen muss. Ein Beispiel: Wenn Museen heute eine Ausstellung über Rassismus machen, erzählen sie die Geschichte des Rassismus bzw. des Kolonialismus. Wenn Akteur:innen, die von Rassismus betroffen sind, in so eine Ausstellung, in den Prozess des Kuratierens, in die Fragen „Wie ausstellen?“ eingebunden sind, dann verschiebt sich das Narrativ selbst. Was diese Akteur:innen nämlich erzählen, ist die Geschichte von Widerstand und Empowerment. Was ich damit sagen will: Es ist nicht nur so, dass verschiedene Perspektiven einbezogen werden, sondern dass schon die Fragestellung an das Thema, dieses verschiebt durch das nun vielfältige Wissen. Wenn Sie heute betont haben, dass Sie keine Ethiker:innen sind, dann könnten Sie doch dennoch, oder gerade deshalb, weitere Expertisen in den Prozess von Kuratieren und Ausstellen einbeziehen.

ROLLIG: Ich finde, das ist ein enorm produktiver Beitrag von Ihnen. Für mich geht es ganz wesentlich auch um ein „Unlearning“. Also darum, die erlernten Gesten wegzulassen. Wir haben das Ausstellen und Kuratieren jahrzehntelang gelernt und reproduzieren jetzt — mehr oder weniger bewusst — was wir gelernt haben: den Heroismus, die Befreiungsrhetorik und die heute vielfach genannte Emanzipationsrhetorik. Allein zu sagen, Mühl war ein Sexualstraftäter, das lässt jedoch — wie vorhin gesagt wurde — die Falle des Voyeurismus zuschnappen. Und das ist ungeheuer problematisch, weil man dieser Falle nie entkommt, sobald von sexueller Gewalt gegenüber Kindern, Frauen, usw. die Rede ist. Man gerät auch sofort in die Falle des Boulevards und unterstützt und befriedigt damit einen gewissen Voyeurismus. Wenn wir ihn also weglassen — diesen obligatorischen Satz: „Mühl war Sexualstraftäter“ — und uns wirklich aufmachen und nochmals aus einer kunstwissenschaftlichen sowie durch die Perspektive der Opfer

erweiterten Perspektive auf die Arbeiten sehen und fragen: Kann ich es so heute noch lesen? Muss ich es anders lesen lernen? Vielleicht kann man so ein „Unlearning“ schaffen. Ich weiß nicht, ob wir das könnten. Aber das wäre aus meiner Sicht ein Desiderat, also etwas, was dringend notwendig wäre.

— **Rainer Fuchs** war langjähriger Stellvertretender Direktor und Ausstellungsleiter am mumok Wien. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Graz und Wien. Publikationen zur Moderne und Gegenwartskunst. Arbeitsschwerpunkte: Begriffs- und Rezeptionsgeschichte des Expressionismus und der klassischen Moderne, sprachanalytische und konzeptuelle Kunstrichtungen seit den 1960er Jahren.

— **Stella Rollig** ist eine österreichische Kunst- und Kulturmanagerin, Autorin und Journalistin. Seit Jänner 2017 ist sie Generaldirektorin und wissenschaftliche Geschäftsführerin des Belvedere Wien. Davor war sie zwölf Jahre lang künstlerische Direktorin des Lentos Kunstmuseums Linz und seit 2011 zusätzlich des Stadtmuseums Nordico Linz.

— **Angela Stief** ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Kulturpublizistin und Chefkuratorin für Kunst der Gegenwart sowie Direktorin der ALBERTINA MODERN. Von 2002 bis 2013 war Angela Stief Kuratorin in der Kunsthalle Wien. Seit 2018 ist sie kuratorische Beraterin der Vienna Art Week; 2020 hat sie die Gastprofessur für kuratorische Praxis an der Universität Linz übernommen.

KURATOR*INNEN IM GESPRÄCH

LITERATUR

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1987): »Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente«, in: Max Horkheimer, Gesammelte Schriften, Band 5, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

KURATIEREN ZWISCHEN AKTIVISMUS UND AFFIRMATION

Überlegungen zum Kurator*innengespräch

— von Susanne Wernsing und Susan Kamel

Für die Podiumsdiskussion im Volkskundemuseum Wien waren prominente Museums- und Sammlungsleiter:innen eingeladen, um sich angesichts aktivistischer Forderungen der zweiten Generation der „Kommune“ am Friedrichshof zu der Frage zu positionieren, *ob beziehungsweise wie* Otto Mühls Werke gegenwärtig auszustellen sind. Mit Stella Rollig war die Generaldirektorin des Belvedere Museum Wien vertreten, mit Rainer Fuchs der Chefkurator im mumok Wien und mit Angela Stief die Chefkuratorin der Albertina modern. Angesichts rezenter Ausstellungsprojekte in mumok und Künstlerhaus,¹ stand damit implizit auch die aktuelle Ausstellungspraxis zu Mühl zur Diskussion.

Die unterschiedlichen Positionen der Diskutant:innen, die im vorliegenden Band abgedruckt sind², sollen im Folgenden über museums-wissenschaftliche Diskurse³ gegengelesen werden, welche kuratorische Konzepte sowohl historisch kontextualisieren als auch für den Umgang mit problematischen Sammlungen aktualisieren. Dazu zählen Fragen nach Kanon, Autoritäten und Gegenstimmen, nach fachwissenschaftlichen Narrativen und dem Wissen der Zeitzeug:innen, nach künstlerischer Werk- und Politiken der Wissensproduktion. Die aktuellen Forderungen nach Multiperspektivität, Teilhabe und Aktivismus im Museum zielen

1 Siehe dazu einige der aktuelleren Ausstellungen in Wien, in denen Mühl ebenfalls ausgestellt wurde: Enjoy – die mumok Sammlung im Wandel (<https://www.mumok.at/de/enjoy-die-mumok-sammlung-im-wandel>, gesichtet 10.08.2023); The Beginning. Kunst in Österreich 1945-1980 der Albertina modern, gezeigt bis November 2020, siehe online: <https://www.albertina.at/albertina-modern/ausstellungen/the-beginning-kunst-in-oesterreich-1945-bis-1980/>, gesichtet 10.08.2023)

2 Siehe S. 73 im vorliegenden Band.

3 Vgl. hier relevante Ansätze: Janes, Robert A./Sandell, Richard (Hg.) (2019): Museum Activism. New York: Routledge; Crawshay-Hall, Jayne (2021): »Collaborative Curating: Democratizing Inclusion«, in: de arte Journal. 56 (2-3), S. 4-28; Bayer, Nathalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (2017): Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation, in: Bayer et. al (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: de Gruyter, S. 23-47; Bystron/Daniela/Fäser, Anne (Hg.) (2022): Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin. Bielefeld: transcript Verlag.

letztlich auf einen museumsethischen Diskurs und stellen die gesellschaftspolitische Funktion von Museen auf den Prüfstand. Indem sie die museumswissenschaftlichen Perspektiven überwiegend *weißer*, patriarchal dominierter Sammlungen des ‚globalen Nordens‘ erweitern, nehmen sie den traditionellen Kanon, hegemoniale Narrative, Autor:innenschaft und Unrechtskontexte, in denen Werke und Sammlungen produziert oder erworben wurden, kritisch in den Blick.⁴ Im Gegenzug fordert dieser Diskurs⁵, marginalisiertes Wissen und Akteur:innen sichtbar zu machen, Gewaltkontexte, Widersprüche und Ambivalenzen zu reflektieren, Verflechtungsgeschichten zu thematisieren und kuratorische Leerstellen zu kennzeichnen. Auf aktivistische Initiative hin wurden inzwischen kuratorische Strategien etabliert, die ‚sensible‘ Bilder, Objekte und Werke dem öffentlichen Blick entziehen, um der Verdinglichung von Personen und der Zurschaustellung und Reproduktion von Gewalterfahrungen entgegenzuwirken. In zahlreichen internationalen Museen wurden dazu Triggerwarnungen etabliert, die auf potentiell (re-)traumatisierende Exponate und Texte hinweisen und Besucher:innen damit ermöglichen, entsprechende Ausstellungsräume zu meiden und sich der Rezeption zu verweigern. Auch mit leeren Vitrinen und Rahmen machen Museen derzeit auf Forschungsdesiderate, geraubte Sammlungsbestände sowie fehlende Multiperspektivität und Diversität aufmerksam.

4 Ein kontrovers diskutiertes Beispiel ist die letzte documenta15 in Kassel, die die koloniale Verflechtungsgeschichte in den Blick nimmt. Siehe: Ruangrupa (Hg.) (2022): documenta15. Ein Handbuch. Berlin: Hatje Cantz Verlag. Dieser Band versammelt Ansätze kritischer Museums- und Ausstellungspraxis, die auf eine lange Geschichte zurückblicken. Aus dem Feld der Kunstmuseen reichen diese von feministischen Kritiken der Kunstmuseen (Nochlin, Linda/Reilly, Maura (Hg.) (2015): *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. New York: Thames & Hudson) bis hin zur Dekolonialisierung der Kunstgeschichte, siehe: Grant/Catherine/Price, Dorothy (2020): »Decolonizing Art History«, in: *Art History Journal*. 43 (1), S. 8-66, online: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8365.12490>, gesichtet 10.08.2023.

5 Vgl. Griesser-Stermscheg, Martina/ Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.) (2020): *Sich mit Sammlungen anlegen: Gemeinsame Dinge und alternative Archive*. Berlin: de Gruyter. Hier wird die „westliche, weiße und patriarchale Deutungshoheit“ der Museen hinterfragt (S. 131-139, hier S. 131) und aufgezeigt, wie mit Communities oder marginalisierten Akteur:innen gemeinsam an musealem Kanon und Gegensammlungen zu arbeiten ist. Wie die Herausgeber:innen darlegen, geht der Aktualisierung der Diskussion eine lange Adressierung gewaltvoller Ordnungsdiskurse in Sammlungen und Archiven mit Blick auf Vermittlungsarbeit und Präsentationsformen in museumstheoretischen Diskursen voraus. Vgl. in der gleichen Reihe 15 Jahre zuvor: Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.) (2005): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia+Kant.

Unsere Überlegungen zielen darauf ab, Aussagen der Podiumsdiskussion für zukünftige Ausstellungskonzepte produktiv zu machen, um bestehende Narrative zu Mühl im Kontext des Wiener Aktionismus zu verschieben und durch Perspektiven von Akteur:innen zu erweitern, die von Kunstmarkt und -museen bisher marginalisiert werden.⁶ Für eine Re-Vision der Werkinterpretation verfolgen wir dabei insbesondere postkoloniale und institutionskritische Diskurse, die sexistische, rassistische und klassistische Gewaltstrukturen in Museen reflektieren und daraus Ansätze des kritischen, transformativen Kuratierens entwickeln.⁷

Im ersten Textteil diskutieren wir in Auseinandersetzung mit der Podiumsdiskussion inwiefern die Verweigerung des etablierten Kanons und ein strategischer Bildentzug ermöglichen würde, Leerstellen sichtbar zu machen und alternative Narrative zu entwickeln. Die Autorschaft bzw. Autorität der Institution Museum wird in diesem Abschnitt zur Debatte gestellt. Im zweiten Teil werden aktivistische Formate des PEEK-Projekts vorgestellt, die auf bisherige Ausstellungspraktiken reagieren. Diese zählen angesichts aktueller Forderungen nach Demokratisierung und diskriminierungskritischer Museumsarbeit zu den notwendigen Aus Handlungsprozessen kultureller Wissensproduktion⁸ in Ausstellungen.

6 Vgl. zur Frage hegemonialer Narrative: Aidichie, Chimananda Ngozie: The danger of a single story. Ted-Talk. <https://www.youtube.com/watch?v=D9lHs241zeg>, gesichtet 31.07.2023. Und: Procter, Alice (2020): The whole picture. The colonial story of the art in our museums and why we need to talk about it. London: Cassell. Während Aidichie am literarischen Kanon zeigt, wie selektive Geschichten Handlungsmacht und Opferstatus verteilen und damit gesellschaftliche Machtstrukturen zementieren, führt Procter im musealen Kanon ein europäisches Sammlungs- und Repräsentationsregime vor, das koloniale Gewaltkontexte nach wie ausblendet bzw. relativiert. Vgl. am konkreten Beispiel eines Ausstellungsprojekts: Susanne Wernsing (2021): »Fallen der Affirmation. Kuratieren kolonialer Sammlungen und rassistischer Archive«, in: Schölnberger, Pia (Hg.): Das Museum im kolonialen Kontext. Annäherungen aus Österreich. Wien: Czernin Verlag.

7 Ansätze der Diversitätsorientierten Organisationsentwicklung nehmen die drei P's (Personal, Publikum und Programme) in den Blick, die Carmen Mörsch als Kanon, Methoden und Strukturen fasst. Zur Arbeit von Carmen Mörsch vgl. Fußnote 8 dieses Textes. Siehe Aikins, Joshua Kwesi Gyamerah, Daniel (2016): Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors. Online: <https://diversity-arts-culture.berlin/sites/default/files/2023-03/studiediversifizierungberlinerkultursektor.pdf>, gesichtet 31.07.2023. Eine #MeToo-Debatte über Programme, Personal und Publikum in Museen steht hingegen noch aus. Lediglich in einem Podcast belegen Show Notes, dass Museen auch von Menschen gemacht werden, die sexuelle Gewalterfahrungen, zum Teil am Arbeitsplatz, machen mussten: <https://www.aam-us.org/2020/02/13/museopunks-episode-42-a-museummetoo-moment/>, gesichtet: 31.07.2023.

8 Hier sei vor allem Carmen Mörschs Webseite zu erwähnen, die ein Glossar, eine Materialsammlung und zahlreiche Beispiele diskriminierungskritischer Museumsarbeit aus dem Feld der Kunst versammelt: <https://diskrit-kubi.net>, gesichtet: 08.08.2023. Diese Praktiken werden im

Abschließend fassen wir Forderungen an Museen zusammen, die das PEEK-Forschungsprojekt, aus unserer Sicht, erarbeitet hat.

I. GEGEN:KANON UND AUTOR:ITÄT

Auf dem Podium wurden unterschiedliche Positionen vertreten, sowohl hinsichtlich der kunsthistorischen Einordnung Mühls als auch der aktuellen Ausstellungspraxis. Die Diskussion lässt sich in der museums-wissenschaftlichen Debatte von Kanon-Gegenkanon, Autorenschaft-Autoritäten kontextualisieren und spiegelt die aktuellen Forderungen an Museen, historische Werkkontexte, Rezeptionsgeschichte und aktuelle Ausstellungskontexte erneut zu differenzieren.⁹ Indem Stella Rollig den Wiener Aktionismus als „Angriff auf Autoritäten, von Autoritäten“ fasste, hob sie dessen immanente Widersprüchlichkeit hervor und forderte zudem die unbedingte Differenzierung nach Akteuren. Rainer Fuchs zählte den Aktionismus hingegen „tatsächlich zu den emanzipativen Kunst-richtungen“, die das Aufbegehren und die Befreiung von Konventionen repräsentiere, und damit die Politisierung von Kunst und Gesellschaft in den 1960/70er-Jahren. Angela Stief kennzeichnete den Aktionismus als Projekt der Nachkriegsmoderne, die auf Entgrenzung von Leben und Kunst ziele, und stellte die Selbstverletzung und radikale Selbstausssetzung der Künstler heraus. Während Rollig die Widersprüchlichkeit von Emanzipation und Autorität als konstitutives Moment des Aktionismus ausmacht und fordert, sie aufzudecken bzw. zu dekonstruieren, fokussieren Fuchs und Stief sie bei Mühl vornehmlich in der Beziehung des Verbrechers zum Künstler, indem sie also Werk und Autor bzw. Leben trennen.¹⁰ Diese Verteidigung von Mühls Werk argumentiert mit der künstlerischen Werkautonomie, maßgeblich referiert sie aber auf die

kollaborativen, antirassistischen Kuratieren angewendet. Sie sind Teil einer aktivistischen und dekolonialen Museumspraxis und beschreiben das Museum als politischen Akteur, der Gesellschaften und ihre Künste und Kulturen nicht nur ausstellt, sondern auch verändern möchte (Crawshay-Hall 2021: 56:2-3, 4-28). Diese Ansätze gehen von der Grundannahme aus, dass das Museum nie neutral war, nicht unpolitisch sein kann und auch nie gewesen ist.

⁹ Griesser-Stermescheg, Martina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.) (2020): *Sich mit Sammlungen anlegen: Gemeinsame Dinge und alternative Archive*. Berlin: de Gruyter.

¹⁰ Vgl. zur „Kommune“ als Werk: Gingeras, Alison/Webster, Jamieson (2018): »Portrait Otto Muehl. Communal Fantasy«, in: *Spike Art Magazin*, Vol. 56, online: <https://www.spikeartmagazine.com/articles/portrait-otto-muehl?page=52>, gesichtet 10.08.2023. Dass Mühl „diese Identifizierung auch forciert [habe]“, konzedierte Rainer Fuchs in der Podiumsdiskussion.

frühe Rezeptionsgeschichte der 1960er-Jahren, in der sich die Wiener Aktionisten den Angriffen durch eine reaktionäre Gesellschaft ausgesetzt sahen, die die Aufarbeitung des Nationalsozialismus verweigerte. Die Verteidigungshaltung begründet demnach bis heute das dominante Befreiungs- und Widerstandsnarrativ in Ausstellungen.¹¹ Hingegen versperrt sie den Blick auf konstitutive und sichtbare Elemente von Widersprüchlichkeit¹², von autoritären Strukturen, Gewalthandlungen und Übergriff in Mühls Werken, auf die alternative Perspektiven von Zeitzeug:innen verweisen.¹³

„Alternative“ Perspektiven einzubeziehen, ist hingegen dezidiertes Anliegen aktueller emanzipatorischer Diskurse in den Museumswissenschaften.¹⁴ In der Podiumsdiskussion verwies Stella Rollig angesichts der Kanonisierung Mühls auf die Handlungsmacht von Museen. Mit der Autorität und Verantwortung als Kunstvermittlerin und Museumsleiterin adressierte Rollig die Möglichkeit, den historischen Kanon der österreichischen Kunstgeschichte und „bisherige Superlative“ durch aktuelle, internationale Positionen zu erweitern: „[...] dass ich sagen kann, ich affirmiere diese Künstlerpersönlichkeit und ihre Bedeutung,

11 Entsprechend führte 2021 die Ausstellung der Albertina modern im Raumtext zum Wiener Aktionismus aus: „[...] doch verdienen die Vielfalt und Nuanciertheit der künstlerischen Äußerungen eine genauere Wahrnehmung als die der Denunziation und Zurückweisung als perverse und krankhafte Provokation. [...] Seit den 1980er-Jahren wird der noch heute aktuelle Aktionismus vielfach international rezipiert [...]“.

12 Die in der Podiumsdiskussion angeführte Analogie zur Dialektik der Aufklärung – „Man startet mit einem Ziel einer antiautoritären Vermittlung einer Gesellschaft und endet im totalen Terror des Autoritären“ (Fuchs) – nimmt ein Kippmoment an, das im Endeffekt die Gleichzeitigkeit von Emanzipationsmotiv und repressiver Herrschaft – und damit das konstitutive Moment – bestreitet.

13 Diese Lesart spiegelt 2021 auch die Ausstellung der Albertina modern, die widersprüchliche Werkelemente bei Mühl implizit unterschiedlichen Werkphasen zuordnet. Indem die Konzeption ausschließlich Werke aus dem Zeitraum bis 1970 zeigt – also bis zu dem von Mühl deklarierten Ende des Wiener Aktionismus und vor der Gründung der „Kommune“ am Friedrichshof –, repräsentiert sie weniger die Ambivalenz des Werkes als die Unentschiedenheit, sie motivisch zum Thema zu machen. Der werkimmanenten Gewalterzählung weicht sie damit aus. Mit Gayatri Spivak könnte man diese Strategie als „belohnte Ignoranz“ bezeichnen, eine Ignoranz, die „die nicht blamiert, sondern gegenteilig die eigene Position der Macht stabilisiert“ (zitiert nach Castro Varela/Maria do Mar (2007): »Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkoloniale Kritik«, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst. Wien, 4-7).

14 Kamel, Susan/Edenheiser, Iris/Stermfeld, Nora (2020): »Gegen die Wand? Was es heißt, sich mit Sammlungen anzulegen«, in: Griesser-Stermschegg, Martina/Stermfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Berlin: de Gruyter, S. 131-139.

wie sie in die Kunstgeschichte hineingeschrieben wird, eben nicht“. Sie verweist damit auf mögliche Gegensammlungen.

Für die kontroverse Diskussion, ob in dieser Position eine Zensur oder Selbstzensur öffentlicher Institutionen¹⁵ auszumachen ist oder der Bildentzug Positionen befördern würde, die auf repressive Macht und Gewalt bei Mühl verweisen, wäre aus der Institutionskritik seit den 1990er-Jahren zu lernen. Indem das Museum hier als Disziplinarinstitution beschrieben wird, gehören Ausschlussverfahren zur Substanz der Wissensproduktion und hegemonialer Sammlungspraxis: „[...] jede Kanonisierung produziert Ausschluss, jedes Wissen Unwissen, jede Erinnerung Vergessen.“¹⁶ Aktivistische Wissenschaftler:innen und Künstler:innen haben längst und nachdrücklich darauf hingewiesen, dass entwürdigende und triggernde Gewaltdarstellungen aus kolonialrassistischen Kontexten diese Gewalt im Ausstellungsraum reproduzieren.¹⁷ Davon ausgehend wurden Gegenbilder und -narrative etabliert und Formate entwickelt, die einen strategischen Bildentzug vornehmen. Reflexhaft wehren Institutionen bis heute die Verweigerung der Bilder mit dem Argument der Zensur und des Darstellungsverbots ab und zeigen damit, dass kuratorische Auswahlprozesse nach wie vor als wissenschaftliche Objektivierung gelten, während institutionskritische und aktivistische Perspektiven als ideologisch, subjektiviert, ‚betroffen‘ oder moralisch abgewertet werden. Plädoyers für die Wissenschaftlichkeit der Museumsarbeit sprechen sich dabei nicht selten für eine Entemotionalisierung der Debatte aus, der sie selbst nicht entsprechen. Der Vorwurf der Zensur geht jedoch darüber hinaus. Um eine Zensur zu begründen, müssen die realen Machtverhältnisse zwischen aktivistischen Positionen und Sammlungsinstitutionen bzw. Kunstmarkt nicht nur ignoriert, sondern auf den Kopf gestellt werden. Indem der kritische, partielle und temporäre Bildentzug nämlich als „herausstreichen“ und „verbannen“, „wegsperrn“

15 Rainer Fuchs betont gleichzeitig, dass eine kritische Haltung zu Strömungen des Aktionismus notwendig, in Museen bisher aber selten repräsentiert sei.

16 Marchart, Oliver (2005): »Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie«, in: Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: Turia+Kant, S. 34-58, hier S. 40.

17 Mörsch, Carmen/Piesche, Peggy: »Warum Diskriminierungskritik im Museum?«, Online: [https://www.lab-bode-pool.de/de/t/museum-bewegen/diskriminierungskritisch-arbeiten/warum-diskriminierungskritik-im-museum/?material=aufsatz-carmen-moersch-peggy-piesche,gesichtet 08.08.2023](https://www.lab-bode-pool.de/de/t/museum-bewegen/diskriminierungskritisch-arbeiten/warum-diskriminierungskritik-im-museum/?material=aufsatz-carmen-moersch-peggy-piesche,gesichtet%2008.08.2023).

und „eliminieren“ konnotiert wird, wird der aktivistischen Position ein Gewaltpotential zugeschrieben, dem die Akteur:innen selbst ausgeliefert waren und sind. Implizit bestreitet die unterstellte Machtposition die Marginalisierung einer Perspektive, der erst im Rahmen des PEEK-Projekts zu Stimme und Öffentlichkeit verholfen wurde. Und letztendlich wird damit ein Anliegen skandalisiert und unterlaufen, dass eben nicht nur auf den Schutz der Opfer abzielt, sondern auch Impulse für Museumspraxis und fachwissenschaftliche Re-Vision von Mühls Werk setzen kann. Entsprechend setzte Stella Rollig dem Zensur-Argument in der Diskussion den Begriff des institutionellen *Unlearnings* entgegen, mit dem die postkoloniale Theoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak Prozesse bezeichnet, die strukturelle Ausschlussmechanismen dekonstruieren, um Privilegien und Machtverhältnisse bewusst *verlernen* zu können.¹⁸ „Selbst den Autoritätsgestus der wissenden Stimme auf[zu]geben“, erfordert für Rollig, Auswahlkriterien und Entscheidungen transparent zu machen, kuratorische Fragen, Zweifel und Leerstellen zu markieren und dadurch dominante Narrative zu irritieren.

II. MULTIPERSPEKTIVITÄT, TEILHABE UND AKTIVISMUS

Mit dem Forschungsteam des PEEK-Projekts hat sich eine Gruppe von Wissenschaftler:innen und Kommunard:innen der zweiten Generation konstituiert, die als Filmemacher:innen, Autor:innen, Performer:innen und Museumsvermittler:innen im künstlerisch-kulturellen Feld etabliert sind. Mit dem Wissen als Zeitzeug:innen und Recherchen in alternativen Archiven der Kommune, deren Zugänglichkeit bisher personalisiert ist (und damit beschränkt), verfolgen sie Forschungsansätze für die Re-Vision von Mühls Werk. Dazu zählen die Aushandlungsprozesse mit Museen und Galeristen, Diskussionsformate und Dialogangebote an die Generation der Kommunengründer:innen sowie wissenschaftliche Tagungen. Außerhalb der öffentlichen Institutionen stehend und von Akteuren des Kunstmarkts marginalisiert, stellen sie demnach eine aktivistische Position dar. Das gilt insbesondere für die im Rahmen des

18 Vgl. Landkammer, Nora (2021): Das Museum Verlernen? Kolonialität und Vermittlung im Ethnologischen Museum. Band 1. Eine Analyse gegenwärtiger Diskurse in einem konfliktreichen Praxisfeld. Wien: Zaglossus Verlag. Siehe hier insbesondere S. 158ff zum Begriff des Verlernens.

Projekts etablierte Gruppe MATHILDA, die 2019 mit Interventionen in den Ausstellungsräumen am Friedrichshof hervortrat und eine Forschungsinstallation im Volkskundemuseum Wien 2021 verantwortete. Die vom Volkskundemuseum Wien gehosteten Veranstaltungen des PEEK-Projekts wären demnach als offene Räume des Unlearnings und der alternativen Wissensproduktion zu lesen, die in kuratorischen Methoden der Kunstmuseen nach wie vor nicht etabliert sind. Das PEEK-Projekt führt damit modellhaft vor, wie Ordnungsdiskurse im Museum kritisch zu hinterfragen sind und Museen gemeinsam mit Communities und marginalisierten Akteur:innen an musealem Kanon, Narrativen und Ausstellungsformaten arbeiten können.

Die Effekte kontroverser Aushandlungsprozesse lassen sich in der Podiumsdiskussion nachvollziehen, in deren Verlauf sich die institutionellen Positionen öffneten. Denn jenseits der Kontroverse über Zensur, wurde die Forschungsinstallation und das sie rahmende Symposium des PEEK-Projekts 2021 als eigenständige Wissensproduktion bewertet – mit Relevanz für Fachwissenschaft und Museen gleichermaßen. Mit der Ausstellung führte die Gruppe nicht nur einen szenografisch und bildpolitisch sensiblen Umgang mit Mühls Arbeiten vor, sondern entwickelte forschungsbasierte Film- bzw. Audioformate und Ausstellungsnarrative, die Elemente der Gewalt in Mühls Werk in den Blick nahmen. Dass es bei den geforderten Strategien des Bildentzugs eben nicht nur darum geht, Mühls Werke in Ausstellungen nicht zu zeigen, sondern deren potentiell gewaltvollen Effekt auf Besucher:innen zu reflektieren und die Persönlichkeitsrechte Beteiligter zu schützen, zeigten insbesondere Szenografie und Filminstallationen. Indem Raumelemente und Monitorpositionen den direkten Blick auf entsprechende Videos verdeckte und Triggerwarnungen installiert wurden, konnten Besucher:innen wählen, die Gewaltdarstellungen zu verweigern oder anzusehen, ohne ihnen ausgeliefert zu sein. Die Methode, Mühls Filme als Zeitdokumente zu bearbeiten und in einer ästhetischen Forschungsinstallation zu zitieren, führt dabei vor, wie irritierende Blickregime die Werkanalyse für alternative Lesarten öffnen können. Dazu zählen einerseits Szenenauswahl und Montagen und andererseits Blur-Effekte, mit denen die Opfer sexualisierter Gewalt – wie in der Bearbeitung von Mühls „Back to fucking Cambridge“ – anonymisiert und damit geschützt werden. Während frühere Hinweise

der Aktivist:innen, die zahlreiche weitere Werke betreffen,¹⁹ von Museen und insbesondere von Galeristen bisher ignoriert wurden, konzedierte das Diskussionspodium, dass die Forschungsinstallationen neue, nicht hintergehbare Erkenntnisse liefere. An dem für Repression, Übergriff und Erniedrigung geschärften Blick ließen sich zukünftige Forschungen orientieren. Bisherige Ausstellungsnarrative, die den Wiener Aktionismus als „Überschreitung inhaltlicher, materieller und ästhetischer Grenzen“²⁰ beschreiben, würden damit in die Perspektive von Grenzverletzungen gestellt, die bis heute in den beteiligten Akteur:innen nachwirken. Mit deren Wissen ließe sich insbesondere die These der radikalen Selbstaussetzung und Selbstverletzung im Wiener Aktionismus, die auch für Mühls Aktionen vor 1970 Geltung beansprucht, kritisch überprüfen.

Die kontroverse Podiumsdiskussion und die Ausstellung zeigen also das Potential aktivistischer, transdisziplinärer Projekte, die nicht nur wissenschaftskritische und museumsethische Perspektiven in die Institutionen einbringen, sondern auch Expertisen, in denen das zukünftige Museumspersonal erst seit wenigen Jahren ausgebildet wird.²¹ Jenseits etablierter, fachwissenschaftlicher Diskurse in der Museumsarbeit erweitern diese Projekte den Museumskanon um Gegensammlungen und belegen, dass die aktivistische Position sich nicht vornehmlich aus Protest, Verletzung und Verweigerung speist, sondern aus dem Wissen alternativer Archive und marginalisierter Zeitzeug:innen. Die Verweigerung gegenüber Mühls Werken in Ausstellungen und der etablierten Fachdiskurse zielt aktuell darauf ab, diesen Stimmen Gehör zu verschaffen und Leerstellen zu füllen, bis das institutionalisierte Wissen bzw. „Noch-nicht-Wissen“ (Rolig) erweitert und in konkreten Ausstellungskonzepten manifestiert wird. In dieser Hinsicht lässt sich das hier diskutierte Projekt im Kontext kollaborativer Ausstellungsprojekte, Künstlerkollektive und

19 Bereits der juristischen Verurteilung Mühls 1991 folgte eine kontroverse Diskussion über die problematischen Kontexte der Werkproduktion. Spätestens mit Paul Roberts Film *Meine keine Familie* (2013) ist sie auch einer breiten Öffentlichkeit bekannt.

20 Ausstellungstext der Ausstellung *The Beginning. Kunst in Österreich 1945-1980 der Albertina modern*, gezeigt bis November 2020, siehe online: <https://www.albertina.at/albertina-modern/ausstellungen/the-beginning-kunst-in-oesterreich-1945-bis-1980/>, gesichtet 10.08.2023.

21 So gehört in einigen Studiengängen zur Ausbildung von zukünftigen Museumsmitarbeiter:innen ein Training in diskriminierungskritischer Museumsarbeit, ebenso wie die Vermittlung von Kenntnissen museumsethischer und juristischer Diskurse und das Einüben kollaborativer und aktivistischer Museumsarbeit. Siehe dazu: <https://mmk.htw-berlin.de/studium/studium-auf-einen-blick/>, gesichtet 10.08.2023.

künstlerischen Positionen verorten, die aus aktivistischem Widerstand hervorgingen. Der Austausch etablierter Blickregime und neue Sprecher:positionen ermöglichen in diesen Arbeiten die Selbstermächtigung gewalt- und diskriminierungserfahrener Akteur:innen. Dazu zählen Natasha A. Kellys Filmdokumentation „Milli’s Erwachen“ (2018), die Ernst Ludwig Kirchners erotisierende und exotisierende Frauendarstellungen durch acht Filmporträts Schwarzer Frauen konfrontierte, ebenso wie die Ausstellung „Whose Expression“ (2022) des Berliner Brücke-Museums in Berlin, das Aktivist:innen einlud, die Werke der Brücke-Künstler kritisch zu kommentieren und ihnen eigene künstlerische Positionen entgegenzusetzen.²² Letztendlich orientiert sich die kuratorische Methode an nichts weniger als der neuen ICOM-Definition, die als Aufgabe von Museen erstmalig „forschen“ vor „sammeln“ fordert und explizit feststellt: museums „operate and **communicate ethically**, professionally and with the **participation of communities**“.²³

III. FORDERUNGEN AN MUSEEN UND SCHLUSSÜBERLEGUNG

Ausgehend von den zitierten museumstheoretischen Diskursen und den ausschnitthaft skizzierten Projekten des PEEK-Projekts möchten wir unsere Überlegungen zur Podiumsdiskussion in drei Forderungen zusammenfassen:

1: Die Anerkennung der Perspektiven der zweiten „Kommune“-Generation und die proaktive Einbindung ihrer Akteur:innen in die Werkinterpretation – und zwar nicht nur als Quelle subjektiver Erfahrungsgeschichte, sondern als Zeug:innen des nicht hintergehbaren Kontexts der Werkproduktion. Das Wissen der sogenannten „Kommune“-Kinder ist – weit über ihre Betroffenheit hinaus – eine Expertise von Aktivist:innen, die über autonome Methoden und Formate wissenschaftlich-künstlerischen Ausdrucks verfügen und gleichzeitig über Techniken der Selbsterfahrung, des Empowerment und der reflektierten Kommunikation kontroverser

22 Byroum-Wand, Pegah/Bystron, Daniela (2022): »Brücke-Museum: Zwei Rückblicke – zwei Perspektiven. Das Pilotprojekt Reflexionen. Koloniales Erbe im Brücke-Museum«, in: Daniela Bystron, Anne Fäser (Hg.): Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin. Bielefeld: transcript Verlag, S. 199-214.

23 Hervorhebung durch die Autorinnen, siehe online: <https://icom-deutschland.de/?s=Museumsdefinitionen>, gesichtet 12.03.2026.

Positionen. Ausstellungen über Mühl wären demnach in Kollaborationen zu entwickeln.

2: Eine kritische Re-Vision des Werkes und die Erprobung von Strategien, die die fehlende Perspektive sichtbar machen bzw. innovativ in den Vordergrund stellen. Dazu zählen Methoden wie die im PEEK-Projekt etablierten Gesprächsprozesse und Diskussionsforen ebenso wie temporäre Interventionen in bestehende Ausstellungen. Die künstlerisch-dokumentarischen Forschungsinstallationen, die die Gruppe MATHILDA im Wiener Volkskundemuseum Wien präsentierte, belegen eindrücklich den Impact aktivistischer Positionen auf sowohl wissenschaftlich etablierte als auch von Museen vertretene, hegemoniale Narrative. Die Einladung der Gruppe durch das mumok 2023 zur Ausstellung „ON STAGE – Kunst als Bühne“ verstehen wir als nachhaltiges Ergebnis des Projekts und Öffnung der Museen für die neuen Diskurse.

3: Die Öffnung der Nachlass-Archive und eine offene Diskussion über die juristischen und ökonomischen Rechte an Mühls Werken, die die „Kommune“-Gründer:innen, Galerien und internationale Sammlungsinstitutionen ebenso einschließt wie Aktivist:innen der zweiten Generation. Zum Schutz der Opfer bedarf es einerseits der kuratorisch gestützten und öffentlich sichtbaren Anerkennung ihrer Gewalterfahrung. Andererseits erforderte ein verantwortungsvoller Umgang mit dem Nachlass, die durch Mühls Arbeiten erzielten Einnahmen offenzulegen und eine gemeinnützige Verwendung unter den Akteur:innen zu diskutieren.

Ein Beitrag zur Podiumsdiskussion im Online-Chat ist uns in besonderer Erinnerung geblieben. Es war die Frage, ob Mühls Werk nicht trotz, sondern wegen der sichtbaren Gewalt und des Übergriffs auf Andere für Sammlungen und insbesondere Verwertungslogiken des Kunstmarkts relevant und attraktiv bleibt. Wenn Museen heute erneut gefordert sind, als öffentlich-rechtliche Institutionen „nicht für den Gewinn“, sondern „im Dienste der Gesellschaft“²⁴ zu stehen, läge hier die Verantwortung, eine kritische Distanz und Gegenposition zum Kunstmarkt einzunehmen. Denn mit Blick auf Machtstrukturen war nicht nur der Wiener Aktionismus widersprüchlich – ein „Angriff auf Autoritäten, durch Autoritäten“ (Rolig). Das gleiche gilt für Museen, wenn sie als Disziplinarinstitutionen gerahmt werden, deren edukatives Potential

24 Siehe Fußnote 23 dieses Textes.

zwischen „Herrschafts- und Emanzipationstechnologien“ changieren.²⁵ Mit der Autorität des Museums ließen sich demnach die dominanten Befreiungs- und Protestnarrative zum Wiener Aktionismus für aktuelle Diskurse und Akteur:innen öffnen. Anders formuliert: Sollte der Wiener Aktionismus und das „Kommune“-Projekt am Friedrichshof jemals über ein emanzipatorisches Potential verfügt haben, was läge heute näher, der zweiten Generation dieses Potential für die kritische Re-Vision des Werks zuzugestehen. Für Ausstellungspraxis und Museen bedeutete dies, eine hegemoniale Position, die Macht und Gewalteffekte reproduziert, durch (ver-)lernende, solidarische Haltungen zu ersetzen, die Opfer repressiver Gewalt ermächtigt und empowert.

— **Susanne Wernsing** ist Historikerin und freie Kuratorin von Dauer- und Sonderausstellungen u.a. im Technischen Museum Wien, Künstlerhaus Wien und Deutschen Hygiene-Museum Dresden. Themen ihrer Ausstellungen und Publikationen sind Industrie- und Technikgeschichte, Körperkulturen, Geschichts- und Erinnerungsdiskurse, Theorie und Praxis des Ausstellens.

— **Susan Kamel** ist Professorin für Museologie und Museumsmanagement und -kommunikation an der Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW) Berlin. Museen als „weiße“, klassistische, ableistische und sexistische Räume wieder zu relevanten Foren gesellschaftlicher Debatten zu machen ist der Motor ihrer Arbeit. Ihr Engagement gilt neben ihrer Arbeit mit Studierenden zweier internationaler Museumsprogramme: Dem SAWA Museum Studies Programme und dem MuseumsLab.

25 Marchart, Oliver (2005): »Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie«, in: Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: Turia+Kant, S. 34-58, hier S. 31.

LITERATUR

Aidichie, Chimananda Ngozie: The danger of a single story. Ted-Talk. <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>, gesichtet 31.07.2023.

Aikins, Joshua Kwesi/Gyamerah, Daniel (2016): Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors. Online: <https://diversity-arts-culture.berlin/sites/default/files/2023-03/studiediversifizierungberlinerkultursektor.pdf>, gesichtet 31.07.2023.

Bayer, Nathalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (2017): Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation, in: Bayer et. al (Hg.): Kuratieren als anti-rassistische Praxis. Berlin: de Gruyter, S. 23–47.

Byroum-Wand, Pegah/Bystron, Daniela (2022): »Brücke-Museum: Zwei Rückblicke – zwei Perspektiven. Das Pilotprojekt Reflexionen. Koloniales Erbe im Brücke-Museum«, in: Daniela Bystron, Anne Fäser (Hg.): Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin. Bielefeld: transcript Verlag, S. 199–214.

Bystron/Daniela/Fäser, Anne (Hg.) (2022): Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin. Bielefeld: transcript Verlag.

Castro Varela/María do Mar (2007): »Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkoloniale Kritik«, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IGBildende Kunst. Wien, 4–7.

Gingeras, Alison/Webster, Jamieson (2018): »Portrait Otto Muehl. Communal Fantasy«, in: Spike Art Magazin, Vol. 56, online: <https://www.spikeartmagazine.com/articles/portrait-otto-muehl?page=52>, gesichtet 10.08.2023.

Grant/Catherine/Price, Dorothy (2020): »Decolonizing Art History«, in: Art History Journal. 43 (1), S. 8–66, online: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8365.12490>, gesichtet 10.08.2023.

Griesser-Stermscheg, Martina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.) (2020): Sich mit Sammlungen anlegen: Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Berlin: de Gruyter.

Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.) (2005): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: Turia+Kant.

Janes, Robert A./Sandell, Richard (Hg.) (2019): Museum Activism. New York: Routledge; Crawshay-Hall, Jayne (2021): »Collaborative Curating: Democratising Inclusion«, in: de arte Journal. 56 (2–3), S. 4–28.

Kamel, Susan/Edenheiser, Iris/Stermfeld, Nora (2020): »Gegen die Wand? Was es heißt, sich mit Sammlungen anzulegen«, in: Griesser-Stermschegg, Martina/Stermfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Berlin: de Gruyter, S. 131-139.

Landkammer, Nora (2021): Das Museum Verlernen? Kolonialität und Vermittlung im Ethnologischen Museum. Band 1. Eine Analyse gegenwärtiger Diskurse in einem konfliktreichen Praxisfeld. Wien: Zaglossus Verlag.

Marchart, Oliver (2005): »Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie«, in: Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/ Stermfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: Turia+Kant, S. 34-58, hier S. 31.

Mörsch, Carmen/Piesche, Peggy: »Warum Diskriminierungskritik im Museum?«, Online: <https://www.lab-bode-pool.de/de/t/museum-bewegen/diskriminierungskritisch-arbeiten/warum-diskriminierungskritik-im-museum/?material=aufsatz-carmen-moersch-peggy-piesche>, gesichtet 08.08.2023.

Nochlin, Linda/Reilly, Maura (Hg.) (2015): Women Artists: The Linda Nochlin Reader. New York: Thames & Hudson

Procter, Alice (2020): The whole picture. The colonial story of the art in our museums and why we need to talk about it. London: Cassell.

Ruangrupa (Hg.) (2022): documenta15. Ein Handbuch. Berlin: Hatje Cantz Verlag.

Wernsing, Susanne (2021): »Fallen der Affirmation. Kuratieren kolonialer Sammlungen und rassistischer Archive«, in: Schölnberger, Pia (Hg.): Das Museum im kolonialen Kontext. Annäherungen aus Österreich. Wien: Czernin Verlag, S. 358-379.

KUNSTVERMITTLUNG VERANTWORTEN

Kontextualisieren — Handlungsfähigkeit und Veränderbarkeit

— von Mikki Muhr

In meinem Beitrag zu dieser Publikation werde ich über den Umgang mit dem Werk Otto Mühls aus Sicht einer „an Komplexität orientierten Kunstvermittlung“ (Henschel 2020: 537f.) reflektieren. Dabei werde ich von Situationen, Fragestellungen, Erfahrungen und Notwendigkeiten aus (m)einer Praxis im mumok (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) ausgehen. Sammlungsschwerpunkte des mumok sind unter anderem die 1960er und 70er Jahre und auch der Wiener Aktionismus. In der Sammlung¹ finden wir Werke von Otto Mühl aus dieser Zeit sowie auch spätere Arbeiten. Einzelne Arbeiten werden immer wieder in unterschiedlichen Ausstellungen und Kontexten (Wiener Aktionismus, Aktionskunst, Performance, Sammlungspräsentationen) ausgestellt: auf Video transferierte Filme (z. B. „Zock Exercises“) Fotos von Aktionen (z. B. „Bodybuilding“), diverse Lithografien – um hier unvollständig einige aufzuzählen. Besucher*innen wie auch Kunstvermittler*innen sind also immer wieder mit diesem Werk konfrontiert.

Das Verfassen dieses Artikels erlebe, verstehe und begrüße ich als Teil eines notwendigen Prozesses, künstlerische Kanonbildungen, institutionelle Rahmungen, Vermittlung und eigenes Handeln zu reflektieren und zu diskutieren — und zwar mit einem selbst/kritischen Blick auf Machtstrukturen und getragen von einem Möglichkeitssinn für Handlungsfähigkeit und Veränderungen. Der Text ist eher kurz und ich versuche einige Gedanken anzubieten für weiterführende Reflexionen. Am Anfang standen für mich mein „reflektiertes Unbehagen“ (Schmutzer 2015: 87-106) und die Frage „Wo mache ich da als Kunstvermittler*in mit?“ im Zentrum sowie weiters die Fragen: „Wie verhalte ich mich dazu? Kann bzw. muss ich hieran etwas verändern? Wie?“

Mit diesen Fragen, die mich schon jahrelang beschäftigen und die wir auch im Team der Kunstvermittlung am mumok immer wieder

1 Siehe dazu Online: <https://www.mumok.at/de/otto-muehl>, gesichtet 08.08.2023.

diskutieren, besuchte ich im Mai 2021 das von dem FWF PEEK-Projekt [AR 568] „Performing Primal Communism“ organisierte Symposium Kunstrezeption – Strategien für zukünftiges Ausstellen im Volkskunde Museum Wien. Und ich möchte hier nochmals zum Ausdruck bringen, für wie wichtig ich diese Veranstaltung, ja das gesamte Forschungsprojekt erachte.² Seit 20 Jahren arbeite ich im Rahmen der Kunstvermittlung am mumok als Kunstvermittler*in³. Und die oben aufgeworfenen Fragen stellen sich in der Kunstvermittlung immer wieder und ganz konkret, wenn wir mit Schulklassen oder Erwachsenen Werke Otto Mühls diskutieren: zum einen aufgrund der gewaltförmigen Ästhetik⁴ der Arbeiten, zum anderen aufgrund der Entstehungszusammenhänge⁵, und zum dritten aufgrund der Verurteilung Otto Mühls und der medialen Berichterstattungen zu sexualisierter Gewalt. Besucher*innen sprechen diese Zusammenhänge an. Dabei werden einerseits Aggression, Brutalität und Gewaltförmigkeit in den Arbeiten wahrgenommen und thematisiert. Andererseits werden Fragen gestellt wie: „Warum ist das Kunst?“, „Warum hängt das hier?“, „Wie kommt sowas in ein Museum?“ Und wir müssen leider davon ausgehen, dass einzelne in den jeweiligen Gruppen (Besucher*innen wie auch Kunstvermittler*innen) Erfahrungen mit sexualisiertem Machtmissbrauch und sexualisierter Gewalt machen mussten.

ZU KUNSTVERMITTLERISCHER PRAXIS

Eingangs möchte ich kunstvermittlerisches Arbeiten kurz skizzieren, um die anschließenden Überlegungen nachvollziehbar zu machen. Wir haben es bei allen Vermittlungsformaten, seien dies Führungen, Kunstgespräche oder Workshops⁶, stets mit sehr multiperspektivischen Situ-

2 Neben dem Chefkurator des mumoks, Rainer Fuchs, der am Podium „Kritisches Kuratieren – Positionen von Kurator*innen und Museen“ teilnahm, besuchte auch Jörg Wolfert, Kurator des Vermittlungsprogramms für Erwachsene am mumok, das Symposium.

3 Wir arbeiten im mumok Wien in einem Team von 8-15 Kunstvermittler*innen und konzipieren auch – koordiniert von den Kurator*innen des Vermittlungsprogramms – die ausstellungs- und altersspezifischen Vermittlungsformate.

4 Siehe dazu Online: <https://www.mumok.at/kalender/queer-feministisch-betrachtet>, gesichtet 08.08.2023.

5 Zur Entstehungsgeschichte der Werke Mühls finden sich insbesondere im vorliegenden Band detaillierte Informationen. Siehe dazu insbesondere die Beiträge von Georgia Doll, Andy Simanowitz, MATHILDA und Elisabeth Schäfer.

6 Ich beschränke mich im Folgenden auf Formate mit Erwachsenen und Jugendlichen (ab der

ationen zu tun. Teilnehmer*innen und Kunstvermittler*innen kennen einander nicht, haben also keine geteilte Erfahrung, weder was ihren Sprachgebrauch noch was die ästhetischen und kunstgeschichtlichen oder kunstwissenschaftlichen Bezugsrahmen betrifft. Die Bandbreite der Sprechakte und Handlungsmöglichkeiten ist enorm hoch: Normvorstellungen können verdeckend, diskussions-, -sexualitäts- und körperfeindlich wirken. Abwehrreaktionen können nötig sein. Unerwartetes kann zu neuen Überlegungen führen. Öffentliche Diskurse spiegeln sich in Rückfragen oder Äußerungen wider. Marginalisiertes Wissen wird sowohl formuliert, als auch gehört, bzw. ignoriert. Besucher*innen formulieren, fragen nach, fordern, verweigern und ergänzen. Das sind einige der besonderen Qualitäten von Kunstvermittlung, die nicht mit einem Ergebnis abschließt, sondern vielmehr – wenn es gelingt – einen unabschließbaren Verstehensprozess ermöglicht und reflexive, kritische Haltungen aller Beteiligten unterstützt. Es sind auch die Impulse und Beiträge der Teilnehmer*innen, die ein Museum, bzw. das, was darin geschieht, verändern. Besucher*innen haben jedenfalls meinen Zugang zu dem Werk Otto Mühls sehr mit-verändert – und sie tun das immer noch.

Neben Führungen realisieren wir sogenannte „Kunstgespräche“ mit Schulklassen, die in den Ausstellungsräumen des mumok stattfinden. Dabei versuchen wir mit praktischen Übungen und/oder durch Assoziieren zu Objekten, Materialien oder Begriffen die Teilnehmer*innen dabei zu unterstützen, ihren je eigenen Zugang zu finden und Gespräche zu eröffnen.⁷ In diesem Format wählen die Teilnehmer*innen die Werke aus, die dann in der Gruppe gemeinsam besprochen werden. Das Format unterscheidet sich also maßgeblich von einer Führung. Wir entwickeln für je konkrete Ausstellungssituationen spezifische Abläufe und Methoden und versuchen dabei konstruktive Erfahrungs- und Verhandlungsräume für reflexive, kritische Gespräche und Haltungen anzubieten. In den Jahren 2002 bis in die Zehnerjahre arbeiteten wir

4. Schulstufe in Österreich) und auf Projekte und Ausstellungssituationen, die mit Arbeiten von Otto Mühl bzw. mit all jenen Arbeiten assoziiert sind, die aus Gewaltzusammenhängen stammen.

7 Siehe dazu: Ehgartner, Claudia (Hg. für das mumok) (2014): „Kunst und“, Reader mit sechs Themenheften zu Schwerpunkten der Vermittlungsarbeit am mumok Wien. Und siehe auch: Stutz, Ulrike (2002): »Inszenierung von Handlungsräumen – Kunstvermittlung für SchülerInnen«, in: Kunstcoop© (Hg.): Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin.

z.B. mit dem Workshop „Weißer geht’s nicht“⁸ in damals historisch orientierten Ausstellungen zum Wiener Aktionismus. Ausgehend von einer sensibilisierenden Sprachkritik an Werbesprüchen zu Reinigungsmitteln und einer Beschäftigung mit Sexualität, Schmutz und Ekel wurden ästhetische, historische und politische Dimensionen und Kontexte des Wiener Aktionismus erarbeitet und reflektiert.

KRITIKEN KANONISIEREN

Nicht nur mit Linda Nochlins Essay „Why have there been no great female artists“⁹ lässt sich für ein relationales, das Soziale berücksichtigendes und kontextualisierendes Verständnis von Kunst argumentieren. Linda Nochlin entgegnet der patriarchal sexistischen Feststellung, dass es keine weiblichen* „Picassos“ gegeben hätte, mit der Feststellung: Ja, weil sie nicht hergestellt wurden. Denn daran, was wir als Kunst rezipieren, haben viele Akteur*innen Anteil. Künstler*innen, Galerist*innen, Kritiker*innen, Kurator*innen, Kunstvermittler*innen, Kunstwissenschaftler*innen und viele mehr — verweben, beschreiben, texten das, was wir als Kunst rezipieren. Hier wird die politische Verantwortung in Bezug auf das, was als Kunst angesehen wird, gut sichtbar; auch anhand der Frage: Welche Kontexte, in denen diese Kunst entstanden ist, werden wahrgenommen? Black-feministische, trans*- und queer feministische, feministische und post- sowie dekoloniale Kunstproduzent*innen, -wissenschaftler*innen und -kritiker*innen kritisieren neben dem Geniebegriff immer wieder Auratisierungen und Dekontextualisierungen von Kunstwerken, wie sie auch durch die Trennung von Künstler*in und Werk hervorgebracht werden. Es ist sehr wohl von Relevanz, wer Autor*in eines Werkes ist, welche Bedeutungszusammenhänge in der Rezeption mittels welcher ästhetischer Mittel und mit welchen Betrachtungsperspektiven gebildet werden. Dabei ist es wichtig zu analysieren, wie Gewalt in den Werken formuliert wird. Viele Black/queer/trans*/feministische, post- und

8 Ein Workshopformat, das von Maria Bucher für Schüler*innen der gymnasialen Oberstufen und Berufsbildenden Schulen konzipiert wurde. Workshops dieser Reihe haben auch einen „praktischen“ Teil im Atelier des mumok und dauern 2-3 Stunden.

9 Nochlin, Linda (1971): »Why Have There Been No Great Women Artists?«, in: Gornick, Vivian/ Moran, Barbara (eds.): Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness. New York: Basic Books. Der Text wurde inzwischen vielfach wieder abgedruckt und ins Deutsche und andere Sprachen übersetzt.

dekoloniale, machtkritische und antiablestische künstlerische und (kunst) theoretische Arbeiten thematisieren sexualisierte Gewalt, destruktive Dominanz und andere Formen von Gewalt.¹⁰ So schrieb beispielsweise 1980 VALIE EXPORT über „Schnitte, Deformation und Blut“ im „Feministischen Aktionismus“, dass diese wiederkehren „[d]och nicht als Spiegelungen sado-masochistischer Bedürfnisse, nicht als Spannungen abnormer Triebe, sondern als Male der Geschichte, als Spur der Begriffe am Körper, als Körpermale, die in Aktionen mit dem Körper aufgedeckt werden.“ (EXPORT 1980: 143).¹¹

GEWALT UND MACHTMISSBRAUCH

Ich erachte es für wichtig, den hier diskutierten Kontext sexualisierter Gewalt und Kunst sowie Kunstvermittlung als mit all diesen Diskursen verbunden zu verstehen. Feministische¹², antiablestische, post- und dekoloniale Diskurse sind machtsensible, hegemoniekritische Diskurse und ihr Wissen im Kontext von Kunst, Macht, Machtmissbrauch, sexualisierter Gewalt, Unterdrückung, Wissensbildungen und Wissensausschlüssen sind von enormer Bedeutung. Auch weil – wie Marion Thuswald in ihrem Kapitel „Sex und Gewalt“ in der Publikation „Sexuelle Bildung ermöglichen“ ausführt – es wichtig ist, „(d)ie Rede von sexueller Gewalt als Gewalt und nicht als Teil von Sexualität halte ich für äußerst wichtig, um das Phänomen angemessen zu erfassen.“ (Thuswald 2022: 356) Damit soll nicht ausgeschlossen werden, dass in sexualpädagogischen Zusammenhängen sexuelle Gewalt diskutiert wird. Es braucht jedoch eine klare Sprache der Unterscheidung. Und auch hier wird deutlich, dass sexuelle Gewalt in einem breiteren Spektrum von Gewalt, Machtmissbrauch und

10 In einem ehemals auf der mumok-Website veröffentlichten Blogbeitrag mit dem Titel „Feministisch Betrachtet – Bilder der Gewalt und Gewalt der Bilder“; ein Gespräch mit Elisabeth Schäfer in der Ausstellung „Enjoy – die mumok Sammlung im Wandel“ hatte Elisabeth Schäfer Gelegenheit mit Mikki Muhr über Perspektiven eines differenzierten Umgangs mit Gewaltdarstellungen im Kunst/vermittlungs/kontext zu sprechen. Dabei ging es um den Umgang mit Arbeiten von Maria Lassnig, VALIE EXPORT, Mladen Stilinski, Gina Pane und Otto Mühl.

11 VALIE EXPORTs Theoretisierung feministischer Aktionskunst ist im Zusammenhang mit Otto Mühl und dem Wiener Aktionismus besonders interessant, weil sie sich – wie im Zitat erkennbar – stark absetzt von einer bloßen Wiederholung von Gewalt und Exzess und beides stets versucht in einer Verschiebung zu denken.

12 Die Bedeutung feministischer, queer feministischer sowie lesbischer Ansätze in der Sexualpädagogik für eine Sensibilisierung für sexualisierten Macht- und Gewaltmissbrauch betonte auch Marion Thuswald in einem Gespräch mit mir.

gesellschaftlichen Unterdrückungsstrukturen diskutiert werden muss.

Zusätzlich dazu bewirken im musealen Kontext nach meiner Wahrnehmung das Zusammenwirken und die Überschneidung mehrerer Diskurse, Wissensproduktionen und Anstrengungen von Betroffenen, Aktivist*innen, Künstler*innen und Wissenschaftler*innen, dass in den Institutionen ein größeres Problembewusstsein und eine stärkere Sensibilisierung für Kontexte, die lange Zeit ignoriert wurden, entwickelt werden. Verantwortung kann nicht mehr so leicht zur Seite geschoben werden. Medial enorm breit bekannt: die #MeToo Bewegung. Aber auch Bewegungen gegen Femizide und Gewalt gegen Frauen und gegen patriarchale Unterdrückung wie z. B.: „8M — ni una menos“, eine feministische Bewegung, die in Argentinien initiiert wurde und nun weltweit aktiv ist; „Selbstlaut — Fachstelle für sexualisierte Gewalt an Kindern und Jugendlichen“, die 2017 die Wandtexte zur Schiele-Ausstellung in der Albertina analysierten¹³, MATHILDA und die Forschungsgruppe des FWF PEEK Projektes PPC [AR 568] und zahlreiche Betroffene, die Anklagen erheben und eine Veränderung im gesellschaftlichen Bewusstsein einfordern. Wissenschaftler*innen und Aktivist*innen aus queer/Black/trans*/feministischen, postkolonialen, dekolonialen, antirassistischen und antiableistischen Kontexten stellen Ausstellungspolitiken, Besitzverhältnisse und den Umgang mit Sammlungsbeständen und tradierte Kanonisierungen in musealen Institutionen in Frage. Im Kontext der Kunstgeschichte und Kunsttheorie kritisieren Black/queer/trans*/feministische, antiableistisch und dekolonial arbeitende Kunsthistoriker*innen, -theoretiker*innen und -produzent*innen seit Jahrzehnten machtverdeckende, koloniale, patriarchale (Kunst)geschichtsschreibungen und analysieren wie Machtmissbrauch, Gewalt, Rassismus, sexualisierte Gewalt, Sexismus und tradierte Geschlechtervorstellungen in den Kunstwerken selbst formuliert und neutralisiert sowie auch naturalisiert werden oder mit welchen visuellen und diskursiven Mitteln Opfer zu Täter*innen gemacht werden.¹⁴

13 Siehe dazu Online: https://igbildendekunst.at/bildpunkt/_es-gibt-nicht-nur-eine-feministische-kunstkritik-sondern-viele-achsen-der-kunstkritik/, gesichtet 08.08.2023.

14 Hier erinnere ich an den Reader zur 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1988 in Berlin, weil er ein frühes Beispiel für diese Diskussion ist: Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hg.) (1989): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin: Dietrich Reimer Verlag Berlin.

UNBEHAGEN KONTEXTUALISIEREN – WIDER BELOHNTE IGNORANZ

Vereinzelt versehen Museen Werke aus unterschiedlichen problematischen Entstehungs- und Sammlungszusammenhängen mit erläuternden Texten. So wies z. B. Chefkurator Rainer Fuchs in der Sammlungsausstellung „Enjoy – die mumok Sammlung im Wandel“ am Podest eines Monitors mit Videos von Otto Mühl auf die Gewaltzusammenhänge hin.¹⁵ Gern wird dabei von einem „Kontextualisieren“ gesprochen und debattiert, ob „Kontextualisieren“ ein „Öffnen“ oder doch ein „Schließen“ des Interpretationsraumes, der Rezeptionssituation sei. Kontexte sind jedoch bereits anwesend – nicht nur kunstgeschichtlich gedacht, sondern auch historisch, politisch, machtpolitisch, gesellschaftlich etc. Die Frage ist doch vielmehr, welche Kontexte werden als mit dem Werk verbunden dargestellt (und eingeübt und/oder naturalisiert) und welche Kontexte werden ignoriert. Durch eine Textzugabe wie oben beschrieben, wird wahrnehmbar, dass es sich um gesetzte Rahmungen handelt und diese revidiert, kritisiert, neu gefasst werden können. Gerade in meiner Arbeit als Kunstvermittler*in habe ich gelernt, dies als eine eröffnende Bewegung zu begrüßen und zu verwenden. Meiner Erfahrung nach erleichtert es Besucher*innen, sich selbst ins Verhältnis zu den Arbeiten zu setzen und sich auszutauschen und dabei Diskriminierungen, Ausbeutungen und Machtmissbrauch anzusprechen. In der bereits erwähnten Ausstellung „Enjoy – die mumok Sammlung im Wandel“ (sic) wurde beispielsweise eine Arbeit von Constantin Brancusi aus dem Jahr 1933 mit einem Text versehen, der auf rassistische, kolonialistische und stereotypisierende Kontexte verwies. Mit einer Besprechung dieser Wandbeschriftung habe ich Führungen durch diese Ausstellung zumeist begonnen. Damit konnte ich Handlungsräume eröffnen – für Besucher*innen wie auch für mich als Vermittler*in. Unbehagen, entstanden angesichts eines dominierenden, verdeckenden Kanons, in dem Fragen zu Gewalt und

15 Ich kann hier keine detaillierte Analyse des Textes ausführen. Die wichtige Aussage ist für mich jedoch, die den Text abschließende Erklärung: „Das mumok bekennt sich in seiner differenzierten Auseinandersetzung mit dem Werk und der Person Otto Mühls dazu, dessen problematische Seite kritisch und offen zur Diskussion zu stellen [...]“ – die ich als eine selbstkritische Haltung und Ausdruck eines Ver-Lern-Prozesses begrüße. Zur Zeit des Verfassens dieses Buchbeitrages realisieren MATHILDA auf Einladung von Rainer Fuchs eine künstlerische Intervention in der Ausstellung „ON STAGE – Kunst als Bühne“, siehe Online: <https://www.mumok.at/de/stage>, gesichtet 08.08.2023.

Verantwortung ausgeschlossen sind, wird reflektierbar (Schmutzer 2015). Gayatri Chakravorty Spivak spricht im postkolonialen Kontext von einer „belohnten Ignoranz“ mit der koloniale Strukturen reproduziert werden und die „nicht blamiert, sondern gegenteilig die eigene Position der Macht stabilisiert“¹⁶ — auch dadurch, dass Kontexte für irrelevant erklärt werden. Oben beschriebene Akte des Aussprechens, Ansprechens und Reinholens vormals ausgeschlossener, ignorierte (und auch verdrängter) Kontexte sind wichtige Momente im Laufe eines Prozesses des Ver-lernens¹⁷ verdeckender, diskriminierender und Machtmissbrauch und Gewalt neutralisierender De-Kontextualisierungen. Wobei die je konkreten Interventionen gegen die „belohnte Ignoranz“ spezifisch konzipiert sein sollten — und somit unterschiedliche Handlungsoptionen erarbeitet werden müssen und können.

In Gesprächen mit Sexualpädagog*innen und Bildungswissenschaftler*innen konnte ich in jüngster Vergangenheit eine aufschlussreiche Bedeutungsverschiebung des Begriffes „kontextualisieren“ bemerken: Mit „Kontextualisieren“ werden im Zusammenhang sexualpädagogischer Settings Handlungen beschrieben, die am Beginn einer Veranstaltung Orientierung bieten sollen — in Bezug auf den Raum, Grenzziehungen und auf die Handlungsmöglichkeiten (z. B. dass ein Verlassen der Situation jederzeit möglich ist, gefolgt von Hinweisen, wo der Ausgang ist). „Kontextualisieren“ meint hier also eine nachvollziehbare Rahmung oder sprachliche Bildgebung, die helfen sollen Grenzen und Grenzübertretungen wahrzunehmen, zu artikulieren und ihnen auch entgegen zu können – im Unterschied zu verwirrungstiftenden „Naturalisierungen“ oder „Neutralisierungen“.

16 Siehe dazu: Castro Varela/María do Mar (2007): »Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkoloniale Kritik«, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IGBildende Kunst. Wien, 4-7. Die Autor*in bezieht sich in diesem Text zentral auf Gayatri Chakravorty Spivak, siehe: Spivak, Gayatri Chakravorty (1999): *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

17 Ein weiterer Begriff von Gayatri Chakravorty Spivak, der im kunstpädagogischen und kunstvermittlerischen Kontext vielfach diskutiert wird. Spivak versteht sich selber als LehrerIn und arbeitet zu pädagogischen und bildwissenschaftlichen Problemfeldern, Fragen und Perspektiven – aus Sicht dekolonialistischer Ansätze. Da sich in Museen viele Diskurse überkreuzen, erscheint mir hier die Versammlung von Begrifflichkeiten aus unterschiedlichen Kontexten, die je unterschiedlich Gewalt, Widerstand und Umgang mit Gewalterfahrungen thematisieren, wichtig – ohne dabei Differenzen zu nivellieren und unterschiedliche Ansprüche auszublenden.

MIT FRAGEN PERSPEKTIVEN UND HANDLUNGSFÄHIGKEIT TEILEN

Ich habe in diesem Text einige Praxisbeispiele und Erfahrungen aus der Kunstvermittlung skizziert, um Vermittlungssituationen etwas zu veranschaulichen. In Vermittlungssituationen mit Jugendlichen wie mit Erwachsenen ist es wichtig Zugänge zu konflikthafter, gewaltförmigen Thematiken offen halten zu können. Hier sind Kooperationen und gemeinsame Weiterbildung von Sexualpädagog*innen und Kunstvermittler*innen sehr wichtig und förderlich — aufgrund ihrer Expertisen und aufgrund der geteilten Erfahrung, da in beiden Arbeitsbereichen oft mit Gruppen nur für die Dauer des Workshops gearbeitet wird.¹⁸ Von den Forscher*innen des FWF PEEK Projektes PPC und der Gruppe MATHILDA bei Veranstaltungen im Forschungsverlauf wurde und wird immer wieder bemerkt, wie schwierig und notwendig es ist, zu allererst Worte zu finden, verwenden zu können, eine mit-teilbare Sprache und ein Sprachverständnis zu entwickeln, das die Dynamiken im Laufe der Auseinandersetzungen und der damit verbundenen Veränderungen mitträgt. Auch in Gesprächen und bei Fortbildungen¹⁹ mit Sexualpädagog*innen wurde mir dies immer wieder sehr deutlich: Dass es einerseits darum geht, Sprachräume zu öffnen — diese müssen dann aber auch gehalten werden können, um sich eine Sprache aneignen und um mit dieser dann in Kommunikation treten zu können. Und dass Rahmungen (Kontextualisierungen), Grenzsetzungen und das Wahrnehmen von Grenzübertretungen wichtig sind.

Zu Beginn dieses Textes standen meine Fragen: „Wo mache ich da als Kunstvermittler*in mit?“, „Wie verhalte ich mich dazu?“ und „Was muss/kann ich verändern?“. Diese Fragen bleiben und werden auch durch keine Antworten aufgehoben. Mit einer an Komplexität orientierten Kunstvermittlung kann und muss immer wieder diskutiert

18 Erfahrungen dazu konnten wir 2016 bei der Kooperation der Kunstvermittlung des mumok mit dem Institut für Künstlerisches Lehramt der Akademie der Bildenden Künste, namentlich vertreten durch Marion Thuswald, machen. Dabei entstanden sind ein Workshop für Kunstvermittler*innen und Sexualpädagog*innen mit Sabine Ziegelwanger (Sexualpädagogin und Soziologin) und Mikki Muhr, Autor*in des vorliegenden Textes, im mumok. Darüber hinaus wurde eine Buchpräsentation veranstaltet: teaching desires: „Möglichkeitsräume sexueller Bildung im künstlerisch-gestalterischen Unterricht“; Löcker Verlag, Wien, 2016.

19 Beispielsweise eine Fortbildung für das Team der Kunstvermittlung mit Sabine Ziegelwanger (Sexualpädagogin und Soziologin) am mumok im Rahmen der Ausstellung „OH!“ von Jakob Lena Knebl 2016.

werden, von wem, wo, was, wie etwas ins Museum gelangt. Und welche gesellschaftlichen Dimensionen sich darin widerspiegeln. Kunst kann schwierig sein, herausfordern, Grenzen in Frage stellen. Dafür brauchen wir Gesprächslandschaften, Worte und Verhandlungsräume. Und das Einfordern und Umsetzen dieser Räume steht im Unterschied zu rechten Diskursen, die autoritäre Strukturen und Normvorstellungen als Sicherheitsversprechen propagieren. Mir ist — wie deutlich geworden ist — eine intersektionale, feministische Herangehensweise sowie ein breites Kooperieren mit allen am Kunst- und Ausstellungsprozess kooperierenden Akteur*innen wichtig. Es bedarf einer sensibilisierten Haltung gegenüber Ein- und Ausschlüssen von Kontexten und Wissen und gegenüber Neutralisierungen von Gewalt und Machtmissbrauch, um aus einer ver-antwortenden Haltung heraus Veränderungen zu entwickeln. Ich denke auch, dass es zu einem erstarren und leblosen Kunstverständnis führt, wenn eins* dies nicht tut.²⁰

Kontextualisieren kann Handlungsfähigkeit unterstützen und ist Teil diverser notwendiger Prozesse der Veränderung, wenn das Fragen nach Bedingungen, Hintergründen und Funktionen aufgegriffen wird. Die Frage nach Hintergründen und Funktion „ist die Voraussetzung für Veränderung. Denn mit ihr kommt überhaupt die grundsätzliche Veränderbarkeit in den Blick.“²¹

20 Die „Guerilla Girls“ fragten bereits 1989: „When Racism and Sexism are no longer fashionable, what will your Art collection be worth?“, siehe online: <https://www.guerrillagirls.com/projects>, gesichtet: 08.08.2023.

21 Susanne Lummerding „Tier* in Dir*“, Blogbeitrag zum gleichnamigen Gespräch in der Reihe „Feministisch Betrachtet“, siehe online: <https://www.mumok.at/de/blog/feministisch-betrachtet-tier>, gesichtet: 22.10.2023

— **Mikki Muhr** ist Künstler*in in Wien und feministische Kunstvermittler*in am mumok Wien. Dort leitet Mikki Muhr seit vielen Jahren das Führungsformat „Feministisch Betrachtet“, das sich an alle Kunstinteressierten wendet. In unregelmäßigen Abständen werden Ausstellungen und Kunstwerke mit feministischen Wissen, Fragen und Interesse besprochen.

LITERATUR

Castro Varela/ Maria do Mar (2007): »Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkoloniale Kritik«, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IGBildende Kunst. Wien, 4–7.

Henschel, Alexander (2020): Was heißt hier Kunstvermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff. Wien: Zaglossus Verlag.

EXPORT, VALIE (1980): »Feministischer Aktionismus: Aspekte«, in: Nabakowski, Gisind/Sander, Helke/Gorsen, Peter (Hg.): Frauen in der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ehgartner, Claudia (Hg. für das mumok) (2014): Reader mit sechs Themenheften zu Schwerpunkten der Vermittlungsarbeit am mumok Wien.

Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hg.) (1989): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin: Dietrich Reimer Verlag Berlin.

Nochlin, Linda (1971): »Why Have There Been No Great Women Artists?«, in: Gornick, Vivian/ Moran, Barbara (eds.): Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness. New York: Basic Books.

Schmutzer, Karla (2015): »Reflektiertes Unbehagen«, in: Sattler, Elisabeth/Tschida, Ingeborg (Hg.): Pädagogisches Lehren. Einsprüche universitärer Lehre. Wien: Löcker 2015, 87–106.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1999): A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Stutz, Ulrike (2002): »Inszenierung von Handlungsräumen – Kunstvermittlung für SchülerInnen«, in: Kunstcoop© (Hg.): Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin.

Thuswald, Marion (2022): Sexuelle Bildung ermöglichen. Bielefeld: transcript.

GEWALT IST GEWALT IST NICHT FREIHEIT

Ein Kommentar zum Panel *Kritisches Kuratieren*

— von Sabine Kock

Im Rahmen des Symposiums *Kunstrezeption. Strategien für künftiges Ausstellen* im Volkskundemuseum Wien veranstaltete das FWF PEEK Projekt [AR 568] PPC im Juli 2021 ein, wie sich in dessen Verlauf herausstellte, brisantes Panel mit Positionen von Kurator:innen und Museen. Es diskutierten Stella Rollig (Generaldirektorin Belvedere Wien), Angela Stief (Chief Curator Albertina Modern Vienna), Rainer Fuchs (Chefkurator MUMOK Wien) unter der Moderation von Susanne Wernsing (Kunsthistorikerin, Kuratorin). Im Publikum verfolgte die Gruppe MATHILDA aufmerksam die Diskussion und intervenierte kritisch.¹

MATHILDA beschreibt sich als „fluide Gruppe von Zeitzeug:innen und Künstler:innen, von Kulturschaffenden und Akademiker:innen, deren Arbeit die von Gewalt und Missbrauch geprägte Erfahrung der Kinder in der sogenannten „Mühl-Kommune“ zum Ausgangspunkt hat. Obwohl die Erfahrung der Kinder durch den Prozess gegen Otto Mühl und seine Verurteilung für Kindesmissbrauch und Vergewaltigung 1991 juristisch erfasst und öffentlich wurde, blieb eine konsequente Anerkennung weitestgehend aus. Seit den 1990er Jahren wird stattdessen versucht — unter Mitwirken vieler namhafter Kultureinrichtungen — Mühls Werk auf dem internationalen Kunstmarkt zu festigen und ihn als österreichischen Nationalkünstler innerhalb eines Aktionismus-Kanons zu propagieren. Und wenngleich die patriarchalen und autoritären Wesenszüge seiner Sekte und seiner Kunst offen zu Tage treten, wird von ihm in kunstwissenschaftlichen Diskursen immer wieder als nonkonformistischem und antifaschistischem Künstler und Menschen erzählt. Ausgehend von der seinem Werk inhärenten Geschichte der Gewalt und dem in weiten Zügen affirmativen gesellschaftlichen Umgang mit derselben, zielt unsere Arbeit nicht nur auf die Rezeption von Mühl,

1 Eine Transkription der zentralen Ausschnitte dieses Gespräches ist als Textbeitrag dem vorliegenden Band beigelegt.

seiner Sekte und seiner Kunst, sondern gleichfalls auf das Verständnis von Missbrauch in der Kunst und Missbrauch der Kunst als Macht- und Manipulationsinstrument.“²

Wissend um diesen komplexen Doublebind, respektive blinden Fleck im kunstwissenschaftlichen Diskurs und in der kuratorischen Praxis formulierte das PEEK-Projekt avancierte Fragen als Ausgangspunkt des Symposiums in der Hoffnung und Annahme einer selbst-reflexiven Argumentation und Diskussionspraxis: „Was, wenn Kunst in Gewaltkontexten entstanden ist? Wie verhalten sich Gewalt und Ästhetik zueinander? Wie sind ‚künstlerischer Wert‘ und gewaltvolle Produktion gegeneinander abzuwägen? Wie ist mit Kunst, die Gesetze bricht, und Werken von Straftäter:innen umzugehen? Wer kuratiert oder spricht über diese Kunst: bisher — jetzt — zukünftig?“³ Dazu war das Symposium angelegt im Versuch, größtmögliche Awareness für die Gruppe MATHILDA zu wahren und deren Courage zu würdigen, sich einem öffentlichen Diskussionsprozess auszusetzen – im Wissen, dass die Bedingungen des öffentlichen Raums auch bei großer Aufmerksamkeit nur bedingt einen definierten Schutzraum garantieren können.

Was nun jedoch am Podium geschah, wiederholte zum Teil die von der Gruppe MATHILDA beschriebene Affirmation und bedingte so ein erneutes Aussetzen derjenigen, deren biografische Erfahrung von Gewalt und im Schutz der Gruppe sensibel veröffentlichte Position(en) Ausgangspunkt der Diskussion waren. In der Affirmation der Argumentation wurden diese zum Teil erneut in Frage gestellt, zurückgewiesen beziehungsweise ignoriert — im Namen der Freiheit und Autonomie von Kunst; in einer affirmierend normativ vorgebrachten Kanonisierung des Aktionismus als genuin anarchisch, antifaschistisch, antiautoritär; im Versuch, die Existenz von Gewalt im Begründungskontext der Kunst von Otto Mühl in Vergleich zu stellen mit Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* (Adorno/Horkheimer 1987) als gleichsam ungewollte verhängnisvoller Umschlag einer avancierten Intention in ihr Gegenteil.

2 Siehe die Website der Gruppe MATHILDA: <https://aboutmathilda.com/about/>, gesichtet 30.7.2023.

3 Siehe die Information zum Symposium auf der Website der Kooperationspartner*in Volkskunde Museum Wien des FWF PEEK Projektes zur kritischen Aufarbeitung der Geschichte der Mühl-„Kommune“; https://www.volkskundemuseum.at/symposium_kunstrezeption, gesichtet 30.7.2023.

Hier setzt der kritische Kommentar an und möchte genau die zur (affirmativen) Hilfe angerufenen Argumentationen aufgreifen und auf einer Metaebene dekonstruieren, denn: So einfach ist es nicht.

Da ist zunächst der Versuch, dass Otto Mühl als zentraler Vertreter des Wiener Aktionismus nicht von diesem losgelöst und getrennt betrachtet werden kann. Vorausgesetzt wird hier ein behaupteter emanzipativ kritischer Werkkontext des Wiener Aktionismus, der auf dem Podium zwar als normatives Konstrukt einer versuchten historisierenden Kanonisierung entlarvt und dekonstruiert und vehement in Frage gestellt wurde. Dennoch wurde das anti-autoritäre, anarchistische, die Gesellschaft im Gestus der Provokation aufrüttelnde Moment des Wiener Aktionismus auf dem Podium mehrfach bemüht und dabei in einen Zusammenhang mit dem Begriff künstlerischer Autonomie gebracht, dabei steht diese Argumentation gleichzeitig in einer Paradoxie zu der behaupteten fließenden Grenze zwischen Kunst und Leben in der Arbeit von Otto Mühl. Rainer Fuchs: „Ich glaube das Problem ist auch, dass man immer das Werk mit der Person identifiziert — und es stimmt: Mühl hat diese Identifizierung auch forciert, indem er das Leben zur Kunst und die Kunst zum Leben machen wollte. Aber es gibt immer noch eine Betrachtungsmöglichkeit in der Kunstgeschichte, in der das Werk eine bestimmte Autonomie hat ...“⁴

Ein historisierendes Verständnis von Autonomie im Sinne einer Unabhängigkeit des Kunstwerks und seiner Betrachtung wird hier bemüht, um eine Losgelöstheit von der Biografie des Künstlers und so einen eigenständigen Werkstatus zu behaupten.

Historisch bedeutet das Autonomiekonzept jedoch in erster Linie eine neue differenzierte Form von Rezeption im Kontext der Etablierung verschiedener Geltungssphären: Die Uraufführung von Schillers Räufern etwa löste noch einen Skandal aus, aber das Stück konnte im Theater gezeigt werden, weil Theater wahrgenommen wurde als Theater — in einer neuartigen Rezeption, als Raum des (ästhetischen) Spiels im Modus des „als ob“ und nicht unmittelbar als Geltungssphäre und Handlungs-Raum von Politik.⁵ Diese Differenzierung von Geltungssphären steht im

4 Siehe im vorliegenden Band „KURATOR*INNEN IM GESPRÄCH. Susanne Wernsing spricht mit Rainer Fuchs (mumok), Stella Rollig (Belvedere) und Angela Stief (Albertina Modern) über kritisches Kuratieren.“ S. 85.

5 Vgl. hierzu auch Bolten, Jürgen (Hg.) (1984): Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung.

Kontext der Entwicklung einer bürgerlichen Öffentlichkeit, wie Habermas sie in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Habermas 1986) entwirft und später in der *Theorie des kommunikativen Handelns* (Habermas 1988) konzeptionell ausbaut. Autonomie der Kunst bedeutet im historischen Konzept der Aufklärung also in erster Linie eine Differenzierung und in der Folge Partikularität der Geltungssphären in der Wahrnehmung. Wenn sie hier auf dem Podium in einer „klassisch“ verkürzenden Form behauptet wird als (formale bzw. strukturell/substantielle) Unabhängigkeit des Werks von der Person des Autors, steht diese Argumentation klar in der Intention, die Kriminalität (auch der künstlerischen Akte respektive Werke) des Künstlers abzuspalten und aus der Wahrnehmung zu entfernen, um so eine vermeintliche Neutralität des Werks zu behaupten. Es findet eine Dekontextualisierung statt. Diese ist jedoch im Fall Mühl nicht gegeben und nicht angemessen. Vielmehr zeigt und referiert seine Kunst die Gewalt ebenso wie Macht und Autoritätsmissbrauch. Im Film *Back to fucking Cambridge*⁶ etwa werden Kinder und Jugendliche, die in der Kommune Gewalt und sexuelle Übergriffe erfuhren, erneut in Figurationen inszeniert, in denen sie sexuellen Anwürfen und Übergriffen ausgesetzt sind. Keinesfalls sollte ein derartiges Dokument ohne kritische Kontextualisierung gezeigt werden. Der Film ist jedoch ohne kritischen Kommentar oder eine kontextualisierende Einbettung unter dem Label Avantgardefilm öffentlich zugänglich in der Österreichischen Mediathek. Für die Betroffenen bedeutet das, sie werden (erneut) in einer anonymen Öffentlichkeit vorgeführt mit dem Potential einer Re-Traumatisierung durch diese unkritische Form der Präsentation, die eine naiv/unkritische Rezeption der Inhalte ebenso möglich macht wie auch eine voyeuristische Perspektive auf das Gezeigte. Hier gibt es keine Rechtfertigung. Die konkrete Sorge vor einer Re-Traumatisierung ist ein wesentlicher Impuls der Gruppe MATHILDA — im nachvollziehbaren Unverständnis darüber, wie eine kritische Öffentlichkeit ihre konkrete Betroffenheit und öffentliche Stimme so unsensibel ignorieren kann, wie dies in der Vergangenheit im kunstwissenschaftlichen Diskurs um

Frankfurt am Main: Suhrkamp.

6 Mühl, Otto und Schulmeister, Terese: *Back to fucking Cambridge*. 1987. Österreichische Mediathek, Sammlung Friedrichshof <https://www.mediathek.at/unterrichtsmaterialien/suche/detail/?pool=BWEB&uid=05BDEAC8-1CD-00077-00000AA8-05BD5DD4&cHash=6b4c521e2c-baa71ea8fea3ffa0442ad3>, gesichtet 30.7.2023.

Mühl geschehen ist und — wie die Diskussion im Volkskundemuseum zeigte — noch nicht ausgeräumt ist.

Gleichzeitig gibt es im Kontext des Wiener Aktionismus auch eine ganz andere Form des Voyeurismus verbunden mit einer umgekehrten Argumentation konservativer und rechter Couleur: Der Gewaltzusammenhang in der Mühl „Kommune“⁷ wird hierbei instrumentalisiert, um politisch unliebsamen Anarchismus und das Aufbegehren gegen Normen als Haltung per se im Hinweis auf die inkriminierte sexualisierte Gewalt und den Missbrauch von Autorität in der „Kommune“ am Friedrichshof zu diskreditieren. Der Kurzschluss einer solchen Argumentation ist: Anarchismus und anti-autoritäres Aufbegehren kann zu nichts anderem führen als Autoritätsmissbrauch, Kriminalität und „moralischem Verderben“, wie an der faktischen Realität der „Kommune“ am Friedrichshof exemplarisch vermeintlich gezeigt wird. In dieser Argumentation (die nicht Gegenstand der Podiumsdiskussion war), stehen politisch avancierte und libertäre Positionen unter einer generalisierenden Vorverurteilung und werden mit dem Verweis auf die Realität in der „Kommune“ am Friedrichshof pauschal als utopische Möglichkeit einer Lebensrealität negiert.

Rainer Fuchs versucht eine mentale Entschuldung im Verweis auf die *Dialektik der Aufklärung*: „Die Kunst Mühls und sein Agieren als Künstler stellt für mich etwas ähnliches dar, wie wir es in der von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno beschriebenen Dialektik der Aufklärung vorfinden. Man startet mit einem Ziel einer antiautoritären Vermittlung einer Gesellschaft und endet im totalen Terror des Autoritären. Das haben wir im mumok übrigens auch als kommentierenden Saaltext zur Arbeit „Zock Exercises“ vermerkt. Ich kann als Kurator jedoch keinen differenzierten Diskurs in der Ausstellung am Objekt starten. Ich kann nur scharf und pointiert auf diese Widersprüche hinweisen.“⁸

Ich möchte diese Aussage hinterfragen: Warum sollte ein differenzierter Diskurs auf ein spezifisches Objekt in einer Ausstellung nicht

7 Die Gruppe MATHILDA begreift das Leben auf dem Friedrichshof retrospektiv als Sekte. Ihrer Kritik folgend wird der Lebenszusammenhang dort als vermeintliche „Kommune“ gekennzeichnet.

8 Siehe im vorliegenden Band „KURATOR*INNEN IM GESPRÄCH. Susanne Wernsing spricht mit Rainer Fuchs (mumok), Stella Rollig (Belvedere) und Angela Stief (Albertina Modern) über kritisches Kuratieren.“; S. 79.

möglich sein? Wird so nicht einmal mehr (s.o.) der inkriminierte Künstler „neutralisiert“ und in dieser vermeintlichen Neutralität intentional geschützt und die auch seine künstlerischen Werken innewohnende Gewalt verborgen im Werkkontext der anderen Künstler:innen des Wiener Aktionismus?

Bei Adorno und Horkheimer ist es so: Kant⁹ formuliert den Impuls des Diskurses der Aufklärung als Emanzipation des aufgeklärten (bürgerlichen) Subjekts aus der Unmündigkeit von Religion und Obrigkeitsdevotismus hin zu einer neuen Form von aufgeklärter Rationalität. Adorno und Horkheimer weisen nun auf verschiedenen gesellschaftlichen Feldern historisch und für ihre Gegenwart nach, dass zugleich mit dem Aufkommen dieser neuen Form von Aufgeklärtheit eine Verengung des Begriffs der Rationalität erfolgt, aus der in der emanzipativen Bewegung des Subjekts der unmittelbare Zugang zur Natur sowie Triebelemente ausgeschlossen werden. Die Folge ist nach Adorno und Horkheimer eine paradoxe Denkfigur: Auf der einen Seite wird aufgrund des verengten Begriffs von Rationalität die erkenntnistheoretische Kraft des Denkens ausgebremst und reicht so nicht aus, um die Phänomene der Welt und der Gesellschaft gedanklich zu „begreifen“ — das Denken bleibt gewissermaßen vor der Realität stehen, es dringt nicht bis zur Eigentlichkeit des Gegenstandes vor. Gleichzeitig erfolgt in einer paradoxen Gegenbewegung eine Tendenz, genau diese Leerstelle einer nicht erfüllten Denkbewegung mit Projektionen zu füllen, die der nicht im Kern verstandenen Wirklichkeit in der Folge als vermeintliche Erkenntnis über sie, in Wirklichkeit jedoch als Verblendungszusammenhang übergestülpt werden. Dies ist das Einfallstor für den Umschlag der Impulse der Aufklärung in Verblendungszusammenhänge, die eine mögliche (und 1944 in der NS-Terrorherrschaft faktische) Entwicklung zu Terror und Gewalt einschließen.

„Bei der Selbstbesinnung über seine eigene Schuld sieht sich das Denken daher nicht bloß des zustimmenden Gebrauchs des wissenschaftlichen und

8 Relevant sind für die hier behandelte Frage alle drei Kritiken: Kant, Immanuel (1798): Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, (1788). Werkausgabe Band VII. Hg. von Wilhelm Weischedel, 4. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp; Kant, Immanuel (1974a): Kritik der reinen Vernunft, (1781/1787). Werkausgabe Band III/IV. Hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp; und insbesondere: Kant, Immanuel (1974b): Kritik der Urteilskraft, (1790) Werkausgabe Band X. Hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

alltäglichen, sondern ebenso sehr jener oppositionellen Begriffssprache beraubt. Kein Ausdruck bietet sich mehr an, der nicht zum Einverständnis mit herrschenden Denkrichtungen hinstrebte, und was die abgegriffene Sprache nicht selbstständig leistet, wird von den gesellschaftlichen Maschinerien präzise nachgeholt.“ (Adorno/Horkheimer 1987: 18)

In dieser verhängnisvollen Doppelbewegung liegt die Tendenz der Figur einer Dialektik der Aufklärung begründet. Sie wird bei Adorno und Horkheimer als erkenntnistheoretisches Problem formuliert und an verschiedenen Feldern des Gesellschaftlichen bis hin zu ihrer Radikalisierung „durchgespielt“, dabei in der Argumentation von Adorno und Horkheimer stets eng verbunden mit der Verengung des Rationalitätsbegriffs im Diskurs der Aufklärung einerseits und dem systematischen Ausschluss des Moments einer produktiven Einbildungskraft als Vermögen andererseits, diese Enge zu durchbrechen. Adorno und Horkheimer schrieben die *Dialektik der Aufklärung* noch während des zweiten Weltkrieges aus dem amerikanischen Exil. Es ist ihr Versuch, der zu dieser Zeit realen NS-Terrorherrschaft in einer radikalen Textform erkenntnistheoretisch etwas entgegensetzen. Gleichzeitig kritisieren sie dabei auch die für sie erschreckenden, die Demokratie überbordenden Verblendungszusammenhänge der amerikanischen Kulturindustrie aus der Perspektive ihres Exils in den USA.

Die beschriebene Figur einer Dialektik der Aufklärung ist nur bedingt kompatibel mit der Causa Mühl und mit Verlaub, der bemühte Vergleich hinkt. In der *Dialektik der Aufklärung* geht es nicht um die Ebene einer praktisch-politischen „antiautoritären Vermittlung von Gesellschaft“, sondern (erkenntnistheoretisch) um ein Konzept von Rationalität, das Einbildungskraft als produktives gesellschaftliches Vermögen und Wirkungskraft nicht abschneidet. Der Hinweis auf die *Dialektik der Aufklärung* im Zusammenhang mit dem Werk von Mühl steht hier wieder in einer zumindest impliziten Intention eines Entschuldungsbegehrens. Im konkreten Fall Mühl liegen schließlich von der Justiz verurteilte kriminelle Handlungen vor. Die Schuld ist klar und kann benannt werden — die Figur der Dialektik als eine Art verhängnisvoller Umschlag lenkt von dieser Klarheit ab. Diese Figur hier zu bemühen, bedeutet eine kanonisierte philosophische Figur mit hoher Akzeptanz implizit für ein Entschuldungsbegehren zu instrumentalisieren und nicht die Figur der Dialektik im Phänomen zu entdecken und mit ihr etwas

denken und artikulierbar, mitteilbar, verständlich machen zu können. Die Frage, inwieweit im anti-autoritären „Kommunen“-Kontext dabei symptomatisch nicht aufgearbeitete (post-)faschistische Autoritäts-Momente der Generation Mühl sich einen Weg bahnen¹⁰, erfordert eine eigene Untersuchung und kann an diesem kurzen Kommentar nicht bewertet werden.

Auch Angela Stief führt Adorno an: „Ich glaube, die Idee des leer-gelassenen Rahmens ist einerseits schön aber andererseits ein Äquivalent dafür, dass man etwas nicht zeigt. Und auch ein Äquivalent für ein Darstellungsverbot und für Zensur. Es ist die gleiche Argumentationslinie wie zum Beispiel bei Adorno, der gesagt hat, dass man nach Auschwitz kein Gedicht mehr schreiben kann. Dahinter steht selbstverständlich der Schock des Traumas, das zu diesem Nicht-Mehr-Schreiben-Können und diesem Nicht-Zeigen führt. Ich glaube, es braucht wahrscheinlich auch Distanz und Abstand.“¹¹

Diesen Vergleich halte ich für gefährlich. Adornos Diktum, keine Gedichte mehr nach Auschwitz oder genereller: „Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll [...]“ (Adorno 1994: 359) hat zum Ausgangspunkt, dass noch die engagiertesten (künstlerischen) Annäherungen an die Problematik eine prinzipielle Unmöglichkeit in sich bergen, weil es unmöglich ist, die in Auschwitz verübten Verbrechen zu begreifen oder diskursiv zu fassen. Es ist formuliert aus der Sorge und dem erkenntnistheoretischen Befund, dass der Abgrund der durch die Realität von Auschwitz in die Welt gekommen ist, zu groß ist und bleibt um irgendeine adäquate, auch künstlerische, Position dazu zu verfassen. Die Künstler:innen, die hier von Adorno angesprochen werden, sind zum Teil Betroffene, zum Teil Nachgeborene — verbindend wird jedoch vorausgesetzt eine Haltung radikalen, kritischen und reflexiven Engagements. Keinesfalls hat er hier ein künstlerisches Schaffen aus einer Täter:innenperspektive markieren wollen, sondern vielmehr die verhängnisvolle Paradoxie des Engagements: noch das größte (künstlerische)

9 Vgl. hierzu: Theodor W. Adorno (1936): Studien zum autoritären Charakter. Hg. von Ludwig von Friedeburg, Frankfurt am Main 1973: Suhrkamp; sowie Horkheimer, Max/Fromm, Erich/Marcuse, Herbert et. al. (1987): Studien über Autorität und Familie, zuerst: Paris: Librairie Félix Alcan, 1936; dann: Verlag zu Klampen, Springe/Lüneburg, 1987.

10 Siehe im vorliegenden Band „KURATOR*INNEN IM GESPRÄCH. Susanne Wernsing spricht mit Rainer Fuchs (mumok), Stella Rollig (Belvedere) und Angela Stief (Albertina Modern) über kritisches Kuratieren.“, S. 83.

Engagement muss nach Adorno unzureichend bleiben und wird der Realität des Grauens nicht gerecht. Dieses Verdikt gleichzusetzen mit dem Fall Mühl ist meines Erachtens unzulässig, denn hier handelt es sich um einen juristisch verurteilten Täter. Der engagierte Vorschlag, Mühls Kunst durch Aussparung als kritischen Verweis nicht zu zeigen, wird als (normative) Zensur verstanden und markiert den nach wie vor vorhandenen blinden Fleck gegenüber der Gewalt, die auch in seiner Kunst steckt.

Gewalt ist Gewalt ist nicht Freiheit!

— **Sabine Kock**, 1960 in Kiel geboren, lebt und arbeitet als Philosophin und Kulturwissenschaftlerin in Wien. Ihre Forschungs- und Praxisschwerpunkte liegen in den folgenden Bereichen: Epistemologie, Ästhetik, Erinnerungsdiskurse, Gender & Diversity, soziale Netzwerkanalyse, digitaler Humanismus, neue Formen der Arbeit, (Plattform) Cooperativismus.

LITERATUR

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1987): »Dialektik der Aufklärung«, in: Max Horkheimer (1987): Gesammelte Schriften, Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940–1950. Hg. von Alfred Schmidt et. al. Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, zuerst 1947, S. 13–290. Erstaussgabe unter Mitwirkung von Gretel Adorno unter dem Titel »Philosophische Fragmente«. Hg. vom New York Institute of Social Research, New York 1944.

Adorno, Theodor W. (1994): Negative Dialektik. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, zuerst 1966.

Adorno, Theodor W. (1973): Studien zum autoritären Charakter. Hg. von Ludwig von Friedeburg, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bolten, Jürgen (Hg.) (1984): Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Habermas, Jürgen (1986): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 16. Aufl. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, zuerst 1962.

Habermas, Jürgen (1988): Theorie des kommunikativen Handelns, Band I/II, Frankfurt am Main: Suhrkamp, zuerst 1981.

Horkheimer, Max/Fromm, Erich/Marcuse, Herbert et. al. (1987): Studien über Autorität und Familie, zuerst: Paris: Librairie Félix Alcan, 1936; dann: Verlag zu Klampen, Springe/Lüneburg, 1987.

Kant, Immanuel (1974a): Kritik der reinen Vernunft, (1781/1787). Werkausgabe Band III/IV. Hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kant, Immanuel (1974b): Kritik der Urteilkraft, (1790). Werkausgabe Band X. Hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kant, Immanuel (1978): Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, (1788). Werkausgabe Band VII. Hg. von Wilhelm Weischedel, 4. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mühl, Otto und Schulmeister, Terese: Back to Fucking Cambridge. 1987. Österreichische Mediathek, Sammlung Friedrichshof, Online: <https://www.mediathek.at/unterrichtsmaterialien/suche/detail/?pool=BWEB&uid=05BDEAC8-1CD-00077-00000AA8-05BD5DD4&cHash=6b4c521e2cbaa71ea8fea3ffa0442ad3>, gesichtet 30.7.2023.

KUNST, GEWALT UND TRAUMA

Sexueller Missbrauch¹ in der AAO — traumatheoretische und ethische Überlegungen zu Kunst aus Gewaltkontexten

— von Esther Hutfless

Triggerwarnung – Dieser Text thematisiert physische, psychische, emotionale und sexualisierte Gewalt und kann belastende Gefühle, Erinnerungen oder Flashbacks auslösen. An einigen Stellen werden persönliche Schilderungen ehemaliger Kinder aus der Mühl-Kommune zitiert. Diese Stellen sind im Text durch eine geringere Schriftgröße und einen Einzug markiert. Bitte seien Sie achtsam und entscheiden Sie selbst, ob Sie diese Stellen lesen oder überblättern möchten.

S pätestens mit der Verhaftung und Verurteilung Otto und Claudia Mühls 1991 sowie ausgehend von zahlreichen Erfahrungsberichten² ehemaliger Mitglieder, die seit der Auflösung der AAO³-Kommune veröffentlicht wurden, ist das Ausmaß der autoritären Strukturen und der physischen, psychischen, emotionalen und sexualisierten Gewalt, die in der „Kommune“⁴ allgegenwärtig gewesen war, nicht mehr zu leugnen — auch wenn wahrscheinlich nur ein Bruchteil all dessen, was dort geschehen ist, öffentlich bekannt wurde.⁵ Dennoch wird bis heute vom kunst- und kulturwissenschaftlichen Mainstream — aber auch von vielen

1 Mit dem Begriff des sexuellen Missbrauchs folge ich der juristischen Definition im österreichischen Strafrecht, das damit explizit sexuelle Übergriffe von Erwachsenen auf Kinder und Jugendliche beschreibt. Siehe dazu auch die Definition von Dirk Bange (Bange 1996: 105).

2 Vgl. dazu u. a. den Film *Meine keine Familie* von Paul Robert Julien (<http://www.meinekeinefamilie.at/>), Vilma Pflaums Berichte über ihr Aufwachsen in der Kommune (Schlembach 2018) sowie ihre publizierte künstlerische Diplomarbeit mit dem Titel *aufzeichnen* von 2015, die Berichte ehemaliger Mitglieder der Kommune auf der Seite Re-Port (<https://www.re-port.de/>, gesichtet 14.1.2023), die Publikation von Andreas Schlothauer (Schlothauer 1992) und das Interview mit Hatschepsut Huss (Bogner 2013).

3 Abkürzung für Aktionsanalytische Organisation – umgangssprachlich meist nur als „Mühl-Kommune“ bezeichnet.

4 Ich setze „Kommune“ hier unter Anführungszeichen, um die Selbstbezeichnung der AAO als „Kommune“ kritisch zu befragen. Ist es adäquat und sinnvoll weiterhin den Begriff der Kommune zu verwenden in Anbetracht von deren hierarchischer, autoritärer Führer-Struktur und der vielfach dokumentierten Gewalt, der vor allem die Kinder ausgesetzt waren?

5 Vereinzelt kritische Berichte gab es jedoch schon recht früh. Siehe dazu z. B.: Rumler 1977.

ehemaligen Kommunarden und Kommunardinnen der „1. Generation“, jener Erwachsenen also, die freiwillig in die „Kommune“ eingezogen sind — daran festgehalten, dass Otto Mühls Ideen — wie beispielsweise: den Kleinfamilienmenschen und seine Sexualität zu befreien, Kunst und Leben in der „Kommune“ zu einem revolutionären Projekt zu verbinden und Aktionsanalyse und Selbstdarstellung als „therapeutische“ Methoden zur Befreiung des Menschen zu etablieren⁶ — als gesellschaftskritische, künstlerisch-bahnbrechende Interventionen in die prude österreichische Nachkriegsgesellschaft zu betrachten seien, die zu Recht Grenzen verletzen mussten.⁷ Diese Rezeption der „Kommune“ am Friedrichshof und der Kunst Otto Mühls als revolutionäres Projekt verleugnet nicht nur, dass diese Grenzverletzungen ganz konkret die Grenzen zahlreicher Menschen verletzt haben, die sich Otto Mühl aus freien Stücken angeschlossen hatten oder ihm — aber auch anderen hochgestellten Männern und Frauen innerhalb der „Kommune“ — als Kinder unfreiwillig ausgeliefert waren, sie setzt die Gewalt und die Grenzverletzungen gewissermaßen mit anderen Mitteln fort: Die ehemaligen Opfer werden erneut in eine ohnmächtige Position gebracht — diesmal gegenüber Museen, Galerien, Kunsthändlern⁸ und dem gesellschaftlichen und kunsthistorischen Diskurs. Auch das Ausbeutungsverhältnis bleibt bestehen. Während die Menschen in der AAO ihr Hab und Gut an diese abtreten mussten, ihre Arbeitsleistung sowie ihre Sexualität ausgebeutet wurde, wird nun die Kunst, die in diesem

6 Mühl ging es dabei nicht nur um die Befreiung des Menschen, sondern um die Schaffung eines „neuen“ Menschen. Vorstellungen wie diese – denen der Charakter von Allmachtsphantasien zukommt – finden wir immer wieder in totalitären Regimen, nicht zuletzt im Nationalsozialismus.

7 Die Unfähigkeit oder der Unwillen sich auf eine kritische Auseinandersetzung mit der ehemaligen AAO-Kommune und der Figur Otto Mühls einzulassen, mag einerseits an finanziellen Interessen liegen – es geht um Ausstellungen und Werkverkäufe – ebenso wie an individuellen, mitunter auch unbewussten inneren Konflikten, die durchaus an jene innerpsychischen Dynamiken erinnern, wie sie von den Psychoanalytiker*innen Alexander und Margarete Mitscherlich in *Die Unfähigkeit zu Trauern* dargestellt wurden. Die Mitscherlichs beschreiben ausgehend vom Ende des NS-Regimes die Schwierigkeit sich kritisch mit jener Person auseinanderzusetzen, mit der man sich so leidenschaftlich identifiziert und über die man sich selbst aufgewertet hatte – den Führer. Eine kritische Aufarbeitung des Nationalsozialismus scheiterte den Mitscherlichs zufolge daran, dass die Menschen das Führerideal unbewusst nicht loslassen konnten, da dies einerseits eine Anerkennung der Realität der Verbrechen und damit zugleich der eigenen Mitschuld vorausgesetzt hätte und zugleich eine Rückgängigmachung der eigenen an den Führer gebundenen Aufwertung (vgl. Mitscherlich/Mitscherlich 2012).

8 Ich verzichte an dieser Stelle auf geschlechtergerechte Sprache, da sie in dem Fall die Realität nicht ausreichend abbilden würde.

Gewaltkontext entstanden ist, gewinnbringend ausgestellt und verkauft. Darunter gibt es Bilder, die ehemalige minderjährige Missbrauchsoffer nackt zeigen; es gibt die so genannten Aschebilder, von Mühl aus den enteigneten und verbrannten Tagebuchaufzeichnungen ehemaliger Kommunar*innen angefertigt.⁹ Noch immer wird Mühl von vielen als künstlerisches Genie betrachtet, Kritik an ihm und der Kommune werden mit dem Verweis, diese sei durch reaktionäre Diskurse motiviert, abgewehrt. Aber auch im allgemein gesellschaftlichen Kontext und in zahlreichen Institutionen begegnet uns immer wieder ein weitgehendes In-Schutz-Nehmen und Verteidigen von Tätern und Täterinnen, während die Opfer von sexualisierter Gewalt mit *Victim-Blaming*,¹⁰ Stigmatisierung, Pathologisierung und Hysterisierung konfrontiert sind. Die ehemaligen Opfer erleiden dadurch oftmals Retraumatisierungen und finden sich in Situationen, in denen sich Aspekte der ursprünglichen Macht- und Missbrauchssituation wiederholen, etwa indem ihre eigene Wahrnehmung und Verletzung relativiert wird oder sie durch Pathologisierung auf das Opfer-Sein reduziert und ihnen so eine ernstzunehmende Stimme im Diskurs genommen wird.

Ich möchte an dieser Stelle auch meine Position im Diskurs offenlegen — die Position, von der aus ich schreibe. Als Psychoanalytiker*in, die klinisch und theoretisch zu sexuellem Missbrauch arbeitet, habe ich in den letzten Jahren einige jener ehemaligen Kinder kennen gelernt, die am Friedrichshof aufgewachsen sind. Ich war selbst lange im Opferschutz tätig und habe Opfer und Überlebende¹¹ von sexuellem Missbrauch in Gerichtsverfahren begleitet. Ich verstehe mich daher als solidarisch und parteilich mit Opfern von sexualisierter Gewalt und ich halte es politisch für wichtig, diese Position einzunehmen.

9 Vgl. dazu den Text von Elisabeth Schäfer im vorliegenden Band.

10 Victim Blaming bedeutet, dass Opfern eine Mitschuld am Geschehenen gegeben wird. Ich würde dazu aber auch jene häufig zu beobachtende Dynamik der Täter-Opfer-Umkehr zählen, bei der Opfern, die die Gewalttaten öffentlich machen, vorgeworfen wird, sie würden den Tätern bzw. Täterinnen damit etwas antun. Auch der Vorwurf Cancel-Culture betreiben zu wollen oder besonders woke zu sein, wird häufig gegen Opfer von Gewalttaten oder gesellschaftlich vulnerable Gruppen vorgebracht, um diese weiterhin in einer unterdrückten Position zu halten und sie zum Schweigen zu bringen. Auch diese Strategien zählen für mich zum Victim-Blaming.

11 Um dem eher statischen Begriff „Opfer“ zu entgehen und auf das Prozesshafte des Weiterlebens nach sexualisierter Gewalt zu verweisen, wird heute oftmals von „Überlebenden“ von sexualisierter Gewalt gesprochen.

In diesem Text möchte ich mich mit den traumatheoretischen und ethischen Fragen beschäftigen, die sich aus einer Kunstproduktion und in weiterer Folge auch Rezeption ergeben, die von Gewalt, Missbrauch und Ausbeutung nicht zu trennen ist. Zwar behandelt der hier vorliegende Text exemplarisch die Mühl-„Kommune“, er weist in Bezug auf die Frage der gesellschaftlichen Verantwortung aber darüber hinaus.

Der Text verfolgt ein zweifaches Anliegen. Einerseits möchte er zu jenen sprechen, die Missbrauch und Gewalt erlebt haben, in der Hoffnung eine Unterstützung auf jenem schwierigen Weg sein zu können, der eigenen Wahrnehmung wieder zu vertrauen, eine Sprache für die erlittene Gewalt zu finden und die Internalisierung und Wiederholung von Missbrauchsdyamiken zu überwinden. Sexueller Missbrauch findet meist in engen Bindungsbeziehungen zwischen Erwachsenen und Kindern statt, er verwirrt die eigene Wahrnehmung, verhindert das Denken und damit die Möglichkeit darüber zu sprechen. Das ist einer der Gründe dafür, warum Menschen, die sexuellen Missbrauch in der Kindheit erlebt haben, so lange schweigen und das Geschehene nicht öffentlich machen können. Ein weiterer Grund besteht in der Angst — und oftmals ist diese Angst nicht unbegründet — dass die Gesellschaft die erlebte Gewalt nicht ernst nimmt, sie bagatellisiert und es schließlich die Opfer sind, die gesellschaftlich ausgegrenzt werden und nicht die Täter und Täterinnen (vgl. Kavemann et al. 2016: 71ff).

Andererseits möchte der Text auch zu jenen Menschen im kulturwissenschaftlichen und kunstgeschichtlichen Diskurs sprechen, die Ausstellungen mit den Werken Otto Mühls kuratieren oder mit seinen Werken am Kunstmarkt handeln und die damit auch eine gesellschaftliche Verantwortung dahingehend tragen wie in diesem spezifischen Fall, aber auch darüber hinaus, in unserer Gesellschaft mit Missbrauch umgegangen wird.

ZUR SPEZIFISCHEN SITUATION IN DER AAO

Der Missbrauch am Friedrichshof hat auf vielfältige Weise stattgefunden. Es wurden erwachsene Menschen und Kinder jeden Geschlechts missbraucht, aber auch die Kunst selbst, des Weiteren die Therapie als Methode der Behandlung von psychischen Leidenszuständen und die

menschliche Sexualität.¹² Alles — Menschen, Kunst, Sexualität, Therapie — wurde in den Dienst einer Ideologie gestellt. Gewalt und Missbrauch wurden dadurch ideologisch mit Verweis auf die sexuelle Befreiung und die Erschaffung eines neuen Menschen legitimiert. Dies diente letztlich dem Machterhalt einer herrschenden Klasse innerhalb der Kommune, zu der neben Otto Mühl auch viele andere Frauen und Männer gehörten.¹³

Diesen multiplen Formen der Gewalt auf körperlicher, sexueller, psychischer und emotionaler Ebene ausgesetzt gewesen zu sein, hat zu tiefgehenden und komplexen Traumatisierungen vor allem der Kinder geführt, die ohne bewusste und explizite Zustimmung in der AAO aufgewachsen sind, entweder weil sie am Friedrichshof geboren wurden oder weil sie von ihren Eltern dorthin gebracht wurden.

Um diese massiven Formen von Gewalt, die die Kinder in der AAO erlebt haben für Leser*innen begreifbar werden zu lassen und einen Einblick zu vermitteln unter welchen psychosozialen Bedingungen die Kinder am Friedrichshof aufgewachsen sind, möchte ich an dieser Stelle ebenso exemplarisch wie fragmentarisch einige Erfahrungsberichte zitieren.¹⁴ Sie stammen nicht aus therapeutischem Material, das der Verschwiegenheit unterliegt, sondern aus veröffentlichten Berichten. Ich bin mir dabei der Problematik bewusst, dass Erfahrungsberichte bei Leser*innen immer auch auf einen Voyeurismus treffen und dass dies zur weiteren Viktimisierung beitragen kann. Ich habe mich dennoch dafür entschieden, um der so oft betriebenen Relativierung der Taten

12 Vgl. dazu den Workshop „AA-Kommune: Kommen – Bleiben – Gehen. Befreiung durch: Kunst – Sexualität – Therapie?“, im Volkskundemuseum Wien vom 15-17.10.2020 organisiert vom FWF Peek-Projekt „PERFORMING PRIMVAL COMMUNISM. (Re)writing of Reality-Through Discourse“.

13 Zur Ideologie und Struktur der Kommune siehe u. a. Nordhausen/Billerbeck 2000: 183 ff. und Schlothauer 1992.

14 Im Folgenden werde ich mich auf Material der Re-Port-Seite beziehen, eine Seite die von ehemaligen Mitgliedern der Mühl-„Kommune“ betrieben wird (<https://www.re-port.de/>). Das gesamte Leben am Friedrichshof wurde mittels Videoaufnahmen dokumentiert. Diese Aufzeichnungen beinhalten zum Teil auch Szenen des sexuellen Missbrauchs – diese sind den Ermittlungsbehörden während des Strafverfahrens gegen Otto und Claudia Mühl vorgelegen –, als auch Szenen körperlicher und emotionaler Gewalt, wie sie tagtäglich etwa in den Palavern oder während der Selbstdarstellungsabende am Friedrichshof stattgefunden haben. Ein Großteil des Materials befindet sich noch immer im Archiv der Genossenschaft am Friedrichshof. Kleine Teile dieses Materials – Missbrauchsdarstellung selbstverständlich ausgenommen – konnte ich im Zuge der wissenschaftlichen Aufarbeitung durch das Peek-Projekt sichten. Zahlreiche Schilderungen des Alltagslebens in der „Kommune“, die die dort herrschende permanente Gewalt illustrieren, finden sich auch in Schlothauer 1992.

etwas entgegensetzen und die Stimmen ehemaliger Opfer auch hier hörbar bzw. lesbar zu machen. In meiner langjährigen Arbeit mit Überlebenden von sexuellem Missbrauch habe ich wiederholt die Erfahrung gemacht, dass es für das Umfeld, für Außenstehende, für Gerichtsverfahren notwendig ist, immer wieder daran zu erinnern, dass es sich hier um Kinder handelt, die von Gewalt betroffen sind und waren — auch wenn wir heute in die Gesichter von mittlerweile Erwachsenen blicken, die davon berichten — um die Tragweite des Geschehenen auch nur annähernd zu verstehen. Denken Sie beim Lesen der folgenden Zeilen daher an sich selbst oder an ihr Kind als 10-jähriges Mädchen, als 17 Monate alten Jungen, als 4-5 Jahre altes Mädchen!

„Die Mutter eines etwa 10-jährigen Jungen lebte in Deutschland in einer Stadtgruppe. Sie kam zu einem Besuch zum Friedrichshof. Sie kam gerade an bei einem ‚Kinderpalaver‘. Bevor sie überhaupt ihren Sohn begrüßen konnte, den sie wochenlang nicht gesehen hatte, sagte Otto Mühl zur Mutter: ‚dein Sohn hat sich schlecht aufgeführt, gib ihm eine Ohrfeige.‘ Die Mutter hat ihren Sohn öffentlich vor vielen Kommunarden geohrfeigt, bevor sie ihn überhaupt begrüßt hat.“¹⁵

„Da mein Sohn Boris (mein Kind war gerade 17 Monate alt!) an diesem Tag beim Palaver auf meinem Schoß sitzen wollte und nicht auf der Bank mit den anderen Kindern, wurde er von Eva bei Mühl gemeldet, worauf Boris in die Mitte geholt wurde. Mühl packte Boris am Ohr und führte ihn unter weinendem Protest in der Mitte herum, wobei er ihm alle drei Schritte einen Tritt in den Po verpasste. Nach einigen Runden schrie er immer lauter und ich wurde hinausgeschickt. Ich konnte durch die halb geöffnete Tür sehen, wie Boris zu den oberen Frauen gesetzt wurde, wo er sehr verzweifelt weinte. Nach kurzer Zeit versuchte er weg zu krabbeln, wurde aber festgehalten. Ich hörte ihn ‚nein, nein, nein!‘ schreien. Daraufhin sagte Mühl: ‚Der ist ja immer noch nicht fertig, der hat ja immer noch nicht genug!‘ und holte ihn wieder in die Mitte. Dann wurde ich wieder hineingeholt und Mühl machte mit Boris Aktionsanalyse, drückte ihm auf Bauch und Brust. Boris schrie. Dann legte sich Mühl auf ihn und drückte ihn zu Boden, bis er sich nicht mehr wehrte. [...] Am nächsten Tag fand das Kinderpalaver im Freien statt. Draußen unter der starken Mittagssonne bekam Boris Durst und wollte an meiner Brust trinken (ich stillte noch). Das war aber beim Palaver nicht erlaubt. Also wurde er

15 Aus: <https://www.re-port.de/otto-muehls-verbrechen/>, gesichtet 15.1.2023

gemeldet, weil er jammerte. Ich musste ihn zu Mühl bringen. Boris fing an zu weinen, Mühl hielt ihm seine Brust hin und sagte: ‚Hier ist das Duttel (die Brust), na komm schon, willst du mein Duttel nicht?‘ Als Boris wegkrabbeln wollte, zog er ihn am Bein zurück. Er ließ ihn mehrmals ein größeres Stück wegkrabbeln und riss ihn dann jedes Mal stärker am Bein zurück, bis mein Kind laut nach mir schrie. Ich wurde weggeschickt und musste mich verstecken.

Boris durfte bis zum Abend nicht zu mir und wurde gleich in eine Kindergruppe eingeteilt. Später hörte ich, dass er noch mehrere Stunden lang geschrien haben soll.“¹⁶

„Ich habe ganz konkrete Erinnerungen an Übergriffe vom Otto. Damals war ich erst 4-5 Jahre alt, vielleicht war ich auch noch jünger. Ich wusste schon, als ich klein war, dass es verboten ist, was der Otto mit mir macht ... und dass ich mit Niemandem darüber reden darf. Und später hat Otto mir gesagt, dass wir Kinder untereinander darüber nicht reden dürfen. Und ich wusste auch, dass er es der Masse, den Leuten gegenüber, verheimlicht. Er hat regelmäßig jede Gelegenheit genutzt, mich zu missbrauchen. Nachts, aber auch tagsüber.“¹⁷

„Damals wurden die Kinder teilweise schon mit 3 Wochen ihren Müttern weggenommen. Der Otto wollte diese engen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern nicht. Es gab keine Person, die sich um dich als Kind persönlich gekümmert hat. Wenn du gestraft wurdest, da fragte keiner, wie es dir geht, oder ob du krank davon wirst. Oder z.B. das Kinderpalaver, was täglich stattfand, wo man in der Öffentlichkeit gedemütigt oder gestraft wurde, da fragte keiner, wie du damit fertig wurdest.“¹⁸

Die Gewalt beginnt bereits mit der Zerstörung von vertrauensvollen Beziehungen und sichert den Machterhalt und die Kontrolle. Auf der Seite der Kinder führt die Zerstörung von Beziehungen dazu, dass sie sich niemandem anvertrauen können, dass sie mit ihren Gewalterfahrungen und den Todesängsten¹⁹ völlig allein bleiben, sie führt dazu, dass

16 Aus: <https://www.re-port.de/melanies-bericht/>, gesichtet 15.1.2023.

17 Aus: <https://www.re-port.de/nenas-bericht/>, gesichtet 15.1.2023.

18 Aus: <https://www.re-port.de/nenas-bericht/>, gesichtet 15.1.2023.

19 Denken Sie etwa an die oben angeführte Schilderung, bei der sich Otto Mühl auf einen Säugling legt, um ihn zu disziplinieren – wir können uns vielleicht nur in Ansätzen vorstellen, welche Ängste dies beim Säugling ausgelöst haben mag; denken Sie an die Brutalität von sexuellem Missbrauch und Vergewaltigung, die ebenso massive Todesängste bei Kindern und Jugendlichen auslösen kann.

Kinder keine Sprache für das finden können, was mit ihnen geschieht. Im Gegenteil, wir können uns vorstellen, dass die Normalisierung der Gewalt, wie sie in der „Kommune“ stattgefunden hat, bewirkt, dass die eigene Wahrnehmung und Empfindung derart in Frage gestellt wird, dass die erfahrene Gewalt vielleicht gar nicht als solche wahrgenommen werden kann, weil es keine Vorstellung von einem gewaltfreien Aufwachsen gibt. Eine Zeitzug*in, die unfreiwillig in der „Kommune“ aufgewachsen ist und anonym bleiben möchte, sagt: „Ich wurde nicht enttäuscht. Ich hatte keine andere, schöne Kindheit, sodass mich das Leben der ‚Kommune‘ hätte enttäuschen können. Ich hatte nur das Leben dort. Ich wusste nicht, dass es ein anderes Leben für mich als Kind hätte geben können.“

Der US-amerikanische Psychiater Leonard Shengold hat die Verheerungen, die derartige komplexe Gewaltsituationen bei Kindern anrichten, als Seelenmord bezeichnet (Shengold 1989). Kinder, die in solchen Gewaltkontexten aufwachsen, sind unbewusst dazu gezwungen Strategien zu entwickeln, um psychisch und körperlich zu überleben. Sie passen sich an, sie verhalten sich unauffällig und werden unsichtbar, sie versuchen alles gut zu machen, beliebt zu sein und die Erwartungen zu erfüllen, sie werden vielleicht auch zu „Täter*innen“, indem sie andere verraten, um sich selbst zu schützen, vielleicht sind sie manchmal froh, wenn es jemand anderen trifft, was sie zugleich in massive Schuldkonflikte stürzt, ... Das Sich-Einfügen in die Missbrauchssituation, um zu überleben, wird *Child Sexual Abuse Accommodation Syndrome* genannt. Der Psychiater Roland Summit hat dieses Syndrom folgendermaßen beschrieben: „children learn to accept the situation and to survive. There is no way out, no place to run. The healthy, normal emotionally resilient child will learn to accommodate to the reality of continuing sexual abuse“ (Summit 1983 u. 1993).

Dieses Einfügen in die Missbrauchs- oder Gewaltsituation im Kinder- und Jugendalter erzeugt bestimmte unbewusste Beziehungs- und Abwehrmuster, die sich tief in die Persönlichkeit einschreiben. An ihnen leiden Überlebende von sexuellem Missbrauch und Gewalt häufig auch im Erwachsenenalter. Sie können die eigene Handlungsfähigkeit einschränken oder zur Wiederholung und Reaktivierung von destruktiven Beziehungsstrukturen führen, etwa wenn etwas oder jemand unbewusst an die frühere Gewaltbeziehung erinnert. Über diese Beziehungs- und

Abwehrmuster können Missbrauchs- und Gewalterfahrungen auch transgenerational weitergegeben werden und auch in der psychischen Struktur nachfolgender Generationen ihren Niederschlag finden.

ZUR PSYCHODYNAMIK BEI SEXUELLEM MISSBRAUCH

Sexueller Missbrauch ist in unserer Gesellschaft allgegenwärtig — ausgehend von empirischen Studien wird geschätzt, dass mindestens 4 bis 9 % aller Kinder in Deutschland und Österreich von sexuellem Missbrauch betroffen sind²⁰ —, zugleich stellt sexueller Missbrauch noch immer ein tabuisiertes Thema dar. Vielen Betroffenen aber auch vielen, die mit dem Thema konfrontiert sind, ist meist nicht klar, welche spezifische psychodynamische Situation für Opfer von sexuellem Missbrauch entsteht und welche Folgen damit einhergehen. Daher möchte ich an dieser Stelle etwas ausführlicher auf die Missbrauchssituation eingehen.

Sexueller Missbrauch stellt eine Traumatisierung dar, die willentlich durch Menschen verursacht wurde — im Unterschied etwa zu einem Trauma, das eine Naturkatastrophe zur Ursache hat. Und wenn ein Trauma durch Menschen verursacht wurde, so ist es nicht bedeutungslos, ob es nahe und vertrauensvolle Bezugspersonen waren, von denen ein Kind abhängig ist, die die Gewalttat begangen, unterstützt oder geduldet haben. In der großen Mehrheit der Fälle findet sexueller Missbrauch in Vertrauensverhältnissen statt, es ist also auch ein Missbrauch der Beziehung. Darüber hinaus zeichnet sich sexueller Missbrauch meist durch eine länger andauernde, sich wiederholende Gewalttat aus, deren Ende für das Kind nicht vorhersehbar oder beeinflussbar ist, was zum Erleben massiver Ohnmachtsgefühle führen kann.

Meine Kollegin Sonja Wohlatz — ehemalige langjährige Leiterin von *Tamar*, einer Wiener Beratungsstelle, die auf die Beratung und Begleitung von Menschen, die sexuellen Missbrauch in der Kindheit erlebt haben, spezialisiert ist — hat sexuellen Missbrauch einmal als

20 Vgl. dazu: Mikado Studie „Missbrauch von Kindern: Aetiologie, Dunkelfeld, Opfer“, Deutschland 2015, Uni Regensburg; vgl. auch: https://beauftragte-missbrauch.de/fileadmin/user_upload/Materialien/Publikationen/Expertisen_und_Studien/Expertise_Ha_ufigkeitsangaben.pdf, 11. März 2026. Je nach Missbrauchsdefinition – wenn etwa sexuelle Belästigung miteinbezogen wird und Exhibitionismus, dem Kinder ausgesetzt sind – kommen Studien mitunter auch auf bis zu 20 % an betroffenen Mädchen und 10 % betroffenen Jungen (Gründer/Stemmer-Lück 2013: 9).

Grenzverletzungen des Körpers, des Verstehens, der Psyche und der Generationen, bzw. der Autoritätsverhältnisse beschrieben. Mit dem Begriff der Grenzverletzung soll hier explizit darauf verwiesen werden, dass die Grenzen anderer nicht wahrgenommen und nicht respektiert werden, wobei sexueller Missbrauch — bedingt durch den Entwicklungsstand von Kindern und deren Mangel an Wissen und Erfahrung — eine besonders perfide Grenzüberschreitung darstellt, bei der die Betroffenen meist erst dann merken, dass hier eine Grenze war, wenn sie bereits überschritten wurde (vgl. Enders 2019: 78 f.) Diese Erfahrung über eine Grenze „verführt“ oder gezogen worden zu sein, kann zu tiefgehender Verwirrung und Verunsicherung führen, zum Misstrauen in das eigene Selbst oder zu dessen Entwertung und in weiterer Folge auch zu einem Misstrauen in alle aktuellen wie künftigen Beziehungen.

Zur besonderen Situation am Friedrichshof gehört — und das macht die Missbrauchsproblematik noch schwerwiegender — dass vertrauensvolle Beziehungen ideologisch verboten und bereits zerstört waren, bevor der eigentliche sexuelle Missbrauch begann. Menschen, die sich nach emotionaler Nähe und nach Zweierbeziehungen sehnten, galten in der „Kommune“ als geschädigt und gestört. Um den „Kleinfamilienwichtel“ auszutreiben, wurde nicht nur das Privateigentum, sondern auch jede Beziehung zwischen Menschen auf destruktive Weise vergemeinschaftet (vgl. Nordhausen/v. Billerbeck 2000: 188)²¹. Die Zerstörung von Beziehungen kann als Teil der Missbrauchsdyamik betrachtet werden, sie begegnet uns in den meisten Fällen von sexuellem Missbrauch, in denen Täter und Täterinnen mit unterschiedlichen Mitteln versuchen einen Keil zwischen das Kind und die potenziell schützende Bezugsperson zu treiben. Die Kinder am Friedrichshof waren also vereinzelt, konnten sich oft niemanden anvertrauen und waren letztlich auf sich allein gestellt. Dabei hat jedes Kind das Bedürfnis nach Bindung und Zuwendung. Und dies ist ein Bedürfnis, das das eigene Überleben sichert. „Liebe“ und „Zuwendung“ gab es in der AAO-„Kommune“, wenn man die Ideologie Otto Mühls möglichst gut umsetzen konnte, wenn Mühl gefallen an einem

21 Zur Ideologie der Mühl-„Kommune“ siehe z. B. die regelmäßig erschienen AA-Nachrichten. Siehe dazu auch, die vom Peek-Projekt „Performing Primal Communism“ erstellte Timeline mit Beiträgen zu den Entwicklungen der AAO und des Friedrichshofs: <https://fh-timelines.golddblo.cc/>, zuletzt gesichtet 21.1.2023. Die Timeline stellt eine partizipative Seite dar, in der sowohl das Team des Peek-Projektes als auch ehemalige Kommunard*innen Inhalte zur Verfügung gestellt haben.

fand oder befand, dass man etwas besonders gut machte.²² Diese Situation macht Kinder ganz besonders vulnerabel. Was die AAO-Kommune von „klassischen“ Familien grundsätzlich unterschieden hat, war, dass es in Familien immer noch ein Außen gibt. Kinder die sexuellen Missbrauch in der Familie erleben, geraten zwar in unauflösbare Konflikte: Wenn ein Elternteil missbrauchend ist, so ist das Kind hin und her gerissen zwischen der Möglichkeit mit jemandem über das Geschehene zu sprechen und damit zugleich den Fortbestand der Familie und des eigenen Zuhauses in Gefahr zu bringen und der Möglichkeit zu Schweigen und die Gewalt weiter zu erleiden — dadurch aber die Familie zu schützen. In der AAO-„Kommune“ gab es kein Außen und letztlich keine Möglichkeit sich an jemanden zu wenden. Die „Kommune“ wurde dadurch zu einem totalitären Gewaltsystem, dem alle ausgeliefert waren. Sie schottete sich zunehmend von der Außenwelt ab. Kontakte zu Menschen, die nicht Teil der AAO waren, waren für die Kinder der „Kommune“ verboten. Bis auf die ideologischen Schriften des Führers Otto Mühl, war das Lesen von Büchern untersagt. Verfehlungen wurden in Akten völliger Willkür durch öffentliche zur Schau-Stellungen und Erniedrigungen in so genannten „Palavern“ geahndet.²³

Wie sexuelle Gewalt erlebt wird und welche Auswirkungen sie hat, hängt vom gesamten Kontext ab, in dem sie stattfindet. Darüber hinaus spielt der Entwicklungsstand und die Persönlichkeit des Kindes eine Rolle, die Art und Intensität der Beziehung zum*zur Täter*in, aber auch die Reaktion des nahen Umfelds des Kindes. Auch das Wegschauen oder Nicht-Glauben kann traumatisierend wirken.

Sexueller Missbrauch beginnt, abgesehen von wenigen Ausnahmefällen, nicht mit der Vergewaltigung bzw. dem sexuellen Übergriff auf das Kind oder auf den*die Jugendliche, sondern fast immer mit einer besonderen Aufmerksamkeit dem späteren Opfer gegenüber (Enders 2019: 75).

Das Kind erfährt zunächst oft besondere Zuwendung, die es genießt. Die Übergänge von einer vermeintlich liebevollen Zuwendung zur sexuellen Gewalt sind oft fließend. Das Kind merkt im ersten Moment oft

22 Darüber hinaus gab es natürlich auch Konstellationen, in denen im Verborgenen Zuwendung und Liebe gegeben werden konnte, was jedoch der Ideologie und Praxis der „Kommune“ widersprach.

23 Diese Informationen entstammen Gesprächen mit ehemaligen Mitgliedern der „Kommune“.

nicht, wann die Grenze überschritten wird, fühlt sich mitbeteiligt und schuldig, was in weiterer Folge verhindert sich jemandem anzuvertrauen. Bestätigt werden die *Schuldgefühle* durch eine der gängigsten Strategien von Tätern und Täterinnen: „Du hast es ja selbst gewollt, es hat Dir Spaß gemacht!“ Je länger der Missbrauch dauert, desto schuldiger fühlt sich das Opfer und desto schwieriger wird es, sich hilfesuchend an jemanden zu wenden, sofern dies überhaupt im Bereich des Möglichen liegen sollte. Oft wird Kindern damit gedroht, dass sie die Familie zerstören, dass sie ins Heim müssen und der Täter/die Täterin ins Gefängnis, wenn sie jemandem davon erzählen — auch das nährt die Schuldgefühle des Opfers (ebd.: 83-95).

Darin zeigt sich, dass das Denken und Verhalten von Tätern und Täterinnen bzw. die Täter*innendynamik, wesentlich ist, um die Psychodynamik des Opfers zu verstehen (vgl. Gründer/Stemmer-Lück 2013: 68 f. u. Enders 2019: 55 ff). Täter*innen haben ein verzerrtes, perverses Denken, das die Tat rechtfertigt: „Ich kann mit meinen Kindern machen, was ich will!“, „Kinder haben ja auch eine Sexualität, es ist gesund und förderlich, was ich mache!“, „Sie/er hat es ja gerne!“ Täter und Täterinnen definieren das Verhalten des Opfers um: „Sie/Er hat sich ja nicht gewehrt!“, „Sie/Er kam immer wieder zu mir!“ — und deuten dieses Verhalten des Kindes als Zustimmung. Dieses perverse — man könnte auch sagen, dieses verdrehte und verzerrte — Denken des Täters/der Täterin ist es, das sich auch in das Kind einschreibt und dazu führt, dass das Kind sich schuldig fühlt, während der/die Täter*in sich meist als passiver Part phantasiert, der vom Kind verführt wurde.²⁴

Sexueller Missbrauch erschüttert das *Vertrauen* in die eigene Umgebung, auf die das Kind angewiesen ist, und die Schutz und Sicherheit bieten sollte. Eine eben noch vertraute und vielleicht auch geliebte Person wird durch den Übergriff und die sexuelle — oftmals auch sadistische — Erregung plötzlich zur fremden, bedrohlichen Person. Aus einer vertrauensvollen Beziehung wird plötzlich eine beängstigende. Sexueller Missbrauch wird von vielen Kindern und Jugendlichen als lebensbedrohliche Angst erlebt. Vor allem jüngere Kinder können meist nicht nachvollziehen, was ihnen geschieht, wenn sie mit sexualisierter Gewalt

24 Zu Tätertypen und Strategien siehe: Gründer/Stemmer-Lück 2013: 63 ff.

konfrontiert sind. Sie haben dafür keine Sprache. Die Angst und andere negative Gefühle sind meist so groß und überschwemmend, dass eine Symbolisierung mittels Sprache nicht möglich ist (Enders 2019: 132 ff.). Angst entsteht für das Kind aber auch in Zusammenhang mit einem möglichen Öffentlich-Werden des „Geheimnisses“, das Täter und Täterinnen durch Manipulation in das Kind eingepflanzt haben und über das sie sich die Kontrolle sichern wollen (ebd.: 84 ff.).

Zwischen dem Kind und dem*der Täter*in besteht ein Machtgefälle, das Kind wird in seiner Gesamtheit zum reinen Objekt der Bedürfnisbefriedigung des Erwachsenen, es wird dadurch massiv entwertet, ihm wird das Recht auf Selbstbestimmung genommen, kindliche Widerstandsformen werden vom Täter/der Täterin ignoriert, der Wille des Kindes wird gebrochen. Kinder fühlen sich ohnmächtig und verzweifelt, sie erleben, dass die eigenen Handlungsmöglichkeiten völlig wirkungslos sind. Alles wird als sinn- und hoffnungslos erlebt (ebd.: 142 ff. u. 78 f.). Da Kinder sexuelle Übergriffe auf sich nicht verhindern können und sexueller Missbrauch eine bedrohliche Situation darstellt, die mit Hilflosigkeit, Kontrollverlust und Angst einhergeht und die psychischen Bewältigungsmechanismen übersteigt, beginnen oft komplexe Abwehrmechanismen einzusetzen, um der Psyche das Überleben zu ermöglichen. Oft entwickeln sich Spaltungsmechanismen: Betroffene erleben meist dissoziative Zustände, Affekte und Erlebnisse werden voneinander gespalten, dadurch kann das Gefühl entstehen während des Missbrauchs außerhalb des Körpers zu sein (Gründer/Stemmer-Lück 2013: 31). Solche Abwehrmechanismen können sich so tief in die Psyche einschreiben, dass sie im späteren Leben zu einem Automatismus werden und in ganz gewöhnlichen Stress- und Belastungssituationen auftauchen, in denen diese massive Form des Schutzes eigentlich nicht nötig wäre, die Betroffenen aber handlungsunfähig machen.

Während der Täter die eigenen negativen Selbstanteile zumeist externalisiert und in das Opfer verlagert — was zur Folge hat, dass das Kind denkt, dass es selbst schuld sei und sich schlecht fühlt — internalisiert und idealisiert das Opfer den Täter häufig, um die Situation erträglich zu machen und um die geliebte Person, von der man abhängig ist, nicht aufgeben zu müssen: „es ist nicht so schlimm“, „ich hab es selbst gewollt, es hat Spaß gemacht“, „der/die Täterin ist arm und traurig, ich tröste ihn oder sie damit“. Mit der Identifizierung mit dem/der Täterin verliert das

missbrauchte Kind sein Sein als eigenständiges Subjekt, es wird noch mehr zum Objekt gemacht und in die Missbrauchsdyamik verstrickt (vgl. Enders 2019: 147 f. u. Gründer/ Stemmer-Lück 2013: 25).

Gewalt und Missbrauchssituationen können, wie ich versucht habe zu zeigen, dazu führen, dass Aspekte dieser Missbrauchsbeziehung vom Kind verinnerlicht werden und sich in sämtlichen späteren Beziehungen — mit den eigenen Kindern, den Partner*innen, in Freund*innen-schaften oder in Arbeitskontexten — wiederholen. Im späteren realen Leben führen derartige Wiederholungen immer wieder zu erheblichem Leidensdruck, ehemalige Opfer haben das Gefühl niemandem vertrauen zu können und leiden an Bindungsproblematiken, Beziehungen werden sexualisiert, Aggressionen werden gegen sich selbst gerichtet. Opfer von sexuellem Missbrauch können oftmals nicht für sich und ihre Bedürfnisse eintreten oder werden starr und handlungsunfähig, wenn sie etwas oder jemand unbewusst an die Missbrauchssituation erinnert (Gründer/Stemmer-Lück 2013: 25). Verschiedene Ängste und Gefühle aus der ursprünglichen Missbrauchsbeziehung können sich auf vielgestaltige Weise auf aktuelle Beziehungen übertragen. Wenn etwa Gefühle von Abhängigkeit erlebt werden oder mangelnder Selbstwert empfunden wird, so kann dies dazu führen, dass andere Menschen in aktuellen Beziehungen beschuldigt oder angeklagt werden oder der unbewusste Wunsch entsteht sie zu vernichten. Oder wenn ehemalige Opfer — um zu überleben — ausschließlich die „guten“ Aspekte des Täters oder der Täterin introjiziert hatten, um die Angst vor ihm oder ihr abzuwehren, so kann dies im Erwachsenenleben dazu führen, dass toxische, missbrauchende oder gewaltvolle Beziehungen aufrechterhalten werden, da — gemäß des alten Musters — auch hier ausschließlich die positiven Aspekte der gewalttätigen Person gesehen werden können und der oder die Täterin immer wieder in Schutz genommen wird.

ETHISCHE UND TRAUMATHEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUM UMGANG MIT KUNST AUS GEWALT KONTEXTEN

Bekanntermaßen kommt der Begriff Trauma aus dem altgriechischen und bedeutet „Wunde“. Er verweist uns damit zunächst auf einen Verursachungszusammenhang, auf eine Szene, in der die Wunde zugefügt wurde. Zugleich verstehen wir unter Trauma heute vor allem die meist

ein Leben lang andauernden psychischen Folgen dieser Wunde. Ein Trauma ist also eine Wunde, die nie ganz heilt, eine Verletzung, die nicht beseitigt werden kann und psychisch ein Leben lang wirkt. Eine Wunde, die manchmal wieder aufreißt oder offengehalten wird, etwa wenn die Gewalt, die das Trauma verursacht hat, andauert — sei es in gleicher oder auch in veränderter Form durch neue und andere gewaltvolle Kontexte.

Heute wissen wir, dass die Schwere einer Traumatisierung und die Möglichkeiten für Opfer weiterzuleben und Bearbeitungsmöglichkeiten für sich zu finden, nicht nur von der unmittelbar zugefügten Gewalt abhängt, sondern auch davon, ob nahe und vertrauensvolle Bezugspersonen nach einer solchen Gewalttat den Opfern glauben, ob sie Halt, Schutz und Sicherheit geben können oder ob sie das Geschehene verleugnen, vielleicht sogar Mitwisser*innen sind, die die Taten geschehen lassen oder im schlimmsten Fall sogar selbst Täter*innen. Auch wie die Gesellschaft mit sexuellem Missbrauch umgeht, ist für die Überlebenden von sexuellem Missbrauch bedeutsam. Darf Missbrauch öffentlich gemacht, angeprangert und verurteilt werden? Werden Verletzungen, die den Opfern zugefügt wurden, ernst genommen und anerkannt? Oder werden Missbrauch und seine Folgen bagatellisiert, totgeschwiegen und die Täter und Täterinnen geschützt?

Die individuelle Auseinandersetzung mit Missbrauch gehört zwar in den geschützten Raum einer Therapie, Auseinandersetzungen mit Missbrauch auf einer allgemeineren Ebene gehören jedoch auch in die gesellschaftliche Öffentlichkeit und damit auch in kunst- und kulturwissenschaftliche Diskurse, wenn — so wie im Fall der Mühl-„Kommu-ne“ — Kunst und Gewalt letztlich nicht voneinander zu trennen sind.²⁵ Es ist die Gesellschaft, es sind wir alle, die Missbrauch beenden oder verhindern können, indem wir hinschauen, das Leid von Kindern ernst nehmen, Missbrauch nicht verharmlosen und Täter und Täterinnen nicht schützen.

Was mag es für ein Hohn, für eine Verletzung für die ehemaligen Opfer gewesen sein, als Otto Mühl wenige Woche nach seiner Haftentlassung mit einem großen Auftritt am Burgtheater von der österreichischen und europäischen Kunst- und Kulturszene hofiert wurde und erneut die Möglichkeit bekommen hat öffentlich den Missbrauch zu

25 Vgl. die Einleitung des hier vorliegenden Bandes.

bagatellisieren? Was mag es für eine Verletzung und Retraumatisierung für all jene Missbrauchsoffer sein, die als Minderjährige nackt auf Mühls Bildern zu sehen sind, die noch heute in Museen und Galerien ausgestellt oder verkauft werden? Was bedeutet es für all jene, die Missbrauch und Gewalt in der „Kommune“ schutzlos ausgesetzt waren, zu erleben, dass ein verurteilter Verbrecher in unserer Gesellschaft offenbar mehr Wert hat, als die Opfer, die dadurch erneut entwertet werden.

Das Redeverbot ist dem sexuellen Missbrauch immanent. Daher geht es für Überlebende von sexuellem Missbrauch darum, die innere und äußere Sprachlosigkeit zu überwinden. Es geht aber auch darum, die Erfahrung machen zu können, dass geglaubt wird, dass die Verletzungen, die geschehen sind, ernst genommen werden, dass die Gesellschaft nicht Täter und Täterinnen schützt, sondern Opfer.

Nicht nur für die ehemaligen Kinder der Mühl-„Kommune“, für alle Menschen und Kinder, die sexuellen Missbrauch erleben und erlebt haben und für alle Kinder, die in Zukunft sexuellen Missbrauch erleben werden, ist ein verantwortungsvoller gesellschaftlicher Umgang mit dem Thema sexueller Missbrauch und eine Solidarität und Parteilichkeit mit den Opfern notwendig. In Zusammenhang mit der Mühl-„Kommune“ und der dort entstandenen Kunst, könnte dies bedeuten, deren Entstehungszusammenhang und die dort verbreitete Gewalt zu benennen und die Kunst Otto Mühls radikal aus dieser Perspektive zu kontextualisieren. Wo es Gewalt gibt, gibt es immer auch Verantwortung! Die Verantwortung der Täter und Täterinnen, aber auch die Verantwortung der Gesellschaft. Diese Verantwortung zu übernehmen, kann jenen Menschen, die schwere Traumatisierungen erfahren haben, vielleicht helfen, sich in der Gegenwart etwas sicherer fühlen als in der traumatischen Vergangenheit.

— **Esther Hutfless** ist Philosoph:in, Psychoanalytiker:in und Psychotherapiewissenschaftler:in. Hutfless ist Professor:in für queer-feministische Psychotherapiewissenschaft und Psychoanalyse an der Sigmund Freud PrivatUniversität in Linz, Lehrende:r an der Universität Wien und der Wiener Psychoanalytischen Akademie. Forschungsfelder: Psychoanalytische Theorie und Praxis, feministische und queere Ansätze in der Psychotherapie und Psychotherapiewissenschaft, Poststrukturalismus, Posthumanismus, Dekonstruktion, Geschlecht und Sexualität, Trauma, gesellschaftliche Machtverhältnisse und das Unbewusste, psychoanalytische Gesellschaftstheorien.

LITERATUR

Bange, Dirk/Deegener, Günther (1996): Sexueller Mißbrauch an Kindern. Ausmaß, Hintergründe, Folgen. Weinheim: Beltz. Psychologie Verlags Union.

Bogner, David (2013): »Ein Interview mit einem Mädchen aus der Mühl-Kommune«, in: Vice vom 9.8.2013, <https://www.vice.com/de/article/zn8jyy/otto-muehl-kommune-friedrichshof-interview-hatschepsut>, zuletzt gesichtet am 4.1.2023.

Enders, Ursula (Hg.) (2019): Zart war ich, bitter war's. Handbuch gegen sexuelle Gewalt an Mädchen und Jungen. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Gründer, Mechthild/Stemmer-Lück, Magdalena (2013): Sexueller Missbrauch in Familie und Institutionen. Psychodynamik, Intervention und Prävention. Stuttgart: Kohlhammer.

Kavemann, Barbara/Graf-van Kesteren, Annemarie/Rothkegel, Sibylle/Nagel, Bianca (2016): Erinnern, Schweigen und Sprechen nach sexueller Gewalt in der Kindheit. Ergebnisse einer Interviewstudie mit Frauen und Männern, die als Kind sexuelle Gewalt erlebt haben. Wiesbaden: Springer.

Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich, Margarete (2012): Die Unfähigkeit zu Trauern. Grundlagen Kollektiven Verhaltens. München: Piper.

Nordhausen, Frank/v. Billerbeck, Liane (2000): Psycho-Sekten. Die Praktiken der Seelenfänger. Frankfurt am Main: Fischer.

Pflaum, Vilma (2015): aufzeichnen. Künstlerbuchpräsentation limitiert mit 100 Stück.

Rumler, Fritz (1977): »Die Kinder des Väterchen Frust«, aus Der Spiegel vom 8.5.1977, <https://www.spiegel.de/kultur/die-kinder-des-vaeterchen-frust-a-b6315346-0002-0001-0000-000040915666>, zuletzt gesichtet am 4. Jänner 2023.

Schlembach, Mario (2018): »Vilma Pflaum: Eine Kindheit in Otto Mühls Kommune«, in: Der Standard vom 9.12.2018, <https://www.derstandard.at/story/2000093297609/vilma-pflaum-eine-kindheit-in-otto-muehls-kommune>, zuletzt gesichtet am 4.1.2023.

Schlothauer, Andreas (1992): Die Diktatur der freien Sexualität: AAO, Mühl-Kommune, Friedrichshof. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

Shengold, Leonard (1989): Soul Murder. New Haven: Yale University Press.

Summit, Roland C. (1983): »The child sexual abuse accommodation syndrome«, in: Child Abuse & Neglect, 7 (2), S. 177-93.

Summit, Roland C. (1993): »Abuse of the Child Sexual Abuse Accommodation Syndrome«, in: Journal of Child Sexual Abuse. 1 (4), S. 153-164.

ICH BIN DER BEENDER

Perspektiven auf einige Leerstellen in der Rezeptionsgeschichte
Otto Mühls

— von Elisabeth Schäfer

„Der Mensch ist das Ensemble seiner historischen Zustände – der vergangenen, der gegenwärtigen, der zukünftigen. Er ist immer auch das, was man vorher nicht für möglich gehalten hätte.“

Jan Philipp Reemtsma

„Es gibt da Asche. [...] Sie bleibt zurück von dem, was nicht ist, um als bröcklicher Grund von ihr nur Nicht-Sein und Ungegenwärtigkeit in Erinnerung zu rufen. [...] und dieses andere Gedächtnis spricht.“

Jacques Derrida

In einem Interview mit der Zeitung „DIE ZEIT“, das mit „Ich bin sehr für die Rache, sie darf nur nicht sein“ betitelt ist, spricht Jan Philipp Reemtsma von den Gewalterfahrungen während seiner Entführung. Als Reemtsma von seinem Entführer frei gelassen wurde, brachte dieser es fertig, seinem ehemals Gefangenen zu erklären, dass dieser die Luxus-Version einer Entführung erlebt habe. Reemtsma erinnert sich, dass er — in der Art wie einst Sigmund Freud der Gestapo antwortete — erwidert habe: „[...] wenn er eine Visitenkarte hätte, würde ich ihn bei jedem weiterempfehlen, der entführt werden wolle.“¹ Sigmund Freud soll von der Gestapo aufgefordert worden sein, ein Dokument zu unterschreiben, das bezeugt, dass er gut behandelt worden war. Auf diese historische Szene bezieht sich Reemtsmas Antwort. Diese kurze Sequenz erzählt von Verschiedenem: Sie erzählt erstens von einer Überlebensstrategie in der Situation gerade erlebter Gewalt und Freiheitsberaubung sowie der Verhöhnung dieser Erfahrung unmittelbar dadurch, indem sie vom Täter/den Tätern heruntergespielt wird. Zweitens wirft diese Sequenz die Frage nach dem Überleben selbst auf. Die Überlebensstrategie nämlich, die von beiden — von Freud und Reemtsma — gefunden wurde

¹ Siehe: Jan Philipp Reemtsma: „Ich bin sehr für Rache, sie darf nur nicht sein“, Online: <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2016/03/jan-philipp-reemtsma-gewalt-menschen-grenzen-waffen-krieg/seite-4>, gesichtet 13.04.2025.

und die in dieser Sequenz zu lesen ist, würden einige psychoanalytische Theorien nach Freud als eine der angenehmsten Abwehrformen, den Humor/Witz, bezeichnen.² In der größten Bedrohung, der Demütigung und angesichts einer Relativierung der Gewalt durch den Täter/die Täter, findet die von Gewalt betroffene Person noch die Kraft zu sagen: Ja, es war die „beste“ Behandlung, die „bestmögliche Entführung“ und setzt hinzu: „Ich empfehle Sie weiter, wenn Sie eine Visitenkarte hätten.“ Das ist eine offensichtliche Verzerrung der Wirklichkeit, jedoch eine, die die von Gewalt betroffene Person kontrollieren kann. Der Zusatz: „Wenn Sie eine Visitenkarte hätten“, ist an dieser Stelle nicht unwichtig, verweist dieser Zusatz doch auf die Hoffnung, dass es eine Zukunft nach dem Überleben von Gewalt geben wird, in der gerade der Name auf einer solchen Visitenkarte keine Autorität und Macht mehr haben wird. Die ironische Wendung in dieser Überlebensstrategie ist also nicht nur, die Kraft zu haben, den Täter übertreibend zu wiederholen und damit rhetorisch zu übertrumpfen — wenn man schon hören muss, dies sei eine „Luxus-Entführung“ gewesen, oder die Behandlung durch die Gestapo sei „gut“ gewesen, übertrifft man diese Aussage, um die Widerfahrnis von Gewalt und Verhöhnung und Relativierung dieser Gewalterfahrung selbst unter Kontrolle bringen zu können — der Witz entsteht durch die Übertreibung. Aber nicht nur das steckt in der Szene. Vielmehr steht die Visitenkarte, die beide Antworten auf die Verhöhnung einer Gewalterfahrung beschließt, für eine Art Unterschrift des Täters, seine Adresse. Sie ist Beleg seiner Tat und der Autorschaft der Tat, und ihre Erwähnung deutet an, dass das Opfer sogar im Moment der Erniedrigung die Perspektive hat, dass es eine andere Zeit, einen anderen Kontext geben wird können, in denen die Visitenkarte des Täters Zeugnis des Unrechts wird sein können, für das er zeichnet.

Der vorliegende Text — wie auch der Band, dem dieser Text angehört — möchte an einem Kontext, einer solchen anderen Zeit und einer anderen Zukunft arbeiten. Vilma Pflaum schreibt im schriftlichen Teil ihrer Diplomarbeit „auf zeich nen“ (2015), die sich mit der Aufarbeitung pädosexueller und sexueller Gewalt in der Mühl-„Kommune“ künstlerisch auseinandersetzt: „Ähnlich dem Tiefseetaucher, der auf dem Grund

2 Der Begriff „Abwehrmechanismus“ wurde von Freud geprägt. Abwehrmechanismen sind unbewusste Schutzmaßnahmen, die eine Person vor äußerem und innerem Druck schützen, indem sie eine unerbittliche Realität verzerren können (Ostrower: 2018).

sammelt und nach oben bringt, was er findet, habe ich nun am Ende meiner Arbeit das gehobene Bild und Wort. Das unten Gelassene ist verschwunden, abwesend. Das Herausgehobene verdrängt das Liegegebliebene. [...] Die Tiefe ist nicht mehr anwesend, sie wird wahrscheinlich an anderen Zeitorten wieder auftauchen.“ (Pflaum 2015, 2). Dieser Text versucht sowohl dem ins Wort und ins Bild Gehobenen andere „Zeitorte“ und damit die Möglichkeit zu geben, weiterhin aufzutauchen, als auch das „unten Gelassene“ nicht zu vergessen. An den anderen Zeitorten für ein Sprechen der Überlebenden pädosexueller Gewalt soll es möglich sein, die Visitenkarte eines Otto Mühl zu entlarven, sie in den Kontext von Gewalt und Gewalterfahrungen zu stellen, die konkrete Menschen, die heute unter uns leben, erfahren haben und die die zeitgenössischen kunstwissenschaftlichen, wie kunsthistorischen und die museologischen Diskurse zu Mühl lesen, die die Bewertung der Arbeiten Mühls durch die Galeristen registrieren und die all das vor dem Hintergrund ihrer Traumatisierung wahrnehmen müssen. Dieser Text hat es sich zur Aufgabe gemacht, mit daran zu arbeiten, die Signatur, die Taten und auch die Kunst Mühls in ein anderes Licht zu rücken. Ein Text, ein Buch allein kann das nicht leisten. Aber vielleicht kann ein Anfang gemacht werden.

Immer wieder fällt das Reden über Gewalterfahrungen, Ungerechtigkeit und Leid so schwer, dass wir sie oft sehr rasch als „unsagbar“ bezeichnen. Aber sind sie das? Gehört es zwangsläufig zu Gewalt, dass sie die Betroffenen verstummen lässt? Die Philosoph:in und Journalist:in Carolin Emcke bezweifelt das. Über die Abgründe menschlicher Grausamkeit zu berichten, sei nicht nur möglich, sondern notwendig, argumentiert sie in ihrer Essaysammlung „Weil es sagbar ist. Über Zeugenschaft und Gerechtigkeit“ (Emcke 2013). Emcke wirft die Frage auf, was das Erfahren von Gewalt eigentlich zerstört: die Befähigung, sich mitzuteilen, oder deren Voraussetzung, nämlich das Vertrauen in andere. Manchmal lässt sich durch oder über den „Riss durch die Welt“, den die Opfer spüren, auch etwas wie eine Mitteilung spannen. Dann nämlich, wenn Traumatisierte im Gespräch über das Erlebte aus ihrer Lähmung oder Sprachlosigkeit auftauchen und nach einer Sprache suchen. Andy Simanowitz schreibt in seinem Beitrag für diesen Band, dass „[...] es uns die Sprache [verschlägt], die wir nie hatten.“³ Und Georgia Doll fragt in

³ Siehe im vorliegenden Band, S. 45.

ihrem Text: „Was mussten wir Kinder aussprechen und was verschwiegen man uns? Für welche Worte war kein Platz in der Erzählung? Für welche Wirklichkeiten fehlten uns die Konzepte, um sie in Sprache und Bilder zu fassen? Was tragen unsere Körper heute in sich, wort- und fassungslos?“⁴

Das oft vorgebrachte Argument, die Geschichte/n der Opfer gehörten in einen therapeutischen Rahmen, müssten daher von Expert:innen aus dem Gesundheitsbereich allein betreut werden, hätten jedoch im Raum der Kunstrezeption nichts verloren⁵, und die damit einhergehende implizite Verschiebung dieser Geschichten in einen Raum des „Privaten“, weist Carolin Emcke zurück, indem sie auffordert, sich mit den Geschichten der Opfer von Gewalt auseinanderzusetzen, entweder zuhörend oder selbst erzählend — nicht nur um der Betroffenen willen, sondern für eine Gesellschaft, in der es sich zukünftig für alle zu leben lohnt.

Sowohl Traumaforschung als auch Psychoanalyse verweisen als Folge eines Traumas auf die Schwierigkeit, das Geschehene einer solchen Extremsituation im Gedächtnis zu entwirren. Gewalt und Zerstörung entkoppeln uns von unseren Erfahrungen. Trauma wirft unser Erinnerungsvermögen durcheinander und chiffriert es. Man kann sich einem Trauma nur langsam nähern, mit Sorgfalt, mit Teilnahme, mit „analytischer Empathie“, wenn die Opfer beginnen, sich der Wurzel des Schmerzes zu nähern und sich an das erfahrene Leid beginnen können zu erinnern. Trauma wird sagbar, genau weil jemand das Geschehene in eine Geschichte einzuordnen weiß und es so erzählbar macht. Das ist nicht nur eine intellektuelle Herausforderung, sondern auch eine Form ethischer — und im Rahmen der Erzählung, der Arbeit an der Sprache — ästhetische Interaktion mit Anderen.

HISTORISCHE KONTEXTUALISIERUNG

Die gängige Rezeptionsgeschichte des Werkes von Otto Mühl versteht Mühl nicht nur zunächst als Protagonisten des Wiener Aktionismus, dessen Hauptvertreter Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch, Günter Brus und Otto Mühl vor allem vor den 1980er Jahren vornehmlich als Gruppe wahrgenommen wurden. Mühl wird zudem auch als eine

4 Im vorliegenden Band, S. 18.

5 Siehe die Bemerkung von Angela Stief im Kurator*innengespräch, im vorliegenden Band, S. 83.

Art Überwinder- und Kontinuitätsfigur gelesen. Überwindung wovon und Kontinuität von was — dies soll im Folgenden erläutert in einen historischen Kontext gestellt werden. Mühl wird als Kämpfer für radikale Befreiung in einer verkrusteten, konservativen österreichischen Nachkriegsgesellschaft gelesen. Aufgrund dieser Rezeptionsgeschichte wird der Wiener Aktionismus — und mit ihm Otto Mühl — sehr oft in einer Kontinuität zur Wiener Moderne sowie zum Expressionismus gesehen.⁶ Nicht zuletzt sicherlich auch deshalb, weil sich Mühl selbst vielfach positiv auf u. a. Oskar Kokoschka bezog und andere Künstler der Wiener Moderne wiederum in Werken Mühls eine Rolle spielen — so beispielsweise in Otto Mühls und Terese Schulmeisters Film *„Back to Fucking Cambridge“* (1987), in dem bekannte Künstlerpersönlichkeiten der damaligen Gegenwart Mühls — u. a. Christian Ludwig Attersee, Anni Brus, Günter Brus, Maria Lassnig, Viktor Matejka, Oswald Oberhuber, Nam June Paik, Dieter Roth, Harald Szeemann⁷, usw. — bekannte Protagonisten der Wiener Moderne um die Jahrhundertwende des vergangenen Jahrhunderts spielten, wie beispielweise Sigmund Freud, Alfred Kubin, Ludwig Wittgenstein, Egon Schiele, Arnold Schönberg u.v.m. In der gängigen kunstwissenschaftlichen wie kunsthistorischen Betrachtung des Werkes von Otto Mühl werden in diesem Kontext immer wieder Gründe gefunden, Mühls Arbeiten in einer ähnlich radikalen Absetzbewegung von bisherigen ästhetischen Traditionen zu verstehen, so wie auch die Arbeiten der Wiener Moderne sich absetzten von einer ihr vorhergehenden ästhetischen Tradition, die die Wiener Moderne ihrerseits zu überwinden suchte. Der Wiener Aktionismus erscheint daher in dieser Rezeptionserzählung als eine konsequente Weiterführung der Wiener Moderne, eine Art „zweite Wiener Moderne“, eine erneute ästhetische Überwindung der Tradition — nur vielleicht noch radikaler als die erste Wiener Moderne dies unternahm.⁸

Die „erste Wiener Moderne“ entstand *in* und *im Aufbegehren* gegen die bürgerliche Gesellschaft in Europa an der Schwelle zum 20. Jahrhunderts,

6 Siehe dazu den Text von Andy Simanowitz, S. 48 im vorliegenden Band.

7 Siehe: <https://www.theoaltenberg.com/film-video.html> bzw. hier <https://www.tereseschulmeister.at/film/>, gesichtet 13.04.2025.

8 Siehe: Eva Badura-Triska: Die Früchte des Verdrängens. In: Körper, Psyche und Tabu. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2016.

in dem ganz spezifischen Kulturraum Wiens um 1900. Wien ist zu dieser Zeit eine Weltmetropole, Schmelztiegel des habsburgischen Vielvölkerstaats und Hauptstadt einer europäischen Großmacht, an der Schwelle zwischen Ost und West. Ein singulärer kultureller Kosmos, der sich mit zahllosen berühmten Namen verbindet: Adolf Loos, Arthur Schnitzler, Ludwig Wittgenstein oder Sigmund Freud. Weltbekannt für Wissenschaft, Kunst und Kultur ist Wien zugleich eine Stadt innerer Widersprüche, in denen sich in verdichteter Form die Bruchlinien der europäischen Politik- wie Kulturgeschichte ablesen lassen, die die Gesellschaft bald sprengen, spalten und an ihre wohl größten Abgründe führen werden. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts steht die bürgerliche Gesellschaft in ihrer größten Blüte und zur gleichen Zeit am Rande des Zusammenbruchs. Die inneren Widersprüche einer Gesellschaftsordnung, die dem 19. Jahrhundert entspricht und die keine Antworten auf die heraufkommende Massengesellschaft des 20. Jahrhunderts weiß, werden nur mühsam von einem angestregten Traditionalismus und einem überbordenden bürokratischen Apparat zusammengehalten. Jene berühmte gewordene Verkörperung für dieses letzte Zusammenhalten einer alten Ordnung ist Kaiser Franz Josef, der seit Jahrzehnten regiert und versucht den Vielvölkerstaat vor den aufkommenden Neuerungen der Zeit — Sozialismus, Emanzipation — abzuschirmen. Es gibt im Grunde bereits ein Wissen darum, dass die Figur des Kaisers und seine Ordnung keine Zukunft mehr hat. Es gibt Warnsignale und Anzeichen eines herannahenden Untergangs, aber noch kann sich kaum jemand vorstellen, dass es wirklich eine andere gesellschaftliche Ordnung geben könnte als jene, die die Gegenwart ausmacht. Tatsächlich ist die erste gigantische Katastrophe des 20. Jahrhunderts, der erste Weltkrieg, nur noch wenige Jahre entfernt. Von dieser Katastrophe aus werden die europäischen Staaten und die Welt innerhalb von Jahrzehnten in den tiefsten Abgrund gehen, in welchem sich die Menschheitsgeschichte wohl je wiederfand. Wien ist schließlich auch das Wien eines Adolf Hitlers, der zu Beginn des Jahrhunderts als erfolgloser Maler durch die Gassen zieht. Es ist auch die Stadt Karl Luegers, des ersten Bürgermeisters einer Großstadt, der bekennender Antisemit ist und die Stadt um 1900 regiert. Zugleich ist Wien auch die Stadt Theodor Herzls, des Begründers der zionistischen Bewegung. Es ist dieses Wien, dass die erste Wiener Moderne hervorbringt in einem nicht nur progressiven kulturellen wie politischen

Raum, sondern gerade auch inmitten eines immer stärker werdenden Antisemitismus und eines sich neuformierenden Nationalgedankens entlang einer völkischen Reinheitsidee, der der nationalsozialistischen Unrechtsherrschaft schließlich zu ihrem schrecklichen Aufstieg verhalf. Diese ambivalente kulturelle wie politische Situation war jene der Entstehung der Wiener Moderne und des Expressionismus, ein Aspekt, der bei der musealen Kontextualisierung von Werken der Wiener Moderne stets mitgenannt wird.

Aus den traumatischen Erfahrungen von zwei Weltkriegen und des Faschismus, die in Wien, verdrängt und nicht verarbeitet, virulenter waren als in den damaligen beiden Teilen Deutschlands, so geht die gängige Erzählung zur Entstehung der „zweiten Wiener Moderne“, des Wiener Aktionismus, erhob sich eine „anarchistische“, „emanzipatorische“, „radikale“ ästhetische Widerstandsbewegung, eben jene des Wiener Aktionismus, um u. a. aus einem bigotten Katholizismus, der in Österreich enger und bedrängender war als anderswo im deutschsprachigen Raum, auszubrechen. Dieser Weg wurde – so ebenfalls die gängige Rezeptionserzählung – über den Körper als Ort der „Befreiung“ genommen. Das, so es wird wiederholt kontextualisiert, war „das Neue“ im Sinne eines zuvor nie dagewesenen bei den vier Wiener Aktionisten Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler: das entschieden körperbezogene ihrer Aktionen. Die Wiener Aktionisten sind Teil der Kunst-, der Gesellschaftsgeschichte geworden, längst in Museen angekommen. Das Narrativ, dass der Wiener Aktionismus die bedeutendste ästhetische Revolution am Ausgang des vergangenen Jahrhunderts in Österreich⁹ gewesen sei, hält sich hartnäckig.

Die Art und Weise wie der Aktionismus einsetzte, wird in der Rezeptionsgeschichte häufig als kontinuierliche Fortsetzung und Anknüpfung an die erste Wiener Moderne als eine „zweite Wiener Moderne“ dargestellt. Dieses Anknüpfen und die daraus resultierende Kontinuität werden zumeist damit begründet, dass beide Bewegungen jeweils mit einem radikalen Bruch zur vorhergehenden ästhetischen Tradition einsetzten, um Neues einzuführen, wobei dieses jeweils „Neue“ für gesellschaftlichen Aufruhr sorgte. Die Kontinuität der Erzählung von einem

9 Siehe: „Der Wiener Aktionismus war eine der radikalsten künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts und hat an Brisanz bis heute nichts eingebüßt.“ Online: <https://www.mumok.at/de/wiener-aktionismus>, gesichtet 13.04.25.

anfänglichen Bruch findet sich auch dort, wo Werke der Wiener Moderne in Museumskontexten gezeigt werden, in dem Hinweis, dass zunächst Destruktion und wirkliches und gänzlichendes Beenden Voraussetzung für das Setzen eines ästhetischen Neuanfangs war.

Wesentlich beruht der Gedanke der Kontinuität jedoch vor allem auf der historisch nicht zu haltenden Annahme, dass zwischen „erster“ und „zweiter“ Wiener Moderne — mit letzterer ist der Aktionismus gemeint — nichts oder nichts weiter gewesen sei als eine Art von außen über die Gesellschaft gekommenes Unheil, dass die Kultur zwar heimgesucht hat, das man aber hat abschütteln können, ohne dass es nennenswerte Spuren hinterlassen hätte. Gemeint sind der Zweite Weltkrieg und die Shoa. Andy Simanowitz kritisiert diese angenommene Kontinuität einer Zeit vor und einer Zeit nach dem Nationalsozialismus in seinem Beitrag im vorliegenden Band ebenfalls: „so als wäre dazwischen nichts gewesen“.¹⁰ Nur unter der Bedingung, dass so getan wird, als sei dazwischen nichts gewesen, kann von einer Kontinuität gesprochen werden, die die Wiener Moderne mit dem Aktionismus verbindet, und letzteren als Fort- und Weiterführung der ersteren kennzeichnet. Was beide jedoch auf eine weitaus komplexere Weise verbindet, ist jene Kontinuität, die gerade nicht benannt wird, die Ausgelassenheit: Dass beide, Wiener Moderne und Aktionismus sich am Saum der Katastrophe der Shoa aufhalten, die erste vor und der letztere nachher zu jenem unsäglichen Dazwischen. Sie bilden die Ufer jenes Mahlstroms, den zu fassen wir nie in der Lage sein werden, was nicht heißt, dass wir ihn einfach lassen oder es einfach dabei belassen können.

Unsere Tendenz, unsere Vergangenheit zu fliehen, wie verwundete Tiere ihre Jäger, ist kein Garant dafür, dass wir ihr entkommen. Auch wenn wir das Alte beenden, mit dem Alten brechen, um das Neue zu suchen, stärkt genau dieser Akt das Alte als Grundlage für das Neue. Der Sprung ins Unbekannte scheint erst dann erfolgreich, wenn wir die Schritte zum Ausgangspunkt zurückverfolgen können, diese nicht verleugnen, und das wahre Meer des Ambivalenten anerkennen können.

Wer kann *tatsächlich* (von sich) sagen: „Ich bin der Beender“? In dieser Aussage wohnt der nicht angezweifelte Gedanke, Destruktion — totales Beenden — sei (dem Subjekt der Aussage) möglich. Ganz und

¹⁰ Siehe S. 49 im vorliegenden Band.

gar. Es könne wirklich und tatsächlich etwas gänzlich beenden. Und was kommt nach dem Ende? Kommt da was? Wenn eine Zeit denkbar ist – nach einer wirklichen und gänzlichen Beendung – kann dies Neuanfang sein? Ist das totale Beenden Voraussetzung sogar dieses dann ebenso totalen Neuanfangs, der in keiner Verbindung mehr zum Vorhergegangenen steht? Lesen wir Otto Mühls Satz aus der „Blutorgel“ – „Ich bin der Beender“ – und fragen uns, was kann die Behauptung im Feld des Ästhetischen meinen: Das Subjekt der Aussage beendet eine ästhetische Tradition? Beendet eine spezifische Art und Weise Kunst zu verstehen? Das Subjekt der Aussage macht tabula rasa und bereitet damit einen Raum, Kunst und ästhetische Produktion vollkommen neu zu verstehen und in einer Weise zu praktizieren, die keinerlei Spuren des Kontextes mehr trägt, gegen den sie sich wendet, gewandt hat? Sicherlich eine Lesart, deren Tendenz – das Alte immer beendet werden muss, damit Neues werde – sich in eine allzu gängige Rezeptionsgeschichte fügt, die den Gedanken des radikalen Aufbruchs beispielsweise nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Unrechtsherrschaft gegeben sieht, sowie eine Zeit der sozialen wie ästhetischen progressiven Strömungen, die keinerlei Kontinuitäten zum Vorgegangenen aufweisen. Ist das so?¹¹

Unsere Gegenwart ist geprägt von gescheiterten großen Befreiungsversuchen. Der Philosoph Christoph Menke formuliert das in seinem Buch „Theorie der Befreiung“ so: „Alle Befreiungsversuche, ob politisch, ökonomisch, rechtlich, ethisch, kulturell oder künstlerisch, haben sich in Paradoxien und Widersprüche verfangen; sie haben neue Gestalten und Strategien der Herrschaft hervorgebracht.“ (Menke 2022: 9). Um dieses Dilemma zu verstehen, schlägt der Philosoph Christoph Menke einen Perspektivwechsel vor. Wollen wir dieses Scheitern der großen Befreiung(en) verstehen – so Menkes These – müssen wir uns der Dialektik von Befreiung und Herrschaft zuwenden. Kritik an diesen Befreiungsbewegungen, vor allem auch des vergangenen Jahrhunderts,

11 Die Wiener Gruppe, der Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm und Wiener angehörten – sowie auch die entfernten Autor:innen wie Ernst Jandl und Friederike Mayröcker – revolutionierte in Österreich zwar seit den 1950er Jahren die Literatur, politisch wie kulturell war auch die Nachkriegszeit nach dem Zweiten Weltkrieg – wie auch jene nach dem ersten Weltkrieg – eine Zeit des Aufbruchs wie Abbruchs ästhetischer wie gesellschaftlicher Traditionen. Allerdings steht es wohl außer Zweifel, dass auch die Bewegungen dieser Zeit nicht allein von progressiven Kräften geprägt waren, dass vielmehr die politischen, wie ästhetischen Aufbruchsbewegungen dieser Zeit ebenfalls einer kritischen Revision bedürfen.

darf nicht nur eine bloße Kritik an den — aus der gegenwärtigen Perspektive vielleicht — inhaltlich fragwürdigen Zielen der Befreiung sein. Entscheidend ist für Menke die Form, die für radikale Befreiungsversuche bislang gefunden wurde. Kurz: Die radikale Befreiung muss die paradigmatische Form unseres gegenwärtigen Denkens von Befreiung selbst überwinden. Ausgehend von diesem Grundgedanken entwickelt Menke eine Theorie der Befreiung, die eine Neubewertung der konventionellen Konzepte von Freiheit, ob diese nun in der Natur oder in der Gesellschaft begründet sind, und die Entwicklung neuer Formen, wie wir gemeinschaftlich, singulär oder als Gesellschaft Befreiungen vollziehen können, erforderlich macht. Der Umstand, dass Freiheit und Herrschaft untrennbar miteinander verwoben sind, impliziert, dass der Prozess der Befreiung nicht die Vorstufe einer endgültig zu erreichenden Freiheit ist, sondern bereits ihre Manifestation. *Freiheit ist Befreiungsprozess*. Dieser wird jedoch erst zur Befreiung, wenn dieser Prozess immer wieder an den Formen arbeitet: Befreiungsprozesse müssen sich stets neu der Frage stellen, ob und inwiefern die Lust an radikalen Brüchen mit gesellschaftlichen Konventionen, Normen etc. jemals mehr als nur ein flüchtiger Moment ekstatischer Selbstentgrenzung ist. Wenn der Anspruch jedoch lautet, eine radikale Transformation in Gang setzen und auf den Begriff bringen zu können, die über kurze Ausbrüche hinausgeht, müssen Befreiungsprozesse zeigen, dass das entsubjektivierende Moment radikaler Befreiung in irgendeiner Weise erinnert werden kann, ohne abermals zu trägen Formen oder sich sedimentierenden neuen Normen zu erstarren. Die Lösung, die Menke für dieses Problem vorschlägt, ist ein Denken und eine Praxis der Befreiung, die sich permanent jener Erfahrungen erinnern, in der sie gründen. Christoph Menke schreibt: „Die Befreiung in der Erfahrung zu denken heißt, sie nicht gegenwärtig zu vollziehen, sondern sie zu erinnern“ (Menke 2022: 488), und dies auch im Angesicht des aporetischen Ineinanders von Befreiung und Herrschaft zu tun, um damit auf dem fortwährenden Befragen jener Formen zu insistieren, die Befreiungsprozesse annehmen. Erinnern und Befragen — vor allem deshalb, weil die ekstatischen Momente von Befreiungsbewegungen zum Selbstzweck und zu neuen Herrschaftsformen gerinnen können.¹²

12 Wir dürfen an dieser Stelle an ein Narrativ denken, dass die Geschichte der Mühl-„Kom-mune“ stets begleitet; nämlich jenes, dass sie als emanzipatorisches Sozialexperiment startete und dann in ein totalitäres Herrschaftssystem kippte. Dieses Narrativ wurde im Rahmen

Erinnern und Befragen — als Teil jenes Prozesses der Befreiung, der bereits die einzig mögliche Manifestation von Freiheit ist (Freiheit also kein Endzustand, der erreicht werden könnte nach dem Prozess der Befreiung) bedeutet aber auch sich mit den offenbaren und den weniger lesbaren, weniger Sichtbaren Spuren von Kontinuitäten in der Geschichte, dem Wechsel und der Veränderung der Epochen — der historischen, der sozialen, der ästhetischen etc. Epochen — auseinanderzusetzen. Erinnern und Befragen meint eben nicht Beenden und Zerstören. Sondern verschieben, verändern, umschreiben, das „unten Gelassene“ (Pflaum 2013: 2) nicht vergessen. Oder um es mit dem französischen Philosophen Jacques Derrida zu sagen: „[...] und dieses andere Gedächtnis spricht“ (Derrida 1988, 23).

des FWF PEEK-Projektes [AR 568] kritisch befragt und entlang der Auswertung von Zeitzeug:innen-Interviews und der intensiven Beschäftigung mit Archivmaterial der Sammlung Friedrichshof untersucht. Dabei drängte sich immer wieder die Frage auf, welche Ursprünge des schließlich ins Totalitäre kippenden System wir für die Installierung der Herrschaft finden können. Dazu wurden verschiedenen Antworten gefunden. Diese Antworten haben den Umstand ernst genommen, dass es mit der Gründung der „Kommune“ in der Praterstraße ein hierarchisches Gefälle zwischen Otto Mühl und jenen Menschen gab, die sich um ihn sammelten. Diese waren zumeist deutlich jünger. Mühls Rolle als Lehrer oder Lehrmeister in Hinblick auf ästhetische Praktiken, wie Malerei etc. und seine Etablierung unter den Wiener Aktionisten hob diese hierarchisch strukturierte Differenz noch hervor. Schließlich gründete Mühl die „Kommune“ auch nicht gemeinsam mit Künstler:innen, die einen vergleichbaren Lebensweg hatten, eine vergleichbare gesellschaftliche Aufmerksamkeit und Anerkennung erhielten, mit denen er sich schließlich auch auf Auseinandersetzungen in Bezug auf ästhetische Fragen und Aushandlungsprozesse in Bezug auf die Gestaltung und Form der Kommune-Bildung hätte einlassen müssen. Zudem gründete Otto Mühl die „Kommune“ zu einem Zeitpunkt als er für sich selbst eine neue Perspektive brauchte. Mühl schildert in „Weg aus dem Sumpf“, wie er sich selbst wahrnahm zu Beginn der Gründung der Praterstraßen WG: „als ich 1970 in einer 120 m2 (sic) grossen wohnung alleine sass, war mein KfLeben zu ende. ich war 45 jahre alt. die lust an der kunst war mir total vergangen. es schien mir sinnlos, allein in der wohnung sitzend, kunst zu basteln, aktionen zu entwerfen. ich war kein künstler, der sich zurückzog, auf das leben und kommunikation mit anderen menschen verzichten konnte, um alle unerfüllten bedürfnisse durch kunst zu ersetzen. ich erkannte die wertlosigkeit der kunst. ich wollte kein solcher künstler sein. ich wollte dieses schmalspurleben des künstler nicht. ich hatte immer kunst getrieben, um anderen zu beweisen, dass noch mehr in mir steckte, als ein armseliger, unfreier, durch die verhältnisse eingeeengter kleinfamilienmensch.“ (Mühl 1977: 179) Zudem findet sich folgende Passage im ersten Band des AA-Modells: „[...] Ich wusste damals nur das, nachdem meine 6jährige Ehe zu Ende war und ich allein in der Wohnung saß, daß ich gegen meine Depressionen und gegen mein Allein sein etwas unternehmen müßte. [...]“ (Mühl 1976). Die Analyse dieser Zeitzeugnisse, Beschreibungen und Phänomene gibt Anlass, den Kippunkt ins Totalitäre weniger innerhalb des weiteren Verlaufs Kommune-Geschichte zu suchen, als vielmehr die Annahme zuzulassen, dass hierarchische Grundmomente bereits in die Gründung der Kommune eingeschrieben waren. Siehe dazu die Überlegungen des FWF PEEK Projektes zur kritischen Aufarbeitung der Geschichte der Mühl-„Kommune“ [AR 568], online: https://ft-timelines.goldblo.cc/#:~:text=KOMMUNEN%20IN%20WIEN_PRATERSTRASSE32.PDF, gesichtet 13.04.2025.

FORMEN DER BEFREIUNG

Den Wiener Aktionisten wird in der Rezeption eine Art Dekonstruktion am Ort des Körpers unterstellt. Weil der Körper Ort der Zurichtung des Subjekts durch autoritäre Herrschaftsinstitutionen wie Staat, Kirche, Armee, Familie ist, könne gerade am Ort des Körpers — so die Überzeugung der Aktionisten — Befreiung geübt werden.¹³ Ausgehend von Christoph Menkes Diagnose, dass die großen Befreiungsbewegungen — auch jene des ausgehenden 20. Jahrhunderts — gescheiterte Bewegungen sind und sie dies aufgrund ihres eigenen Vergessens und der radikalen Vernachlässigung von Erinnern — und „Durcharbeiten“ könnten wir mit Freud ergänzen, und sie dies zudem mangels kritischer Selbstbefragung jener Formen sind¹⁴, sollen im Folgenden drei konkrete Formgebungen solch gescheiterter „Befreiung“ befragt werden. Die erste bewegt sich entlang der Identifizierung der Künstler-Figur und mit der Figur des Verbrechers und schließlich der Aufwertung der Figur des Verbrechers zur „Christus-Figur“ und der Figur des Anarchisten. Diese Identifizierung finden wir sowohl in der Wiener Moderne als auch im Aktionismus bei Otto Mühl. In der zweiten Befragung einer Formgebung von Befreiung gilt es auch jene Formen zu befragen, die sich die sexuelle Revolution gegeben hat. Schließlich widmet sich die dritte Befragung der Produktionsgeschichte der „Aschebilder“, die in den 1980er Jahren in der Mühl-„Kommune“ im Burgenland aus konfiszierten und dann verbrannten Tagebüchern, Aufzeichnungen und Zeitzeugnissen der Kommunard:innen entstanden sind.

1. DER KÜNSTLER ALS VERBRECHER

In seinem Prosa-Stück „Der weiße Tiertöter“ — veröffentlicht 1916 — bezeichnet Oskar Kokoschka, jener Vertreter der ersten Wiener Moderne also, dem auch Otto Mühl im Film *Back to Fucking Cambridge* wie auch an anderer Stelle eine bedeutende Rolle in der Reihe seiner Vorläufer zuwies,

13 Die Überschreitungen von Grenzen der körperlichen Unversehrtheit mündeten schließlich in den konkret gelebten Leben im suizidalen, tödlichen Fenstersturz von Rudolf Schwarzkogler; in der kriminellen sexualisierten Gewalt in der „Kommune“ Mühls und im mythen- wie blutreichen „OrgienMysterienTheater“ Hermann Nitschs. Günter Brus hat als einziger von zerstörerischen Gesten gegen andere abgesehen.

14 Siehe: (Laplanche/Pontalis 1973) und: (Freud 1999a: u.a. 135f.)

sexuelle Gewalt gegen Frauen als „grausame Liebe“. Rotes Blut und das Messer sind die Motive, die sich wie ein roter Faden durch Kokoschkas bildnerisches wie literarisches Frühwerk ziehen, so beginnt seine frühe Dichtung „Die Träumenden Knaben“ von 1908 mit den Zeilen: „rot fischlein/ fischlein rot/ // stech dich mit dem dreischneidigen messer tot// reiß dich mit meinen fingern entzwei/ // daß dem stummen kreisen ein ende sei“.¹⁵

Mit dem Fisch verbindet sich im Werk Kokoschkas zumeist das Erwachen der Sexualtriebe, die „der Knabe“ in dem zitierten Text zu verdrängen beziehungsweise mit dem Messer abzutöten versucht. Während Kokoschka 1908 den Sexualmord nur verbal anspricht, wird der Mord an einer Frau in einer Zeichnung von 1910 erstmals unverhohlen dargestellt. Die Zeichnung erschien am 14. Juli 1910 gemeinsam mit Kokoschkas größtem Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen“ in der Wochenzeitschrift "Der Sturm" in Berlin. Die Handlung spielt im Altertum.¹⁶ Das inhaltliche Geschehen ist aus dem Text nur in groben Zügen erfassbar. Ein Mann in Begleitung von Schafen und Kriegern trifft auf eine Frau und ihre Gefährtinnen. Bereits zu Beginn des Stückes ist von der Grausamkeit des Protagonisten die Rede. Es heißt, dass er eine Stute mit seinen Schenkeln erdrücken konnte. Es folgt eine Phase der Annäherung des Mannes und der Frau, die schließlich in offene Gewalt mündet. Als Zeichen seiner Inbesitznahme der Frau lässt der Mann sie mit einem heißen Eisen brandmarken. Die Frau wehrt sich, verletzt den Mann dabei mit einem Messer und lässt ihn einen Käfig sperren. Allerdings hält sie den Anblick des leichenblassen Gefangenen nicht aus, sie presst ihren Körper an die Gitterstäbe, um sich mit dem Mann zu vereinen. Durch den Körperkontakt findet eine Art Blut- und Energietransfusion vom weiblichen in den männlichen Körper statt. Gestärkt durch das Blut der Frau sprengt der Mann die Gitterstäbe des Käfigs und tötet die Frau. Ausgehend vom Titel und dem Inhalt dieses Stückes stellt sich die Frage, warum der Mann als Mörder die Hoffnung der Frau/en sein sollte. Dieses Paradox lässt sich nur durch die 1903 in Wien erschienene Schrift „Geschlecht und Charakter“ von Otto Weininger¹⁷ erklären. Weininger

15 Zitiert nach: (Meyer (2013: 144).

16 Siehe: Oskar Kokoschka (1917): Der brennende Dornbusch und Mörder Hoffnung der Frauen. In: Der jüngste Tag Band 41. Leipzig: Kurt Wolff Verlag. Online im Rahmen des Projekt Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/ebooks/46231>, gesichtet 10.07.2023.

17 Sigmund Freud hielt nicht von ungefähr nach der Lektüre von „Geschlecht und Charak-

propagiert darin die sexuelle Enthaltsamkeit des Mannes, um zu einer Überwindung des ewigen Kampfes zwischen den Geschlechtern zu finden. Der Mann müsse, so Weininger, sich vom Geschlechtlichen erlösen, d. h. er muss sich von der Weiblichkeit erlösen. Er muss die Geschlechtlichkeit beenden. Durch den Mord an der Frau in Kokoschkas Stück ist eine solche Abtötung der sexuellen Triebe symbolisiert. Der Mörder befreit die Frau von ihrer angeblichen Triebhaftigkeit, hebt sie in eine höhere geistige Sphäre und wird auf diese Weise ihre einzige Hoffnung auf Erlösung. Allerdings kostet sie das Leben.

Bernd W. Rieger ordnet das Erscheinen des Dramas und des mehr als sprechenden — von Kokoschkas selbst gestalteten Plakates zum Stück — wie folgt ein: „[...] Kokoschka [...] präsentiert sich mit einer Selbstinszenierung, mit dem kahl geschorenen Kopf eines Verbrechers, eines von der Gesellschaft Gedeemütigten [...] für die Aufführung seines Dramas Mörder, Hoffnung der Frauen im Gartentheater auf dem Kunstschauergelände löst in der Wiener Öffentlichkeit eine Welle der Empörung aus.“ (Rieger 2018: 123/124)

Ein kahlköpfiger tätowierter Mann stellt seinen Fuß auf den Körper der Frau, während seine Hand ihren Kopf brutal zu Boden drückt. Er rückt mit der anderen Hand das spitze Messer. Auf dem Plakat sehen wir, dass der Boden bereits von zahlreichen Blutlachen bedeckt ist, der Mörder bereits einige Male zugestochen. Im Hintergrund beugt sich ein halbverhungertes Hund gierig über eine Blutlache. Ein Vergleich des kahlköpfigen Mörders mit einem Selbstporträt Kokoschkas und einer Fotografie des Künstlers mit kahl geschorenem Kopf aus der gleichen Zeit zeugt von der Identifikation des jungen Künstlers mit dem als gesellschaftlicher Rebell verstandenen Mörder. Dafür spricht auch das Monogramm o.k. auf dem Arm des auf dem Plakat dargestellten Mörders. Rieger hält dazu fest: „Kokoschka, der sich aufgrund der Presseverlautbarungen und öffentlichen Kritik zu seinem Ankündigungsplakat Pietà wie ein »Verbrecher« fühlt, lässt sich als »Gezeichner« den Kopf kahlsheren.“ (Rieger 2018: 123/124) Der Mörder wird nun also auch mit der

ter“ in einer Fußnote zum Text „Analyse zur Phobie eines fünfjährigen Knaben“ fest: „Weininger, jener hochbegabte und sexuell gestörte junge Philosoph, der nach seinem merkwürdigen Buche ‚Geschlecht und Charakter‘ sein Leben durch Selbstmord beendigte, hat in einem vielbemerkten Kapitel den Juden und das Weib mit der gleichen Feindschaft und mit den nämlichen Schmähungen überhäuft.“ (Freud 1999b: 271)

Christus-Figur verbunden — über ein Hoffnungs- und Heilversprechen. Rieger beschreibt Kokoschkas Identifizierung mit dem Verbrecher und Mörder als Erlöser wie folgt: „Er signalisiert damit wie Christus, der mit den beiden Schächern wie ein Verbrecher von der Gesellschaft verhöhnt, verspottet und ans Kreuz geschlagen wird, dass er nicht Täter sondern Opfer ist und die bildimmanente Botschaft von der Wiener Gesellschaft missverstanden wird.“ (Rieger 2018: 308). Anhand der besonderen Figur des Christus, der inmitten von Verbrechern als Erlöser erkannt und wie ein Verbrecher hingerichtet wurde, kann Kokoschka eine Täter-Opfer-Umkehr vollziehen.

Sexualverbrechen finden um 1900 Eingang in die Kunst und Literatur. Der berühmteste Serienmörder in dieser Zeit war Jack the Ripper, der in der Presse immer wieder als „Wilder“ bezeichnet wird, diese Beschreibung geht auf Thesen bekannter Kriminologen der Zeit zurück, die in der Figur des sogenannten „Lustmörders“ einen atavistischen Rückfall in vorzivilisatorische Zeiten sehen wollten und daher diese Bezeichnung wählten, die wir heute im Kontext de- und postkolonialer, sowie auch feministischer Kritik als höchst problematisch einschätzen können. Kokoschka eignet sich nichtsdestotrotz sogar den Superlativ „Oberwildling“ an: „In Wien als »Oberwildling« gescholten [...], ist der talentierte Maler, nachdem er sich selbst zum Verbrecher stilisiert [...].“ (Rieger 2018: 151)

Worin liegt die Attraktivität des Sexualverbrechers? Wie kann es sein, dass Mörder zu Identifikationsfiguren junger progressiver Künstler der Zeit werden? Wie kommt es, dass auch im Zuge der „zweiten Wiener Moderne“ — des Aktionismus — die Figur des Verbrechers ebenfalls als „Anarchist“ — und erneut „Jesus Christus“ — sowie als ästhetische wie gesellschaftsverändernde Figur verklärt wird?

Folgen wir beispielsweise Erich Mühsams berühmter Definition, was Anarchismus ist, dann heißt „Anarchie, zu deutsch: ohne Herrschaft, ohne Obrigkeit, ohne Staat, [...]“. Somit ist der von Anarchist:innen angestrebte „[...] Zustand der gesellschaftlichen Ordnung, nämlich die Freiheit jedes einzelnen durch die allgemeine Freiheit.“ (Mühsam 1932). Anarchismus wendet sich also von allem Anfang her gegen Herrschaft. Das Wort Anarchismus leitet sich von altgriechisch ἀναρχία *an-archia* „Ohne Herrschaft“, „Herrschaftslosigkeit“ ab und bezeichnet eine politische Philosophie, die Herrschaft von Menschen über Menschen und jede

Art von Hierarchie als Form der Unterdrückung von Freiheit ablehnt. Anarchistisches Denken wendet sich zugleich auch gegen Herrschaftsinstrumente, mit denen Menschen über Menschen Herrschaft erlangen können. Dazu gehören auch repressive Staatsapparate. Anarchistische Theorie wendet sich gegen die Annahme einer jeder Ordnung zugrunde liegenden anfänglichen, prinzipiellen *arché*. Anarchistische Kritik und anarchistischer Widerstand richtet sich jedoch nicht gegen vulnerable Einzelne oder Gruppen — beispielsweise Frauen*, Kinder, Fremde, Jüd:innen etc. — die in patriarchalen, weißen, stark nationalstaatsorientierten Gesellschaften noch immer insofern zu minoritären Anderen¹⁸ gemacht werden, als sie immer im Vergleich zu einer hegemonialen Gruppe abgewertet werden und mehrfach Diskriminierungen auf der Ebene von race, class und gender ausgesetzt sind. Anarchistischer Widerstand imaginiert keine Femizide, weil Frauen* etwa für eine abzuwehrende Triebhaftigkeit stehen; anarchistischer Widerstand imaginiert keine pädosexuelle Gewalt und wendet diese nicht an.¹⁹

In Otto Mühls Zeitzeugnissen „Aus dem Gefängnis. 1991-1997“ finden wir Passagen, die von der Identifizierung mit dem Verbrecher sprechen, und den Verbrecher zum Anarchisten verklären. So schreibt Mühl: „Im Aktionismus war schon die Sexualität, [...] Anarchie, gegen die Politiker, gegen die Nachrichten, gegen das Fernsehen, gegen die Dichter, gegen alles! (lacht)“ (Mühl 1997, 212). In einem Gespräch am 22. Januar 1997 in der Haftanstalt Mittersteig sagt Mühl: „Ich hab’ gesagt, ich bin Anarchist, wie Jesus Christus.“ (Mühl 1997: 227). Hier fällt die Parallele zu Oskar Kokoschkas Identifizierung mit Jesus Christus ins Auge, die Mühl an dieser Stelle für sich selbst wiederholt. Im Urteil über einen ehemaligen Kommunarden, der einmal ein „kleiner Krimineller“ gewesen und nun reich geworden sei, entwickelt Mühl ein positives Bild vom Kriminellen: „Wäre besser gewesen, er wäre kriminell geblieben, es ist ehrlicher.“ (Mühl 1997: 216) Mühl beschreibt die Kunst selbst als eine „Attacke“: „Die Kunst selber ist ja Attacke, sie bekämpft das alte Weltbild, in dem man erzogen ist. Das muß aufgegeben werden. Das

18 Zum Begriff des Otherings siehe u. a. (Said 2009; (Spivak 2010).

19 Wenn es vorkommt, dass einzelne Anarchist:innen psychopathologische Züge aufweisen oder Verbrechen begehen, so wäre dies aufgrund der zutiefst den Anarchismus bestimmenden radikalen Herrschaftskritik, ein Umstand, der dem anarchistischen Grundgedanken fundamental widersprechen würde.

muß attackiert werden.“ (Mühl 1997: 225) Und soll nicht nur bei einer Attacke bleiben, vielmehr drängt diese — ganz wie im frühen manifestartigen Statement aus der „Blutorgel“ „Ich bin der Beender“ (Mühl 1962) — auf ein Ende hin, auf Zerstörung: „Das gehört alles weg. [...] Die Welt gehört entrümpelt, totale Entrümpelung. Die Weltbilder kugeln immer noch herum aus dem Mittelalter und der Antike, das ist ja schrecklich.“ (Mühl 1997: 226) Mühl's „Theorie“ der Befreiung als „Entrümpelung der Welt“, als „Anarchie gegen alles“, als „Attacke“ drängt auf Gewalt und Vernichtung. In der „Blutorgel“ heißt es bereits: „Man muß die Dinge mit Feuer aneinanderkleben, sie verbinden, sie vermengen, vermengen, verknüpfen, vergewaltigen, schänden und schlagen [...]“ (Mühl, 1962). Und weiter: „Das weiche M. vollzieht sich auf der Fläche: totale Mißhandlung bis zum Brei.“ (Mühl, 1962). An dieser Stelle wird u. a. ersichtlich, warum Christoph Menke in seiner „Theorie der Befreiung“ das Erinnern — und, Zusatz: Durcharbeiten, mit Sigmund Freud — jener Formen ins Zentrum gestellt hat, die Befreiungsbewegungen annehmen. Erinnern und Durcharbeiten scheint die Sache Mühls nicht zu sein, er schreibt vielmehr: „auch wenn ich meine eigene persönliche entwicklung rückblickend betrachte, kann ich mir nicht erklären, warum und wodurch ich der geworden bin, der ich wurde, ich kann aber durchaus sagen, daß ich mich gut fühle, wenn ich spüre, daß ich in der evolutionären drift schwimme.“ (Mühl 1997: 239/240). Dieser Satz fällt — wohlgemerkt — zu einem Zeitpunkt, zu dem Mühl seine siebenjährige Haftstrafe wegen „Sittlichkeitsdelikten, Unzucht mit Minderjährigen bis hin zur Vergewaltigung, Verstößen gegen das Suchtgiftgesetz und Zeugenbeeinflussung“²⁰ zu sieben Jahren Haft verbüßt. Gut fühlt er sich, der Täter, wenn er seine singuläre, persönliche Schuldfähigkeit nicht anschauen muss, sondern aufgehen kann als in der „evolutionären drift“ schwimmend.

In seinem Text „Das Intrem“ formuliert er: „Mich provoziert jede glatte Fläche, sie mit intensivem Leben zu beschmutzen. Ich krieche auf allen Vieren darauf herum und schleudere den Dreck nach allen Richtungen. Ich arbeite so lange bis die Fläche aufgebraucht ist.“²¹ Auf diese Weise, so

20 Siehe u.a.: Arno Frank: *Zum Tode Otto Muebels: Die Enthemmung der Kunst*. 27. Mai 2013. Online: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kritischer-nachruf-auf-den-aktionskuenstler-otto-muehl-a-902152.html>, gesichtet 13.05.2023.

21 Otto Mühl: *Das Intrem*, 1962, Typescript, stapled 21 x 14,8 cm, mumok, in: Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s' Vienna, herausgegeben von Museum Moderner Kunst

Mühl, entstehen „Intremente“ anstelle von Kunstwerken, weswegen die berechnete Frage gestellt werden kann, ob Otto Mühl sich selbst allein als Künstler verstand und die Werke tatsächlich allein als Kunstwerke, oder ob sie zu dem lediglich *geworden sind* und *gemacht wurden* — und er damit auch zum Künstler — weil der Diskurs sie dazu gemacht hat und ihn zum Künstler. Und es in der erschreckenden Gleichzeitigkeit, die wohl nur die Perversion zustande bringen kann, etwas zwar ein Kunstwerk, ganz und gar, und auch noch etwas anderes, auch ganz und gar, sein kann. Die Perversion²² kennt keine Anteile oder ein Ineinander verschiedener diverser Stränge. Sie denkt nicht das Komplex und auch nicht die dualistische Opposition. Sie denkt die Gleichzeitigkeit: Die Möglichkeit Wahrheit und Lüge, das reine Eine und das reine Andere nebeneinander existieren zu lassen, ohne dass diese sich ausschließen. Diese Gleichzeitigkeit macht so ohnmächtig auf sie zu antworten. Es kann von diesem Ort aus gleichzeitig gelogen werden, und das Subjekt der Aussage weiß um die Lüge, wie es auch gleichzeitig fest davon überzeugt ist, die Wahrheit zu sagen. Beide Welten koexistieren in einer kalten Konstruktion, die nicht angegriffen werden darf, da sie das, was da gleichzeitig existiert, aufeinander zuläuft wie die Rippen eines Gewölbes, das sich selbst trägt. Im Bereich des Psychischen ist es das Ich, das hier getragen wird. Wird an einer der Rippen gewackelt, wackelt das Ich. Daher muss diese Konstruktion alle Kraft darauf verwenden, sich zu tragen. Raum für die anderen als andere gibt es nicht. Mühl schreibt: „Ich verfertige keine Kunstwerke, sondern Intremente. Die Menschen sollen an ihnen ersticken.“ (zitiert nach: Klocker 2019: 27).

Spuren einer solchen Gleichzeitigkeit von Kunstwerk und Intrement, um im Duktus Mühls zu bleiben, finden sich auch in folgender Passage, die im Folgenden in einem Close Reading gelesen werden soll, sie findet sich in „Aus dem Gefängnis. 1991-1997“. Mühl phantasiert darin, was er inszeniert, auf die Bühne gebracht hätte, wenn man ihn ins Burgtheater gelassen hätte.

Stiftung Ludwig Wien, Eva Badura-Triska, Hubert Klocker, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2012, S. 79. Zum Begriff „Intrem/Intremente“: Wortschöpfung von Otto Mühl. Es gibt Grund anzunehmen, dass „Intrement“ sich aus „intra“ (lat. innerhalb) und dem Suffix „ment“, welches das Resultat einer Handlung, die vom wortbildenden Tätigkeitswort vorgegeben wird, zusammensetzt und daher eine Bewegung innerhalb bzw. ins Innere (des Körpers) hinein bezeichnet.

22 Vgl. (Laplace/Pontalis 1973, 377-381).

Die folgenden Zitat-Passagen²³ und das kommentierende Close Reading handeln von Gewalt gegen Frauen und pädosexueller Gewalt. Sie sind in kleinerer Schriftgröße gedruckt und mit diesem Hinweis versehen, damit sich alle Leser:innen frei entscheiden können, ob sie sich mit diesen Passagen auseinandersetzen möchten oder nicht:

„Also, wenn man mich ins Burgtheater gelassen hätte, hätte ich alles, was es auf der Welt gibt, dargestellt.“

Alles, was es auf der Welt gibt. Mühl als Theaterregisseur behauptet sich hier als das Subjekt, das alles, was es gibt, erkennen, versammeln und inszenieren kann. Wer kann alles, was es gibt, darstellen?

„Einen Vater, der Kinder schändet. Zum Schluß ist er noch Gefängnisdirektor. Oder Richter. Draußen ist er ganz brav und anständig. Ein Nazi ist er, ein Mörder ist er. Er macht alles, keine Geisteskrankheit, keine Perversität, die es auf der Welt gibt, läßt er aus.“

Alles, was es auf der Welt gibt, stellt sich nun als Kosmos der Pädosexualität heraus. Ein in der Öffentlichkeit biederer Vater vergewaltigt seine Kinder. Zudem ist er eine Person, die über andere herrschen kann: Er hat Macht über seine Familie, aber auch über Gefangene als Gefängnisdirektor, als Richter kann er andere verurteilen. Der Begriff „Perversität“ fällt an dieser Stelle bei Mühl selbst.

„Die Kinder sind auch schon toll, die ficken untereinander, es geht drunter und drüber in der Familie. Und nach außen sind sie anständig.“

Die Opfer der pädosexuellen Übergriffe des Vaters des von Mühl phantasierten „Theaterstückes“, die Kinder, werden bereits im Folgesatz zu Mittäter:innen gemacht: Die missbrauchten Kinder missbrauchen einander auch.

„Das gäbe ein Theaterstück.“

Der Konjunktiv II – „gäbe“ – ist an dieser Stelle interessant. Zumeist drückt der Konjunktiv II einen Wunsch, einen Rat, höfliche Bitten oder eine Vermutung aus. Darüber hinaus zieht der:die Sprecher:in in diesem Fall die Möglichkeit in Zweifel oder sieht Hindernisse bei ihrer Verwirklichung. Mit dem Konjunktiv II drückt jemand die Vermutung aus und hat Zweifel. Worauf beziehen sich die Zweifel? Ob es das Theaterstück jemals „gäbe“? Oder ob es überhaupt ein Theaterstück werden würde und nicht vielmehr Realität, Tat mit einem Täter? Angesichts des Umstandes das Otto Mühl für das, was in diesem „Theaterstück“ vorkommen soll, bereits im Gefängnis sitzt, ist letzterer

23 Siehe: (Mühl 1997: 140/141).

Zweifel absolut berechtigt.

„Da bleibt kein Auge trocken. Da kommt einer auf die Bühne und sagt: Elvira? Naja, der hab ich grad das Duttel gegeben. Ja, ich möchte auf sie abspritzen. Dann geht er zum Kinderwagen hin, sie schaukelt das Kind: Eiapopeia. Er wichst: Des war wieder einmal gut.“

Das Duttel geben, heißt die Brust geben beim Stillen. Jemand fragt und sucht nach Elvira. Die Antwort ist, Elvira wurde gerade gestillt. Die Reaktion ist, dass die männliche Person auf „sie“ abspritzen will. Aus der Grammatik des Satzes kann das nur der Säugling mit Namen Elvira sein.

„Sie: Du bist eine derartige Drecksau.“

Eine namenlose „Sie“ reagiert auf die Szene. Ein weiteres Indiz dafür, dass „Elvira“ das Baby ist.

„Er: Halt die Goschn, sonst scheiß ich dir gleich ins Gesicht, Dann schlägt er sie und bindet sie und scheißt ihr echt ins Gesicht.“

Die Frau darf nicht sprechen. Gewalt wird ausgeübt. Freiheitsberaubung. Der Frau wird ins Gesicht geschissen.

„Sie: Aber weißt du, irgendwie hab ich das genossen. Irgendwie hat mir das ... Es war einfach echt ... fast wie ein Geschlechtsverkehr. Allerdings ist nicht der Schwanz in den Mund gekommen, sondern die Scheißwurst“

Die Fäkalien ins Gesicht, in den Mund zu bekommen, wird mit dem heterosexuellen Geschlechtsakt verglichen. Es „war fast wie“. Aber doch etwas anderes. Nur fast.

„Das wäre ein Theaterstück! Ich werde das nie machen, ich will ja nicht sitzen.“

Fügt Mühl an, während er im Gefängnis sitzt, für das, was er eben doch „gemacht“ hat. Pädosexuellen Missbrauch. Wahrheit und Lüge stehen gleichzeitig nebeneinander. Beides ist da. Widerspricht sich nicht. Stützt das Ich, das einmal Otto Mühl war. Wenn wir es als „reine Fiktion“ auflösen, ist es nur eine Rippe des Gewölbes, denn es ist nicht reine Fiktion, im wirklichen Leben wurde er genau für diese Straftaten verurteilt. Wenn wir es lediglich als Beschreibung seiner Handlungen lesen, vergessen wir, dass er genau damit Kunst gemacht hat. Beides steht unauflöslich nebeneinander. Kalt, unbedingt. Stützt das Ich.

2. ANTIFASCHISMUS

Aus der heutigen Perspektive betrachten wir den Nationalsozialismus und die auf das Unrechtsregime und den Zweiten Weltkrieg folgenden 1950er Jahre zumeist mit dem Wissen, dass auf diese historische Zeitspanne die

Zeit großer sozialer wie ästhetischer Befreiungsbewegungen und Revolutionen folgte, so auch die Zeit der sogenannten sexuellen Revolution. Dieser Perspektive ist es auch geschuldet, dass die Vorstellung entstanden ist, der Nationalsozialismus selbst sei ein von sexueller Unterdrückung geprägtes System gewesen. Und sei — zusammen mit den konservativen 1950er Jahren — eine reaktionäre Antwort auf die sexuell freizügige Zeit der Weimarer Republik in den 1920er Jahren. Der sexuelle Konservatismus, so geht die geläufige Erzählung, habe sich in den 1950er Jahren in adaptierter Form aus der vorhergehenden faschistischen Periode fortgesetzt. Die 68er-Bewegung hingegen gilt als Gegenreaktion und Befreiung von der vorangegangenen Ära des Faschismus als auch der konservativen 1950er Jahre.

Die Historikerin Dagmar Herzog schlägt eine andere Perspektive auf die Epochen und ihre Bewegungen des 20. Jahrhunderts vor, indem sie fragt, ob die sexuell konservative Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg tatsächlich als direkte Fortsetzung von vermeintlich repressiven faschistischen Sexualnormen verstanden werden kann, um schließlich zu zeigen, dass die pruden 1950er Jahre als eine Antwort auf die nationalsozialistische Entfesselung von Lust und Sexualität im Rahmen der Rassenideologie verstanden werden können.²⁴ Herzogs These arbeitet heraus, dass der Nationalsozialismus nicht nur durch Unterdrückung der Lüste definiert war. Zwar wurden gezielt Homosexuelle und sogenannte „rassisch gemischte“ Lebensgemeinschaften und Partnerschaften verfolgt, zugleich wurde jedoch jene Sexualität ausdrücklich gefördert, die sich ganz in den Dienst von Führer, Volk und Vaterland stellte.²⁵ Die „sexuelle Befreiung“ des Nationalsozialismus war damit Privileg der arischen Rasse, im Gegensatz zu der als „moralisch verkommen“ empfundenen sexuellen Befreiung der 1920er Jahre.

Die heute zumeist vorherrschende Vorstellung, dass der Nationalsozialismus sexuell repressiv war, bildete sich im Laufer der 1960er

24 In der Tat gab es während der Zeit des Nationalsozialismus Beispiele für vereinfachte Scheidungsgesetze und die Förderung vorehelicher und außerehelicher heterosexueller Beziehungen sowohl zu Reproduktionszwecken als auch zum persönlichen Vergnügen. (Herzog 2005: 23).

25 Siehe: (Herzog 2005: 11, 37). Auch Organisationen wie der BDM und die Hitlerjugend ermutigten junge Menschen dazu, sich sexuell zu betätigen. Wie der Literaturwissenschaftler Victor Klemperer in seinen berühmten Tagebüchern notiert hat, waren die Krankenhäuser Ende der 1930er Jahre voll mit schwangeren und an Tripper erkrankten 15-jährigen BDM-Mädchen.

Jahre zunehmend heraus und hat ihre Wurzeln auch in den Thesen der Studenten-Bewegung. Angesichts dieser Vorstellung ist der Gedanke, Befreiung durch Sexualität zu denken und zu praktizieren durchaus plausible. Hinzu kommt, dass diese Bewegung auch von der Überzeugung angetrieben wurde, dass die Shoa eine perverse Folge der angenommenen sexuellen Unterdrückung im Nationalsozialismus war, wie Dagmar Herzog herausarbeitet: „Ein Antrieb für die radikalen Ansichten der studentischen und außerparlamentarischen Linken in puncto Sexualität war offenkundig die Überzeugung, das Dritte Reich sei im Kern sexualfeindlich gewesen, der Holocaust ein pervertiertes Produkt sexueller Repression.“ (Herzog 2005: 191).

Wesentlich beeinflusst hat diese Sichtweise auch Wilhelm Reich, der die Position vertreten hat, dass Sadismus und sexuelle Orgasmusfähigkeit sich ausschließen und „grausame Charakterzüge bei chronischer sexueller Unbefriedigung“ auftreten. Zit. nach (Herzog 2005: 195).

Die traditionelle Vorstellung des angeblich unterdrückten Sexuellen im Nationalsozialismus und der Fortsetzung dieser Repression in den 1950er Jahren kann weniger als eine historische Analyse angesehen werden, die sich aus der Perspektive der Nachkriegszeit entwickeln ließ, als vielmehr als reflexartig auftauchende Interpretation, die eine bestimmte Funktion hatte. Es waren genau jene Moralvorstellungen der 1950er Jahre, die sich gerade in Abgrenzung vom Nationalsozialismus herausbildeten, die all jenen, die in der NS-Zeit gelebt und überlebt haben, ohne vom Unrechtsregime verfolgt worden zu sein, also den Täter:innen und Mit:täter:innen, die Möglichkeit gaben, mit den Schuld- und Schamgefühlen umzugehen, bzw. diese zu umgehen, und sich von den Gräueltaten zu distanzieren. Die protestantischen Kirchen Deutschlands und die katholische Kirche Deutschlands und Österreichs spielten dabei eine auf der Ebene der Institutionen eine entscheidende Rolle und förderten die neu installierte konservative Sexualmoral der 1950er Jahre maßgeblich. Dieser Ansatz ermöglichte es den Mit-/Täter:innen sich mit den möglicherweise aufkommenden Schuldgefühlen zu versöhnen und sich als Opfer und nicht als Unterstützer des Naziregimes darzustellen. Die schlagartig wachsende Bedeutung der Kirchen in der Nachkriegszeit erfüllte eine entlastende Funktion: Die Menschen konnten, ja sollten sich als grundsätzlich schuldige Subjekte wahrnehmen und Dank der Angebote der Kirche Buße tun; mussten sich jedoch nicht mit den konkreten

Verbrechen und der konkreten eigenen Beteiligung auseinanderzusetzen. Dagmar Herzog kommt aus einer psychoanalytisch-historischen Perspektive zu dem Schluss, dass sowohl der sexuelle Konservatismus der 1950er Jahre als auch die sexuelle Befreiung der 68er-Bewegung als Strategien dienten, um sich mit dem komplexen historischen Erbe der NS-Zeit in einer Weise auseinanderzusetzen und dieses Erbe zu bewältigen, die keine Konfrontation mit der eigenen Verstrickung und Mitverantwortung verlangte, sondern Distanzierung ermöglichte. Menschen, die zur Zeit des Nationalsozialismus sexuell genossen haben, hätten früher oder später mit dem unerträglichen Gedanken leben müssen oder müssten dies tun, dass sie Orgasmen erlebten, während der systematische Massenmord in den Konzentrationslagern und an den Orten der Massenerschießungen etc. stattfand. Diese Schuld konnte über die Unterdrückung der Sexualität reguliert werden. (Vgl. (Herzog 2005: 123, 129).

Herzog schreibt: „Ein Haupteffekt des ‚Normalisierungsprojektes der fünfziger Jahre‘ bestand denn auch darin, dass die sex-freundlichen Seiten des Nationalsozialismus in Vergessenheit gerieten. Vor den eigenen Kindern oder dem Rest der Welt zuzugeben, dass man im Dritten Reich durchaus Vergnügen gefunden hatte, ließ sich mit der erfolgreichsten Taktik der Nachkriegsdeutschen im Umgang mit der Schuld (ob selbst empfunden oder von außen auferlegt) nicht vereinbaren: der Behauptung man sei ein Opfer des Nationalsozialismus gewesen, keinesfalls Anhänger oder Nutznießer.“ (Herzog 2005: 130).

Dieser Ansicht ist auch der Soziologe und Psychoanalytiker Reimut Reiche, der selbst aktiv an der Studentenrevolution teilnahm und diese schließlich aber auch auf jene Formen begann zu hinterfragen, die sie annahm. Reiche fragt, ob die Sexualisierung ein Weg war, sich mit der unaufgearbeiteten Nazi-Vergangenheit auseinanderzusetzen und hält zudem fest, dass es eine nicht zu unterschätzende Sexualisierung „unerträglicher Affekte von Trauer und Wut und Schuldgefühl“ geben kann, die auch die 1968er Bewegung geprägt haben könnte. Als Beispiel einer solchen überdeterminierten Formgebung der sexuellen Revolution führt Reiche das berühmte Foto der Kommune 1 an, auf dem wir acht nackte Menschen mit Kopf zur Wand und erhobenen Händen stehen sehen. Reimut Reiche schreibt: „[...] ich denke, daß die sexuelle Überwindung der Vergangenheit, die nicht vergehen darf, drastischer nicht ins Bild gesetzt werden kann. Bewußt sollte diese Fotoszene eine polizeiliche

Durchsuchungsaktion der K I nach- und bloßstellen. Und doch stehen diese Männer und Frauen da, wie in einer ästhetisch inszenierten unbewußten Identifizierung mit den Opfern ihrer Eltern und verhöhnen diese Opfer zugleich durch den von vornherein vorgeprägten Lesetext des Bildes als sexueller Befreiung. [Und] die Kommune hat dieses Bild auch auf ihre Selbstpropagierungen als sexuelle Befreiung auf die ganze Promiskuitätsdebatte und auf die Aufforderung zum Massenfick usw. vornedrauf gemacht. Dies sollte von vornherein als ein Dokument der Sexualisierung rezipiert werden, aber es ist eine Massenerschießung. Den Deutschen möchte ich kennen, der nicht an Plötzensee denkt, wenn er dieses Bild sieht, um nicht andere Namen zu nennen.“²⁶

Reimut Reiche sieht die Auseinandersetzung der 68er Generation mit ihren Täter:innen-Eltern unbewusst ambivalent: Es kommt einerseits zu einer Identifizierung mit den Opfern der Eltern, aber sie bleiben unbewusst auch identifiziert mit den Eltern: „Sexualität macht frei“ passt zu diesem Bild so gut wie „Arbeit macht frei“ zu Auschwitz. (Reiche zit. Herzog 2005: 220).

3. ES GIBT DA ASCHE. ES BRANNTEN DIE BÜCHER

Ende der 1980er Jahre brennen am Friedrichshof im österreichischen Burgenland Tagebücher. Die zum Teil künstlerisch gestalteten und zum Teil mit fragenden, kritischen Gedanken und schmerzhaften Erinnerungen versehenen Aufzeichnungen von Kommunar:innen (von Kindern und Erwachsenen gleichermaßen) der sektengleich organisierten Mühl-„Kommune“, wurden ohne Wissen oder Zustimmung der Kommunar:innen auf Anordnung Otto Mühls konfisziert und verbrannt. Es ging darum, womöglich belastende Beweise im Zuge des beginnenden Strafverfahrens gegen Mühl zu vernichten. Vor den Augen aller, die es am Friedrichshof sehen wollten, entstanden aus der Asche der verbrannten Tagebücher Mühls „Aschebilder“. Mühl wird in einem Gespräch in der Haftanstalt Mittersteig am 12. Februar 1997 gefragt: „Du hast die Aschebilder am Ende der Kommune gemacht?“ und antwortet: „Nicht zufällig. Die Asche, das war das Auslöschen, das

26 <http://www.infopartisan.net/archive/1968/29709.html>, gesichtet 30.08.2023. Plötzensee war ein NS-Gefängnis, in dem zahlreiche Hinrichtungen vor allem politischer Gefangener vollzogen wurden.

Begräbnis der Kommune. Hab' ich aber nicht bewusst gemacht. Das hat ja schon angefangen in El Cabrito, daß ich so wild um mich geschlagen habe. Und auch hier, die Hochzeit mit Claudia. Wann war denn das? 85 oder 86. Das war schon die Einleitung zum Ende. Das habe ich aber nicht gewusst.“ (Mühl 1997: 229/230). Mühl hat die künstlerischen und auch die kritischen Notizen der Kommunard:innen verbrennen lassen und aus der Asche „Kunst“ gemacht. Dass Verbrennen etwas mit Auslöschen, Beenden, Vernichten und zum Verschwinden-Bringen zu tun hat — oder eben auch mit einem Begräbnis, davon will er — dem Selbstzeugnis nach — nichts gewusst haben. Die Entstehungsgeschichte der Aschebilder wird in Ausstellungskontexten selten explizit gemacht. So war eines dieser Aschebilder 2004 in der Ausstellung „Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004“ im Wiener MAK zu sehen. Weder ein Saal-Text noch eine Passage im Ausstellungskatalog wies die Betrachter:innen auf die Herkunft der Asche hin, aus der das Bild gemacht wurde. Interessant daran scheint vor dem Hintergrund der Charakteristika des Aktionismus vor allem auch, dass gerade der Wiener Aktionismus und seine nachfolgenden Strömungen mit den Materialaktionen besonderes Augenmerk auf die Körper und die Substanzen selbst gelegt hat, mit denen Kunst gemacht wurde, was in der Rezeptionsgeschichte des Aktionismus und der Arbeiten Mühls stets hervorgehoben wird. Dass nun gerade das Material der Asche wenig bis keine Beachtung in der kunsthistorischen und kunstwissenschaftlichen Einordnung dieser Bilderreihe Mühls findet, ist zum einen aus einer politischen und historischen Situation einer Geschichte der Asche in der jüngeren und älteren Kulturgeschichte des Abendlandes — erinnern wir uns die diversen Bücherverbrennungen der Geschichte des Abendlandes, an Verbrennungen von Menschen, die der Hexerei bezichtigt wurden, erinnern wir uns und vergessen wir nicht den systematischen Massenmord von mehr als 6 Millionen Jüd:innen und die massenhafte Leichenverbrennung in den Öfen der Vernichtungslager — nicht nachvollziehbar und aus der konkreten materialfokussierten Geschichte des Aktionismus heraus ebenfalls nicht. Mühl wusste es schließlich selbst als er auf die Frage: „Hatte der Aktionismus direkt mit Politik zu tun?“ antwortete: Nein überhaupt nicht.“ (Mühl 1997: 71) Die Rezeption und Ausstellungspraxis wiederholt dies, indem sie der Selbsterklärung Mühls folgend unpolitische Werke des Aktionisten zeigt, und indem sie einen

selbsternannt unpolitischen Aktionismus ausstellen ihn gleichzeitig als politisch bezeichnen. Beides kommt nebeneinander zu stehen. Stützt sich. Ohne offenbar Widerspruch zu sein. Stützt was? Das Narrativ eines nach wie vor mächtigen Ichs, das keine Rippe des Gewölbes missen kann. Offenbar auch nicht posthum.

DIE KATASTROPHE SCHREIBT SICH FORT, WENN SIE NICHT ERINNERT WIRD

Ein Selbstdarstellungsabend am Friedrichshof im Jahr 1984. Ein Junge wird „in die Mitte“ geholt und soll vor allen Kommunarden und Kommunardinnen singen bzw. Mundharmonika spielen. Der Junge verweigert das, worauf Mühl ihm droht, ihm ins Gesicht greift und mit den Mundwinkeln des Jungen ein Lachen „formen“ will, was nicht gelingt. So ein menschlicher Körper leistet Widerstand, wie vielleicht jede Materialität, in die etwas eingeschrieben werden soll. Als der Junge zu spielen beginnt, jedoch immer wieder weinend abbricht, überschüttet Mühl ihn mit Wasser. Diese Szene wurde im FWF PEEK-Projekt im Rahmen des Symposiums „Kunstrezeption — Strategien für zukünftiges Ausstellen“ künstlerisch beforscht. Gemeinsam mit der Gruppe MATHILDA haben wir sie mit einer Szene aus der „Aktion“ Kardinal (1967) in Zusammenschau gezeigt. Die Szene aus „Kardinal“ zeigt eine junge Person, der Mühl Kopf und Gesicht zunächst einschnürt, um diese dann mit verschiedenen flüssigen, schmierigen und staubigen zu bearbeiten. In leicht veränderter Form wird diese Arbeit auch in der Ausstellung „ON STAGE — Kunst als Bühne“ im mumok 2023²⁷ gezeigt.

Die Szene mit dem sich den Befehlen und Modellierungsversuchen Mühls widersetzenen Jungen während des Selbstdarstellungsabends geht jedoch noch weiter. Andy Simanowitz verweist in seinem Text auf die Geschichte einer systematischen und bewussten Auslassung jenes Teils des SD-Abend, der auf die beschriebene Züchtigungs-Szene folgt. Auch im Rahmen der Arbeit „Kunst als Vorwand“ der Gruppe MATHILDA lehnte das mumok es ab, diesen Part in die Arbeit zu integrieren, bzw. aus den folgenden Passagen eine eigene Arbeit der Gruppe MATHILDA zu zeigen. Folgender Dialog schließt unmittelbar an die Szene an, der

27 Siehe: <https://www.mumok.at/de/stage>, gesichtet 30.08.2023.

vorliegende Text druckt lediglich einen Abschnitt ab, da die Passagen sich in ausführlicher Transkription im Text von Andy Simanowitz im vorliegenden Band finden:

Otto Mühl (die Szene kommentierend, während der Junge weinend die Mitte verlässt):

MÜHL: Ich weiß, es schaut sehr arg aus, ja böseartig. Dir ist sicher das KZ eingefallen. Mir ist das vorgekommen, wie ein KZ. Der spielt echt einen Juden im KZ.

MÜHL ahmt Gejammer nach. Zustimmungende Rufe und Klatschen aus dem Publikum.

MÜHL: Ich bin mir selbst vorgekommen wie eine SS-Charge, dazu hat er mich gemacht. Das hast ja auch du in dir, die Anne Frank. Diese Mentalität haben sie alle, diese verdammten scheiß Juden! Das ist wirklich etwas ganz Mieses, über Jahrzehnte solch einen Schrecken in die Kinder hineinzutragen. Du warst ja selber gar nicht im KZ. Nur vom Reden hat sie es gehört. Diese scheiß Paranoia von den Juden. Ich war ja selbst schon in Todesbedrohung. Aber ich rede nie davon. Obwohl ich manchmal ins Kissen heule.

Leichtes Gelächter aus dem Publikum.

Hier offenbart sich jene Kontinuität, in der das „soziale Experiment“ Aktionsanalytische Organisation (AAO), Mühl-„Kommune“, das entlang der Befreiung durch Kunst, durch Sexualität und Therapie eine der gescheiterten Befreiungsbewegungen des 20. Jahrhundert verkörpert, die Fortsetzung zutiefst totalitären und zutiefst antisemitischen Gedankenguts ist. Bis in das Detail hinein, dass Gewalt gegen Kinder, dass Missbrauch von dem später verurteilten pädosexuellen Straftäter Mühl allen Jüd:innen zur Last gelegt wird. Das gilt es zu erinnern, diese Formgebung einer als Befreiung getarnten Kontinuität der Herrschaft gilt es durchzuarbeiten. Jedes Museum, jede kulturelle Institution, die Mühl ausstellt, und diese Kontinuität des Totalitären nicht mit kontextualisiert, arbeitet aktiv gegen Aufarbeitung.

Der Kerngedanke, den Adorno von seinen frühen Überlegungen bis zur „Ästhetischen Theorie“ entwickelt hat, wird in „Minima Moralia“ stark verdichtet wie folgt ausgedrückt: „Kein Kunstwerk kann, in der gesellschaftlichen Organisation, seiner Zugehörigkeit zur Kultur sich entziehen, aber keines, das mehr als Kunstgewerbe ist, existiert, das nicht der Kultur die abweisende Geste zukehrte: daß es zum Kunstwerk ward.“ (Adorno 1951: 411) Das heißt, kein Kunstwerk kann sich der Zugehörigkeit

zur Kultur entziehen. Doch jedes Kunstwerk, das über die bloße Kunstfertigkeit hinausgeht, richtet auch eine ablehnende Geste an die Kultur; und es steckt in ihm das Wissen, zum Kunstwerk gemacht zu werden oder gemacht worden zu sein. Kunstwerke sind sowohl Konvergenzpunkt der Gesellschaft als auch ihre Gegenpole. Sie fungieren als Felder widerstreitender Kräfte, die um die Dialektik zwischen Ablehnung und Aneignung in sich selbst wissen. Kunst, die ihre inhärente Verbindung mit dem vorherrschenden kulturellen Kontext einer Zeit, eines Raumes nicht erkennt, erliegt einer naiven Selbstverleugnung und wird narzisstisch. Umgekehrt gerät jene Kunst, die sich völlig in die bestehenden Normen einfügt und ohne Widerstand von der Kultur absorbiert werden kann, in eine ähnliche Situation. Nur wenn sich die Kunst auf die Dialektik von Zugehörigkeit und Ablehnung einlässt, kann sie sich tatsächlich als ein Feld sowohl des nach innen als auch des nach außen gerichteten kritischen Vermögen formieren und ihre eigene Formgebung stets neu befragen. Diese Dynamik formt sie als einen Raum, in dem Erinnerung und Durcharbeiten möglich werden, in dem es zu komplexen Dis-Kontinuitäten aus dem „unten Gelassenem“ kommt, in dem das andere Gedächtnis sprechen kann. Kunst in Hinblick auf diese Vermögen zu befragen, dürfen wir nicht nur von Philosoph:innen, sondern auch von den sie verwahrenden und ausstellenden Institutionen erwarten.

— **Elisabeth Schäfer** ist Philosoph*in. Sie* forscht und lehrt zu Dekonstruktion, Queer-Feministischer Philosophie, Psychoanalytischer Theorie, Körper, Gewalt und Traumata, *Écriture féminine*, Schreiben als künstlerischer Forschung und widerständiger Praxis sowie zu künstlerischen Positionen zum Climate Change. Von 2023 bis Anfang 2025 hatte Elisabeth Schäfer eine Postdoc Stelle am Department für Psychotherapiewissenschaft der Sigmund Freud Privatuniversität Linz inne und hat sich dort kumulativ zusammen mit der Rahmenschrift *Sprachwunden: Dekonstruktion. Alterität. Trauma. Übersetzungen zwischen Psychoanalyse, Philosophie, Gendertheorie und Kunst* habilitiert. Sie* ist seither als Privatdozent*in und stellvertretende Departmentleiter*in an der SFU PTW LINZ tätig. Website: <https://elisabethschaefer.com>

LITERATUR

Adorno, Theodor W. (1951): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Badura-Triska, Eva; Klocker, Hubert; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (2012): *Vienna Actionism. Art and Upheaval in the 1960's Vienna*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Badura-Triska, Eva; Klocker, Hubert; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (2016): *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Bohleber, Werner (1998): »Transgenerationelles Trauma, Identifizierung und Geschichtsbewusstsein«, in: Rüsen, Jörn & Straub, Jürgen (Hg.): *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 256–275.

Bonnefort, Régine: »Szenen ‚grausamer Liebe‘ im Werk von Oskar Kokoschka«, Vortrag im Rahmen der Konferenz »IT HURTS! Gewalt gegen Frauen in Kunst und Gesellschaft« am 31.03.2023. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=3gxtVRStVjI&t=608s>, gesichtet 30.08.2023.

Bonnefoit, Régine; Reinhold, Bernadette (2021): »Oskar Kokoschka. Neue Einblicke und Perspektiven«, in: Bernadette Reinhold, Régine Bonnefoit (Hg.): *Oskar Kokoschka: Neue Einblicke und Perspektiven/New Insights and Perspectives*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 8–16.

Derrida, Jacques (1997): *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann & Bose.

Derrida, Jacques (1988): *Feuer und Asche*. Berlin: Brinkmann & Bose.

Emcke, Carolin (2013): *Weil es sagbar ist. Über Zeugenschaft und Gerechtigkeit*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Freud, Sigmund (1999a): »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten«, in: ders.: *Gesammelte Werke, Band X*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 126–136.

Freud, Sigmund (1999b): »Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben«, in: ders.: *Gesammelte Werke, Band VII*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 243–377.

Herzog, Dagmar (2005): *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der Geschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Siedler Verlag.

Kestenberg, Judith (1974): »Kinder von Überlebenden der Naziverfolgung.

Psychoanalytische Beiträge«, in: Helmut Dahmer (Hg.): Analytische Sozialpsychologie. Texte aus den Jahren 1910–1980, Band II. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2013, S. 494–510.

Körper, Tabu und Psyche. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Verlag der Buchhandlung Walther König. Köln 2016

Klocker, Hubert (Hg.) (2019): Otto Muehl – Works 1956–2010. Wien: Schlebrügge Editor.

Laplanche Jean; Pontalis, Jean-Bertrand (1973): Das Vokabular der Psychoanalyse. Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Meyer, Dorle (2013): Doppelbegabung im Expressionismus Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

Menke, Christoph (2022): Theorie der Befreiung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Mühl, Otto (1977): Weg aus dem Sumpf. Nürnberg: AA-Verlag.

Mühl, Otto (1976): Das AA-Modell. Band 1. Nürnberg: AA-Verlag.

Mühl, Otto: Das Intrem, 1962, Typescript, stapled 21 x 14,8 cm, mumok, in: Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s' Vienna, herausgegeben von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Eva Badura-Triska, Hubert Klocker, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2012.

Mühl, Otto (1997): Aus dem Gefängnis 1991–1997. Briefe/Gespräche/Bilder. Herausgegeben von Danièle Roussel. Mit einem Vorwort versehen von Michel Onfray. Klagenfurt: Ritter Verlag.

Ostrower, Chaya (2018). »Die Funktion von Humor als Abwehrmechanismus«, in: dies.: Es hielt uns am Leben. Wiesbaden: Springer, S. 43–81.

Pflaum, Vilma (2015): aufzeichnen. Künstlerbuchpräsentation limitiert mit 100 Stück.

Rieger, Bernd W. (2018): Inszenierung und Wirklichkeit. Einfluss des Künstlermythos auf die Interpretation des Werkes von Oskar Kokoschka während der expressionistischen Phase von 1908 bis 1923. Tübingen: University of Tübingen Press.

Said, Edward (2009): Orientalismus. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2010): Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea. New York: Columbia University Press.

Weininger, Otto (1903): Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien/Leipzig: Wilhelm Braumüller; 10. unv. Aufl., 1908 online im <https://archive.org/details/geschlechtundcha00weinuoft/mode/1up>, gesichtet 06.09.2023.

ÜBER MATHILDA

In der Mühl-Sekte sind über hundert Kinder aufgewachsen. Einige von ihnen haben immer wieder versucht der Genossenschaft und den öffentlichen Kunstinstitutionen ihre Verantwortung im Umgang mit Mühls Kunst bewusst zu machen. Die Proteste zu den Mühl Ausstellungen im Museum für angewandte Kunst Wien (MAK) oder im Leopold Museum Wien sind nur wenige Beispiele dafür. Eine kleine Gruppe dieser Kindergeneration hat 2019 die Gruppe MATHILDA gegründet, um sich einerseits vor individuellen Angriffen zu schützen und andererseits mit einer kollektiven Stärke auftreten zu können.

Heute ist MATHILDA eine fluide Gruppe von Zeitzeug*innen und Künstler*innen, von Kulturschaffenden und Akademiker*innen, deren Arbeit die von Gewalt und Missbrauch geprägte Erfahrung der Kinder in der sogenannten Mühl-Sekte zum Ausgangspunkt hat.

Obwohl die Erfahrung der Kinder durch den Prozess gegen Otto Mühl und seine Verurteilung für Kindesmissbrauch und Vergewaltigung 1991 juristisch erfasst und öffentlich wurde, blieb eine konsequente Anerkennung weitestgehend aus. Seit den 1990er Jahren wird stattdessen versucht — unter Mitwirken vieler namhafter Kultureinrichtungen — Mühls Werk auf dem internationalen Kunstmarkt zu festigen und ihn als österreichischen Nationalkünstler innerhalb eines Aktionismus-Kanons zu propagieren. Und wenngleich die patriarchalen und autoritären Wesenszüge seiner Sekte und seiner Kunst offen zu Tage treten, wird von ihm in kunstwissenschaftlichen Diskursen immer wieder als nonkonformistischem und antifaschistischem Künstler und Menschen erzählt.

Ausgehend von der seinem Werk inhärenten Geschichte der Gewalt und dem in weiten Zügen affirmativen gesellschaftlichen Umgang mit derselben, zielt unsere Arbeit nicht nur auf die Rezeption von Mühl, seiner Sekte und seiner Kunst, sondern gleichfalls auf das Verständnis von Missbrauch in der Kunst und Missbrauch der Kunst als Macht- und Manipulationsinstrument.

IN DIE NARRATIVE TRETEN

Kontextualisierung als Strategie des Widerstands. Eine Reflektion
über die Arbeit von MATHILDA

— von Zarah Gutsch

In der Einleitung des Katalogs, der die Ausstellung „Otto Muehl - Werke 1955-2013“ in der Galerie Sammlung Friedrichshof 2019 begleitete stehen folgende Sätze: „Otto Muehls Biographie ist komplex und skandalös. Nicht nur die Anklagen und Verurteilungen, mit denen die österreichischen staatlichen Autoritäten auf seine Aktionen in den 1960-er Jahren (Stichwort Uni-Skandal 1968) reagiert haben, sondern vor allem die Gesetzesvergehen in der Kommune sind zweifellos eine Herausforderung an den Rezipienten seines Werkes. Das Verschweigen seiner künstlerischen Leistung bedeutet Zensur und ist mit der, heute zunehmend unter Druck stehenden, demokratisch-liberalen und aufgeklärten europäischen Geisteswelt unvereinbar.“ Verfasst hat sie Hubert Klocker, der im Auftrag der Friedrichshof Genossenschaft seit den frühen 1990er Jahren Mühls Arbeiten verkaufen und aufwerten sollte.¹ Seine Verbrechen innerhalb der Mühl-Sekte wurden in dieser „Werkschau“ ausgeblendet oder verharmlosend dargestellt. Weitgehend unkommentiert stellte Klocker Mühls Wiener Aktionismus, Sektenkunst, Gefängniskunst und Kunst aus seiner Exilsekte in Portugal — in der sich bekanntermaßen der Missbrauch an Schutzbefohlenen fortsetzte — als valide Schaffensperioden nebeneinander.

Klocker stilisierte damit im Namen der Freiheit der Kunst durch Otto Mühls unkommentiertes Œuvre weiterhin Gewalt zum Mittel von kunstbewegter Gesellschaftsreform. Die unter dem Deckmantel der Kunst ausgeübte und zelebrierte sexualisierte, physische und psychische Gewalt, welche nicht nur Entstehungsbedingung, sondern auch

1 Die Friedrichshof Wohnungsbau Genossenschaft ist die Organisationsform, die das ehemalige Gemeinschaftseigentum der Mühl-Sekte übernommen hat und bis heute verwaltet. Dazu zählte bis 2022 auch eine große Kunstsammlung, die zum Hauptteil aus Werken bestand, die innerhalb der Sekte entstanden sind. Zum Erhalt des Wohnorts Friedrichshof hat diese Genossenschaft über die letzten drei Jahrzehnte eine Wertsteigerungsstrategie der Arbeiten Mühls betrieben.

zentraler Inhalt des Werkes Otto Mühls ist, wurden nicht thematisiert.² Der langjährige Kampf einiger Personen ehemaligen Kindergeneration, die sich mühsam innerhalb der Genossenschaft für eine verantwortungsvolle und kritische Auseinandersetzung mit Mühl in der Sammlung einsetzten, wurde mit der durchweg affirmativen Schau übergangen und ignoriert.³

Jene Ausstellung am Ort des Verbrechens wurde zum Auslöser für die Gründung der Gruppe MATHILDA, initiiert von einigen, die unfreiwillig in der von Mühl gegründeten Sekte lebten. Wir formierten uns aus einer Empörung und dem Drang nach Gegenarrativen, nach Sichtbarmachung und nach der Einforderung von Verantwortung. Wir riefen alle ehemaligen Kinder der Sekte dazu auf, ihre ganz eigenen Perspektiven auf den „Künstlermythos“ Mühl und ihre Erfahrungen damit zu teilen. Aus diesen Stimmen entstand anlässlich der Finissage eine kollektive Intervention in die Ausstellung. Den Zugang, den wir uns in der Auseinandersetzung mit dem Material erarbeiteten, war von Anfang an nicht der der Zensur sondern der des Dazu-Erzählens: Was wird nicht erzählt und was braucht es tatsächlich, um das von Hubert Klocker behauptete „komplexe Œuvre“ tatsächlich zu verstehen?

Diese erste Intervention war Ausgangspunkt für eine intensive Beschäftigung der Gruppe MATHILDA mit Mühls Arbeiten. Ausgehend von unseren Erfahrungen innerhalb der Sekte haben wir erstmals mit einem zutiefst subjektiven Blick in das Werk Mühls geblickt. Einem Blick, der lange Zeit überblendet war von der Erzählung unserer Elterngeneration und von der Erzählung der Museen und ihren „Expert:innen“. Erstere hing immer noch erfolgreich der Verblendung an – auch wenn das „Kommuneexperiment“ unserer Elterngeneration gescheitert war, so war für sie doch der Künstler nicht in Frage zu stellen. Der zweite Blick, die Erzählung der Museen und ihrer Expert:innen, propagierte die öffentliche Erzählung die tabubrechenden Künstlerfigur und seiner Bedeutung für

2 In diesem Band wurden sowohl Mühls Position als Künstler und Sektenführer wie auch seine Taten eingehend beleuchtet. Siehe hierzu die Beiträge von Georgia Doll, Andy Simanowitz, Esther Hutfless und Elisabeth Schäfer.

3 Außerhalb unserer Generation waren es vor allem Hans Schröder-Rozelle und seine Mitstreiter:innen, die sich bereits seit den frühen 2000er Jahren öffentlich für einen informierten öffentlichen Umgang mit den Arbeiten Mühls einsetzen. Siehe hierzu: <https://www.re-port.de> Mit der La Loba Stiftung hat er auch von Anfang die Arbeit MATHILDAS bedingungslos unterstützt.

die Kunstgeschichte Österreichs.

Die gemeinsame neue Analyse der Arbeiten mit dem Blick, der geteilte Erfahrungen, war nicht leicht, aber notwendig. Wir haben uns im Vorfeld zu dem, in diesem Band vielfach erwähnten Symposium „Kunstrezeption — Strategien für zukünftiges Ausstellen“ im Volkskundemuseum Wien, erstmals schonungslos — vor allem uns selbst gegenüber — durch alle auffindbaren Videoarbeiten Mühls im Wiener Aktionismus gearbeitet. Videos, die wir bislang nur als schwarz-weiß Fotografien kannten, und die im musealen Raum in ihrer Gänze nicht sichtbar oder vielmehr ausgeklammert werden - einige dieser Arbeiten sind heute nur noch auf Porno- und Fetischwebseiten zu finden. Während die Gewalt in der Sektenzeit zwar Entstehungsbedingung der Arbeiten Mühls war und man sie in vielen Fällen den Bildern selbst nicht ansieht, so war sie in seinen aktionistischen Arbeiten zentraler Inhalt. Die Person, die wir als narzisstischen Führer innerhalb der Sekte erlebt hatten, wird in diesen Videos sichtbar und tritt mit all seiner Gewalt und seiner Lust am Zugriff und Übergriff auf die anderen in „Aktion“. Im Gegensatz zu den übrigen Künstlern, die dem Kanon der Wiener Aktionisten zugeschrieben werden — Schwarzkogler, Brus und Nitsch — hat sich Mühl stets der Körper der anderen bedient. Der narzisstische Akt des Beherrschen- und Unterwerfen-Wollens tritt klar zu Tage.

Trotz dieser Sichtbarkeit von Gewalt und Übergriff und des Wissens über seine Gewaltgeschichte wird Mühl öffentlich beharrlich weiterhin in den kunsthistorische relevanten Künstler Mühl und den straffällig gewordenen „Kommune“-Führer getrennt.

Rainer Fuchs, der langjährige Chefkurator des mumoks, beschreibt es als einen Widerspruch, den man eben aushalten müsse: Wir haben es mit einem Verbrecher zu tun, der aber bedeutende Kunst geschaffen habe.⁴ Die Strategie des mumoks war es für lange Zeit, das Werk weiterhin in seinem Status der Autonomie zu belassen und in kleinen Saaltexten auf die Verbrechen des Künstlers hinzuweisen. Diese Strategie des Kontextualisierens geht aber insbesondere im Falle Mühls nicht auf. Denn die immanente Sichtbarkeit des Verbrechers im Werk bleibt damit eine Leerstelle in der Rezeption und den kunsthistorischen Narrativen.

4 Siehe *Kurator:innen im Gespräch* in diesem Band. S. 79.

KONTEXTUALISIERUNG ALS ÄSTHETISCHE PRAXIS: DER ANSATZ VON MATHILDA

Anders als in unserer ersten Intervention am Friedrichshof, in der wir kontextualisierend in die bestehende Ausstellung eingegriffen haben, wollten wir Kontextualisierung in der Folge nicht länger als begleitende Erklärung zu bestehenden Werken begreifen, sondern als eigenständige, ästhetisch-politische Praxis, die Mühls Arbeiten im musealen Raum stört, bricht und umwertet. Grundlage dafür war das Verständnis, dass Mühls Arbeiten aus allen „Schaffensperioden“ auch Evidenzmaterial für seinen Missbrauch der Kunst als Gewaltinstrument ist und dass sie damit immer auch zu dokumentarischem Material werden.

Im Vordergrund unserer Annäherung an neue Formen der Kontextualisierung stand die Frage, wie wir die für uns offensichtlichen Ebenen und Kontinuitäten von Gewalt in Mühls Werk freilegen können, ohne sie zu reproduzieren. Wir wollten damit keine Antwort darauf geben, wie man Mühl heute zeigen kann, sondern vielmehr jene Leerstellen benennen und befragen, die durch das scheinbar feststehende kunsthistorische Narrativ nicht gefüllt werden.

In den Installationen am Volkskundemuseum Wien rückten wir Mühls Arbeiten in eine dokumentarische und evidenzhafte Dimension, indem wir mit den ihnen eigenen Mitteln der ästhetischen Vermittlung direkt in den Status der Autonomie der Arbeiten Mühls eingriffen. In der Arbeit Kunst als Vorwand stellten wir das Streben nach Übergriff und die sadistischen Tendenzen Mühls in seinem aktionistischen Werk einer dokumentarischen Szene aus der Mühl-Sekte gegenüber. In Komplizenschaft in der Sichtbarkeit machten wir das dokumentarische Potenzial eines fiktionalen Films, der innerhalb der Sekte entstanden ist, durch unseren Eingriff in das Material sichtbar. Beide Arbeiten werden in der diesem Beitrag folgenden Bildstrecke dokumentiert und von interpretierenden Texten begleitet. Interpretieren verstehen wir hier im Wortsinne: als vermitteln und übersetzen.

Vielleicht lässt sich die ausstellende Praxis von MATHILDA am Besten als Ästhetik der Verantwortung beschreiben. Dabei steht Verantwortung nicht für moralische Klarheit oder pädagogische Vermittlung, sondern für gestalterische Formen der kritischen Kontextualisierung. Die Kunst tritt hier nicht zurück zugunsten einer ethischen Haltung

— sondern verändert ihre Form angesichts der ethischen Zumutungen, die mit Täterkunst einhergehen. Dadurch wird nicht das Werk erklärt — sondern der Werkstatus selbst infrage gestellt.

In unserer jüngsten Arbeit am mumok Wien⁵ Vom *Kunstwerk zum Artefakt* verstehen wir Branislav Jakovljevićs Beitrag, der für diesen Band entstanden ist, zur Handlungsstrategie unseres Projektraums. In seinem Aufsatz Die Rückgabe der Kunst an seine Entstehungsgeschichte plädiert der Kulturwissenschaftler für die „Entkunstung der Kunst“ von Otto Mühl. Mühl, so argumentiert er, habe in seinem mutmaßlichen Versuch, die Kunst zu erweitern, das ästhetische Terrain der Kunst verlassen und das Terrain der Ethik betreten. Jenseits neuerer Entwicklungen hin zu einer ethischen Kunst wurde dem vielfach beschworenen Gedanken von Mühls „Entdeckung“ des menschlichen Körpers als Material bisher größtenteils kritiklos gefolgt. Die entstandenen Werke wurden in den Kanon von Museen und Kunstgeschichte aufgenommen. Eine angemessene öffentliche Präsentation der Gegenstände entzerrt sie hingegen, nimmt sie aus diesem Gefüge und präsentiert sie als ethnografische Artefakte. Jakovljević schlägt für diese Transformation drei sich ergänzende Strategien vor: De-Periodisierung, Kontextualisierung und Repatriation. In drei Vitrinenreihen arbeiten wir an dieser Strategie, mit dem Ziel Jakovljevićs vorgeschlagenen Wechsel von der kunsthistorischen zur kunstethnographischen Perspektive in der Ausstellungspraxis umzusetzen. Die De-Periodisierung beschreibt das Aufzeigen Mühls Kunst nicht länger in jene Werke eines Gesellschaftskritikers innerhalb des Aktionismus und jene eines Sektenführers zu trennen, sondern vielmehr die Kontinuität der Gewaltausübung sichtbar zu machen. Die Kontextualisierung belegt in unserer Installation die pädokriminelle Geschichte und Selbstlegitimation durch Mühl und seine Komplizen und Komplizinnen. Ausgehend von dem Prinzip der ethnographischen Repatriation, bei der die Frage der Rückgabe geraubter Kunst an ihre Produzent:innen im Vordergrund steht, stellte sich uns die Frage, wie sich diese dritte Forderung in Bezug

5 Im Rahmen der Ausstellung Nie endgültig! Das Museum im Wandel wurden wir von der Sammlungsleiterin Marie-Therese Hochwartner eingeladen einen Projektraum zu gestalten, in dem wir in das Projekt zeitlich mit der Produktion dieses Buches überschritten hat, ist es hier nicht dokumentiert. Siehe hierzu: <https://www.mumok.at/nie-endgueltig/mathilda-vom-kunstwerk-zum-artefakt>. Letzter Zugriff am 5.6.2025

auf unsere Geschichte ausformulieren lässt. Denn es waren nicht Bilder, die Mühl geraubt hat, vielmehr hat er eine räuberische Kunst betrieben, die Menschen ihrer Mündigkeit beraubte und immer noch beraubt. Uns selbst eine Stimme zu geben, bedeutet demzufolge eine Sprache zurückzuerobern und mit ihr in die Narrative zu treten.

— **Zarah Gutsch**, geboren 1983 am Friedrichshof im österreichischen Burgenland, lebte bis zu ihrem siebten Lebensjahr in der Mühl-Sekte. Sie studierte Kultur- und Theaterwissenschaften an der Universität Leipzig, dann Fotografie im Feld der Freien Kunst an der Hochschule für Buchdruck und Grafik (HGB). Sie war freie Mitarbeiterin des FWF PEEK-Projekts [AR 568] und Mitbegründerin der Gruppe MATHILDA, für die sie seit 2019 konzeptuell und kuratorisch tätig ist.

KUNST ALS VORWAND —DER ZUGRIFF AUF DIE KÖRPER

Die Installation *Kunst als Vorwand* wurde erstmals am Volkskundemuseum Wien im Juli 2021 realisiert und 2023 im Rahmen der Sammelausstellung *On-Stage* als Kontextualisierung zu einer Arbeit Otto Mühls im mumok gezeigt.



Kunst als Vorwand Gruppe MATHILDA, 2023

MATHILDA ist eine Gruppe ehemaliger Kinder der sogenannten Mühl-Kommune, einer von 1970 bis 1990 von Otto Mühl geführten Sekte. MATHILDA strebt an, ergänzend zur bisherigen Rezeption auf die Anwesenheit von Gewalt in der Kunst Mühls aufmerksam zu machen. Als MATHILDA wurden wir eingeladen, für die Ausstellung *ON STAGE – Kunst als Bühne* eine Arbeit von Mühl zu kontextualisieren. Dafür konfrontieren wir die sich in der Sammlung des mumok befindende Videarbeit *Kardinal* (1967) mit einer Videoaufzeichnung aus dem Jahr 1984.

Die Videoaufzeichnung zeigt die gewalttätige, öffentliche Misshandlung eines etwa zehn Jahre alten Kindes durch Mühl und stammt aus dem dokumentarischen Fundus der Sekte. Sie zeigt einen Vorgang, der über einen Zeitraum von mehreren Jahren dem Wesen nach alltäglich war und dem wir selbst ausgesetzt waren. Mit unserer Gegenüberstellung möchten wir Sie zu einer formalen Betrachtung einladen, welche die oft behauptete Trennlinie zwischen Mühls aktionistischen Arbeiten und den Vorgängen in der von ihm geführten Sekte in Zweifel zieht.

Der körperliche, psychische und sexuelle Missbrauch in der Sekte fand nicht nur in der Öffentlichkeit statt, sondern war explizit in ein bürokratisches soziales Setting eingebettet. Bei den „SD-Abenden“ versammelte sich ein Publikum, um sich an einem von Mühl angeleiteten Schauspiel zu beteiligen. Aus der Perspektive der psychologischen Sektenforschung manifestierte sich in diesen Veranstaltungen die narzisstische Missbrauchsstruktur zwischenmenschlicher Beziehungen. Sie waren ein zentraler Ort für die an den Kindern verübte Gewalt. Gleichzeitig wurden sie – wie auch die Sekte als Ganzes – von Mühl explizit zur Fortschreibung seiner aktionistischen Kunst erklärt. Unsere These ist, dass sie das auch waren. Nur macht das in der Sekte verübte Gewalt selbstverständlich nicht zur Kunst, sondern wirft die Frage auf, inwiefern auch in Mühls aktionistischen Arbeiten die Gewalt Selbstzweck und die Kunst Vorwand ist.

Art as Pretext MATHILDA Group, 2023

MATHILDA is a group of people who grew up in what was known as the Mühl Commune, a sect Otto Mühl led from 1970 to 1990. MATHILDA strives to draw attention to the violence present in Mühl's art as a supplement to its reception to date. We in MATHILDA were invited to put a work by Mühl in context for the exhibition *ON STAGE – All the Art World's a Stage*. We decided to focus on the video work *Kardinal* (1967), part of the mumok collection, juxtaposing it with a video made in 1984.

The video recording from 1984, part of the sect's archived documentation, shows the violent mistreatment of a child of about ten years in public by Otto Mühl. It reveals a procedure the nature of which was commonplace at the commune for several years and to which we ourselves were subjected. With our juxtaposition of the two videos, we invite you to undertake a formal contemplation of a scene that casts doubt on the frequently claimed dividing line between Mühl's actionist works and the events in his sect.

Physical, psychological, and sexual abuse not only took place in public in the cult; it was explicitly embedded in a stage-like social setting. At what were called SD-evenings, an audience gathered to participate in a theatrical play directed by Mühl. From the perspective of psychological cult research, these events manifested interpersonal relationships with a narcissistic abuse structure. They were a central site for the violence perpetrated against the children, while Mühl for his part explicitly declared these events—as indeed the sect as a whole—to be a continuation of his actionist art. Our thesis is that they were in fact such a continuation. Only, of course, this does not turn the violence committed in the sect into art, but instead raises the question of the extent to which violence in Mühl's actionist works was likewise an end in itself, with art as pretext.

<https://aboutmathilda.com>



In der Installation Kunst als Vorwand laufen zwei Videos simultan nebeneinander:

Auf dem rechten Bildschirm ist die Materialaktion Kardinal von Otto Mühl ohne Ton zu sehen. Sie ist Teil der Videosammlung Zock-Exercises aus dem Jahr 1967. Wir sehen den Kopf eines jungen Mannes im Close Up. Mühl agiert im Hintergrund, meist sind nur seine Hände erkennbar. Das Modell wird von ihm zunächst mit Schnüren umwickelt, um ihm dann verschiedene flüssige, schmierige, staubige Substanzen an Kopf und Gesicht zu klatschen. Die Hände Mühls trommeln dabei immer wieder auf den Kopf ein, er spuckt ihm Flüssigkeiten ins Ohr und ins Gesicht — bis Nase, Augen und Mund der Person schließlich von dem Material bedeckt sind.

Auf dem linken Bildschirm ist eine Aufzeichnung aus dem dokumentarischen Fundus der Mühl-Sekte zu sehen, wir hören den Ton über einen Kopfhörer. Es spielt sich folgende Szene ab:

Mühl, auf einem Ledersessel in einem großen Saal sitzend, umringt von einer Menschenmenge. Sie sitzen auf Reihen von Klappstühlen, manche mit Kindern auf dem Schoß, die Hintersten stehen. Sie alle blicken auf die freie Mitte des Saals, eine Art Bühne, an deren Rand ein paar Männer mit Instrumenten stehen. Mühl ruft einen etwa 10-jährigen Jungen in diese Mitte. Er springt von seinem Platz auf und läuft in die Mitte. Er lacht nicht und blickt starr vor sich hin auf den Boden. Jemand richtet ein Mikro vor dem Jungen ein, stellt es auf seine Höhe.



links: Kardinal, 1973; rechts: Stills aus dem Film *Meine Keine Familie* von Paul Robert

Mühls Tonfall ist scharf, fast militärisch. „So ist es richtig! Mein lieber Freund. Schau nicht so öde. Sonst kriegst du einen Tritt. Mal sehen, was du brauchst. Los gehts! Spiel schon! Tempo!“

Der Junge lässt die Schultern hängen und den Kopf sinken. Er will nicht spielen. „Spiel schon. Sonst beschütte ich dich mit dem Glas!“ Mühl steht auf und geht zu ihm hin, das Wasserglas in der Hand. „Lach schon! Hehe“ sagt er und schiebt mit seinen Fingern die Mundwinkel des Jungen nach oben. Der Junge sagt widerwillig auch „Hehe“, dann lässt er wieder die Schultern hängen und sackt in sich zusammen. „Was ist denn, Junge“ ruft Mühl und versetzt ihm Schläge. „So kannst du mit mir nicht reden! Hoch das Gesicht! Was ist denn!“ Der Junge beginnt zu weinen. „Wo ist meine Peitsche“ Die Menge jubelt. Im Hintergrund spielt die Band eine beschwingte Jazzmelodie. Mühl hebt das Wasserglas drohend über den Kopf des Jungen, zeigt auf das Mikro und brüllt: „Sing! Sing! Sing!“ Er drückt dem weinenden Kind eine Mundharmonika in die Hand. Der Junge ist widerwillig und will nicht spielen. „Ich zähle bis zehn, dann geht’s los, dann schütt’ ich die ganze Flasche. 1, 2, 3, 4..“ Die Menge ruft und jubelt lauter. Das Kind weint heftiger, nimmt schließlich die Mundharmonika zwischen die Lippen und beginnt einen Blues zu spielen.

Als es abbricht, schüttet Mühl ihm die gesamte Flasche über den Kopf. Nass und tränenüberströmt spielt das Kind in das Mikro, kann aber unter dem heftiger werdenden Weinen nicht weiterspielen. „So morgen machen wir das wieder. Schlafen gehen!“

Der Junge läuft aus der Mitte.

Die Videoaufzeichnung zeigt die gewalttätige, öffentliche Misshandlung eines etwa zehn Jahre alten Kindes durch Otto Mühl. Sie zeigt einen Vorgang, der über einen Zeitraum von vielen Jahren dem Wesen nach alltäglich in der Sekte war und dem wir selbst ausgesetzt waren.

Mit unserer Gegenüberstellung wollen wir die Besucher*innen des Museums zu einer formalen Betrachtung einladen, welche die oft behauptete Trennlinie zwischen Mühls aktionistischen Arbeiten und den Vorgängen in der von ihm geführten Sekte in Zweifel zieht.

Der körperliche, psychische und sexuelle Missbrauch in der Sekte fand nicht nur in der Öffentlichkeit statt, sondern war explizit in ein bühnenartiges soziales Setting eingebettet. Bei den sogenannten „SD-Abenden“ versammelte sich ein Publikum, um sich an einem von Mühl angeleiteten Schauspiel zu beteiligen. Aus der Perspektive der psychologischen Sektenforschung manifestierte sich in diesen Veranstaltungen die narzisstische Missbrauchsstruktur der zwischenmenschlichen Beziehungen. Sie waren ein zentraler Ort für die an den Kindern verübte Gewalt; gleichzeitig wurden sie — wie auch die Sekte als Ganzes — von Mühl explizit zur Fortschreibung seiner aktionistischen Kunst erklärt.

Unsere These ist, dass sie das auch waren. Nur macht das die in der Sekte verübte Gewalt selbstverständlich nicht zur Kunst, sondern wirft die Frage auf, inwiefern auch in Mühls aktionistischen Arbeiten die Gewalt Selbstzweck und die Kunst Vorwand ist.

In ihrem* Saaltext, der die Arbeit im Volkskundemuseum Wien begleitete, konkretisiert Elisabeth Schäfer diese These. Sie* schreibt:

„Gewalt entstellt das, was sie vergewaltigt, sie entreißt dem Körper, auf den sie sich richtet, seine Form und macht daraus nichts als ein Zeichen ihres Wütens. So gesehen agiert Gewalt um ihrer selbst willen. Immer wieder jedoch wird der Zusammenhang von gewaltvoller Zerstörung und dem Freilegen einer Wahrheit sowie der Entstehung von Neuem durch gewaltsames Aufbrechen des Alten geforscht — auch in der Kunst.

Gewalt, die sich zur Wahrheit macht, ist oft von jener Wahrheit, die sich teils auch gewaltsam zeigen kann, in dem sie erschüttert, nicht zu unterscheiden. Diese Unterscheidung scheint jedoch wichtig. Gewalt um der Gewalt willen, dient allein sich selbst. Die Wahrheit hingegen, die uns zwar mitunter auch gewaltsam erschüttern kann, bleibt stets unbestimmt und offen, sie führt auf anderes hin, öffnet neue Räume, sie ist nicht Gewalt um der Gewalt willen.

Das erklärte Bekenntnis zur Gewalt finden wir bereits in frühen Texten Mühls. Im 1962 entstandenen Text ‚Die Destruktion‘ können wir von einer nicht weiter ausgearbeiteten paradoxen Verbindung von ‚Zerstückelung‘ einerseits und dem ‚Schöpferischen‘ andererseits lesen: ‚Die Destruktion ist die bewusste schöpferische Zerstückelung von Körpern, Vorstellungen, Ideologien, [...]‘ Mühl geht es um gewaltsames Aufbrechen. Es bleibt zu fragen, ob ihn das Freilegen einer Wahrheit interessiert. Führt Wahrheit doch immer auf anderes hin, öffnet neue Räume, lässt diese unbestimmt und offen und ist insofern gerade nicht Gewalt um der Gewalt willen. Bei Mühl hingegen lesen wir: ‚Mich provoziert jede glatte Fläche, sie mit intensivem Leben zu beschmutzen [...] Ich zerreiße die Haut der Fläche und krieche darunter ins Intrem [...] Ich verfertige keine Kunstwerke sondern Intremente. Die Menschen sollen an ihnen ersticken.“

Beide Szenen zeigen gerade in der Zusammenschau den Wunsch nach gewaltsamem, unbedingtem Zugriff auf den anderen Körper durch den „Künstler“ Mühl. Bloße Gewalt dient nur sich selbst, sie setzt sich als geschlossener Block. Die Menschen ersticken an ihr.



KOMPLIZENSCHAFT IN DER SICHTBARKEIT

MATHILDA schlägt anhand des Films *Back to Fucking Cambridge*, der 1987 unter der Regie von Terese Schulmeister und nach einem Buch von Otto Mühl entstand, eine radikale Neubesichtigung seines Werkes vor. Während der Film bisher als „Satire auf die Kulturszene“ der Jahrhundertwende galt, wird er nun als dokumentarisches Material gegengelesen und verliert dadurch seinen künstlerisch-fiktionalen Charakter; für MATHILDA ist der Film manifeste Dokumentation: Die Überlebenden sexualisierter Gewalt spielen die Rollen von Missbrauchsoptionen einer künstlerischen Avantgarde.



Videoinstallation auf sechs Bildschirmen

Gesprochen von: Zarah Gutsch | Film Quelle: Back to Fucking Cambridge (1987), nach einer Idee von Otto Muehl, Regie: Terese Schulmeister

Die Installation wurde im Volkskunde Museum Wien im Rahmen des Symposiums *Kunstrezeption – Strategien für zukünftiges Ausstellen* im Juni 2021 mit einem Begleittext von Elisabeth Schäfer realisiert.

Ausstellungstext von Elisabeth Schäfer

Back to Fucking Cambridge ist 1987 unter der Regie von Terese Schulmeister und nach dem Drehbuch von Otto Mühl in der Kommune am Friedrichshof entstanden. Damit ist der Film ca. ein Jahr nach einem Aktzyklus Mühls produziert worden, aus dem das Wiener Leopold Museum 2010 im Rahmen der Ausstellung *Otto Mühl* nur ein einziges Bild zeigte, da die restlichen Bilder Missbrauchsoffer Mühls zeigen.¹ Diejenigen also, die ein Jahr nachdem sie im Rahmen dieser Serie unter erdenklich zynischen Umständen portraitiert wurden, bekommen auch im Film *Back to Fucking Cambridge* Rollen: erneut als Missbrauchsoffer. Unter den Filmen, die in der Kommune am Friedrichshof entstanden sind, ist *Back to Fucking Cambridge* derjenige, der — den genannten historischen Umständen zum Trotz — die wohl größte Popularität erzielte. Die Premiere fand 1987 in der Wiener secession statt. Auch im Fernsehen wurde *Back to Fucking Cambridge* ausgestrahlt: Erstmals durch den Sender FSZ am 31.03.1989 sowie am 13.12.1993 im ORF 2 und weitere zwei Male innerhalb des Sendeformates ORF-Kunststücke (1989 und 1993). Auch heute noch ist *Back to Fucking Cambridge* in Retrospektiven, im musealen Kontext usw. häufig zu sehen und wird sehr oft als Komödie bzw. Satire behandelt, siehe beispielsweise das Screening des Filmes im Roten Salon der Berliner Volksbühne 2016.²

Die Rezeption sieht in *Back to Fucking Cambridge* zumeist einen bitterbösen Blick auf die Kunst- und Kultur-Szene der Wiener Jahrhundertwende, ihre Mythen und legendären Ikonen am Werk. Die Auseinandersetzung mit dem Film durch die Gruppe MATHILDA möchte diese Lesart befragen. Die Besetzung der Ikonen des 19. Jahrhunderts — wie beispielsweise Kubin, Schiele, Freud, Weininger, Wittgenstein, Schönberg und andere — durch „KünstlerInnen“ aus dem Umfeld der Kommune und des Wiener Aktionismus, lässt die Frage entstehen, wie der Film mit

1 Siehe: https://www.welt.de/welt_print/kultur/article8009453/Nur-ein-Haushaltsunfall.html, gesichtet 23.09.2023.

2 Siehe: https://volksbuehne.adk.de/praxis/fuck_back__money_is_over_back_to_fucking_cambridge/index.html, gesichtet 23.09.2023.

der Ikonenhaftigkeit von ProtagonistInnen der Kunst- und Kulturwelt umgeht und warum diese angerufen und unterstrichen wird. So werden im Film „KünstlerInnen“ und „Intellektuelle“ der Jahrhundertwende von „KünstlerInnen“ und „Intellektuellen“ besetzt: Otto Mühl als Sigmund Freud, Nam June Paik als Anton von Webern, Maria Lassnig als Anna O. oder Georg Jiri Dokoupil als Egon Schiele, um nur einige zu nennen. Die ersten Einstellungen des Filmes zeigen eine dem Kaiser zujubelnde Menge in sommerlicher Landschaft. Danach drängen sich tableau-ähnliche Szenen schriller Exzesse aneinander. Besonders die Tonspur zeugt von schreienden (Kinder-) Stimmen. Das Handlungsgerüst des Filmes vermittelt den Eindruck, Schlaglichter in Lebens- und Schaffensphasen der gezeigten Figuren werfen zu können — geradezu panoptisch, als verfüge die Kamera und diejenigen, die sie führen, über panoptische, alles einsehende Perspektiven. Hier wird das zentrale Moment der Kommune aufgegriffen, in der ebenfalls jede Handlung öffentlich einsehbar war und Intimität, Schutz der Privatsphäre zerstört wurden. Darüber hinaus erinnert die panoptische Blicktechnik als „Entlarvungsmethode“ der von Otto Mühl als vermeintlich „therapeutisch“ entwickelten Aktionsanalyse (die keine Therapie war, genauso wenig wie Otto Mühl ein Therapeut war). Die Intensität der Gestaltung dieser panoptischen, alles erblickenden Kamera macht den Film zu einer Folge distanzloser Übergriffe auf Triebgeschehen und Affekte, um „alles“ zu zeigen und zugleich auch etwas Zentrales unter der Oberflächenerzählung einer grotesk anmutenden Komödie unterzubringen: Dass der Film von der Legitimation von Pädosexualität handelt, ist das offene Geheimnis, das wie in Edgar Allan Poes berühmt gewordener Erzählung *Der entwendete Brief* dort am besten untergebracht wird, wo es niemand sucht, nämlich in der Sichtbarkeit. Otto Mühl macht sich zum „Facteur einer Wahrheit“,⁴ die er gar nicht

3 Vgl. Edgar Allan Poe: Der entwendete Brief, in ders.: Die schönsten Erzählungen, Berlin: Aufbau Verlag 2008, S. 170-198.

4 Wir verwenden hier in Bezug auf Mühl eine Wendung, die einer wichtigen philosophischen Debatte des sogenannten Poststrukturalismus zwischen dem frz. Psychoanalytiker Jacques Lacan und dem frz. Philosophen Jacques Derrida, von letzterem geprägt wurde. Die Deutung des literarischen Textes von Poe (siehe FN 3) spielt dabei eine zentrale Rolle. Derridas Kritik

zu verschleiern braucht, weil sie in der Sichtbarkeit Legitimation bekommt. Die Besetzung bekannter Figuren aus Kunst- und Kultur der Jahrhundertwende durch ebenfalls bekannte AkteurInnen des Aktionismus, führt die „Legitimation“ der Pädosexualität über Prominenz herbei und stellt eine Komplizenschaft her, die noch immer aufzugehen scheint. Zusätzlich werden die realen Missbrauchsoffer Mühls, die im Film auch Opfer sexueller Übergriffe spielen müssen, erneut traumatisiert — ein Zynismus, der in der Rezeption dieses Filmes noch nicht benannt wurde.

Diese Ebene freizulegen hat sich die Gruppe MATHILDA zur Aufgabe gemacht. Dabei geht es nicht um eine Antwort auf die Frage, wie man Otto Mühls Werke ausstellen kann, sondern um eine Neubefragung des filmischen Materials, das aus der Perspektive derer, die als Zeitzeug:innen auch Wissensträger:innen sind, nicht nur in der Fiktion verbleiben kann, sondern immer schon einen Dokumentarfilmcharakter hat (Missbrauchsoffer müssen Missbrauchsoffer spielen, die Täter spielen mit; dokumentarischer kann eine Besetzung wohl nicht ausfallen).

Zentrale kuratorische (von lat. cura, Sorge) Fragestellungen sind dabei: Wo zeigt sich Otto Mühls totalitäre, übergriffige und pädosexuelle Geste im Film? Wie kann man das Material zeigen, ohne es zu reproduzieren und wie schützt man die Kinderdarsteller:innen und Missbrauchsoffer, die in diesem Film mitspielen? Wie also etwas zeigen ohne erneut verletzte und verletzliche Menschen zu exponieren?

MATHILDA hat die Szenen, in denen die pädosexuellen Strukturen besonders offen zu Tage treten aus dem Filmmaterial herausgelöst und

an Lacans Lesart der Erzählung „Der entwendete Brief“ gipfelt in der Feststellung, dass es eine gefährliche Geste einer spezifischen psychoanalytischen Perspektive sei, sich stets selbst überall zu suchen und folglich auch zu finden. Damit beschneidet sie sich der Möglichkeit, etwas nicht deuten zu können und verfehlt die inhärente Möglichkeit des Verfehlens. Derrida unterstreicht damit die disseminierende, sich aus- und zerstreuernde Kraft von Wahrheit, die immer auch im historischen Wandel steht. Wer die Wahrheit glaubt, eindeutig her/stellen zu können, macht sich automatisch zum „Facteur“ der Wahrheit und muss in dieser Rolle auch behaupten, tatsächlich der „Herr“ deren Produktion zu sein. Hier schwingt eine totalitäre, autoritäre Geste mit. Insbesondere letzteres – zusammen mit dem Motiv der Poe'schen Erzählung, in der ein dringlich gesuchter Brief ebenfalls in der Sichtbarkeit, auf einem Kaminsims, äußerst gelungen „versteckt“ werden kann – legt die Parallele zu Mühl an dieser Stelle. Vgl.: Derrida, Jacques: „Der Facteur der Wahrheit“ [1975], in: ders.: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. Berlin: Brinkmann & Bose 1987, S. 183-281.

freigestellt, indem sie einzelnen Screens zugeordnet wurden.

Jeder Sequenz wurde eine eingelesene Beschreibung, dessen was man sieht vorausgestellt, an dessen Ende die Möglichkeit bestand über einen Schalter, also durch eine aktive Handlung der betrachtenden Person auf das tatsächliche Filmmaterial zuzugreifen.

In dem zitierten Filmmaterial wurden die Kinderdarsteller:innen, die bis heute entgegen ihrer Persönlichkeitsrechte gezeigt in dem Film gezeigt werden, mit einem Blur-Effekt verdeckt.

Dieser Blur-Effekt unterstreicht, dass wir es hier mit einerseits fiktivem wie auch dokumentarischem Material zu tun haben. Zum einen können also die Szenen, die mit Blur-Effekt versehen sind, von den Betrachter:innen wie dokumentarisches Material betrachtet werden. Zum anderen hat dieser Effekt auch zur Folge, dass sich die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen auf die Blickregime der erwachsenen DarstellerInnen richtet. Den Blicklinien der Erwachsenen folgen zu können, macht sichtbar, wohin sie schauen und wer von ihren Blicken verschlungen wird. Es sind Kinder.

Die Bildstrecke auf den Folgeseiten zeigt bearbeitete Stills aus dem Film *Back to Fucking Cambridge* (1987). Regie: Terese Schulmeister. Buch: Otto Mühl

Ein Wald. Weininger/Ortiz, etwa Vierzig, geht einen Feldweg entlang. Er trägt einen Helm, ein Korsett und einen langen Umhang, sonst ist er nackt. In der linken Hand hält er ein Buch.

Zwei Mädchen, etwa zwölf Jahre alt, lachen. Sie erkennen Weininger/Ortiz und fallen dann zu Boden.

Das Buch, welches Weininger/Ortiz in der Hand hält, ist von ihm selbst geschrieben: „Otto Weininger. Geschlecht und Charakter“.

Vier ältere Frauen in weißen Nachtkleidern halten sich hinter Bäumen versteckt und stürzen sich dann auf Weininger/Ortiz. Ein Gerangel entsteht. Die Frauen erwürgen ihn, dann decken sie ihn mit einem großen Blatt Papier zu.

Zwei Männer in Anzug entdecken den am Boden liegenden Mann und identifizieren ihn als Weininger. Ebenso sehen die zwei Mädchen von zuvor Weininger/Ortiz am Boden liegen, es verschlägt den Mädchen den Atem.

Eine alte Frau in Witwengewand, mit schwarzem Schleier vor dem Gesicht, lacht.



Egon Schiele | Georg Jiri Dokoupil
00:10:29 — 00:12:16

Schiele/Dokoupil malt im weißen Mantel ein Gemälde. Drei Mädchen, ca. acht Jahre alt, sitzen dafür auf einem Sofa Modell.

Sie beugen sich immer weiter nach vorne in Richtung des Gemäldes, interessiert, was der Künstler da malt. Schiele/Dokoupil will aber nicht, dass sie „gucken“. Die Mädchen lachen, lange, bis ihr Lachen verstummt.

Schiele/Dokoupil sagt: „Ganz schön hab ich euch gemalt“, dann geht er auf die drei Mädchen zu, woraufhin diese zu kreischen beginnen und dabei die Hände abwehrend in die Höhe strecken.

Der Künstler malt einem der drei Mädchen ein rotes Herz auf die Stirn. Das Mädchen steht verrenkt da und sieht verschreckt aus.

Das Mädchen weint bitterlich. Schiele/Dokoupil fragt, was denn los sei, und küsst dem Mädchen die Hand.

Dann betritt ein Wachmann mit Helm den Raum und fragt, was hier los ist.

„Nichts“, sagt der Künstler und tanzt mit dem Mädchen, er wiegt sie wie ein Baby in seinen Armen.

Der Wachmann will Schiele/Dokoupil abführen. Die Mädchen beginnen zu schreien, eines davon zieht am Arm des Wachmanns.



Peter Altenberg | Johannes Gachnang
00:16:06 — 00:17:39

Richard Gerstl und Mathilde Schönberg stehen auf einem Hügel und beobachten die Gegend.

Sie sehen Peter Altenberg /Johannes Gachnang im braunen Anzug, wie er mit mehreren etwa fünf bis zehn Jahre alten Mädchen auf einer Leiterwagen-Fahrt unterwegs ist. Eines der Kinder trägt eine geißelartige Peitsche und treibt Altenberg /Gachnang damit an.

Die Gruppe trifft auf Richard Gerstl. Altenberg /Gachnang schlägt vor, dass Gerstl ihn mit seinen „süßen Madln“ malt, aber Gerstl lehnt ab.

Altenberg /Gachnang kniet sich zu den Kindern hinunter und erklärt lächelnd, Gerstl sei eben mehr der „Mutti-Typ“ und stehe auf „ältere Damen.“

Ein Fotograf taucht auf und bietet an, eine Aufnahme von Altenberg und den Mädchen zu machen. Dabei stürzt Altenberg den Leiterwagen mit den Kindern um, und die Kinder fallen zu Boden.

Dann fährt Altenberg /Gachnang mit dem Leiterwagen, in dem die Mädchen sitzen, davon.

Richard Gerstl kommentiert Altenberg /Gachnang mit „A so a perverse Sau, herst!“

Der Fotograf grinst und meint: „Aber glücklich.“



Anton Webern | Nam June Paik
00:23:14 — 00:24:58

Anton Webern/Nam June Paik sitzt am Klavier, welches mitten in einem Schweinestall steht. Er trägt einen Trachtenanzug mit Hut. Während er am Klavier spielt, grunzen rundherum die Schweine.

Ein Mädchen, etwa sechszehn Jahre im Dirndl serviert ihm Knödel.

Webern/Paik möchte von ihr wissen, ob er besser als Schönberg sei.

Das Mädchen beruhigt ihn, ja, er sei besser, besonders im Bett.

„Ich möchte auch besser sein in der Musik“, sagt Webern/Paik.

„Auf jeden Fall hast du größere Eier. Und mehr Leidenschaft.“ antwortet das Mädchen.

Dann beginnt eine Knödelschlacht.

Webern/Paik und das Mädchen bewerfen sich mit Knödeln, reiben sich die Knödeln ins Gesicht. In Parallelmontage dazu Aufnahmen aus dem Schweinestall mit wildem Gegrünze und Gebrüll.

Die Knödelschlacht wird immer wilder. Webern/Paik packt das Mädchen von hinten, er läuft ihr hinterher, sie schreit ihn an: „Da hast deine Knödel und lass mich.“



Oskar Kokoschka | Christian Ludwig Attersee
00:36:13 — 00:38:52

Im Atelier. Kokoschka/Attersee malt zwei Mädchen, etwa acht und zwölf Jahre alt. Eines sitzt etwas erhöht auf einem Stuhl, das andere hält ein Geweih in den Händen, beide tragen sie helles Gewand.

Während des Malens sagt Kokoschka/Attersee: „Kannst mich Koko nennen. Oder Nussi“

Die Kinder nennen Kokoschka zuerst Koko und Nussi, dann kommen immer mehr kindische „Schimpfwörter“ wie Luli und Oaschi hinzu.

Kokoschkas/Attersees Stimmung wird dadurch schlechter, es gefällt ihm nicht. „Du musst sagen: Koki, du malst aber ein schönes Bild von uns!“

Kokoschka/Attersee signiert das fertige Bild mit seinen Initialen und posiert mit seinen beiden Modellen.

Dann spielt Kokoschka/Attersee eine rockige Nummer am Klavier und singt dazu. Die beiden Kinder sind neben ihm, außerdem drei Mädchen, etwa elf Jahre alt, die zur Musik tanzen und mitsingen.



Der Klassenraum einer Schule. Vorne hängt eine Tafel an der Wand, im Eck steht ein Skelett. Etwa zehn Kinder/Jugendliche zwischen zehn und fünfzehn Jahren sitzen auf den Bänken.

Vorne doziert Wittgenstein / Rosenthal über Shakespeare. Dabei schwingt er seinen Rohrstock durch die Luft.

Wittgenstein / Rosenthal schreibt „To be or not to be“ an die Tafel.

Da springt ein Bursche auf und brüllt empört: „Wieso Shakespeare?“

Wittgenstein / Rosenthal erklärt, Shakespeare sei der Größte, es gebe im Deutschen nichts Vergleichbares. Der Bursche lacht. Der Lehrer maßregelt ihn und klopft wild mit dem Rohrstock herum

Dann holt er ein Mädchen, etwa fünfzehn nach vorne an die Tafel. Sie schreibt mit Kreide: „To be or not to be“. Was das zu bedeuten habe, möchte Wittgenstein / Rosenthal von ihr wissen. Er packt sie an den Haaren und fragt immer wieder nach. Das Mädchen ist sehr verängstigt. Das Mädchen, jetzt barbusig, springt auf Wittgenstein / Rosenthal, packt ihn im Gesicht, als wolle sie ihm den Mund zudrücken, sie drängt ihn zu Boden.

Ein Schüler brüllt.

Zwei Schüler brüllen.

Die ganze Klasse brüllt, sie bewegen sich wie Zombies auf den Lehrer zu.

Wittgensteins / Rosenthal schaut ihnen dabei entgegen.



Violence of Images — Images of Violence
/ Gewalt der Bilder — Bilder der Gewalt

Ida Clay, Zarah Gutsch, Paul-Julien Robert,
Elisabeth Schäfer (eds.)

How should we deal with art and artworks that emerged within authoritarian structures and whose creation involved violence against people? Who curates, speaks, and writes about this art? And can art that originates from contexts of violence be re-contextualized? The contributors in this consistently bilingual volume gather central ideas on strategies for future exhibition practices, placing critical curating at the forefront. They present new strategies for recontextualization and open the field to contemporary discourses. At the same time, they establish connections to art and activism as well as to trauma research, offering practical guidance for museums.

Ida Clay (born 1980 in New Zealand) lived involuntarily in the Mühl sect at Friedrichshof from 1981 onward. She studied at the Academy of Media Arts in Cologne and completed a Master's degree in Screenwriting at AUT Auckland. From 2020 to 2023, she worked as a project collaborator on the FWF PEEK project [AR 568], which focused on a critical reappraisal of the Mühl sect. She works across disciplines on exhibitions, symposia, and collective research methods, and is a founding member of the group MATHILDA. Ida Clay lives in Berlin and works as a marquetry artist.

Zarah Gutsch, born in 1983 at Friedrichshof / Burgenland, grew up in the Muehl sect until the age of seven. She studied cultural and theatre studies at the University of Leipzig, followed by photography in the field of fine arts at the Academy of Fine Arts and Book Design (HGB). She worked as an independent collaborator on the FWF PEEK project [AR 568] and is a co-founder of the group MATHILDA, for which she has been active in conceptual and curatorial work since 2019.

Paul-Julien Robert is an Austrian director and photographer. He was born on the Friedrichshof and lived there until the age of 12 in Otto Mühl's "commune." He studied at the Academy of Fine Arts Vienna and at the University of the Arts Berlin.

In 2012, his film *My Fathers, My Mothers and Me* received the Vienna Film Award in the category "Best Documentary." The film also won Best Documentary and Best Editing at the Austrian Film Awards in 2014, and received the Grierson Award at the 57th London Film Festival. From 2020 to 2023, Robert was the lead researcher of the FWF PEEK project [AR 568] at the Academy of Fine Arts Vienna.

Elisabeth Schäfer is a philosopher. She researches and teaches on deconstruction, queer feminist philosophy, psychoanalytic theory, body, violence and trauma, *écriture féminine*, writing as artistic research and resistant practice, and on artistic positions on climate change. From 2023 to early 2025, Elisabeth Schäfer held a postdoc position at the Department for Psychotherapy Science and Studies at the Sigmund Freud Private University Linz, where she completed her habilitation cumulatively together with the framing essay *Sprachwunden: Deconstruction. Alterity. Trauma. Translations between Psychoanalysis, Philosophy, Gender Theory and Art*. Since then, she has been working as a private lecturer and deputy head of department at the SFU PTW LINZ. Website: <https://elisabethschaefer.com>

<https://doi.org/10.14367/9783838048959https://www.hindawi.com/openaccess/openaccess>

VIOLENCE OF IMAGES *IMAGES* *OF VIOLENCE*

Challenges for the Curational Practice
— Herausforderungen für die kuratorische Praxis

GEWALT DER BILDER *BILDER* *DER GEWALT*

Ida Clay, Zarah Gutsch, Paul-Julien Robert,
Elisabeth Schäfer (eds.)

[transcript]

Bibliographic information published by the German National Library:

The German National Library lists this publication in the German National Bibliography; detailed bibliographic data are available online at <https://dnb.dnb.de>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0). For the full license terms, please visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. The terms of the Creative Commons license apply only to original material. The reuse of material from other sources (identified by a source reference), such as charts, illustrations, photographs, and text excerpts, may require additional permission from the respective rights holders.

© 2026 Ida Clay, Zarah Gutsch, Paul-Julien Robert, Elisabeth Schäfer

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Graphic design / typesetting: Zarah Gutsch and Anett Junghardt

Copy-editing and proofreading: Elisabeth Schäfer

Translations: Elisabeth Schäfer and David Ender

Printing: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839469569>

Print ISBN: 978-3-8376-6956-5 | PDF ISBN: 978-3-8394-6956-9

Series ISSN: 2365-806 | Series eISSN: 2702-9557

Printed on age-resistant paper made from chlorine-free bleached pulp,
with the kind support of the La Loba Foundation and the Austrian Science Fund
(FWF), PEEK AR 568.

TABLE OF CONTENTS

- 7 VIOLENCE OF IMAGES — IMAGES OF VIOLENCE
Research at the Limits of what can be said and shown
— Elisabeth Schäfer and Zarah Gutsch
- 17 WHO WE ARE TODAY
— Georgia Doll
- 21 EXPATRIATION OF ART TO ITS PRODUCERS
The Ethnografic Display as a Strategy of Reparation
— Branislav Jakovljević
- 31 THE ENDLESS LABOR OF ABOLITION
— Daniela Zyman
- 41 THE NARCISSIST, ART AND THE OTHERS
An Explication of my Animosity
— Andy Simanowitz
- 55 WITHOUT KNOWLEDGE AND CONSCIENCE
What the debate on Otto Mühl can contribute to the debate on
Cancel Culture
— Lea Susemichel
- 69 CURATORS IN CONVERSATION Susanne Wernsing talks
with Rainer Fuchs (mumok), Stella Rollig (Belvedere) and
Angela Stief (Albertina Modern) about critical curating
- 83 CURATING BETWEEN AFFIRMATION AND ACTIVISM
Reflections on the Panel *Curators in Conversation*
— Susanne Wernsing and Susan Kamel
- 97 TAKING RESPONSIBILITY FOR ART MEDIATION
Contextualizing — Agency and Changeability
— Mikki Muhr

- 107 **VIOLENCE IS VIOLENCE IS NOT FREEDOM**
A Commentary on the Panel *Critical Curating*
— Sabine Kock
- 117 **ART, VIOLENCE AND TRAUMA** Sexual Abuse in
the AAO — Trauma-theoretical and ethical Thoughts on
Art from violence Contexts
— Esther Hutfless
- 133 **I AM THE FINISHER** Perspectives on some Gaps in
the Reception of Otto Mühl
— Elisabeth Schäfer
- 161 **ABOUT MATHILDA**
- 162 **ENTERING THE NARRATIVES** Contextualization as a
Strategy of Resistance. A Reflection on the Work of MATHILDA.
— Zarah Gutsch
- 168 **ART AS PRETEXT** The Access to the Bodies
— MATHILDA
- 175 **COMPLICITY IN PLAIN SIGHT**
— MATHILDA

This volume takes up these questions and presents the results and perspectives of a research project funded by the Austrian Science Fund FWF as part of the PEEK program for the advancement and development of the arts. The project focused on the critical reappraisal of the so-called “Mühl Commune” at Friedrichshof (Burgenland, Austria) — which, following the project, we as editors now name as a sect, supported in this by Ulrike Schiesser, director of the Austrian Federal Office for Sect Issues. The research project was based at the Academy of Fine Arts Vienna and conducted in close cooperation with the Volkskundemuseum Wien.

Otto Mühl, considered part of the art historical canon as an “Austrian action artist and representative of Viennese Actionism,” founded this “commune” in the early 1970s — first in Vienna, then at Friedrichshof in Burgenland. For a time, the “commune” called itself the Action Analytical Organization (AAO). In 1991, Mühl was sentenced to seven years in prison for the serious sexual abuse of minors, rape, and other crimes. Although the experiences of the affected children were recognized in court and made public through the trial, a broad societal reckoning with this injustice has largely failed to materialize. Instead, since the 1990s, and with the support of prominent cultural institutions, numerous actors have worked to establish Mühl’s oeuvre on the international art market and position him as an Austrian icon of Actionism. In doing so, the clearly patriarchal and authoritarian structures of his sect, as well as the violent dimensions of his work, are overlooked. Art historical discourse continues to stylize Mühl as a nonconformist, antifascist artist and figure.

The research project brought together voices of those often referred to as the “first generation” of former communards who voluntarily joined the commune, but especially those of former children who were raised there involuntarily, as well as external contributors from the fields of art, museums, and academia.

The project centered on the question of how to exhibit works that originated within contexts of sexualized, physical, and psychological violence and abuse of power, without concealing or silencing their violent origins. The contributions in this volume reflect on how the art world, curatorial practices, and art historical research have often contributed to the romanticization of violent contexts — and how activist and scholarly positions can resist this.

INTRODUCTION

A special focus is placed on the perspectives of those who grew up in the sect and became both witnesses and survivors of a violent world. The project understands these experiences not merely as biographical material, but as contextual knowledge about the genesis of the works themselves — knowledge that has so far been marginalized in museum discourse.

Some of those witnesses who were raised in the sect had already formed the group MATHILDA prior to the research project, to resist the uncritical reception of Otto Mühl's work. Drawing from their own experiences of psychological and sexualized violence within the Mühl sect, they issued a public call in 2019 during a retrospective of Mühl's work at Sammlung Friedrichshof, inviting all former children to contribute their perspectives. Through these contributions, they intervened curatorially in the existing exhibition, supplementing it with a multiperspectival approach. Since then, MATHILDA has continued and expanded its critical engagement with Mühl's work, developing new analytical and educational formats to reveal and make visible the neglected dimensions of violence within it. This work has been carried out in collaboration with the Volkskundemuseum Wien within the PEEK project and, more recently, at the mumok Vienna.

Today, MATHILDA is no longer composed solely of those who lived in the sect as children — the editors of this volume are also members. It is now a fluid group of witnesses, artists, cultural practitioners, and researchers.

The contributions collected here demonstrate how collaboration between scholarship, art, and survivors can create interventions in curatorial canons and open spaces for unlearning and engaging with the complexities of violent histories.

We extend our sincere thanks to all who have supported and continue to support the work of MATHILDA, and to those who made this research project possible through collaboration, cooperation, critical engagement, and more. Realizing such a project inevitably involves making mistakes and encountering failure. Continuing research in contexts marked by trauma and histories of violence requires particular care, sensitivity, and ethical awareness. This kind of work moves in the tension between academic inquiry and personal involvement and touches on issues of

responsibility, power, and language. Continuous reflection on one's own position, methods, and the potential effect on affected individuals is essential. At the same time, such research offers the possibility to center marginalized perspectives, critically rework histories of violence, and create new forms of knowledge and memory. The ongoing nature of this work holds the potential to open spaces of solidarity, listening, unlearning, and rethinking.

We are especially grateful to the authors of this bilingual volume. David Ender contributed to the translation of nearly all texts into English, and in some cases from English to German as well: Thank you very much!

What follows is a brief overview of the contributions included in this volume.

Georgia Doll's poetically condensed text "Who We Are Today" is a literary approach to the trauma of a childhood spent within the Mühl sect. In evocative imagery, Doll describes how children in the sect were coerced into propagandistic roles and stripped of their self-perception — even to the point of reenacting Nazi-style stagings. The text is also a reflection on the inadequacy and necessity of language: on the silence that remains, on the missing words, on the images that imprint themselves indelibly. It denounces the art-historical romanticization and museal presentation of precisely this violence — and seeks a language beyond old narratives, one that calls for allies and a shared "we" among those who look and refuse to look away. New words are needed, new images, new forms of remembrance — so that what once happened does not continue unchecked.

Starting from the profound transformations within the contemporary art exhibition landscape, **Branislav Jakovljević** argues for a radical repositioning of the museum's role: moving away from the "white cube" toward an ethnographically informed practice that considers not only the aesthetic but also the ethical dimensions of art. Using the example of problematic works — especially those by Otto Mühl — Jakovljević demonstrates how traditional art historical narratives must be disrupted and replaced with contextualizing, reparative strategies. This perspective invites a critical engagement with how art can be shown and understood

limits of the autonomy concept in art, using paradigmatic cases — from Ana Mendieta to Otto Mühl to Picasso — to show how aesthetic and ethical judgments are deeply intertwined. She argues against the notion of a “pure” aesthetic and calls for a critical examination of the social constitution of art, its power structures, and its exclusions. In doing so, she contributes to a nuanced discourse about the role of art criticism in broader societal negotiations.

The panel discussion “Critical Curating,” featuring **Rainer Fuchs, Stella Rollig, Angela Stief,** and **Susanne Wernsing**, provides a multi-layered insight into current debates around museum representation politics, ethical curating, and the handling of problematic artistic legacies. Taking the controversial works of Otto Mühl as a starting point, the participants reflect on the challenges of curatorial reappraisal, on violence and aesthetics, on revealing silences, and on institutional responsibility toward those affected. What emerges is a clear message: critical curating means not only contextualizing and reflecting on historical narratives but also unlearning familiar curatorial habits and opening to multiperspectival approaches and ethical considerations — including facing resistance and backlash against such efforts.

Susanne Wernsing and **Susan Kamel** use this panel discussion as a springboard to explore the challenges and possibilities of critical curatorial practice in dealing with problematic artistic positions such as Otto Mühl’s. They situate the discussion within current museum studies discourses on decolonization, power critique, and multiperspectivity. The authors advocate for a re-visioning of the exhibition canon that makes marginalized perspectives and histories of violence visible. Drawing on the FWF PEEK project and the work of the MATHILDA group, they demonstrate how collaborative and activist curatorial strategies can foster new forms of knowledge production and social responsibility within museums.

Mikki Muhr reflects on the responsible handling of problematic artworks using the example of Otto Mühl at mumok Vienna. Based on her own experience in art education, she discusses issues of violence, abuse of power, representation, and institutional responsibility. At the center is

INTRODUCTION

a pedagogical approach to art that does not shy away from discomfort but instead embraces it as a starting point for critical thinking. Muhr advocates for an intersectional, feminist practice that brings marginalized knowledge into visibility, explicitly names contexts, and facilitates un-learning processes. Art mediation here is envisioned as a collective space for reflection and action, capable of revealing social power structures and initiating change.

Sabine Kock explores the complex challenges of curatorial engagement with artworks that have emerged from contexts of structural violence — exemplified by the case of Otto Mühl. Kock critiques the art historical tendency to detach works from their creators' biographical entanglements under the guise of "artistic autonomy," thereby depoliticizing abuse and violence. She draws particular attention to the experiences of the MATHILDA group, which opposes the reception of Mühl's work without critical contextualization. Kock calls for a curatorial sense of responsibility that does not retreat into abstract ideals of freedom but takes violence as an integral part of artistic production seriously. She advocates for an ethically and socially reflective form of art mediation that engages sensitively with survivors' perspectives and recognizes the historical and ongoing responsibilities of institutions.

Esther Hutfless examines the complex entanglements of art, violence, and trauma in the context of the Mühl sect. Central to their contribution is the critical question of how to approach artistic works that were produced within a system of systematic sexualized, psychological, and physical violence — especially against children. As a philosopher and psychoanalyst, Hutfless analyzes the structure of the AAO as an authoritarian regime of violence that committed severe human rights violations under the guise of sexual liberation and artistic avant-gardism. They advocate for a thorough contextualization of such artworks and a clear alignment with the survivors. Art must not be viewed or marketed in isolation from its context of origin when it functioned as a tool of domination and abuse. Their text calls for an ethically informed, socially responsible perspective in both art history and public engagement with histories of violence — beyond aestheticism and market logic. This stance is a plea for a new culture of remembrance: one that centers the

voices of survivors, names structural violence, and asks how society and institutions confront — or evade — their responsibility.

Elisabeth Schäfer critically examines the reception and museal elevation of Otto Mühl's artworks, which were created within a context of systemic violence and authoritarian power structures in the so-called Mühl commune. They focus particularly on the exhibition of so-called "ash paintings" — works made from the burned diaries of sect members — and questions the ethical and aesthetic responsibilities of institutions. Schäfer argues that these works not only depict traces of violence but also aesthetically exploit and perpetuate it. Through their museal preservation and display, the perpetrator is discursively elevated, while the voices of the victims remain marginalized or are erased entirely. Schäfer's text is a pressing appeal to the cultural sector not to retreat into neutralizing forms of aestheticization, but to radically contextualize art from violent origins. Schäfer calls for an ethically informed reception that confronts history, honors the survivors, and takes societal remembrance seriously.

The final contribution in this volume consists of two visual essays and accompanying texts offering insight into the work of **MATHILDA**. In her text, **Zarah Gutsch** outlines the development of the group and its curatorial approach, positioned between aesthetic reception and documented perpetration.

The texts assembled in this volume reconstruct past events without smoothing them over and experiment with forms of speaking, showing, and unlearning that aim not to reproduce traumatic experiences, but to contextualize them. By interweaving voices that have thus far gone unheard with artistic research, theoretical analysis, and curatorial practice, they challenge conventional canons, conceptual frameworks, and exhibition politics. This volume thus serves as a space for the question of how we can remember violence without perpetuating it.

THE EDITORS OF THE BOOK:

Ida Clay (born 1980 in New Zealand) lived involuntarily in the Mühl sect at Friedrichshof from 1981 onward. She studied at the Academy of Media Arts in Cologne and completed a Master's degree in Screenwriting at AUT Auckland. From 2020 to 2023, she worked as a project collaborator on the FWF PEEK project [AR 568], which focused on a critical reappraisal of the Mühl sect. She works across disciplines on exhibitions, symposia, and collective research methods, and is a founding member of the group MATHILDA. Ida Clay lives in Berlin and works as a marquetry artist.

Zarah Gutsch, born in 1983 at Friedrichshof / Burgenland, grew up in the Muehl sect until the age of seven. She studied cultural and theatre studies at the University of Leipzig, followed by photography in the field of fine arts at the Academy of Fine Arts and Book Design (HGB). She worked as an independent collaborator on the FWF PEEK project [AR 568] and is a co-founder of the group MATHILDA, for which she has been active in conceptual and curatorial work since 2019.

Paul-Julien Robert is an Austrian director and photographer. He was born on the Friedrichshof and lived there until the age of 12 in Otto Mühl's "commune." He studied at the Academy of Fine Arts Vienna and at the University of the Arts Berlin. In 2012, his film *My Fathers, My Mothers and Me* received the Vienna Film Award in the category "Best Documentary." The film also won Best Documentary and Best Editing at the Austrian Film Awards in 2014, and received the Grierson Award at the 57th London Film Festival. From 2020 to 2023, Robert was the lead researcher of the FWF PEEK project [AR 568] at the Academy of Fine Arts Vienna.

Elisabeth Schäfer is a philosopher. She researches and teaches on deconstruction, queer feminist philosophy, psychoanalytic theory, body, violence and trauma, *écriture féminine*, writing as artistic research and resistant practice, and on artistic positions on climate change. From 2023 to early 2025, Elisabeth Schäfer held a postdoc position at the Department for Psychotherapy Science and Studies at the Sigmund

Freud Private University Linz, where she completed her habilitation cumulatively together with the framing essay *Sprachwunden: Deconstruction. Alterity. Trauma. Translations between Psychoanalysis, Philosophy, Gender Theory and Art*. Since then, she has been working as a private lecturer and deputy head of department at the SFU PTW LINZ. Website: <https://elisabethschaefer.com>

— by Georgia Doll

The child recites the rehearsed text. It is four or five years old, holding its right arm upwards at an angle. In its other hand there are a bunch of yellow flowers and a small swastika flag. “Adolf succeeded / with his great power / he broke the chains of Germany / Adolf was sent to us by providence. / Sieg Heil, hail to you, my Führer.” It has a slight lisp. One can see in the child’s face that it has to concentrate. One can also see that it does not understand the text. The child doesn’t know what Adolf succeeded in, in which way Germany’s chains were broken, which providence this is about and which “we”.

“Thank you, Führer,” says the child with a curtsy and half a smile, a bit shy, a bit proud. It did not botch its text.

17

But first of all, I played the Hitler girl. First there was the poem for Adolf, the raised arm, the flowers of victory.

What did we have to utter as children and what was kept back from us? What words were excluded from the narrative? For which realities did we lack the concepts to put them into language and images? What do our bodies carry in them today, without words nor understanding?

In the children's film (that isn't for children) I see the honor guard of women and men with the big swastika flags, they have their right arms stretched upwards and are shouting slogans, always the same ones, rhythmically. Vaguely familiar faces of people whose names are long forgotten. But there is something I do recognise: The excited laughter. The same on all the faces. This is familiar to me. I remember these perpetually bright faces. The excited congregation of bodies, the knots of people disguised as Nazis with swastika flags, or naked at the lake and in the sauna, in dungarees and short-haired and all of them were young except the one who marched forth, for whom they formed the honor guard. I remember the jubilant enthusiasm, which was a given at that time, so that it did not need a term, and which today I can call by its name: fanaticism.

"Adolf hat's geschafft / mit seiner großen Kraft / er hat die Ketten Deutschlands gesprengt / die Vorsehung hat uns Adolf geschenkt. / Sieg Heil, Heil dir, mein Führer."

The propaganda film disguised as a children's film has the title "The Führer is coming". It is set in the past, but the title points to the future: the film, however, is our present. It is the ironical citation that in reality references itself, slightly distorted. The script is simple.

Young Adolf Hitler fails as an artist and therefore becomes a dictator. Only as dictator he is appreciated in art — that is, forcefully. As dictator he is entitled to get the girls dressed as women. Pretended consent of young girls' bodies trained to give consent. The good-old mixture of brutality and irony. The brutal joke that is no joke. The funny violence. This, too, did not have a name in the Commune, it existed like the cold bitterness of the winter, the leitmotif of our education. It was the pretense. The license. The trick. The feint. The silly game. I haven't found the right word yet.

At the Pompidou Center there is the photograph of a human penis. Today and yesterday meet in front of the exhibit. The erected penis is clasped by

a young woman's hand. But I do not want to dwell on the description of the picture, for I cannot look into the humorously distorted face of the sex offender, nor the woman's bent, naked body lying in front of him. I did not come to the museum to see this picture. The picture has seen me and is staring at me. Before I can look away, the image of the erected penis has burned into my head, settled in, and becomes a memory without my consent. The people responsible in the museum tell me that this is how it should be. They say, the reproduction of this penis that once casually wiped through children's faces and that today is rotting six feet under, is an important document. The penis is relevant for art history. The rest of the world says, "Me too." But the erected penis is staring at me, with glory and impunity. The erected penis wants to get flowers, a curtsy, adoration, fanatical exaltation. And it wants to sell itself. This cannot go on, I am thinking. But it does go on. Again, I am searching for words to explain this impossibility. They do not want to hear it. They want to misunderstand the meaning of my words. I am searching for a language that is unmistakable. I am searching for allies. For us, as children, there were words we learned too early. Ideological zombies still haunting us. Other words we learned too late. We put them on like borrowed clothing that doesn't really fit. We learn the new roles, but we always stay a bit off the track, never quite in time. We jumped out of the paint-pot and into nothingness; the nothingness became world, and again we only found chaos. We try to create some kind of order but cannot be found. We get children of our own and listen as their thoughts take shape. We're looking for stories we can tell them, selecting them carefully, with sorrow. And while the spiderweb of our childhood is slowly disintegrating, new webs can come into being. Loose structures with wide meshes we fly through to visit each other. We pass on thoughts to each other like ping pong balls in the schoolyard. Today, once again, there are only words, but words we can choose. Much silence in between. But we also listen to our silence. We take it seriously. We give significance to each other until we become as significant as the noisy insignificance that rules us. At the Pompidou Center there is a photograph of an erected penis. It stares right through the barricades of rage we built around our pain like sandcastles at the sea. It hangs in this so-called contemporary steel construction with an age-old foundation. It cannot go on forever ... And that is what all of us think, each one in their own language, their own

bewilderment. In this thought we are alike, us, the dissimilar children who came out of the paint-pot. The eyeless staring of a picture: but what we are actually interested in are those reflected in the glass panels. The “we” of the beholders. What do we see? What is called out? And what is it we stay blind and deaf and mute for? The reconstruction of the past begins in the eye of our beholding.

I join the circle of beholders, with searching eyes that again and again have to wash away the old asbestos of history. I blend my voice into the choir of speakers without script, those addressing and those expressing, formulating thoughts, searching for words, beyond the silence, in spite of the silence, along with the silence. For it must not go on. And we need a new vision.

— **Georgia Doll** born in 1980 in Vienna, is an author and theatre director. She studied literature and theatre studies in Hamburg and Toulouse, theatre directing in Paris, and playwriting in Berlin. She completed a practice-based PhD on multilingual writing in Aix-en-Provence. She writes in both German and French. Her plays have been performed in Germany, Austria, and France, some under her own direction. Her texts have appeared in literary magazines and have been recognized with various awards and grants. Her short story *Der Tag des Toten* received the 2nd prize of the Energie Burgenland Literature Award in 2017. In 2013, her bilingual work *Das blaue Gold* was published by PUM, Toulouse, and in 2023 her debut novel *Petit Monde* was released by Le Rouergue, Arles.

EXPATRIATION OF ART TO ITS PRODUCERS

The Ethnographic Display as a Strategy of Reparation

— by Branislav Jakovljević

In the last decade or so, the biggest change in Western art was not concerned with formal and technical procedures of art-making (abstract, conceptual, performance art, etc.), or even with the subjectivity of the artist (male or female, Western or non-Western), but with the ways in which art is exhibited. In other words, at the center of the debates about art is no longer the artist, but the beholder. Museums and galleries are, finally, forced to reexamine their own positions regarding the art they are putting on display. The key question is no longer what is exhibited, but how? These questions influence the presentation and reception not only of contemporary art, but also of artists and works that were believed to have a secure position in the narrative of art history, and in its twin, the art museum.

For example, in 2021, the Isabella Gardner Museum accompanied the installation of the exhibition “Titian: Women, Myth & Power”, which featured six large scale oil paintings that the Venetian painter made for the Spanish king Philip II in the late 16th century, with the newly commissioned work by the acclaimed feminist artist Barbara Kruger. This unusual decision was motivated by the subject matter of Titian’s paintings, which included, most (in)famously, his painting “The Rape of Europa” (the exhibition organizers screened the video of the same title by Mary Reid Kelley and Patrick Kelley). Two years earlier, the exhibit “Gauguin Portraits,” co-produced by the National Gallery of Canada in Ottawa and the National Gallery in London, was accompanied by labels and the audio guide that directly referenced the celebrated artist’s questionable ethical practices towards his hosts in the Tahitian islands, and especially his predatory sexual behavior towards girls as young as 13 and 14 years of age.

As even these limited examples suggest, there can be no uniform answer to the challenge of presenting ethically questionable art. One thing is for sure: the uniform space and universal time of what Brian

O'Doherty called the “white cube” has been disturbed and fractured. It seems that the ideological veneer that supported the growth of the art industry is beginning to crack under its own contradictions. In certain cases, a museum presentation needs to address not only aesthetic, but also ethical properties of the work of art it puts on display. The white cube is uniquely incapable of doing that. In order to account for the questionable art practices of Otto Mühl, the art museum has to depart from conventional exhibition strategies. Here, imposing framing devices such as explanatory labels in the case of Gauguin or commissioned artworks in case of Titian would be easy, but it seems hardly appropriate. In order to show the work that abandoned traditional art, the museum has to abandon traditional ways of art display and adopt strategies developed in ethnographic museums. The ethnographic approach is uniquely capable of addressing an art project that involved a number of people, many of them against their will. In the case of Mühl's AA Commune, the symbolic violence of Titian's paintings and implied violence of Gauguin's becomes all too real and explicit. It was an inherent part of this artist's highly abusive strategy in pursuing one of the most radical avant-garde objectives, that of fusing art and everyday life.

Following more than a decade of painting, making installations, and staging actions, in 1971 Otto Mühl decided to leave behind art making. Even the unconventional art he pursued in his performances was no longer sufficient. He stated this decision in a letter to his friend Oswald Wiener: “[...] I have no fun producing art anymore. I also don't want to do actions anymore. I just think it's stupid to perform something for people. Where are we anyway? I don't want to stop, but to let everything overflow into art itself” (in Klocker 2012: 382). This was not only a turning point in his artistic career, but also the clearest possible indication of his own understanding of his artistic practice. Among other things, this statement, as well as Mühl's subsequent activities, raise important methodological questions pertaining to the study and display of art from the perspective of its end.

Arguments about the end of art became prominent at the turn of the 21st century and were based either on a certain philosophy of history, as in the case of Arthur Danto, or were positioned squarely within art history, as was the case in the claims of Donald Kuspit. Neither one of them offered workable propositions about the change of cultural

position of art after its end. These arguments about the end of art don't address the role of the art museum and its strategies of exhibiting art. If anything, they seem to reinforce the purpose of the art museum as an institution that preserves the past without questioning its politics and methods of display. However, in the shadow of these art-theoretical propositions about the end of art, there were artistic practices that engaged that same question in a way that was much more specific, hands-on, and risky. One such line of inquiry, which seems to have started in the late 1980s, gained visibility with the publication, in 2013, of the book *Walter Benjamin: Recent Writings*¹.

The central premise of this book is that modern art is inseparable from the dominant discourse about art, that is to say, from art history. While not engaging directly the distinction that Walter Benjamin made in the 1930s between the "cult" and "exhibition" functions of art, this book argues that both art history and art museum emerged from the separation of these two functions, with the latter taking primacy over the former:

"Art is not some kind of universal category achieved and materialized through the work of some specially gifted person called an artist. Nor is it a specific human activity characteristic of all cultures, from prehistory until today: cave art, Greek art, Christian art, African art, Chinese art, Aboriginal art, American art, etc. Art is most likely a notion defined by the story called art history, and it exists only within that story." (W. B. 2013, ed. by Khonsary: 144)

The main support for this argument comes from mid-20th century abstract art produced in Europe and America: for example, a painting by Piet Mondrian has the status of the work of art only within the context

1 This publication may be regarded as a kind of artistic research project which, long after the philosopher Walter Benjamin's death in 1940, appeared under the title *Recent Writings* by Walter Benjamin by Walter Benjamin, with the note "A Copy is a Meta-Original. W.B." printed on its cover. The volume assembles texts that pretend to be recent lecture manuscripts or writings by Benjamin. These contributions continue Benjamin's thinking and engage with one of his central ideas, articulated in his early essay on translation: namely, that a crucial property of the "original" lies in its translatability — that is, in a quality that emerges only subsequently and beyond the original itself in a transcriptive movement. Benjamin discusses the issue that a certain meaning inherent to originals only becomes manifest through their translatability. In this sense, the editor and the authors of the volume might claim — by writing with and after Benjamin — that the originary force of his thought becomes visible only in its translation into the present of their texts. The volume will henceforth be cited as: W. B. 2013, ed. by Khonsary. This footnote was added by the editors of the present volume for contextualization.

of art history and in the art museum. Without them, it is just a surface covered with painted squares.

According to this logic, if art history as the foundational narrative and the life-giving rationale of modern art has a clearly identifiable beginning, then it also ought to have an endpoint. The same goes for the art museum, which presents the same narrative as art history, only through objects rather than discursively. The termination of the story of art, an exit from it, must reflect on the museum itself. Not that it would fall into disuse and disrepair: instead, it would change its purpose and techniques of display. The most significant change concerns the status of the aesthetic objects: instead of artworks, they become “specimens” or “artifacts,” that is to say, examples of a specific kind of social production of objects. The institution that houses and displays these objects would not be some kind of “post-museum” or museum after the museum, but a “meta-museum.” It would be a museum not of, but about the modern art and its narrative, which is to say, a museum defined by its ability to establish a conceptual distance in relation to its subject. This repositioning of the museum’s function calls for a reexamination of the ways in which these objects are organized and displayed. Crucially, “in this museum, art is presented ethnographically. Through this museum we are looking at art from the outside, as a specific Western invention, in the way an anthropologist observes a foreign culture to try to understand it, but does not belong to that culture” (W. B. 2013, ed. by Khonsary: 115). This shift in the perspective imparts a different status on the objects on display: “This approach should not be one of a passionate believer and admirer of art, but a diagnostic one: the almost cold approach of an ethnographer” (161). The book takes this idea to its logical conclusion: “In order to fully establish this “dispassionate” position, some of the existing art museums would have to gradually transform into anthropological museums about art. This will be a new kind of museum that enable the de-artization of existing works of art into non-art artifacts, the way desacralization of religious paintings and objects changes their meaning by moving them from churches into the art museums. Until this (de-artization) happens, perhaps it might still be possible to apply this approach on individual works of art within art museum displays [...]” (W. B. 2013, ed. by Khonsary: 168)

Unlike Danto's and Kuspit's, this idea about the end of art is not totalizing in nature: it leaves a possibility to individual artists and even art projects to depart, or step out, from the art historical narrative. That is exactly the gesture that Mühl made with the re-coding of his practice from artistic production to building a social community in Friedrichshof. In itself, that brings a number of questions: How to evaluate this artistic production? To what degree are aesthetic categories sufficient and operative in this case? If not aesthetic, what other categories could be useful in assessing and evaluating this art? No less important is the question of display: what are the limitations of established gallery and museum practice in presenting this work that was based on a claim that it had departed from the constraints of aesthetic practice?

I want to highlight three specific aspects of this change of perspective on Mühl's work from art-historical to art-ethnographic.

1. PERIODIZATION

Mühl was not the first artist to make an exit from art. At one point or another, a number of artists felt that they had reached a logical conclusion of their projects, or were simply fed up with the art world, its hypocrisies, and the dictatorship of the market. We need to go no further than Hugo Ball in the aftermath of the Dada explosion in Zurich, or Jill Breakstone, Preston Heller, and Andrew Menard, the members of the politicized conceptual art scene in New York, who stopped making art in the mid-1970s. What sets Mühl apart from them and many others is that he did not just abandon his aesthetic practice, but turned it into a social, or rather, micro-social activity at the center of the AA Commune. There are no clear cuts between Mühl's "periods" of painting, actionism, commune, and post-commune activities. Rather, they are elaborations of the same idea of the privileged position of artist as a Promethean figure which blazes the trail for others, who dare not take the same kind of risks. At the same time, it is important to recognize and explore the significance of these different phases of his work, especially the far-reaching effects of his decision to exit the artistic practice narrowly defined as the production of aesthetic objects and events. The larger claim of this gesture can be seen as a suggestion that art as a distinct practice has reached the limits of its social usefulness. It was, in effect, an attempt to take art

into its afterlife. In this case, the response to the question “What comes after art?” is not its complete renunciation, but its conversion into a set of social relations. Importantly, his decision to stop making art informs not only his subsequent activities, but also those that preceded it. In retrospect, it is clear that from the very beginning, his artistic practice was oriented toward that *end*, i.e. goal.

Art history and criticism are constrained by their own aesthetic limitations. Art that its author programmatically positions outside of art, in some kind of post-art state, demands a different approach, which is not based exclusively on aesthetic principles. Any exhibition of Mühl’s works, especially those produced in the AA Commune, comes with an imperative of spotlighting precisely that aspect of his exit from art which he decided to completely disregard: namely, that it amounted for a passage from the aesthetic to the ethical terrain. Since the early 1990s, these three areas of his activity have been carefully compartmentalized. The very existence of “Otto Mühl” as an artist depends on that compartmentalization, whereas the fact of the matter is that they have never been, nor can they ever be, clearly separated. Ethnographic approach to Mühl not only expands the approach to his work to include the social setting consisting of an extended group of people who worked with him, but also goes directly against the art-historical idea of periodization, which neatly distinguishes his beginnings from his Actionist period, marks Friedrichshof as a hiatus in his artistic activity, to which he returns in the post-commune period. Even at the moment when he denied it, art remained his main justification for a whole series of practices, up to and including the activities in the commune.

2. CONTEXTUALIZATION

If the main organizing principle of the art-historical approach is narrativization, the main organizing principle of the ethnographic approach is contextualization. Here, what I call the “ethnographic approach” should not be understood in the sense of a museological ideal, but in the material sense, according to which the museum becomes a medium. Starting from the 1960s, a number of artists had explored the medium aspect of the museum, some of them focusing specifically on ethnographic procedures. This approach has proven to be especially effective in addressing subjects

marked by excessive violence and generational trauma. Speaking of his landmark installation *Mining the Museum* (1992), in which he put on display the evidence of the history of racial segregation he discovered in the collections of Maryland Historical Society, African American artist Fred Wilson emphasizes that his “work is all about context and the underlayers of context” (Williams/King-Hammond 1994: 33). This is an argument against the formalist approach that erases the background and privileges the work of art over the conditions of its production. The goal of this radical contextualization is to jolt the audience members from their passive position of observers and allow them to engage with the work in ways that are more ethically complex than the simple relation of perception, admiration, and, ultimately, ownership. What *Mining the Museum* shows is the degree to which the privileging of the (art) object and the single perspective is not only insufficient for presentation of complex art and social histories, but directly injurious to those who were objectified in these art and historical processes.

Working hand-in-hand with art history, the art museum imposes a unified vision on the works of art. That outlook is reinforced through its display techniques, such as that of the “white cube,” and by the predominance of visual over discursive and all other means of representation. Text, sound, and spatial organization of the gallery display are subordinated to the work of art, and are meant to support, promote, and elevate it from the murky surroundings from which it emerged. If the art museum display is organized in such a way to position the object – the work of art – at the center of a single dominant narrative, that of art history, the ethnographic display stands at the intersection of multiple narratives. Unlike the art museum display, it is distinguished by its impurity and heterogeneity: instead of foregrounding a single medium in which the artwork is produced – easel painting, video, or sculpture – it uses multiplicity of media organized in a non-hierarchical way. As such, it has the potential to present a multiplicity of perspectives. This work on contextualization is irreducible to explanatory labels, audio guides and other exhibition techniques. Mühl’s work demands a more radical approach that separates that work from the individual artist to make visible its proper milieu: the collective that made it possible in the first place.

3. REPARATION

Over the past two centuries, the art museum has devised techniques of display based on a formalist approach to art, with the ultimate result of foregrounding a certain narrative about art and situating particular artworks within that narrative. In short, the art museum privileges the art historical narrative over all other narratives that are necessarily involved in the production of art. The very organization of gallery display is integrated into a larger ideological edifice of modern art, which has the principles of authorship and originality built into its very foundations. The job of the art museum display is to put on the pedestal not only an individual artist, but the very idea of authorship and originality, those very properties of the Promethean personality that Mühl claimed and used to his advantage and to the disadvantage of other members of the Friedrichshof commune.

Importantly, one of the main promises he made when he rejected the institutional framework of modern art was to relinquish this privileged position; as it turned out, the central hypocrisy of his post-Actionist period was that he didn't. Quite to the contrary, from conventional artistic practice of manipulating art materials, he moved to non-art materials, then to people, a tendency that he started exploring with the use of "models" in his actions and brought to extreme in the commune. In the process, he monopolized not only his position of the artist, but all processes that supported and sustained it. It is only through an ethnographic approach that this "work of art as life" and "life as art" can be dismantled and held accountable for its original, unfulfilled, promise.

The increasing demands for the return of the art objects that have been illegally and unethically taken away from their rightful owners is another development that has been reshaping the art industry in the West over the last decade. This process has been often referred to as "repatriation" of artworks. In the case of Mühl and the Friedrichshof commune, this word choice may not be useful, and could be, in fact, injurious. Namely, in the name of the overturning of the traditional patriarchal family, this artist had established a new model of "family" that gave him more power and opportunity to abuse the unprotected minors that a conventional nuclear family ever would. Taking that into consideration, it is inappropriate to call for the return of artworks to

that kind of family, its repatriation. Instead, we should call for taking them away from it, or thier expatriation. Here, the idea of reparation cannot be seen in the limited sense of the return of the works to their rightful owners. Much more important is the return of these owners to their proper status, which is not that of the “materials” Mühl used in the production of his life/artwork, but of the subjects, or producers, of their own works and lives. They are not the property of this artist and have never been. Allowing the work to be seen — that is to say, shown and displayed — in that way would be to perpetuate his predatory practices.

LITERATURE

Klocker, Hubert (2012): »Otto Muehl«, in: Eva Badura-Triska; Hubert Klocker; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (Ed.): Vienna Actionism: Art and Upheaval in 1960s' Vienna. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, pp. 376–382.

Khonsay, Jeff (Ed.) (20213): Recent Writings by Walter Benjamin by Walter Benjamin. Vancouver: New Documents. Williams, Fred; Leslie King-Hammond (1994): »A Conversation with Fred Wilson«, in: Lisa Corrin (Ed.): Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson. Baltimore: The Contemporary, pp. 23–34.

Williams, Fred; Leslie King-Hammond (1994): »A Conversation with Fred Wilson«, in: Lisa Corrin (ed.): Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson. Baltimore: The Contemporary, p. 23–34.

Walter (1968): The Task of the Translator. In: Benjamin, Walter: Illuminations. Edited and with an introduction by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York: Harcourt, Brace & World, pp. 69–82.

THE ENDLESS LABOR OF ABOLITION

— by Daniela Zyman

After the atrocities of the Second World War, the model of the human in its white, cis, able-bodied, and bourgeois constitution — one that ontologically colonized the full range of humanness — was considered irreparable and a project of total deconstruction. Liberation from humanism and its abolition became a political, ideological, and artistic project directed against metaphysics, rationality, and normativity. The actionist work of Otto Mühl (hereafter referred to as “OM”) and the “social experiment” of the Friedrichshof Commune were considered for the longest time as an expression of the “anti-humanist consensus” that dominated academia and critical theory. My tentative intervention responds to Branislav Jakovljević’s careful analysis of OM’s *Oh Sensibility* asking in particular in what way the dismantling of the “dominant human” — as a socio-political and aesthetic project — led precisely to a reproduction of the dehumanization that OM allegedly sought to overcome. By inappropriately dichotomizing the “human” and the “body” as well as “human” and “animal” — rearticulating the modern distinction between that which is political and that which is bodily and, consequently, bio-material — OM’s project of action “liberation” ran the risk of reenacting the reactionary violence of phallographic masculinity, obsessed by sexuality as power. In light of the ongoing revision of OM’s work and legacy, we need to reassess the claims underpinning his practice from its inception to shed light on later aberrations and offer theoretical frameworks that point the way for future debates. This work seems to me to be particularly pertinent in view of the recent resurrection of the superior man in populist rhetoric and beyond.

THE WORK BEFORE THE WORK

Today many of us, as artists, curators, and writers, are engaged in one way or another in projects of repair, reparation, undoing, unlearning, defamiliarizing, deciphering, etc. More recent and well-formulated

interventions have led to the public discussion, naming, and indictment of perpetuated forms of discrimination in society and the arts. Non-Western, black, BIPOC, queer, trans, fem and non-binary artists and thinkers raise the flag for abolishing a type of discursive and institutional normality associated with authoritarian patriarchy. Furthermore, other forms of political, cultural, and legal normalizations, along with their attendant systems of knowing and doing, which perpetuate and reproduce the mono-epistemic Western canon of rationality, political organization, and relationship to the world, are being scrutinized. This personal, institutional, coalitional, and political labor marks a commitment to “working through” that which is liberal, universalist, and narrowly humanist about our worldview and philosophical assumptions. And it must be put at the service of those who claim reparation and have experienced and are experiencing the trauma of subjugation and discrimination.

Many of us contributing to this publication have been part of OM’s history in one way or another. Some have been close to the commune, its actions, its arenas, and the discourses around it. I have, and I still am. As such, I can’t speak from a position of innocence; but rather from my frustration in ignoring to raise the right kinds of questions all along. Many of us are implicated in and complicit with the white male myth of the art world, art history, and theory. And because I am complicit, I know how the ideological discourses of supremacy and patriarchy work. I have seen how the unthinkable is normalized and reproduced and how the long arc of modernism’s heroic teleology has formed and disciplined our subjectivities, interrupted at times by occasional interventions and well-meant but ill-conceived negotiations of differences.

From my position as part of the art world, I want to question the terms we regularly use — and I quote from the invitation, which has triggered this text — the terms “criminal,” “freedom,” “justice,” and “autonomy” — to name a few. These terms each carry heavy baggage and I am not entirely sure we can use them lightly to frame our discussion. These terms are anchored in a scientific, legal, and aesthetic order, that is always already exclusionary, construed around a dominant aspect of humanity, otherwise referred to as “man”. Are we not still deploying the arsenal of modernity (the ballistic metaphor gestures at the destructive power it dissipates) to undo the flawed cosmology and *Weltbild* causing us such trouble? Are we not upholding the flat repetitions of “majority thinking?”

The conjunction between the call for justice, recognition, and accountability in the space of the political, which itself is already contaminated by a predetermined and pre-decided dominant social program, makes the task of emancipatory criticality particularly vulnerable. As for any claim — precisely the demand for justice — we must remain cognizant of its pitfalls and keep questioning justice/freedom/violence, on whose terms and under what conditions. Are we talking about (neoliberal) justice constructed as and based on laws and rights, a judiciary system that has only become more racist, exclusive, and power-driven in recent decades? Or are we talking about just versus legal, that is ethical justice versus the law? The first term, justice as justness, commands constant self-examination, the scrutinizing of ethical standards, and their multiple and systemic deviations. To become “just” might very well mean stepping outside of the law and coming to terms with the loss of universality and its passe-partout answer that served as a moral compass. Not because justness is without direction, but because it is specific, site, and time-specific. I would propose that OM’s work demands of us, over and over, to examine precisely the intersection between justice and law; our presumed ethical horizons and what they are built on; who is presumably included in the purview of justice and who is not; as well as the legitimations we constructed around the validity of such lofty concepts. For us involved in aesthetics, it orients us towards persistent looking to refuse to look away, consciously engaging with what Sylvia Wynter calls a deciphering practice. The problem, according to Wynter, is not what is not seen, what is kept hidden, but what is seen and how that seeing is done (Wynter 1994: 238-279). With due respect for our investment in criticality and pluralism, we are only beginning to recognize “the need to question ceaselessly one’s relation to the Other without relying on the didacticism of juridical authority or a set of universal principles.” (Jackson 2012: 79) We are only beginning to reckon with the incommensurability of the universal-as-man and the fraught projects of inclusivity and pluralism we have sought to build from this legacy—sadly, more often than not, without throwing into relief the very construct of “man-as-human” who engages in the reckoning.

“That expression, ‘work before the work,’” Joan Tronto wrote recently quoting Yaya Sumah, “captures this particular kind of burden very clearly, the most oppressed also must do the work of dealing with the

trauma they suffer by having constantly to try again to explain to both clueless and well-meaning people with privilege what it means. But I also imagine that not only is it the work before the work, it is also the work after the work, and the endless cycle of work to protect oneself that goes on and on, like daily care, never ending.” (Tronto 2020: 43) It is one of the paradoxes of the labor of abolition that it demands those victimized in the first place to constantly re-memorize their pain and, moreover, to perform the work of healing and remediation. I also want to remind us that abolition doesn't mean bombing things to the ground out of rage and disgust. It means attentively undoing exclusionary, sexist, and racist discourses, technologies, and infrastructures that serve to maintain a status quo in the name of the fittest, strongest, the power holders. Abolition's quest is for an interruption and the substitution of exclusion, isolation, and ruination — often the result of systemic injustice — with other possibilities of intervention, care, and repair.

BODIES AS MEAT

Jakovljević's close reading of OM's *Oh Sensibility* has led me to re-engage with Black studies, particularly the issues of dehumanization and animality, as well as the seminal poststructuralist literature on the subject. My intervention echoes Jakovljević's conclusion, namely the “catastrophic breakdowns” he so aptly describes as the inherent threat to avant-gardism to offer a framework on how to think sub-humanism and animality through race theory, and animal studies. Yet, my trajectory is not so much along the lines of ethics or explicit erotics but takes me along an examination of a specific repertoire of social, symbolic, patriarchal ordering derived from human exceptionalism and male suprematism; one profoundly confused about notions of pleasure, desire, the human, animal, body, and violence. This way I attempt to disentangle the statement “the human being is not seen as a human being, a person, but as a body with certain properties. material action extends reality” rather than interpreting OM's artistic or communal practice. This line summarizes quite succinctly the misconstrued ideological position from which OM derives the legitimization for his artistic agency.

For starters: Bodies not only convey “certain properties”, but are the carriers of the markers, which qualify a person at first sight as being part of the dominant form of humanity while disenfranchising those who would depart from this morphology. By conceptually divorcing the human from his/her/their body — thus essentializing or naturalizing the body — all the differences inscribed in bodies, such as gender, race, and dis/ability are being effaced. This could potentially be “liberatory,” however, as Fanon describes with such remarkable clarity, becoming a “neutral” body is not an option: “I am given no chance. I am overdetermined from without. I am the slave not of the ‘idea’ that others have of me but of my own appearance.” (Fanon 2008: 87) Well before any other factors come into play, appearance and morphology organize the corpus politicum, the normative body of politics. Being “a body with certain property” can only be experienced by someone aligned with the axis of normality, in fact, of supremacy, as it refers to being non-Black, non-trans, non-foreign, non-disabled etc. All other bodies experience themselves as negatively “overdetermined from without,” at risk of falling outside the political body and eventually into non-being. Beyond mere organic matter, bodies form the primary arena where the negations of personhood are performed and rehearsed.

Furthermore, the body conceived as material, passive, and malleable (ultimately as meat) amounts to reducing the human being to a “biological organism without necessarily having recourse to the recognition humans share with each other.” (Parker 2018: 439) By extracting it from the realm of the political, OM hastily resignifies the corporeal as artistic material and asserts his authority, as artist/performer, over the bodies, desires, and in the case of the goose, over the life of his collaborators. Instead of reducing the distance between art and life, which is the proclaimed concern of actionist and performance art, he widens the gap by conjuring up a state of exception, in which both ethics and the law are suspended. In the vexing conditions of “bare life,” the boundaries of power become precarious. Suggesting an uninhibited and rule-less situation free of the regulatory power of law, morality, and culture, the state of exception, predicated on the condition of bare life, doesn’t suspend order altogether. Instead, it sets the stage for the assumption of authority by the self-proclaimed authority figure(s), as I would argue in this case, by the artist.

THE QUESTION OF THE NONHUMAN

Not being “seen as a human being,” hence the suspension of “the recognition humans share with each other” is riskily proximate to de- or sub-humanization, a “cultural technology” aimed at subjugating others in their totality as human beings. Dehumanization stems from the dangerous psychological tendencies to essentialist, supremacist, and hierarchical thinking and sets in motion the dual mechanisms of devaluation/thingification/animalization on the one hand and satisfaction/control/violence on the other. In this equation, and according to established post-colonial theorizations, the “other” is pathologized, trivialized, or silenced as s/he/they challenge the ontological order on which Western epistemologies are predicated. It is precisely through the *ex negativo* assertion of the abject, aberrant, and nonhuman that Western modernity constitutes itself and with it “the human’s” colonial (and hetero-patriarchal) imposition as synonymous with all appearances of ‘human.’” (Jackson 2013: 681)

The capacity to strip a person or a group of their humanity, to degrade them so that they become animals in the eyes of the figure of authority, disinhibits those who assert authority from aggression (Smith 2021) Dehumanization, in fact, unleashes the entire gamut of violence available under certain social (and legal) conditions and well beyond. Violence can be linguistic, systemic, corporeal, sexual, or psychological and is a measure of the permissiveness of extant biopolitics and/or the disinhibition of the authority figure. Following Foucault’s work on the history of sexuality, it can be argued that sexuality is the dominant discourse of power in the West (and most certainly the one that runs through OM’s lifework.) By virtue of the economic, social, and symbolic importance that Western culture has invested in it, sexuality (and with it all gendered forms of reproductive labor) occupies a privileged role in the constitution of subjectivity and power relations. The category “women,” established as the preferential figure of otherness, became the matrix according to which hierarchical sub-categories of the human are organized.

So far, I have tried to show the perils and risks inherent in the self-mastery of the subject (the artist) based on the dehumanization and animalization of other human beings. Unfolding the potential intersections and associations within the discourse of animalization can furthermore show us why to attend specifically to the violence exerted against animals.

In “Eating Well,” Jacques Derrida explores the “limitless” consequences and implications of what he conceives of the misunderstanding of the “thou shalt not kill” commandment. “[I]n a world where sacrifice is possible and where it is not forbidden to make an attempt on life in general,” Derrida argues, animal sacrifice becomes the loophole through which violence and murder is “denegated.” (Derrida 1995: 278-281) The scene of the sacrifice institutes a symbolic economy and political order, which justifies the noncriminal putting to death of those being animalized (gendered and racialized), human and nonhuman alike. Sacrifice not only satisfies the “need, desire, authorization, the justification of putting to death,” (Derrida 1995: 278-281) but must be constantly reactualized to stabilize the superiority of the “human” (the phallogocentric man) over the “animalized” (the absent referent). Performing and repeatedly re-performing acts of superiority and finding ever new methods for reinforcing and reiterating the ideal carnophallogocentric subject — Derrida’s neologism to identify a subjectivity that is not only anthropocentric and phallogocentric but also carnivorous — becomes necessary to defend it against multiple fronts of contestations. The (repeated) acts of (symbolic or actual) killings of animals and those being animalized are thus part of the project of constructing a kind of subjectivity predicated on the violence against others, and in turn, on the forceful assertion of a supremacist, male-identified superior being, that derives its superiority (and satisfaction) not only from rationality and language but also from his right to sacrifice.

Drawing on the vast existing literature describing the links between animalization and the “subhuman,” and, as already discussed between sexuality and violence, allows us to comprehend better the sacrificial structure inscribed in human exceptionalism and white male supremacy (Adams 2015). Animalization creates (the absent referent) “meat” (standing here for “women”) and normalizes its visual and sexual consumption in Western and Westernized cultures. Never fully knowing where to perform the “cut,” according to Derrida, between the human and its other/s, the ostensible enactment of animality and animacy in OM’s actionist work (but also possibly beyond them) seem to produce and reenact the category of the “animal,” a performative dehumanization which is not leading to the alleged liberation and emancipation of the human (the discharge of desires and drives from bourgeois or biological normativity), but rather

to his/her sacrifice. Only one actor can be excluded with certainty: the one who holds authority over the sacrifice.

Following this argument, the sexualized sacrifice of the white goose in OM's film opens the possibility of enacting death and erasure (at least in the symbolic order) of all those deemed animals. I am implying that not only is the goose slaughtered, but the other co-actors are likewise animalized, at risk of being symbolically put to death. Postulated as a de-naturalization of the Darwinian and Freudian figure of the human (specifically the delinking of sexual normativity from reproduction and violence from survival), OM disinhibits and denegates violence (in the form of animal abuse and killing, exploitation, subjugation, inferiorization) in his actionist performances. With the claimed intention of setting free human animality/bestiality, he bestows an animal inhumanity over his collaborators. As in most settings of biopolitical violence, the hierarchization of intensities (of violence, marginalization, abuse) sorts out the affective regime in relation to the group: in the case of *Ob Sensitivity*¹, the male, female, and animal collaborators are being subjected to different degrees of violence and dehumanization, thereby securing group cohesiveness and obedience around an artistic power structure.

By way of conclusion, I want to make clear the purview and difficulties in challenging the epistemological authority and ontological imperialism of "man" and its imposition as the universal without falling into the trap of dehumanization. Equally precarious is the act of stepping outside of law without resorting to abuse and violence. Animalization as part of the repertoire of technologies of inferiorization and annihilation is neither liberatory, inventive, nor imaginative. Decentering the category "man" cannot come at the cost of devaluing the human, quite the opposite, it involves the resignification and revaluation of the later. The abolitionary work of resignification draws on the interrogation and critique of "man" by placing Western humanism in a broader field of gendered, sexual, racial, and colonial relations.

1 It is born from a toxic blend of resentment, fear, entitlement, and the inability to negotiate the complexities of our contemporary moment. Driver of this transformation is the Prometheus-like figure of "man", wielding quasi-unlimited power over both humans and nonhumans.

Notwithstanding the transformative politics of #metoo and BLM as the references which point to a radical reworking of current social and ideological conditions, I believe that we are living through a reactionary backlash. We witness the dismantling of civil society and its institutions and the reckless exploitation of our earth. The “space of appearance ... in which politics take place” (Arendt 1998: 199) is marked by the disinhibition of violence and the denegation of murder at the hands of the police, translated into violently aggressive political speech and populist communal action. The worldview in progress that majoritarian politics is reassembling from the remnants of old authoritarianism is exclusionary, hierarchical, white, and patriarchal. It is born from a toxic blend of resentment, fear, entitlement, and the inability to negotiate the complexities of our contemporary moment. Driver of this transformation is the Prometheus-like figure of “man”, wielding quasi-unlimited power over both humans and nonhumans. And it is precisely because of this uninhibited revenant, this return of the undead, that we must attend over and over to the work before the work, question ourselves, our lexica, our affiliations, and keep dismantling the operating system of white supremacy.

— **Daniela Zyman** is Chief Curator and Artistic Director of Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21). The organization's mission is to commission, collect, and present the best of contemporary art and to address pressing social, political, and environmental issues, particularly through its oceanic research platform, the TBA21 Academy.

LITERATURE

Adams, Carol J. (2015): *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Bloomsbury Academic.

Arendt, Hannah (1998 [1958]): *The Human Condition*, 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques (1995): «Eating Well,» or the Calculation of the Subject», in: *Points... Interviews, 1974–1994*. Stanford: Stanford University Press, 255–288.

Fanon, Frantz (2008): *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.

Jackson, Zakiyyah Iman (2012): *Beyond the Limit: Gender, Sexuality, and the Animal Question in (Afro)Modernity*. Dissertation. Berkely: University of California/Berkeley.

Jackson, Zakiyyah Iman (2013): «Animal: New Directions in the Theorization of Race and Posthumanism», in: *Feminist Studies* 39, no. 3/2013.

Jakovljević, Branislav: «(Oh) Sensibility of the Sensible: Otto Muehl and the Ethical Turn» (Manuscript, n.d.).

Parker, Emily Anne (2028): «The Human as Double Bind: Sylvia Wynter and the Genre of Man», in: *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 32 no. 3.

Smith, David Livingstone (2021): *Making Monsters: The Uncanny Power of Dehumanization*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Tronto, Joan C. (2020): *Care*. Online: <https://newalphabetyschool.hkw.de/letters-to-joan/index.html>. (Last Access 18.09.2023).

Wynter, Sylvia (1992): «Rethinking Aesthetics: Notes towards a Deciphering Practice,» in: Mbye B. Cham (ed.): *Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema*. Trenton, N.J: Africa World Press, 238–279.

THE NARCISSIST, ART AND THE OTHERS

An Explication of my Animosity

— by Andy Simanowitz

In our childhood, the paintings of the artist guru hung in front of our eyes. His presence intruded into our being, his views filled the eye sockets of our parents. From this close proximity, our parents vastly overestimated his greatness, mistook him for the whole world, and hoped to house their children in this world and to grow this world in their children. So when disreputable art sellers and cultural institutions over the last thirty years adorn themselves with the rotten eggs of this presence, hang them in their exhibition spaces and do business with them, we are lost for the words we were never given to speak. In the hope of finding those words, I attempt an explication of my fundamental animosity. In the following, I will throw three darts at the dartboard with the grimace of the cult leader. The first aims at the function that art had for Otto Mühl in his sect; the second at the continuing effect of National Socialism in Mühl himself, and thus also in his actions; the third at the entanglement of various individuals with Mühl as a person and with his deeds.

I. WHY OTTO MÜHL WAS NOT REALLY A PAINTER

"You ask if artists should be responsible world citizens. I definitely think they should. [...] I think the artist ought to try to be no different from any other mortal in this respect."

Boris Lurie, letter to Thomas Hess, May 31, 1962

In the explanatory text of an exhibition at the Friedrichshof in Burgenland in 2019, Mühl salesman Hubert Klocker writes: “Many of the works created in these years are related to films made in the commune, which examine the role and fetishization of the artist in the value structure of capitalism, using the example of figures such as Van Gogh, Picasso, the

artists of Vienna at the turn of the century, and Andy Warhol.”¹

The statement falsely suggests a reflective, exploratory engagement with these artists and — this is especially false — a critically distanced relationship to their fame. When the films described in the exhibition text were made in the 1980s as parts of a thematic turn towards renowned historical figures, Mühl had already been a cult leader for ten years. His rampant hubris as the greatest artist, therapist, man of letters, thinker, and revolutionary of all time had inscribed itself in the small, segregated community. He openly expressed his delusions of grandeur — glorifying their leader, the cult members believed and recited the delusions, becoming echoes and mirrors for an exaggerated self-assessment that escalated in the closed system of meaning of the cult. Especially against the background of Mühl’s obsession with seeing himself in proximity to renowned historical figures, what is often referred to as a “commune” can be understood as a socialized narcissistic personality disorder with traumatizing consequences for all involved.²

This can be substantiated with a formal detail in the mentioned films and also in the general function of Mühl’s painterly activity in the commune. Theo Altenberg was the main actor in the tribute films made at Friedrichshof to Van Gogh, Picasso, and Richard Gerstl (later renamed “Back to Fucking Cambridge” due to the momentum the film developed through the participation of renowned artists). In the painting scenes, however, Altenberg was replaced by a strange stunt double: Otto Mühl. This absurd detail exposes the films as all too obvious vehicles of unbridled narcissism: In the internal reality they create, Mühl himself is allowed to be Van Gogh, Picasso, or Gerstl.

Yet in a certain sense Mühl was not a painter at all. The attention he received in the 1960s was not directed at painting, but at his actions. That he began to paint “again” in the “commune,” as is often said, is misleading. To understand his painting activities, one must remember that Mühl’s charismatic rule in the sect was based on his followers’ belief in the supernatural artistic talent of their leader. A group of vagabond

1 Accompanying text of the exhibition *Otto Muehl. Arbeiten 1955–2013* at the Friedrichshof collection.

2 Cf. Shaw, Daniel (2022): “The Heart of Cult Recovery: Compassion for the Self”, *ICSA Today*. 13 (2), p. 2–9. Also see online: <https://www.mumok.at/presse/koerper-psyche-tabu-1>, accessed 2026/03/12.

idealists, for the most part twenty-five years younger than Mühl, had become equally attached to the utopia of irresponsible pleasure gratification as to Mühl's permanent, performative self-exaltation, and had withdrawn into a parallel society. Painterly activity developed there as a collective ritual in which the followers murmured and marveled at their leader's obsession with being the greatest artist of all time.

To believe in the "commune" meant to a large extent to believe in the artist Otto Mühl. This is precisely where sexual abuse inextricably coincides with art, and especially with Mühl's painterly activity. The children in the sect were brought up to admire Mühl, which was also and above all admiration for Mühl as an artist and especially as a painter. They were placed in the cheering crowd of adults while Mühl painted. And they saw explicitly every day, and were taught that as women and girls, admiration was shown to this "greatest artist of all" through sexual availability. If they refused, they were raped.

The renowned personalities as subject matter, just like the easily recognizable aberrations through the styles of outstanding painters in his presumably "manifold and complex oeuvre,"³ are a symptom of the function that the painterly activity fulfilled in the "commune." Accordingly, the colorful relics of this despotic system of rule only succeeded in being marketed as serious painting at the moment when the system was temporarily destroyed by Mühl's imprisonment. Since then, the evidence of a staggering abuse of power has continued to be exhibited, discussed, and sold trivially as "painting."

II. IDEOLOGIES OF INEQUALITY

"The domain of the soul has its vampires."

George Steiner, Lessons of the Masters, 2003.

In 2016, mumok in Vienna hosted an exhibition curated by Eva Badura-Triska entitled *Body, Psyche, and Taboo. Viennese Actionism and Early Viennese Modernism*. The accompanying text to the exhibition reads: "In 2016 mumok is taking a fresh look at one of the mainstays of our own collection — Vienna Actionism — by relating this to equally radical

³ Thus, the sales-friendly exaggeration in the explanatory text cited above.

positions taken by some of its Austrian predecessors. [...] The central concepts of Body, Psyche, and Taboo that make up the title of the exhibition indicate that this show is a presentation of both the intellectual and the formal links between Vienna Actionism and artistic developments in the early twentieth century. [...] Both early modernism and the period around 1960 in Vienna were characterized by a revolutionary sense of a new start in society and in culture and the arts. Conventions of representation and artistic genres were redefined, a faith in the power of art to shape and remold society led to new utopias and radical forms of provocation against the traditional order. It was not by coincidence that the protagonists of Vienna Actionism saw the iconoclasts of the early twentieth century as role models, with their radical references to the body and violations of taboos, and in their interdisciplinary and synergetic forms of art.⁷⁴

Just like in the accompanying text, also in the exhibition one searched in vain for an engagement with the Nazi mass murder and destruction of culture, which lie as a radical rupture between the two periods of Austrian art history in question. The agenda of asserting continuity where there were mass murder and destruction does not only determine this exhibition. It can likewise be traced in the overarching cultural policy decisions in which the mumok as an institution is grounded. In 2001, the museum opened in a new building in the Museumsquartier, a newly created cultural area in the former imperial court stables from the 18th century. Manfred and Laurids Ortner had been commissioned to architecturally execute the cultural-political agenda. They placed two stone cuboids in the spacious inner courtyard of the stables: the Leopold Museum as a home for the Klimt and Schiele collection of the family of the same name⁵; and the mumok, which has since housed part of the collection of the German industrialist couple Peter and Irene Ludwig,

4 Press release on the exhibition *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, see online: https://www.mumok.at/sites/default/files/cms/pt_wa_jahrhundertwende_d_1.pdf, accessed 2023/05/31. English version: https://www.mumok.at/sites/default/files/cms/pt_wa_jahrhundertwende_e.pdf.

5 As if he were intentionally collecting paintings on which naked, underage girls are depicted, Rudolf Leopold complemented his Schiele collection with many works by Mühl, among them works, for which Mühl had nude photos of his abuse victims projected onto canvas in order to reproduce them true to life. On the special relationship of Rudolf Leopold and the cult complex, see: <https://www.leopoldmuseum.org/de/presse/presseunterlagen/90/Otto-Muehl-Sammlung-Leopold>, accessed 2023/06/15.

with a focus on art from the period after 1945 to the present day. In line with the exhibition highlighted above, the project description on the architecture firm's website seeks to ignore the "Anschluss", Austrians willing integration into Nazi Germany, choosing rather to emphasize the integration between the period before and the period after National Socialism — as if nothing had happened in between: "The location in the area of the former court stables [...] offers the ideal linking of contemporary culture to the historical tradition, which is located in the immediate vicinity with the Hofburg and court museums."⁶

The cultural-political perspective that I hereby briefly touched upon is intended to embed what follows in a larger context. While the Museumsquartier and mumok, the Ortner brothers and Eva Badura-Triska, focus on a continuity that fades out the mass-murderous, National Socialist interlude, I would like to use a concrete example to point out the continuing effect of National Socialism on Mühl's thoughts and actions. In the documentary film "Meine Keine Familie" by Paul Robert, there is a scene that turns the stomach of many viewers. It shows the violent, public abuse of a child of about ten years old by Otto Mühl, and comes from the documentary inventory of the sect. The scene shows a process that was, in essence, commonplace in the sect over a period of several years, and to which all children were subjected from infancy onwards. Since the film, also beyond this scene, makes substantial use of archival footage that is in the possession of the Friedrichshof cooperative, Robert had to submit a rough cut to the then cooperative chairman Peter Schär before the film was released. Peter Schär called in Mühl salesman Hubert Klocker to evaluate the film and decide on its release. They agreed to let the film pass but demanded that one part be cut. In the rough cut, Robert had not only included the abuse of the child, but also Otto Mühl's justification that followed the abuse. This had to be removed in order to get clearance for the film.

What happens in this scene that is likewise based on archival footage, and which Schär and Klocker did not want released to the public? Mühl suffered a defeat in the preceding situation. The child did not follow his instructions and, in tears and in pain, protested with what was least

⁶ See: https://ortner-ortner.com/de/baukunst/projekte/kultur/mumok_wien, accessed 2023/05/31. Translation by E. S.

tolerated in the sect: his own willpower. Mühl is visibly upset. Although the violent treatment of the child is not publicly questioned by any of the people present — on the contrary, the individual acts of violence are repeatedly cheered and applauded by the crowd — he probably still suspects doubts about his actions in the crowd. Be that as it may, one recognizes in the justification the traces of Mühl's long-standing relationship with the mother of the abused boy, to whom he addresses his justification. She belonged to the first sectarian circle that Mühl recruited around him while still living in Praterstrasse in Vienna's Second District, and — this is decisive for the content of his justification — she is Jewish. For in this irritated, unsettled state, Mühl regresses into the illogicalities of National Socialist racial anti-Semitism, the ideology of his childhood. In the following transcription, the corresponding views and terms as well as the semantic field from which they originate are highlighted.

FRIEDRICHSHOF — SD EVENING — 1984⁷

OTTO MÜHL is sitting on a leather chair in a large hall surrounded by a large crowd of people. They sit on rows of folding chairs, some with children on their laps, the rearmost standing. They all face the open center of the hall, the stage, at the edge of which there are a few men with musical instruments. A crying boy, about 10 years old, is just leaving this center, while a man begins to mop the floor with a rag.

MÜHL: Tomorrow, we'll do it again. Every day. He'll learn to play. Where is A.? A. get into the middle!

A., the boy's mother, gets up from her chair in the crowd and enters the center.

MÜHL: He will learn. He's got to get over that. The way you slowed him down, I can only **drive him forward** with water. He's schizophrenic, that guy. But I am a follower of Kneipp.

The audience laughs.

⁷ Scene descriptions and transcription by Zarah Gutsch based on video recordings of the archive of the Friedrichshof Cooperative, seen on <https://www.youtube.com/watch?v=vUSZtf48gvk&t=127s>, last accessed on 13.04.2025.

The term "SD Evening" was a term used by the sect for the nightly guru-led gatherings. SD here abbreviates "Selbstdarstellung" which translates as "Self-Performance". The Nazi use of the abbreviation "SD" for the "Sicherheitsdienst", the intelligence agency of the SS, did not preclude its use in the sect.

MÜHL: I know, it looks very bad, even vicious. You must have thought of the **concentration camp**. It seemed to me like a **concentration camp**. He's really playing a **Jew in a concentration camp**.

MÜHL imitates whining. Approving shouts and clapping from the audience.

MÜHL: I felt like an **SS** man myself, that's what he made me into. You have that **in you too, this Anne Frank**. **They all have this** mentality, these damn **fucking Jews!** That is really something very bad, to carry such a **horror into the children** for decades. You were not in the concentration camp yourself. Only from talking she has heard it. This **fucking** paranoia of the **Jews**. I myself was in danger of death. But I never talk about it. Although sometimes I cry into my pillow. Light laughter from the audience.

MÜHL: That's what you've done there! Yes, look. What do you say to that?

A.: Yes, it's bad. I am bad.

MÜHL: No, HE is bad. He might as well be a **criminal**, then you can't just let him **stab you to death**. You **can't let it grow**, you have to do something about it. But the Kneipp cures will get him through. I got B. through the last time, too. But it was easier. But he goes to excess, he goes on a hunger strike. He'll get cancer. What kind of pressure do you think he lives under? What do you prefer? Cancer or this **harsh treatment with water**? Envy **eats him** up when he hears the others sing. He would like to himself so much and chokes himself down and must play contemptuously. And what happens then? Leukemia! Then **he eats himself**.

To A., who continues to stand in front of him in the middle.

MÜHL: Sit down! You're going to **Berlin**, but promptly. We can't have this no more. You can't sit like a **leech** on his veins. And pump the **poison** into him. That has a **devastating effect**.

An umbrella term in use today for anti-Semitism, racism, homophobia and the like is the term ideology of inequality. Like all terms that attempt to subsume the aforementioned phenomena, which each ultimately have their own specificity, this one has its weaknesses. In relation to National Socialism and Mühl's sect ideology, however, the term captures hitherto mostly unnoticed structural similarities.

Mühl's sect — despite acknowledging its authoritarian structures — is often still seen as an endeavor that pursued a liberal, progressive agenda. This misses the traces of National Socialist thinking that Mühl was to internalize in the Hitler Youth and as a Wehrmacht soldier. The transcript and the highlights make these traces visible; more generally, they can be grasped in Mühl's obsessive relationship to the concepts of illness and healing, and in the role Mühl assigned himself as artist and ruler to heal society and individuals of the illnesses that presumably afflicted them. Art and healing became for Mühl an ongoing performed public gesture. A crucial question in Mühl's work is what meaning one attaches to the quotation marks he uses to give his actions and communications a constant "as-if", ostensibly marking them as artistic and therapeutic. His entire public performance, whether in the form of texts, recorded conversations, or the material produced as art, is permeated with various ideologies of inequality — with sexism, homophobia, racism, and, as in this case, anti-Semitism. Apostrophized as art and therapy, his behavior is considered provocative and critical. As seen in the example documented above, this apostrophizing enables him to make his inhuman views acceptable in circles receptive to them.

III. ENTANGLEMENT IN NARCISSISTIC CIRCLES

"a good part [of the commune's assets] is sponsorship for the unsuccessful o.m. [Otto Mühl]. his breakthrough on the art market (which after decades of trying has yet to materialize) has long since cost millions. he is having rows and rows of art market greats flown in to visit the fh [Friedrichshof] and el cabrito [La Gomera, Canary Islands]. so far largely without success. only szemann expressed sympathy. but will this also translate into a rise in prices? may it be granted to him, the spurned one, who is so indifferent to the art market that he has had nothing better to do for years than to let the artistic flag flutter after market opportunities. with the money of the honestly working sect members."

Diary entry Dieter Reichert, 1989/10/16, quoted from Benoît Tremsal, Die Kunstpraxis in der Mühl-Kommune, 2016, translated by Elisabeth Schäfer.

The head on the dartboard at which I am throwing my darts clearly shows the grimace of the megalomaniac art teacher⁸ Otto Mühl. At the same time, I am not just concerned here with a single person.

8 A very fitting formulation by Zarah Gutsch.

The transformation of art into traumatizing narcissism was systematic in two ways. The sect emerged as the first narcissistic circle. In order to exist as a cult, hard ideological outer boundaries had to be established — inside the “healthy” “commune” member, out there the “sick” “nuclear family gnome”.⁹ But these borders were illusory; they were limited to their intended function and were non-existent in a very fundamental way. Thus, the narcissistic cult organism actively worked to create a second narcissistic circle in the general public. Sect service providers like Theo Altenberg, like Bernd Stein, and Terese Schulmeister, and like later Peter Schär, Gitta Verlei, Danielle Roussel or Martin Christopherson (my father), proselytized for their guru in the Austrian and international art and culture scenes.

It was precisely the first narcissistic iteration, the first sect at the Friedrichshof, that was appealing enough to make missionary activity successful. This is evidenced by the cast of the film *Back to Fucking Cambridge*. For the film, interested people were invited to Friedrichshof to shoot vignettes directed by Terese Schulmeister and Otto Mühl with Mühl's underage victims of abuse, in which pedosexuality is normalized as the artist's way of life.¹⁰ Theo Altenberg and Terese Schulmeister, whose post-commune lives consisted primarily of rejecting any guilt, dismissing any call to responsibility for the crimes in which they participated as petit-bourgeois, and gambling away their leveraged symbolic capital in their own artistic dilettantism, list the most important names of the cast, some of them world-famous, on their respective websites:

Lucio Amelio, Christian Ludwig Attersee, Anni Brus, Günter Brus, Horst Christoph, Georg Jiri Dokoupil, Helmut Federle, Erich Fischer, Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Joachim Goppelt, Franz Graf, Gotthard Graubner, Emmi Hudzinsky, Kurt Kalb, Maria Lassnig, Viktor Matejka, Oswald Oberhuber, Rafael Ortiz, Nam June Paik, Dieter Roth, Norman Rosenthal, John Sailer, Jochen Schmidt, Harald Szeemann, Wilfried Zeller-Zellenberg.¹¹

9 “Kleinfamilienwichtel” was a standard expression in the „Commune“.

10 See, among others, the picture series in the middle of the book with its accompanying text by MATHILDA in the publication on hand.

11 See <https://www.theoaltenberg.com/film-video.html> and <https://www.tereseschulmeister.at/film/>, accessed 2023/06/06.

To my knowledge, with the exception of Ani and Günther Brus not one of these people has so far deemed it necessary to critically reflect in any form on their support of the cult and their own involvement in the mechanisms of abuse, let alone apologizing to the victims.

In 2018, five years after Otto Mühl's death, my wife and I visited my father, who at the time continued to live in the last remains of the cult in Portugal. Mühl had moved there with a remnant of his disciples after his seven-year prison sentence, claimed that the first "commune" had failed because of its size, and picked up where he left off: with narcissism, art, and sexual abuse of minors.¹² Deprived of their center by his death, those left behind now lived in an oscillating schizophrenia between their love for Mühl and the dawning realization of their traumatizing dependence.

We are faced with one side of this schizophrenia — the remnants of the dependency dynamic practiced over decades — in the following telling scene during our visit. We've had success at fishing and arrive back at the property with enough fish for a communal dinner. Our arrival triggers a rehearsed enthusiasm among the group. Danielle Roussel and the two sisters¹³ see the fish in the kitchen. The three women react in chorus. The vocabulary of their reaction is well known to me: "pau" ("wow"), "Wahnsinn" ("awesome"), "toll" ("great"), "irre gut" ("crazy good") — these are the cheering words that soundtracked every action of Mühl's and had passed from there into the sect's disparate language. Prompted by the reaction of the three women, others become active. The grill is prepared, photos are taken. A busy, excited whirl surrounds us.

I focus on the tone, the expression on their faces, the temperature of their eyes; there is wonder, admiration and surrender. What is eerie here? Is one not allowed to be thrilled and amazed that someone has fished with success? One may be — but what is surrender doing in the texture of the reaction? You can get to the bottom of this if you pay attention to how enthusiasm and service provision are distributed among those present. Martin, my father, is also happy about the fish, but I don't see a gleam in his eyes. I don't see his eyes at all, because they are lowered on the tasks he has taken on. I also do not see the eyes of Thomas Erfurt.

12 See: Pflaum, Vilma (2015): *au f z e ich n en*. Art book presentation limited to 100 copies.

13 Owing to their special relation with the abuse incidents first as underage girls and then for many years as grownups, I refrain from giving the two sisters' names.

They are covered by the camera with which he is taking pictures. The enthusiasm, the rapture, is distributed binarily according to traditional gender roles. It is the women who are charged to swarm. The men have a different role to play. Their role consists of silent and diligent material support. Just as Thomas provides the photographic documentation at dinner, Martin dutifully takes his position at the grill when we arrive with the fish.

The injunction to us children to denigrate our experience comes not only from the great cultural institutions, it comes from our own parents. Thus, my mother later tells me to look at the scene differently: the prodigal son comes back to visit after many years and is greeted with joy; his father grills for him, the father's friend captures this beautiful moment in pictures. But I want people to remember how often Thomas held the camera for Otto or carried the paint buckets; how often Martin lit the barbecue for Otto, grilling the fish he had chosen and bought for him at the market. And I want it to be remembered that the women, these women in particular, learned the rapturous language game on Otto and were made to perform it over thirty-five years — in the case of the two sisters, from puberty into their fifties. Both are conditions for and forms of abuse — the men who spent their lives carrying the artist's bedstead and mattresses up to his studio, and the women who taught the adolescent girls that the artist must be met not only with wonder and admiration, but also with surrender and self-sacrifice.

On Theo Altenberg's website there is a reference to his participation in another cult film called "Andy's Cake." The film was shot shortly before Mühl's arrest, and the release date already falls in the time of his imprisonment. Again, certain circles of the Austrian art and cultural scene are involved; many of the names cited above in relation to "Back to Fucking Cambridge" are duplicated, and some new ones are added — including Hubert Klocker. The sisters are also among the actors in the film. The roles they have to play in the film once again, hardly differ from their roles in life.

VIOLENCE OF IMAGES—IMAGES OF VIOLENCE

And just as my father made a life out of servitude, moved to Portugal with Mühl following his discharge from prison, became entangled in further abuse there, stuck by his guru until beyond his death, and today enjoys the comfort of the sea and the sun, Hubert Klocker and others have also made a nice life for themselves dependent on the narcissist and on his art, in which the wounds he inflicted on others live on.

— **Andy Simanowitz**, born in Bradford in 1980, joined the sect at the age of two after his parents were recruited in London. From the late 1990s, his father lived with Otto Mühl in Portugal, and his mother lived with the Actionist Herbert Stumpf in Vienna. Simanowitz has an MA in Religious Studies and has worked in the education department of the Jewish Museum Berlin since 2012.

THE NARCISSIST, ART AND THE OTHERS

| Andy Simanowitz

LITERATURE

Shaw, Daniel (2022), "The Heart of Cult Recovery: Compassion for the Self," ICSA Today. 13 (2), p. 2–9.

Pflaum, Vilma (2015): au f z e ich n en. Artist book presentation limited to 100 copies.

WITHOUT KNOWLEDGE AND CONSCIENCE

Aesthetic judgement cannot be separated from moral judgement. What the debate on Otto Mühl can contribute to the debate on Cancel Culture.

— by Lea Susemichel

On 8 September 1985, the artist Ana Mendieta falls down 34 storeys. Circumstantial evidence suggests that it was her partner Carl Andre who pushed her to her death from the window of their shared New York flat. But the famous minimalist artist is acquitted in the subsequent murder trial.

In her highly recommended podcast “Death of an Artist”, art historian Helen Molesworth revisits this case. It had deeply divided the art world. The dividing line between the camps was not only between those who held Andre responsible for Mendieta’s death and those who were convinced of his innocence. A central point of contention at the time was also whether this question of guilt should play any role at all in the assessment of his art.

It is precisely this conflict that Helen Molesworth is concerned with. She does not treat Mendieta’s death as a true crime story, but uses it to deal with the art-critical crucial question of whether the person of the artist(s) can be separated from their work. Is it really irrelevant from an art historical perspective whether an artist presumably killed his partner — who, by the way, had suffered from a massive fear of heights all her life — in such a cruel way? Or does the verticality of the 34 storeys also influence the horizontality of Andre’s floor sculptures for which he was so celebrated? Celebrated also because the horizontal of his work, often made of simple building materials, has been interpreted as an anti-hierarchical, egalitarian gesture. And is it completely irrelevant to his art that his partner, who died at the age of 36 in a window fall, had repeatedly made violence against women a theme in her artistic works? Who had poured blood, like her own, on pavements in order to scandalise male violence with this performance, for which so often no one is held accountable?

Who had denounced the rape and murder of a female student with her work *Untitled (Rape Scene)*?

Carl Andre, on the other hand, as the author of the “Art Workers’ Coalition Manifesto”, was outraged by the discrimination of, among others, women in the art business and saw himself as a feminist. This political activism and Andre’s clear demand for a moral responsibility of art (e.g., against the Vietnam War) were always regarded as part of his artistic identity, and this outspoken attitude naturally flowed into the evaluation of his works. Why, then, should the suspicion of a brutal betrayal of these moral ideals not do so as well?

Those who seek answers to this question will not only have to think about the value of the presumption of innocence, which is understandably insisted upon in cases without a legal conviction. Moreover, anyone thinking about the connection between moral and aesthetic judgement will immediately find themselves in the midst of heated debates about the autonomy of the work, artistic freedom, and the separation of work and person. A polarised discussion that has been renewed in recent years with every relevant #MeToo case. Are we still allowed (or do we want) to watch films by Roman Polanski or with Florian Teichtmeister? Laugh at Louis C. K. or even Cliff Huxtable on *The Bill Cosby Show*? Can we still dance light-heartedly to Michael Jackson after having seen the documentary *Leaving Neverland* and the allegations of abuse made against him in it? But the removal of the Gomringer poem [from the wall of Alice Salomon College in Berlin] — that really went too far! — Did it?

And what about the works of Otto Mühl? His “Aschebilder” (ash pictures) would probably no longer be exhibited today; the last time they were shown without critical comment was in 2004 at the MAK in Vienna. The ashes come from the diaries and records of his victims that he burned to destroy evidence of sexual violence against children, for which he was later convicted. But what about his other works? In what form can which works still be shown? Is it really censorship to banish some of them to the archive — not only for the sake of protecting victims?

In the course of the debate on “Cancel Culture”, the autonomy of the work of art is being upheld more forcefully than in a long time. The freedom of art must be defended at all costs against the “woke dictatorship of ideas”, on the basis of which iconoclasm and book burning are no longer far away.

Therefore, let us first make it unmistakably clear: Of course, certain aspects of the autonomy of art are important achievements, which are intended not least to protect against arbitrary state power and to enable fundamental artistic criticism. The freedom of artistic criticism is thus not least an important corrective to democratic politics that must be defended at all costs. This leads to the supposed paradox that at present it is often the left, of all people, who demand a restriction of artistic freedom, while traditionally it was they who advocated the liberalisation of the arts (Rauterberg 2018). This can be explained by the fact that in current discussions, very different things are being talked about when the autonomy of art is invoked. According to art historian Wolfgang Ullrich, the concept of autonomy is often reduced to an under-complex concept of freedom: “One may even surmise that the concept of autonomy is damaged more by those who ceaselessly invoke it than by those who take the side of post-autonomous artworks.” (Ullrich 2022: 26) So what exactly is the autonomy of art? And just how absolute is it supposed to be?

COMPETING RIGHTS OF FREEDOM

This autonomy, as we will see, has many facets. But it always means either the freedom of art to do something (to cross borders, etc.) or the freedom from something (political influences, etc.). However, this freedom is already curtailed by existing law, for example, by copyright law. Moreover, in Germany the freedom of art is unreservedly anchored in the constitution following the experiences of National Socialism. However, it can be restricted by conflicting constitutional law, such as personal rights. Different rights of freedom can thus compete with each other or even be in direct conflict. In principle, the freedom of the artist ends where the freedom of those who were made artistic objects begins (as a character in an autofictional novel, as a figure of fun in cabaret, as a subject in an oil painting, etc.). Defamation and humiliation can therefore be countered, even if they happen on stage, in pictures or books. However, determining the borderline between opposing constitutional rights and weighing them against each other is a tightrope walk. For the case is seldom as simple as that of André Breton, for whom the simplest surrealist act consisted in this, “to take to the streets with revolvers in your fists and shoot blindly at the crowd as long as you can”. Donald

Trump famously had a very similar idea: “I could stand in the middle of Fifth Avenue and shoot somebody and I wouldn’t lose any voters.”) Even though it can unfortunately by no means be said with certainty that after such an action the art (or even the politics) of the perpetrator could no longer be sold — murder and manslaughter are of course not permitted, even as an art action.

AUTONOMY OF THE WORK

That the freedom of art is not absolute also applies to another dimension of artistic autonomy, namely the separation between work and artist. When the gallery representing Otto Mühl pleads for his work to be judged independently of his “violations of the law,” it insists on this distinction and thus on the autonomy of the work. It also wants to legitimise the decision to publish a catalogue (Klocker 2019), the cover of which shows the buttocks of a child that Mühl dipped in paint and pressed onto paper against their will.

The case of Otto Mühl, who resolutely opposed the separation of “art and life,” paradigmatically demonstrates how crude the logic of autonomy of the work is, especially in the case of artists whose declared goal it is to abolish the separation of work and person. Insisting on this autonomy not only contradicts their self-image, but also ignores the fact that it forms the basis of their recognition in art history: Avant-garde artists were celebrated precisely for wanting to abolish this distinction (Bürger 1974). To want to separate Mühl’s action art from his fascist-authoritarian communist regime seems particularly absurd, not only because of the obvious violation of personal rights, but also in view of the goal he formulated of a “total art” that fuses art and life. In the case of Mühl, it becomes very clear how the defence of the “freedom of art” easily becomes an ideological bulwark with which all claims to artistic creation are to be shot down that do not have to do directly and exclusively with the end product of the art process, even if the artists themselves decidedly do not want to see their artistic creation restricted to this product.

"I COME FROM HOMER..."

But what about the separation of work and artist persona when the coquetry with the blurring of the boundaries between art and life is not part of the artistic gesture? When, on the contrary, this distinction is vehemently insisted upon? "I come from Tolstoy, I come from Homer, I come from Cervantes." Peter Handke's smiling reaction to the criticism of his political stance in the Yugoslavian war, which was voiced on the occasion of the Nobel Prize award, is an eloquent example of such a rejection. Even if his political position forms the core of his text *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* (The Trip in the Dugout or The Play on the Film of War), it should paradoxically not be allowed to influence the judgement of the quality of his artistic work.

This should apply all the more to moral transgressions that have in no way found their way into the work. In Hannah Gadsby's celebrated Netflix show *Nanette*, there is a passage about Picasso in which the comedian has a wonderful rant about how, as an art historian, she passionately hates the misogynistic "Picasshole" because of his brutal treatment of girls and women (two of Picasso's partners committed suicide). But criticism of the grand master would always be brusquely rejected with reference to the historical achievement of Cubism. Even if Picasso was a misogynous monster "as a human being" (an identity that the genius "as an artist" apparently discards) — this should not be allowed to play a role when viewing *Guernica*. However, Picasso's series *Weeping Woman* was also created under the impression of the bombardment of Guernica. Anyone who recognises Dora Maar, whom Picasso is known to have driven to madness, must therefore exclude this from their aesthetic judgement?

DEATH OF THE AUTHOR

According to art historian Isabelle Graw, who argues for a "metonymic interrelationship" between person and work, there are two opposing methods in art studies. On the one hand, there is the so-called biography, which takes the life and person of the artist into account when interpreting their work and, in the tradition of the "first art historian" Giorgio Vasari, considers the biography of a person to be the decisive key to interpreting a work. In addition, there is the formalist art history,

which is an “art history without female artists” (Graw 2022: 57–71) and insists that the artist person should play no role in reception.

But this is simply not possible, even if we pursue this “art history without female artists” in its most radical form and follow the post-modern postulate of the “death of the author”. This postulate states that the creator brings a work into the world, but that the work emancipates itself completely from the creator and unfolds its effect completely independently. Decontextualisation and *différance* (Derrida) ensure that the significance of the work can never be fixed due to ever new contexts of meaning. But it is precisely this erasure of the author that goes hand in hand with a tremendous strengthening of the reception side. It is no longer the origin and artistic intention that determines the effect of the work, but only its reception. This so-called reception aesthetic, however, is never independent of what is known about the context of origin and authorship. Inevitably, the knowledge that an artist tortured and abused children, probably pushed his partner out of the window or drove his muse mad, influences the way his works are perceived and interpreted. Aesthetic judgement cannot be neatly separated from moral judgement.

"HIGH ART MY ARSE"

Nevertheless, they continue to insist on a form of distinguished enjoyment of art that is obliged to distinguish neatly between the spheres, that knows how to enjoy *Tannhäuser* despite Wagner's anti-Semitism, and sees no contradiction to lived authoritarianism in the supposedly anti-authoritarian actionism of the egomaniac Otto Mühl. This claim also finds expression in the arrogant dismissal of the supposedly simple-minded moral indignation of the art philistines. Accordingly, Mühl was courted by the left-liberal cultural elite even after his trial, and the “child abuser” accusation was ridiculed merely as a reactionary reflex of the hypermoral plebs.

This idea that aesthetic judgement is formed on the basis of purely art-immanent criteria, and essentially consists of enjoying the aesthetic composition with “disinterested pleasure” (Kant) has always been a distinction-driven elite project. Or, to put it in Hannah Gadsby's words: “High art, my arse”.

The arrogance of this attitude originally goes back to a bourgeois striving for distinction, which also and above all took place through aesthetic judgement. Experience, as specifically aesthetic, was made the general imperative of viewing art. The work of art is only considered from a purely aesthetic point of view and not according to whether it is useful in any other way, i.e., whether it can satisfy, warm, or be used as a trivet. But it must also not be of practical use in a pedagogical sense, for example, by serving religious edification or moral education. Bourdieu traces this process in detail as the “genesis of pure aesthetics” (Bourdieu 2011: 289–307).

ETHICS & AESTHETICS

Before that, however, aesthetics and ethics had been closely related in the history of ideas. Since Plato, art has been called into service to fulfil an educational function in conveying ethical ideals such as the sense of justice. And Kant, too, although he defines aesthetic judgement as “judgement of taste without any interest” and “conceptless pleasure”; at the same time speaks of “beauty as a symbol of morality”. Schiller ties in with this and believes in aesthetic education as the cornerstone of human freedom and morally sensible action.

But even with this understanding of autonomy as “pure aesthetics”, which emerged with modernity and went hand in hand with the emancipation of artistic creation from the nobility and the church as the most important patrons of the arts, art production remained beholden to social conditions. The former direct dependence was replaced by “structural dependence” (Bourdieu). Artistic production is still not really “free”, but has since been exposed to complex processes of recognition and legitimisation, something Bourdieu called the “autonomisation of the artistic field”. For what counts as art is not decided by an unbiased, purely aesthetic judgement, but is always the result of hegemonic struggles in which the most diverse social forces are involved. Thus, there are no criteria for the objective quality of a work that are set in stone and undisputed. Instead, the judgement of its art-historical relevance is always dependent on time and context and, of course, always has something to do with moral value judgements, even if only to the extent that art rebels against them and becomes relevant precisely because of this.

SELF-PURPOSE & SELF-REFERENTIALITY

But this is not reflected in the concept of autonomy of pure aesthetics. Instead, it was implicitly demanded that moral conviction, subjective experience and even bodily existence be transcended with and in art. This expectation is also reflected in the fact that aesthetic judgement was designed as the result of a very peculiar quality of experience: “Typical for the aesthetic attitude towards reality is first of all a disentanglement of the subject from its immediate involvement in the world of everyday life with subjective needs and interests and external expectations, in favour of total abandonment to aesthetic practice for its own sake, free from external purposes like cognition of the world or proper action.”

The aesthetic judgement, which thus inevitably goes hand in hand with an almost auratic understanding of work autonomy, must therefore be self-referential. It reflects one’s own reaction to a work, which in turn is purely an end in itself.

This specific requirement, which demands passivity to the point of “self-negation” (Adorno) from the viewer, programmatically excludes any form of everyday experience. The cultural theorist bell hooks has described (hooks 1995) how, and to what extent, this systematically delegitimised the experiences of women and especially of black women. They were thus denied the prerequisites for the production as well as for the reception of art.

“Critique of the exclusion of certain experiences is not only critique of the blanking out of social realities in art. It is also [...] critique of the constitution of the aesthetic area or field itself. For not only are specific experiences (of marginalised people) excluded in the art field, but all kinds of experiences (except the aesthetic one) declared irrelevant.” (Kastner 2020: 162), writes Jens Kastner in his study *Die Linke und die Kunst*.

WITHOUT KNOWLEDGE AND CONSCIENCE

This claim to exclude concrete, particular experience was (and still is) accompanied by a devaluation of feminist art and art by black and indigenous people. Since feminist art or political art by women in general often focuses on their own experience or even their own body, their radical subjectivity was readily devalued as mere “condition art”. This is

a judgement that drags along the whole burden of a masculine concept of culture, which also includes the distinction between trivial and high culture as well as applied and fine art, a distinction that was only challenged by cultural studies.

Works such as Martha Rosler's "Semiotics of the Kitchen" or Mary Kelly's "Post Partum Document" challenge these androcentric categories and criteria of quality, and bring female realities of life into the museum in the form of cooking spoons and pooped nappies. They apply the feminist slogan "the private is political" to the rules of art as well, thus insisting that the private is not only of political but also of artistic relevance.

The feminist art historians Rozsika Parker and Griselda Pollock have worked out how, and to what extent the idea of the autonomous work of art is based precisely on the patriarchal separation of the public and private spheres, of professional and reproductive work, and that the "sexual division in art hierarchies" (Parker/Pollock 1981: 70) is also based on this foundation.

The conceptual artist Adrian Piper also compares the division between work and artist with the gender division of labour, and even goes one step further: the division between the production of the work of art and its contextualisation and monetarisation by art critics, art institutions, and the art market ultimately aims at the complete incapacitation (and thus also moral pardon) of the artist. "The artist 'just makes the stuff' and therefore is not to be held accountable for its aesthetic, social, or political consequences beyond its bare production." (Piper 2011: 256)

But it is not only the artists whose person and intention no longer play a role ("just makes the stuff") who are dehumanised and incapacitated. It is also the recipients who are being asked to do something almost inhuman. Namely, to listen to music, to read a book, and to stand in front of a painting completely uninfluenced by knowledge and conscience, by everything we consider right or wrong, good or bad. Or in front of Otto Mühl's "Materialaktion 12, Leda mit dem Schwan" (Material Action 12, Leda with the Swan) and simply ignore what deeply repels us about this patriarchal penetration performance. Instead, we are urged to ennoble this repulsion through aesthetic judgement as an effect of avant-garde art, instead of denouncing what is actually obvious: Mühl's "Materialaktion 12" may have exploded the boundaries of good taste, but the narrow

limits of the well-known perspective of a male artist subject, complete with violent fantasies of omnipotence, were never abandoned. So these actions are by no means the great cultural break that many still celebrate them as. Instead, on a decisive level, it was the re-staging and reproduction of those core components of this culture that were most worthy of criticism. Conversely, this naïve understanding of the avant-garde also leads to the fact that, paradoxically, feminist art of the 1970s was never classified as avant-garde, although it ideally exhibits its characteristics, as Gabriele Schor criticises in “Feminist Avant-Garde” (Schor 2010).

DIVINO ARTISTA

The postulate of artistic freedom is often accompanied (secretly or explicitly) by a rejection of moral integrity and responsibility. Which in turn can be traced back to the (male, Western, white) idea of an artistic genius accountable solely to art-scientific judgement. For the occidental tradition of the god-blessed genius, the “divino artista”, actually placed the “artist-god” above the law. The “genius” corresponded with male procreative power, which in turn was equated with creativity, creative power, originality, and artistic potency. Breaking the law, defying social conventions, was almost considered a guarantee of pioneering genius. Artistic creativity and originality virtually demanded breaking the rules and transgressing boundaries. The contexts — artistic or “private” — easily get confused, even for art critics: whether it is simply a moral mess or an actual avant-garde breach of convention no longer makes any difference. To this day, the art market reliably rewards the enfant terrible — whose person then suddenly has a lot to do with their works! — with increased market value. It is particularly significant how uncritically even absurd self-genialisations à la Otto Mühl as the self-proclaimed “greatest artist of all time” are sometimes adopted. The art field must therefore not only deal with the question of why works such as “Materialaktion 12” are still exhibited in the same way today as they were fifty years ago, but also with the question of why it has always made men with precisely this habitus so great.

NO WHITE CUBE

In conclusion, it should be emphasised once again: There are convincing reasons to stand up for the freedom of art and not to blame a work of art for every moral transgression or even every breach of the law by the artist. There are equally good reasons not to let the artist and the work simply fall into one. Insisting on the fact that aesthetic judgement is nevertheless inseparable from moral judgement does not in any way mean practising cancel culture in the form of a new iconoclasm and simply wanting to tear the paintings of Gauguin, Balthus and Mühl off the museum walls.

Instead, it means facing the equally pressing and admittedly difficult questions of what art criticism is supposed to do with social criticism, and how this should be reflected in museum representation and art education. And it brings with it the effort of having to discuss the specifics of each slightly different individual case in a differentiated way. In order to be able to decide, for example, how the historical context, self-image, and guilt of the murderer Caravaggio differ from those of the alleged murderer Carl Andres, and how this should be reflected in the treatment of their work. In short: it gets rather complicated. But the fact that such processes of negotiation also become more multi-perspective and democratic as a result of the new complexity, signifying an opening up and turning away from purely expert judgement, is definitely to be welcomed. After all, art critical discourses always define the art canon, and thus decide what will hang in museums in the future.

If exhibition houses decide against heroising artists and sacralising their art, and instead devote themselves to them with the necessary contemporary historical and critical distance, they also have a lot to gain — not least, a broadening of the art historian's view. For those who, for example, only see in Otto Mühl's art the breaking of taboos with which the post-fascist unconscious was exposed, but do not want to recognise in his works the inhuman sect leader and sexual offender, can also only perceive the artistic breaking of conventions — and not the fascist continuities.

Unfortunately, it seems that many art institutions adhere to the "white cube" as a general principle. It is not only the exhibition architecture that is supposed to pretend to give the work maximum freedom

VIOLENCE OF IMAGES—IMAGES OF VIOLENCE

through its neutrality. The art historical and curatorial approach also has to ensure that nothing disturbs the clarity of the museum presentation, which is why political debates and questions of moral responsibility are kept on the outside. This may have to do with the fact that they would otherwise have to put up with these questions themselves.

— **Lea Susemichel** studied philosophy and gender studies at the University of Vienna. As an author, journalist, lecturer and lecturer, she works on the topics of feminist theory & movement, feminist art & aesthetics and emancipatory media politics. Since 2006 she has been senior editor of the feminist magazine *an.schläge*.

LITERATURE

Bourdieu, Pierre (2011): "Die historische Genese einer reinen Ästhetik". In: id.: Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie 4. Konstanz: Universitätsverlag, p. 289–307.

Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Emanuely, Alexander (2001): "Die Wut im Bauch – Surrealismus überall. Teil 3. Es lebe die Langeweile, es lebe die Leidenschaft". In: Context XXI, Heft 6, Online: <http://contextxxi.org/die-wut-im-bauch-surrealismus.html>, accessed 2023/08/31.

Graw, Isabelle (2022): "Wie viel Person steckt im Produkt? Über die metonymische Wechselbeziehung zwischen künstlerischen Arbeiten und ihren Urheber*innen". In: Texte zur Kunst, Heft 128, Berlin, 32. Jg., December, p. 57–71.

Hooks, Bell (1995): Art on My Mind. Visual Politics. New York: The New York Press.

Kastner, Jens (2020): Die Linke und die Kunst: Ein Überblick. Münster: Unrast Verlag.

Klocker, Hubert (ed.) (2019): Otto Muehl: Works 1956–2010. Wien: Schlebrügge Editor.

Parker, Rozsika/Pollock, Griselda (1981): Old Mistresses. Women, Art and Ideology. New York: Pantheon Books.

Piper, Adrian (2011): "Power relations within existing Art Institutions". In: Alberro, Alexander und Blake Stimson (ed.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA/ London: MIT Press, p. 246–274.

Rauterberg, Hanno (2018): Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Schor, Gabriele (2010): Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund Wien. München: Prestel Verlag.

Ullrich, Wolfgang (2022): Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

CURATORS IN CONVERSATION

Susanne Wernsing talks with Rainer Fuchs (mumok), Stella Rollig (Belvedere) and Angela Stief (Albertina Modern) about critical curating¹

The conversation transcribed and published here is an excerpt from the panel "Critical Curating" which took place in the framework of the symposium Art Reception – Strategies for Future Exhibiting of the FWF PEEK project PPC [AR 568] on the critical reappraisal of the history of the commune at Friedrichshof from July 2–7, 2021 at the Volkskunde Museum Wien and was organized by the editors of this volume. We would like to thank all debaters for their willingness to provide the transcript of this conversation for the present volume.

SUSANNE WERNSING: At the beginning we heard two positions on the necessity of exhibiting Otto Mühl, namely that of Rainer Fuchs, the chief curator of mumok — Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, and that of Angela Stief, the director of *Albertina Modern* Vienna. Both emphasize the importance of exhibiting the art movement of Actionism and especially Mühl's works. Stella Rollig, perhaps you could explain your position as general director of the *Belvedere* Vienna on this?

ROLLIG: I wouldn't know how to argue that it is necessary to exhibit Mühl. I don't know at all why it should be absolutely necessary to claim in principle that this or that must always and necessarily be exhibited. Why should we make such statements? The history of art and art history are so tremendously diverse and diversified, and now especially we live in times of art history being rewritten in rapid strides. We live in a time where so incredibly many new things are being discovered, where art is expanding in different directions.

My suggestion, or my appeal, would therefore rather be to leave the well-trodden path of Austrian art history. And that also means to suspend

1 The conversation was transcribed by Ida Clay and Elisabeth Schäfer. The transcription retains the respective language habits of the discussants with regard to gender sensitive spelling in the spoken language, and does not intervene in a unifying manner. The conversation was held in German and translated into English by David Ender and Elisabeth Schäfer.

the superlatives, to leave superlatives in the narratives of art history. After all, we usually talk about Actionism as the “most radical” movement in Austrian art history. This is a very affirmative speaking and retelling that reinforces something that everyone seems to know anyway, and as a curator, from this moment of constant affirmation, it ceases to interest me. I don’t mean this as egocentrically as it sounds. I am first and foremost a mediator, and at the moment I think it is quite important to tear up old narratives and develop completely different approaches to exhibiting and curating. At mumok, for example, I find it exciting that Actionism is precisely not exhibited again in the gesture of an epoch narrative, a narrative that is basically the narrative of an -ism. Actionism was an attack on patriarchal society, in which, however, all the patriarchs were at work. Actionism was an attack on the authorities, but by authorities. As an exhibitor today, I can no longer tell and reproduce this in good conscience without having to expose this contradiction. Moreover, we have to recognize that every showing means an affirmation. This is where it gets particularly difficult with the paintings by Otto Mühl, with which the art market is currently being fed. In the context of the art market, there are no relativizing, no contextualizing texts. In museums there are. So how can I describe works from a problematic context in a museum and comment on the gesture of exhibiting them? Is it enough then, for example, to make a comment like, “I’m sorry I have to show this now ...” No, that’s not enough. My conviction is that I do not show these works then. Of course, I owe it to my authority and position that I can decide no longer to affirm this or that artist personality and their significance as inscribed in art history up to now.

FUCHS: I have to respond to that. I think it is a fatal, wrong decision not to show Viennese Actionism anymore.

ROLLIG: I did not say that I would not show Viennese Actionism.

FUCHS: It’s not a question of no longer showing the works of the Viennese Actionists, but of showing them in such a way that they take on a new meaning, that new light can fall on them. That is the task of museums: to shed new light on the past through the window of the present and to legitimize the new with the authority of the past. That’s the game we play as museum curators.

CURATORS IN CONVERSATION

ROLLIG: When it comes to showing how artistic positions critically illuminate authority and destroy the heroic image of the artist, I think that there are many, many artists internationally whom we should show, whose works have done or are doing just that — but in a completely different way. Let's look beyond Austria ...

STIEF: I would like to say that Viennese Actionism is about self-injury. We see painful images. Just by looking at them, you realize what it's all about. These images affect you, they expose themselves, and they do so in a really radical way. That's what you'll find in any expert text on Viennese Actionism. It's not about an -ism if we want to do a historical reappraisal of this movement, but rather about the meaning of this movement, which existed until the 1980s, which shaped Austria, and which we are also rewriting. But I have a completely different question with regard to the argument that art is a tourist magnet. For example, many international tourists come to Vienna to look at Klimt. However, the moral integrity is highly questionable in Klimt's case. When it comes to such sensitive topics, I would want to be very careful not to slip into hypocrisy. For me — to be honest — it would look like this with regard to Mühl. How do you justify Klimt — and not Viennese Actionism?

ROLLIG: I never said: not Viennese Actionism. I have always kept with Mühl. I would exhibit Schwarzkogler and Brus, too. The fact that Mühl is always portrayed in a holistic manner, maintaining that he went against the authorities, against Catholic ossified Austria, and that it is also kind of a traditional opinion that he went against National Socialist post-war Austria, is a problem from my point of view.

WERNISING: I find the question of self-harm and the question of assault interesting. What do you see in the works if you don't go in with the narrative that it's about creative destruction leading to emancipation? After you said earlier, Mr. Fuchs, that the work is always attributed with new narratives or questions, don't we also have to note that in the majority of Mühl's presentations one sees to this day, the first sentence almost universally contains the words "emancipatory," "autonomy," "liberation," etc. Is this already the "new light" that falls through the window of the present and recontextualizes the works? Isn't there still something

overlooked in such reproductive contextualization? And wouldn't it be interesting to learn something about the history of violence in the context of Mühl's works — or about the question of Mühl's long affirmed, anti-fascist attitude, his repeatedly asserted critical overcoming of National Socialism. Wouldn't it then be a matter of once again expanding the range of topics with which one interrogates his works?

FUCHS: Viennese Actionism is indeed one of the emancipative art movements. It was important at a time of massive historical repression after the Second World War. In Austria's narrow Catholic milieu of thought, this art was provocative and pointed to contradictions within society. That is a fact. For this reason alone, it would make no sense not to show Viennese Actionism. And Mühl cannot be separated from Viennese Actionism. Mühl is Viennese Actionism. I can't put him out of this context. At the same time, it's important to keep seeing things in a new way, and what we see here in the research installation of the FWF PEEK project in collaboration with the group MATHILDA is an important contribution that triggers new processes of reflection.² One cannot go back behind the insights that are conveyed here in this research installation by MATHILDA. Here the window of the present is revealed. Here we are asked to ask: How do we look back at Mühl after this experience? And with the perspective of the group MATHILDA, a contradiction between aspects of Otto Mühl's work and its previous reception history becomes apparent. This contradiction must now be endured. Mühl is an important, a significant artist. His works are artistic works across the media — from painting to installations, actions, etc. — that endure because they had a quality in their time that was not achieved by others. And at the same time, with these works we also have the criminal as an artist. That is a contradiction that we cannot and do not have to resolve. We can't say:

2 MATHILDA is a group of former children of the commune at Friedrichshof. The group demands a critical re-visioning of Otto Mühl's work and a multi-perspective foundation for future exhibition concepts. In cooperation with the FWF PEEK research project (AR 568) for a critical reappraisal of the history of the Mühl commune and the Volkskunde Museum Wien, a space for critical discussion was created within the framework of a two-day symposium, as well as around points of the application of re-contextualizations of some of Otto Mühl's works, such as *Back to Fucking Cambridge* (1987), *Manopsychotisches Ballett* and *Oh Sensibility* (both 1970), and *Kardinal* (1967), among others. Pictures of this research installation can be found in the image section of this volume. Sources online: <https://aboutmathilda.com/> and <https://fh-timelines.goldblo.cc/peek>, last accessed 07.19.2023.

CURATORS IN CONVERSATION

now we're going to focus on the criminal and thus "kill" his art and declare it irrelevant. That makes no sense. Coming to terms with the past also means addressing the unpleasant aspects of history. But when I do that, I have to address the whole story — and not just lock it away. That's the basic principle of any reappraisal.

STIEF: Now we've reached a point where things get tricky. First of all, it is a modernist project to strive for the marriage of art and everyday life, or art and life. There have always been close relationships between these areas in the 20th century. What Mühl did exactly as an agent in this project is that he took it radically further and declared the commune project to be an art project. Thus, life has actually merged into art, or art into life. Now we have arrived at the central theme, although we took shelter so strongly in Viennese Actionism, because for understandable reasons it cannot be eliminated from the history books. But how do we deal with someone like Otto Mühl, who expanded the concept of art to such an extent that art became life? And how do we deal with the Kommune project and the works of art that were created there? Can we show them? Are we not allowed to show these works? And how could we make a smart exhibition about this later creative phase of Otto Mühl? My position is that art which we perceive as good and that may have been made by a criminal should not be banned. At this point, I also advocate de-emotionalization. I believe that we cannot and should not ascribe moral superiority to artists. Why should artists be better people?

WERNING: For this reason, my plea at the beginning was not to talk about the artists, but about strategies for exhibiting the work. I paid explicit attention again to the words you use in your discussion of Mühl's works. Terms like, "anarchic," "radical," "autonomy," and "liberation" appear over and over again. These are all terms that have emancipatory connotations. The question I would now like to ask specifically with regard to Mühl's "Zock Exercises" (1967), a work that we see critically addressed here as part of the research installation of the FWF PEEK project in collaboration with the group MATHILDA, is: What do we really see in the films, such as the work "Kardinal" as part of the "Zock Exercises"? How is the assault on the other body represented? When we look at this work, do we really think first of autonomy and liberation?

And when we think of it, where do these concepts come from? Where does this basic, recurring, and classifying definition of Mühl's work as liberating and autonomous come from?

FUCHS: At the time, Actionism was indeed an art that was supposed to and wanted to liberate itself from certain traditions. An art that turned against conventions. I see and emphasize that this then turned into the exact opposite. For me, Mühl's art and his actions as an artist represent something similar to what we find in the Dialectic of Enlightenment described by Max Horkheimer and Theodor W. Adorno. One starts with a goal of an anti-authoritarian mediation of a society and ends in the total terror of the authoritarian. Incidentally, we at mumok have also noted this as a commentary on the work "Zock Exercises". As a curator, however, I cannot start a differentiated discourse in the exhibition on the object. I can only point out these contradictions sharply and decisively.

ROLLIG: I must state that for me it makes a significant difference whether people who have been harmed by the work of this artist come to our exhibitions as contemporary witnesses or as visitors. These people are in turn exposed to assaults through the nature of our exhibitions. It is indeed something different when we are dealing with a historical position that no longer has any directly affected contemporary witnesses.

FUCHS: Contextualization is of course central. You understand Mühl when you understand Viennese Actionism. Viennese Actionism is an art that must be understood in its time. The period of Viennese Actionism has to do with a politicization of art, a politicization of society, which was also reflected in art. The 1960s and 1970s and their political movements make up this art, the rebellion against authority, the pointing out that one experienced a social reality that was very bigoted and very contradictory. As a museum, one tries to conceptualize this phenomenon and describe it from its time. That's what happened in the exhibitions at mumok, by showing related art movements from other areas and thus also shaping an understanding that Viennese Actionism did not testify to a unique, brilliant gesture, but that this rebellion was inherent to the time that Viennese Actionism turned against. I must say that this was seen very uncritically in the 1960s and 1970s, although it must be said that Viennese

CURATORS IN CONVERSATION

Actionism was criticized, but not for the reasons we are discussing here today — on the contrary. For very conservative reasons, people wanted to deny the Viennese Actionists the right to make art, because it did not correspond to a traditional concept of art. Actionism was only gradually accepted and perceived as art and spread internationally. There were many ideas in the formative period of Viennese Actionism, such as free sexuality, the use of drugs to “expand consciousness,” the protest against the family as the nucleus of the Catholic social fabric, etc. These are all questions of the time. Questions to which answers were found, or to which forms of protest were found, which were also very uncritically negotiated in that period, and which were in fact also partly uncritically adopted by the institutions, it is true. Many of these assessments of how social change can be pursued have of course changed, because one has also gained a distance and had to recognize the undesirable developments and the catastrophes that these developments brought with them. It is the task of museums, firstly, to contribute to the understanding of this art by contextualizing it in contemporary discourse; and secondly, also to look at this past with a critical eye from the present. The question is how to do that. But approaching it in a way that hides the past is not a solution. That is a fact. One would then also no longer be able to understand other phenomena in their original milieu or to trace their further reception history.

WERNING: But if we have a certain knowledge on the level of reception — as, for example, with the film “Back to Fucking Cambridge” (1987), in which children were forced to play victims of abuse, some of whom had themselves been victims of abuse in the commune — what justifies the fact that this film was shown at the Leopold Museum in 2019, that this film was and is shown at the Berlin Volksbühne, on ORF, etc.? The situation is similar with Mühl’s “Aschebilder” (“ash pictures”) — those pictures that he produced from the ashes of confiscated diary records of Kommunar:innen, records that he apparently had destroyed for fear that compromising material might emerge from them in the course of the court case. What is the point of exhibiting these works without their context, when you know that either violence is depicted in them or the work definitely emerged from a violent context?

FUCHS: It makes a difference whether I say it in addition to what the context looked like or not. But it's not a solution to stop showing the film because of that. There are efforts to eliminate Mühl and take the art out of the exhibitions. But I wouldn't do that, because then the problem would also be taken out of the story.

WERNISING: Eliminating Mühl from actionism is not the point. It's about a shift in perspective and about narratives that are still missing.

FUCHS: But the direction of thought ultimately aims at this: to single out Mühl, even if you don't say so.

WERNISING: So, we show the violent, brutal assault on victims of sexualized violence and say: But that was art, that's why we have to show it. Is that it?

FUCHS: I'm not saying I have to show it, but it is art. It makes a difference whether it is a cultural-historical document or whether it is a work of art.

WERNISING: It would be interesting to ask who defines that?

ZARAH GUTSCH (MATHILDA): Where is the line there? With "Back to Fucking Cambridge" it is — as you call it — art. But on the other hand, as we want to show here, the work has documentary potential, and that can't be stripped out of the film. Abuse victims from the community play abuse victims in the film. That can't be cut out. And on the basis of this problem, the question arises: Which claim comes before which? The artistic before the documentary or vice versa? In my opinion, when actual victims are portrayed, the documentary material absolutely takes precedence over the artistic.

FUCHS: That is one possible interpretation. Another, however, is that precisely these two parts are treated equally. That is the task of museums and of art historians.

ROLLIG: As museums, we have to be much more courageous and also give up the authoritative gesture of the knowing voice ourselves. We always find ourselves in a trap when we say: So, this is what we are going

CURATORS IN CONVERSATION

to show you now, because it is important, but we will tell you that there is also a problem with this work. Out of a search movement, which we as museums would have to actually expose ourselves to first and foremost, we would have to radically confront our own not-knowing or not-yet-knowing and hang up the empty frame and say: Here would hang a work of art by Otto Mühl, because we have given him a place in the canon of art history for half a century now, yet we believe it is not right to show him. Leave it blank, leave it black and put a question mark on it. Perhaps this involves more our counterparts, all those to whom we want to convey something. Maybe we need to share more and not just negotiate behind the scenes what our questions, decisions and our selection criteria are.

FUCHS: I rather think the opposite. I don't think it's more courageous. I think that's self-censorship. I strictly disagree at this point.

STIEF: I think that on the one hand, the idea of the frame left empty is beautiful, but on the other hand equivalent to not showing something. And also equivalent to a ban on showing and to censorship. It's the same line of argumentation as, for example, Adorno, who said that you can't write a poem after Auschwitz. Behind that, of course, is the shock of the trauma that leads to not being able to write anymore and not being able to show. I think it probably also needs distance and detachment. The direct emotions are understandable, but I'm not a psychologist and the question of trauma is a difficult matter we're not equipped to deal with. It's about injuries, about violence and trauma, and we really don't know anything about that ...

WERNISING: It's about ethics.

STIEF: Yes, but we are not ethicists either, we are art historians.

WERNISING: There is a current discourse on ethical curating, and I don't understand why it shouldn't play a role in art museums. Someone makes the suggestion to leave something empty because of an extremely demanding problematic context of a work — that this exists, everyone can agree to that — and the first reaction to such a suggestion is almost reflexively and always: that's censorship or self-censorship! And this,

although one would thereby make a blank space visible. Basically, there is currently an analogy to restitution objects, looted property from colonial contexts. Nobody knows how to exhibit the objects, how to make the empty spaces visible. These are all questions that we want to discuss here. But when you say that if we don't show the work, that's censorship, then that doesn't convince me insofar as there are many other works in your depots that you don't show. The interesting thing is that when curators show something, they are rarely asked for a reason. However, the moment they don't show something there is talk of censorship. This seems to require a more consistent justification.

FUCHS: It makes no sense at all not to show something and to say that you are not showing something. That just makes people curious. I don't understand where this is supposed to lead.

ROLLIG: For example, in the context of a larger Viennese Actionism exhibition, of which it has already been said today that Mühl occupies a special position in it, this would lead to an irritation of this narrative and perhaps to a change, if you don't show it and contextualize that you don't show it.

FUCHS: I think the problem is also that one always identifies the work with the person — and it's true: Mühl also forced this identification by wanting to make life into art and art into life. But there is still a way of looking at art history in which the work has a certain autonomy ...

AUDIENCE QUESTION: I wonder about the exhibition of these paintings: What kind of reception out of voyeuristic interest is encouraged and what is covered up? Is it a scandal to contextualize Otto Mühl as a part of the commune movement, is it about the political scandal? But is the thematization of this scandal at all aimed at showing him as the perpetrator of violence that he was? Probably not. Does this form of emphasis on the political scandal also obscure something again? Where is the momentum of liberation? Again and again on the podium today, you held up Actionism as liberation, as anarchy — very nice. But doesn't that also obscure something? Namely, that the very fascism against which this movement wanted to defend itself had re-emerged — in violence,

CURATORS IN CONVERSATION

in authoritarian formats, and that it is therefore precisely not about liberation?! I am also very surprised that you actually try to uphold the dichotomy of work and author and autonomy. The concept of autonomy in art comes from the 18th century, why are you trying to save yourself in this search today?

FUCHS: The accusation that if one understands Viennese Actionism as an art of departure, as an art of liberation in certain aspects, one sees this art uncritically, is an accusation that I would like to reject. The discussion of the Vienna Group and the Vienna Actionists shows that the actions led to a kind of lack of reflection, not only in the case of Mühl, but also in the case of Nitsch. The fact that something orgiastic was brought to the fore by excessiveness, by the attempt to eliminate reason and to help feelings break through, that is something quite questionable, which was also — and has to be — seen critically. I am not someone who is uncritical or affirmative towards Viennese Actionism, I would like to say that. That is important to me.

STIEF: I would like to object to the fact that we do not work critically, contextually, and discursively. Perhaps it's a matter — not only with each individual work, but in principle — of how one could do justice to critical claims or demands. And I believe that this would only be possible if one were to do a thematic exhibition in which one actually takes Otto Mühl as a theme. In a solo exhibition, in which one addresses in all openness the aspects of violence, the injuries, the assaults, and exhibits them together with the artworks — or even partially without them. How can you work through trauma within an exhibition? I'm not sure, though, whether cultural-historical institutions might not be better suited to such an endeavor than art museums. If it's about an abstract painting by Otto Mühl, with a short mediation text, how is reappraisal supposed to take place? We are simply talking about the wrong medium. You rightly call for a reappraisal of this subject, a reappraisal of history. I agree with you one hundred percent. But I don't know whether works of art should be used for this purpose. Far be it from us to prescribe or use the same narratives over and over again and not work critically. Alone: Where is there a forum where these topics can be dealt with in an art context?

AUDIENCE QUESTION: After all, this discussion is about strategies of exhibiting and showing. It's about demanding that the art historical view of the works also change. What happens here all the time is a defense of the works against attacks and criticism that concern other fields, but which are nevertheless connected to the genesis of these works. There is a lot of psychologizing. It is the trauma that is always addressed. What all the contributions agree on, however, is to allow a different view of Mühl's art as well, and to make the history of violence visible in the works themselves. I realize that it is difficult for collections to devalue their own works. And it's also a lot to ask: Let's rewrite the history of art and now, 50 years later, we find out that it wasn't all that great from an art historical perspective. But one can at least make an attempt to look at the works without the paradigm of liberation and try to see the opposite in them. We still have to endure the contradiction of the artist as criminal ...

FUCHS: Yes, but what is the alternative if they can't stand the contradiction?

AUDIENCE RESPONSE: The alternative would be to show an artist in a completely unheroic way and perhaps really deconstruct him.

FUCHS: Isn't your question aimed at not showing Mühl? Isn't that implicit in the argumentation you are developing here?

AUDIENCE RESPONSE: I wouldn't say that. I am in favor of not showing certain works. But I would like it if an exhibition were to devote itself critically to the problematic aspects of Mühl's work and look where it becomes uncomfortable. An exhibition that would also be prepared to say that at this or that point we might revise certain art-historical or art-scientific judgments from today's perspective.

WERNISING: Perhaps we can include another discipline in the discussion. There is Curatorial Studies, whose central questions are the politics and ethics of curating. What surprises me is that curating has so far been presented on the podium as the simple act of selecting a work, attaching a text to it, and exhibiting it. From the perspective of curatorial studies as

CURATORS IN CONVERSATION

we currently know it, it is precisely about contextualizing objects in the here and now. The positions of this discourse recommend that objects not be viewed solely from a narrow scholarly perspective, but that they be shown in an expanded way through other actors and perspectives. It follows that one must open this process of curating to other perspectives. An example: When museums today make an exhibition about racism, they tell the story of racism or colonialism. When actors affected by racism are involved in such an exhibition, in the process of curating, in the questions of “How to exhibit?”, then the narrative itself shifts. What these agents are telling is the story of resistance and empowerment. What I’m saying is that it’s not just that different perspectives are included, but that the very questioning of the topic shifts it due to the now diverse knowledge. If you have emphasized today that you are not ethicists, then you could nevertheless, or precisely because of that, include further expertise in the process of curating and exhibiting.

ROLLIG: I think that’s an enormously productive contribution from you. For me, it’s also very much about “Unlearning.” So, it’s about leaving out the learned gestures. We have learned how to exhibit and curate for decades, and now we reproduce — more or less consciously — what we have learned: the heroism, the rhetoric of liberation, and the rhetoric of emancipation that is often mentioned today. Just to say that Mühl was a sex offender, however, as was said earlier, allows the trap of voyeurism to snap shut. And that is tremendously problematic, because one never escapes this trap as soon as sexual violence against children, women, etc. is mentioned. One also immediately falls into the trap of the boulevard and thus supports and satisfies a certain voyeurism. So, if we leave it out — this obligatory sentence: “Mühl was a sex offender” — and really set out and look at the works once again from an art-scientific perspective, as well as one broadened by the perspective of the victims, and ask: Can I still read it like that today? Do I need to learn to read it differently? Maybe that’s how we can create an “Unlearning.” I don’t know if we could. But that would be a desideratum from my point of view, that is, something urgently needed.

CURATING BETWEEN AFFIRMATION AND ACTIVISM

Reflections on the Panel *Curators in Conversation*

— by Susanne Wernsing and Susan Kamel

For the panel discussion at the Volkskundemuseum Wien, prominent museum and collection directors were invited to take a position on the question of whether or how Otto Mühl's works should be exhibited today, in view of the activist demands of the second generation of the "commune" at the Friedrichshof. Stella Rollik, the general director of the Belvedere Museum Vienna, Rainer Fuchs, the chief curator of the mumok Vienna, and Angela Stief, the chief curator of the Albertina modern, were represented. In view of recent exhibition projects at the mumok and the Künstlerhaus,¹ current exhibition practice with regard to Mühl was implicitly up for discussion.

The different positions of the discussants, which are reprinted in the present volume², will be counter-read in the following via museum studies discourses³ that both historically contextualize curatorial concepts and update them for dealing with problematic collections. These include questions of canon, authorities, and dissenting voices, of scholarly narratives and the knowledge of contemporary witnesses, and of artistic works and the politics of knowledge production. The current demands for multiperspectivity, participation and activism in the museum ultimately aim at a discourse on museum ethics and put the socio-political function of museums to the test. By broadening museum scholarly perspectives of predominantly white, patriarchally dominated

1 See also some of the more recent exhibitions in Vienna in which Mühl was also featured: Enjoy – The mumok Collection in Transition (<https://www.mumok.at/en/enjoy-die-mumok-sammlung-im-wandel>, accessed 10.08.2023); The Beginning. Kunst in Österreich 1945-1980 at Albertina Modern, shown until November 2020, see online: <https://www.albertina.at/albertina-modern/ausstellungen/the-beginning-kunst-in-oesterreich-1945-bis-1980/>, accessed 10.08.2023.

2 See p. 67 in the present volume.

3 Cf. relevant approaches here: Janes, Robert A./Sandell, Richard (Hg.) (2019): *Museum Activism*. New York: Routledge; Crawshay-Hall, Jayne (2021): »Collaborative Curating: Democratizing Inclusion«, in: *de arte Journal*. 56 (2-3), S. 4-28; Bayer, Nathalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (2017): *Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation*, in: Bayer et. al (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Berlin: de Gruyter, S. 23-47; Bystron/Daniela/Fäser, Anne (Hg.) (2022): *Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin*. Bielefeld: transcript Verlag.

collections of the 'global North,' they critically engage the traditional canon, hegemonic narratives, authorship, and contexts of injustice in which works and collections were produced or acquired.⁴ In turn, this discourse⁵ demands that marginalized knowledge and actors be made visible, that contexts of violence, contradictions, and ambivalences be reflected, that histories of entanglement be addressed, and that curatorial voids be marked. In the meantime, curatorial strategies have been established on the initiative of activists that withdraw 'sensitive' images, objects, and works from public view in order to counteract the reification of persons and the display and reproduction of experiences of violence. In numerous international museums, trigger warnings have been established that point out potentially (re-)traumatizing exhibits and texts, thus enabling visitors to avoid the respective exhibition spaces and to refuse reception. Empty showcases and frames are another way museums currently draw attention to research desiderata, looted collections, and a lack of multiperspectivity and diversity.

Our reflections aim at making statements of the panel discussion productive for future exhibition concepts, in order to shift existing narratives on Mühl in the context of Viennese Actionism and to expand them by perspectives of actors: inside, who have been marginalized by the art market and museums so far.⁶ For a re-visioning of the work's interpretation,

4 A controversially debated example is the recent documenta15 in Kassel, which focuses on the history of colonial entanglements. See: Ruangrupa (ed.) (2022): *documenta15. Ein Handbuch*. Berlin: Hatje Cantz Verlag. This volume brings together approaches to critical museum and exhibition practices with a long historical lineage. In the field of art museums, these range from feminist critiques of art museums (Nochlin, Linda/Reilly, Maura (eds.) (2015): *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. New York: Thames & Hudson) to the decolonization of art history. See: Grant, Catherine/Price, Dorothy (2020): "Decolonizing Art History," in: *Art History Journal*, 43 (1), pp. 8-66, online: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8365.12490>, accessed 10.08.2023.

5 Cf. Griesser-Sternscheg, Martina/ Sternfeld, Nora/ Ziaja, Luisa (eds.) (2020): *Sich mit Sammlungen anlegen: Gemeinsame Dinge und alternative Archive*. Berlin: de Gruyter. This work questions the "Western, white, and patriarchal interpretative authority" of museums (pp. 131–139, here p. 131) and explores ways to collaborate with communities or marginalized actors in shaping the museum canon and counter-collections. As the editors explain, this discussion builds on a long-standing critique of violent discursive structures in collections and archives, particularly concerning educational approaches and modes of presentation in museum theory. Cf. a publication from the same series 15 years earlier: Jaschke, Beatrice/ Martinz-Turek, Charlotte/ Sternfeld, Nora (eds.) (2005): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*.

6 Pia (Hg.): *Das Museum im kolonialen Kontext. Annäherungen aus Österreich*. Wien: Czernin Verlag. Cf. on the question of hegemonic narratives: Adichie, Chimamanda Ngozi: *The*

we pursue in particular postcolonial and institutional-critical discourses that reflect sexist, racist, and classist structures of violence in museums and develop from them approaches of critical, transformative curating.⁷

In the first part of the text, we discuss, in engagement with the panel discussion, the extent to which the refusal of the established canon and a strategic deprivation of images would enable us to make voids visible and develop alternative narratives. The authorship or authority of the museum as an institution is put up for debate in this section. In the second part, activist formats of the PEEK project are presented that respond to previous exhibition practices. In view of current demands for democratization and museum work critical of discrimination, these are among the necessary negotiation processes of cultural knowledge production⁸ in exhibitions. Finally, we summarize demands on museums that the PEEK research project, from our point of view, has elaborated.

Danger of a Single Story. TED Talk. <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>, accessed 31.07.2023. And: Procter, Alice (2020): *The Whole Picture: The Colonial Story of the Art in Our Museums and Why We Need to Talk About It*. London: Cassell.

While Adichie illustrates through the literary canon how selective narratives distribute agency and victimhood, thereby reinforcing societal power structures, Procter exposes a European collection and representation regime within the museum canon that continues to obscure or relativize colonial contexts of violence.

Cf. a concrete example of an exhibition project: Wernsing, Susanne (2021): "Traps of Affirmation: Curating Colonial Collections and Racist Archives," in: Schölnberger, Pia (ed.): *The Museum in the Colonial Context: Approaches from Austria*. Vienna: Czernin Verlag.

7 Approaches to diversity-oriented organizational development focus on the three Ps—personnel, audiences, and programs—which Carmen Mörsch conceptualizes as canon, methods, and structures. For more on Carmen Mörsch's work, see footnote 8 of this text.

See also: Aikins, Joshua Kwesi/Gyamerah, Daniel (2016): *Options for Action to Diversify Berlin's Cultural Sector*. Online: <https://diversity-arts-culture.berlin/sites/default/files/2023-03/studiediversifizierungberlinerkultursektor.pdf>, accessed 31.07.2023.

A #MeToo debate on museum programs, personnel, and audiences has yet to take place. The only existing reference is a podcast, where the show notes document that museums are also shaped by people who have experienced sexual violence—sometimes in their workplaces: <https://www.aam-us.org/2020/02/13/museopunks-episode-42-a-museummetoo-moment/>, accessed 31.07.2023.

8 Particularly noteworthy is Carmen Mörsch's website, which offers a glossary, a collection of resources, and numerous examples of discrimination-critical museum work in the field of art: <https://diskrit-kubi.net>, accessed 08.08.2023.

These practices are applied in collaborative, anti-racist curating. They are part of an activist and decolonial museum practice that frames the museum as a political actor—one that not only exhibits societies, their arts, and cultures but also seeks to transform them (Crawshaw-Hall 2021: 56:2-3, 4-28). These approaches are based on the fundamental assumption that the museum has never been neutral, cannot be apolitical, and has never been so.

I. COUNTER:CANON AND AUTHOR:ITY

Different positions were taken on the panel, both with regard to Mühl's art historical classification and current exhibition practice. The discussion can be contextualized in the museum studies debate of canon-counter-canon, authorship-authority, and reflects current demands on museums to differentiate again between historical work contexts, reception history, and current exhibition contexts.⁹ Framing Viennese Actionism as an "attack on authorities, by authorities," Stella Rollig highlighted its immanent contradictoriness and also called for an unconditional differentiation according to actors. Rainer Fuchs, on the other hand, counted Actionism "actually among the emancipative art movements" that represented rebellion and liberation from conventions, and thus the politicization of art and society in the 1960s/70s. Angela Stief characterized Actionism as a project of postwar modernism aimed at dissolving the boundaries between life and art, and highlighted the artists' self-injury and radical self-exposure. While Rollig identifies the contradictoriness of emancipation and authority as a constitutive moment of actionism and calls for it to be uncovered or deconstructed, Fuchs and Stief focus on it in Mühl's case primarily in the relationship of the criminal to the artist, thus separating work from author or life.¹⁰ This defense of Mühl's work argues with the artistic autonomy of the work, but significantly it refers to the early reception history of the 1960s, in which the Viennese Actionists found themselves exposed to attacks by a reactionary society that refused to come to terms with National Socialism. Accordingly, the defensive attitude still underlies the dominant narrative of liberation and resistance in exhibitions today.¹¹ On the other hand, it blocks the view of

9 Griesser-Stermscheg, Martina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.) (2020): *Sich mit Sammlungen anlegen: Gemeinsame Dinge und alternative Archive*. Berlin: de Gruyter.

10 Cf. on the "commune" as a work: Gingeras, Alison / Webster, Jamieson (2018): "Portrait Otto Muehl. Communal Fantasy," in: *Spike Art Magazine*, Vol. 56, online: <https://www.spikeart-magazine.com/articles/portrait-otto-muehl?page=52>, accessed 10.08.2023.

Rainer Fuchs acknowledged in the panel discussion that Muehl "also actively encouraged this identification"

11 Accordingly, the 2021 exhibition at the Albertina modern stated in its wall text about Viennese Actionism: "[...] yet the diversity and subtlety of the artistic expressions deserve more nuanced attention than mere denunciation and rejection as perverse and pathological provocation. [...] Since the 1980s, Actionism—still relevant today—has been widely received internationally [...]"

constitutive and visible elements of contradictoriness¹², of authoritarian structures, acts of violence, and encroachment in Mühl's works, to which alternative perspectives of contemporary witnesses point.¹³

Including 'alternative' perspectives, on the other hand, is a decided concern of current emancipatory discourses in museum studies.¹⁴ In the panel discussion, Stella Rollig referred to the power of museums to act in view of the canonization of Mühl. With her authority and responsibility as an art mediator and museum director, Rollig addressed the possibility of expanding the historical canon of Austrian art history and "previous superlatives" with current, international positions: "[...] that I can say that I do not affirm this artist personality and its significance as it is written into art history." She thus refers to possible counter-collections.

For the controversial discussion of whether in this position a censorship or self-censorship of public institutions¹⁵ can be discerned, or whether the withdrawal of images would promote positions that refer to repressive power and violence in Mühl's work, there would be lessons to be learned from the institutional critique since the 1990s. By describing the museum here as a disciplinary institution, exclusionary procedures belong to the substance of knowledge production and hegemonic collection practice: "[...] every canonization produces exclusion, every knowledge

12 The analogy to the Dialectic of Enlightenment mentioned in the panel discussion – "One starts with the goal of an anti-authoritarian mediation of society and ends in the total terror of authoritarianism" (Fuchs) – implies a tipping point that ultimately denies the simultaneity of emancipatory intent and repressive domination – and thus the constitutive element itself.

13 This interpretation is also reflected in the 2021 exhibition at the Albertina modern, which implicitly assigns contradictory elements in Mühl's work to different creative phases. By exclusively presenting works created up until 1970 – that is, until Mühl's declared end of Viennese Actionism and before the founding of the "commune" at Friedrichshof – the curatorial concept represents less the ambivalence of the work itself than an unwillingness to make that ambivalence a thematic focus. In doing so, it avoids engaging with the work's inherent narrative of violence. Drawing on Gayatri Spivak, one could describe this strategy as "rewarded ignorance" – an ignorance that "does not disgrace but, on the contrary, stabilizes one's own position of power" (quoted in Castro Varela/María do Mar (2007): »Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkoloniale Kritik«, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Vienna, 4–7).

14 Kamel, Susan/Edenheiser, Iris/Sternfeld, Nora (2020): »Gegen die Wand? Was es heißt, sich mit Sammlungen anzulegen«, in: Griesser-Stermschegg, Martina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Berlin: de Gruyter, p. 131-139.

15 Rainer Fuchs simultaneously emphasizes that a critical stance toward currents of Actionism is necessary, but has so far been rarely represented in museums.

ignorance, every memory forgetting.”¹⁶ Activist scholars and artists have long and forcefully pointed out that degrading and triggering representations of violence from colonial racist contexts reproduce this violence in the exhibition space.¹⁷ Based on this, counter-images and narratives have been established and formats developed that strategically deprive images. Reflexively, institutions continue to reject the refusal of images today with the argument of censorship and prohibition of representation, demonstrating that curatorial selection processes are still considered scientific objectification, while perspectives critical of institutions and activists are devalued as ideological, subjectivized, ‘affected,’ or moral. In this context, pleas for the scientificity of museum work not infrequently advocate a de-emotionalization of the debate to which they themselves do not correspond. The charge of censorship, however, goes beyond this. In order to justify censorship, the real power relations between activist positions and collecting institutions or the art market must not only be ignored, but turned upside down. By connoting the critical, partial, and temporary withdrawal of images as “striking out” and “banishing,” “locking away” and “eliminating,” a potential for violence is attributed to the activist position to which the actors themselves were and are at the mercy. Implicitly, the assumed position of power denies the marginalization of a perspective that was only given voice and publicity within the framework of the PEEK project. And ultimately, it scandalizes and undermines a concern that not only aims to protect the victims, but can also provide impulses for museum practice and a scholarly re-visioning of Mühl's work. Accordingly, Stella Rollig countered the censorship argument in the discussion with the concept of institutional unlearning, which postcolonial theorist Gayatri Chakravorty Spivak uses to describe processes that deconstruct structural exclusion mechanisms in order to consciously *unlearn* privileges and power relations.¹⁸ “Giving up even the

16 Marchart, Oliver (2005): »Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie«, in: Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: Turia+Kant, p. 34-58, here p. 40.

17 Mörsch, Carmen/Piesche, Peggy: »Warum Diskriminierungskritik im Museum?«, Online: <https://www.lab-bode-pool.de/de/t/museum-bewegen/diskriminierungskritisch-arbeiten/warum-diskriminierungskritik-im-museum/?material=aufsatz-carmen-moersch-peggy-piesche>, last accessed on 08.08.2023.

18 Cf. Landkammer, Nora (2021): Das Museum Verlernen? Kolonialität und Vermittlung im Ethnologischen Museum. Band 1. Eine Analyse gegenwärtiger Diskurse in einem konfliktrei-

gesture of authority of the knowing voice,” for Rollig, requires making selection criteria and decisions transparent, marking curatorial questions, doubts, and voids, and thereby irritating dominant narratives.

II. MULTIPERSPECTIVITY, PARTICIPATION AND ACTIVISM

With the research team of the PEEK project, a group of second-generation scholars and communicators has been constituted, who are established in the artistic-cultural field as filmmakers, authors, performers, and museum mediators. With their knowledge as contemporary witnesses and research in alternative archives of the municipality, whose accessibility has so far been personalized (and thus limited), they pursue research approaches for the re-visioning of Mühl’s work. These include negotiation processes with museums and gallery owners, discussion formats and dialogue offerings to the generation of Kommunengründer:innen, and scholarly conferences. Standing outside of public institutions and marginalized by actors in the art market, they thus represent an activist position. This is especially true for the group MATHILDA, established within the project, which emerged in 2019 with interventions in the exhibition spaces at Friedrichshof and was responsible for a research installation at the Volkskundemuseum Wien 2021. The events of the PEEK project hosted by the Volkskundemuseum Wien would thus be read as open spaces of unlearning and alternative knowledge production, which are still not established in curatorial methods of art museums. The PEEK project thus exemplifies how discourses of order in museums can be critically questioned and how museums can work together with communities and marginalized actors on museum canons, narratives and exhibition formats.

The effects of controversial negotiation processes can be traced in the panel discussion, in the course of which institutional positions opened up. For beyond the controversy over censorship, the research installation and the symposium of the PEEK project 2021 that framed it were evaluated as knowledge production in its own right-with relevance for both specialized scholarship and museums. With the exhibition, the

chen Praxisfeld. Wien: Zaglossus Verlag. See in particular p. 158ff for the concept of unlearning.

group not only demonstrated a scenographically and image-politically sensitive approach to Mühl's work, but also developed research-based film or audio formats and exhibition narratives that focused on elements of violence in Mühl's work. The fact that the required strategies of image withdrawal are not only about not showing Mühl's works in exhibitions, but also about reflecting on their potentially violent effect on visitors and protecting the personal rights of those involved, was demonstrated in particular by scenography and film installations. By concealing spatial elements and monitor positions from direct view of the corresponding videos and installing trigger warnings, visitors could choose to refuse or view the violent depictions without being at their mercy. The method of processing Mühl's films as contemporary documents and citing them in an aesthetic research installation demonstrates how irritating viewing regimes can open up work analysis to alternative readings. These include, on the one hand, scene selection and montages and, on the other, blur effects with which the victims of sexualized violence — as in the editing of Mühl's "Back to fucking Cambridge" — are anonymized and thus protected. While earlier indications by the activists concerning numerous other works¹⁹ have so far been ignored by museums and especially by gallery owners, the discussion panel conceded that the research installations provide new insights that cannot be circumvented. Future research could be oriented on the sharpened view of repression, assault, and humiliation. Previous exhibition narratives, which describe Viennese Actionism as a "transgression of content-related, material, and aesthetic boundaries,"²⁰ would thus be placed in the perspective of boundary violations that continue to have an effect on the actors involved today. With their knowledge, the thesis of radical self-exposure and self-injury in Viennese Actionism, which also claims validity for Mühl's actions before 1970, could be critically examined.

The controversial panel discussion and the exhibition thus demonstrate the potential of activist, transdisciplinary projects that not only

19 Already the legal conviction of Mühl in 1991 was followed by a controversial discussion about the problematic contexts of his artistic production. At the latest with Paul Robert's film *Meine kleine Familie* (2013), it also became known to a wider public.

20 Exhibition text for the exhibition "The Beginning: Kunst in Österreich 1945-1980" at the Albertina modern, on view until November 2020, see online: <https://www.albertina.at/albertina-modern/ausstellungen/the-beginning-kunst-in-oesterreich-1945-bis-1980/>, viewed August 10, 2023.

bring perspectives critical of science and museum ethics to institutions, but also expertise in which future museum personnel have only been trained for a few years.²¹ Beyond established, expert discourses in museum work, these projects expand the museum canon with counter-collections and prove that the activist position is not primarily fed by protest, violation and refusal, but by the knowledge of alternative archives and marginalized contemporary witnesses. The refusal of Mühl's works in exhibitions and the established professional discourse currently aims at making these voices heard and filling voids until the institutionalized knowledge or "not-yet-knowledge" (Rollig) is expanded and manifested in concrete exhibition concepts. In this respect, the project discussed here can be located in the context of collaborative exhibition projects, artist collectives, and artistic positions that emerged from activist resistance. In these works, the exchange of established gaze regimes and new speaker positions enable the self-empowerment of actors who have experienced violence and discrimination. These include Natasha A. Kelly's film documentary "Milli's Erwachen" (2018), which confronted Ernst Ludwig Kirchner's eroticizing and exoticizing depictions of women through eight film portraits of Black women, as well as the exhibition "Whose Expression" (2022) at the Brücke Museum in Berlin, which invited activists to critically comment on the works of the Brücke artists and counter them with their own artistic positions.²² Ultimately, the curatorial method is based on nothing less than the new ICOM definition, which for the first time calls for "research" before "collecting" as the task of museums and explicitly states: museums „operate and **communicate ethically**, professionally and with the **participation of communities**“.²³

21 For example, some degree programs include training in anti-discrimination museum work, as well as imparting knowledge of museum ethics and legal discourses and practicing collaborative and activist museum work. See: <https://mmk.htw-berlin.de/studium/studium-auf-einen-blick/>, accessed August 10, 2023.

22 Byroum-Wand, Pegah/Bystron, Daniela (2022): »Brücke-Museum: Zwei Rückblicke – zwei Perspektiven. Das Pilotprojekt Reflexionen. Koloniales Erbe im Brücke-Museum«, in: Daniela Bystron, Anne Fäser (Hg.): Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin. Bielefeld: transcript Verlag, p. 199-214.

23 Emphasis by the authors, see online: <https://icom-deutschland.de/?s=Museumsdefinitionen>, viewed 12.03.2026.

III. DEMANDS ON MUSEUMS AND FINAL CONSIDERATIONS

Based on the cited museum theoretical discourses and the projects of the PEEK project outlined in excerpts, we would like to summarize our reflections on the panel discussion in three demands:

First, the recognition of the perspectives of the second “commune” generation and the proactive involvement of its actors in the interpretation of works — not only as a source of subjective experiential history, but also as witnesses to the context of the production of works, which cannot be ignored. The knowledge of the so-called “commune” children is — far beyond their consternation — an expertise of activists who possess autonomous methods and formats of scientific-artistic expression and at the same time techniques of self-awareness, empowerment, and the reflected communication of controversial positions. Exhibitions about Mühl would thus have to be developed in collaborations.

Second, a critical re-visioning of the work and the testing of strategies that make visible or innovatively foreground the missing perspective. This includes methods such as the conversation processes and discussion forums established in the PEEK project as well as temporary interventions in existing exhibitions. The artistic-documentary research installations presented by the group MATHILDA at the Volkskundemuseum Wien in Vienna impressively demonstrate the impact of activist positions on both academically established hegemonic narratives and those represented by museums. We understand the invitation of the group by the mumok 2023 to the exhibition “ON STAGE — Art as Stage” as a sustainable result of the project and opening of the museums for the new discourses.

Third: The opening of the estate archives and an open discussion about the legal and economic rights to Mühl’s works, which includes the “Commune” founders, galleries and international collecting institutions as well as activists of the second generation. On the one hand, the protection of victims requires curatorially supported and publicly visible recognition of their experience of violence. On the other hand, a responsible handling of the estate required the disclosure of the income generated by Mühl’s works and the discussion of a charitable use among the actors.

One contribution to the panel discussion in the online chat has remained in our memory in particular. It was the question of whether Mühl's work remains relevant and attractive for collections and, in particular, for the exploitation logics of the art market, not despite but because of the visible violence and the assault on others. If museums today are once again called upon, as institutions under public law, to stand "not for profit" but "in the service of society," the responsibility would lie here to adopt a critical distance and counter-position to the art market. For with regard to power structures, not only Viennese Actionism was contradictory-an "attack on authority, by authority" (Rollig). The same is true for museums when they are framed as disciplinary institutions whose educational potential oscillates between "technologies of domination and emancipation." With the authority of the museum, the dominant liberation and protest narratives of Viennese Actionism could be opened up to current discourses and actors. In other words, if Viennese Actionism and the "commune" project at Friedrichshof ever had an emancipatory potential, what would be closer today to granting the second generation this potential for the critical re-visioning of the work? For exhibition practice and museums, this would mean replacing a hegemonic position that reproduces power and the effects of violence with (re)learning attitudes of solidarity that empower victims of repressive violence.

VIOLENCE OF IMAGES—IMAGES OF VIOLENCE

— **Susanne Wernsing** is a historian and freelance curator of permanent and special exhibitions at venues including the Vienna Technical Museum, the Künstlerhaus Vienna, and the German Hygiene Museum Dresden. Her exhibitions and publications focus on industrial and technological history, body culture, discourses on history and memory, and the theory and practice of exhibiting.

— **Susan Kamel** is a professor of museology and museum management and communication at the Berlin University of Applied Sciences (HTW). Her work is driven by the desire to reclaim museums as "white," classist, ableist, and sexist spaces and restore them to relevant forums for social debate. In addition to her work with students, she is involved in two international museum programs: the SAWA Museum Studies Program and the MuseumsLab.

LITERATUR

Aidichie, Chimananda Ngozie: The danger of a single story. Ted-Talk. <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>, accessed 31.07.2023.

Aikins, Joshua Kwesi/Gyamerah, Daniel (2016): Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors. Online: <https://diversity-arts-culture.berlin/sites/default/files/2023-03/studiediversifizierungberlinerkultursektor.pdf>, accessed 31.07.2023.

Bayer, Nathalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (2017): Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation, in: Bayer et. al (Hg.): Kuratieren als anti-rassistische Praxis. Berlin: de Gruyter, S. 23–47.

Byroum-Wand, Pegah/Bystron, Daniela (2022): »Brücke-Museum: Zwei Rückblicke – zwei Perspektiven. Das Pilotprojekt Reflexionen. Koloniales Erbe im Brücke-Museum«, in: Daniela Bystron, Anne Fäser (Hg.): Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin. Bielefeld: transcript Verlag, S. 199–214.

Bystron/Daniela/Fäser, Anne (Hg.) (2022): Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin. Bielefeld: transcript Verlag.

Castro Varela/María do Mar (2007): »Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkoloniale Kritik«, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IGBildende Kunst. Wien, 4–7.

Gingeras, Alison/Webster, Jamieson (2018): »Portrait Otto Muehl. Communal Fantasy«, in: Spike Art Magazin, Vol. 56, online: <https://www.spikeartmagazine.com/articles/portrait-otto-muehl?page=52>, accessed 10.08.2023.

Grant/Catherine/Price, Dorothy (2020): »Decolonizing Art History«, in: Art History Journal. 43 (1), S. 8–66, online: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8365.12490>, accessed 10.08.2023.

Griesser-Stermscheg, Martina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.) (2020): Sich mit Sammlungen anlegen: Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Berlin: de Gruyter.

Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.) (2005): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: Turia+Kant.

Janes, Robert A./Sandell, Richard (Hg.) (2019): Museum Activism. New York: Routledge; Crawshaw-Hall, Jayne (2021): »Collaborative Curating: Democratising Inclusion«, in: de arte Journal. 56 (2–3), S. 4–28.

Kamel, Susan/Edenheiser, Iris/Stermfeld, Nora (2020): »Gegen die Wand? Was es heißt, sich mit Sammlungen anzulegen«, in: Griesser-Stermschegg, Martina/Stermfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*. Berlin: de Gruyter, S. 131–139.

Landkammer, Nora (2021): *Das Museum Verlernen? Kolonialität und Vermittlung im Ethnologischen Museum. Band 1. Eine Analyse gegenwärtiger Diskurse in einem konfliktreichen Praxisfeld*. Wien: Zaglossus Verlag.

Marchart, Oliver (2005): »Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie«, in: Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Stermfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia+Kant, S. 34–58, hier S. 31.

Mörsch, Carmen/Piesche, Peggy: »Warum Diskriminierungskritik im Museum?«, Online: <https://www.lab-bode-pool.de/de/t/museum-bewegen/diskriminierungskritisch-arbeiten/warum-diskriminierungskritik-im-museum/?material=aufsatz-carmen-moersch-peggy-piesche>, accessed 08.08.2023.

Nochlin, Linda/Reilly, Maura (Hg.) (2015): *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. New York: Thames & Hudson

Procter, Alice (2020): *The whole picture. The colonial story of the art in our museums and why we need to talk about it*. London: Cassell.

Ruangrupa (Hg.) (2022): *documenta15. Ein Handbuch*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.

Wernsing, Susanne (2021): »Fallen der Affirmation. Kuratieren kolonialer Sammlungen und rassistischer Archive«, in: Schölnberger, Pia (Hg.): *Das Museum im kolonialen Kontext. Annäherungen aus Österreich*. Wien: Czernin Verlag, S. 358–379.

TAKING RESPONSIBILITY FOR ART MEDIATION

Contextualizing — Agency and Changeability

— by Mikki Muhr

In my contribution to this publication, I will reflect on how to deal with the work of Otto Mühl from the perspective of an “art education oriented towards complexity” (Henschel 2020: 537f.). In doing so, I will take situations, questions, experiences, and necessities from (my) practice at mumok (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) as a starting point. Mumok’s collection¹ focuses, among other things, on the 1960s and 1970s, and also on Viennese Actionism. In the collection we find works by Otto Mühl from this period as well as later works. Individual works are repeatedly exhibited in various exhibitions and contexts (Viennese Actionism, action art, performance, collection presentations): films transferred to video (e.g., “Zock Exercises”), photos of actions (e.g., “Bodybuilding”), various lithographs — to name but a few. Visitors as well as art educators are thus confronted with this body of work again and again.

I experience, understand, and welcome the writing of this article as part of a necessary process of reflecting and discussing artistic canon formations, institutional framings, mediation, and one’s own actions – with a self/critical view of power structures and borne by a sense of possibility for agency and change. The text is rather short, and I try to offer some thoughts for further reflection. In the beginning, my “reflected discomfort” (Schmutzer 2015: 87–106) and the question: “Where am I involved as an art mediator?” were central for me, as well as the questions: “How do I relate to this? Can or must I change something about this? How?”

With these questions, which I have been preoccupied with for years and which we also discuss again and again in the art education team at mumok, I attended the symposium Art Reception — Strategies for Future Exhibiting organized by the FWF PEEK project [AR 568] “Performing Primal Communism” at the Volkskunde Museum Vienna in May 2021.

1 See online: <https://www.mumok.at/en/otto-muehl>, last accessed 2023/08/08.

And I would like to express here again how important I consider this event, indeed the entire research project.² I have been working as an art mediator³ at mumok for 20 years. And the questions raised above arise again and again in art education when we discuss works by Otto Mühl with school classes or adults: firstly, because of the violent aesthetics of his works⁴; secondly, because of the contexts in which they were created⁵; and thirdly, because of the condemnation of Otto Mühl and the media reports on sexualized violence. Visitors address these contexts. On the one hand, aggression, brutality and violence are perceived and addressed in the works. On the other hand, questions are asked such as: “Why is this art?”; “Why is this hanging here?”; “How does something like this get into a museum?” And unfortunately, we have to assume that individuals in the respective groups (visitors as well as art educators) have had to make experiences with sexualized abuse of power and sexualized violence.

ON THE PRACTICE OF ART EDUCATION

I would like to begin by briefly outlining the work of art education in order to make the following considerations comprehensible. In all mediation formats, be it guided tours, art talks or workshops⁶, we always deal with multi-perspective situations. Participants and art mediators do not know each other, so they have no shared experience, neither with regard to their use of language nor with regard to the aesthetic and art-historical or art-scientific frames of reference. The range of speech acts and possible actions is enormous: ideas of norms can be obscuring, hostile to discussion, sexuality and the body. Defensive reactions may be

2 Apart from mumok’s chief curator Rainer Fuchs, who participated in the panel “Kritical Curating – Positionen of Curators and Museums”, the symposium was also visited by Jörg Wolfert, curator of the mediation programme for adults at mumok.

3 At mumok Vienna we work in a team of 8–15 art mediators who also conceive – coordinated by the mediation programme’s curators – the mediation formats specific to exhibition and age.

4 See online: <https://www.mumok.at/kalender/queer-feministisch-betrachtet>, accessed 2023/08/08.

5 Detailed information on the evolutionary history of Mühl’s works can be found in the volume on hand. See especially the contributions by Georgia Doll, Andy Simanowitz, MATHILDA, and Elisabeth Schäfer.

6 In the following, I will limit myself to formats with adults and adolescents (from 4th grade in Austria) and to projects and exhibition situations associated with works by Otto Mühl and with all works coming from violence contexts.

necessary. The unexpected can lead to new considerations. Public discourses are reflected in queries or statements. Marginalized knowledge is both formulated and heard or ignored. Visitors formulate, inquire, demand, refuse, and add. These are some of the special qualities of art education, which does not conclude with a result, but rather — if it succeeds — enables an inconclusive process of understanding and supports reflexive, critical attitudes of all participants. It is also the impulses and contributions of the participants that change a museum, or what happens in it. Visitors have certainly helped to change my approach to Otto Mühl's work — and they still do.

In addition to guided tours, we also organize so-called “art talks” with school classes, which take place in mumok's exhibition rooms. We try to support the participants with practical exercises and/or by associating objects, materials, or concepts, to find their own access and to open up conversations⁷. In this format, the participants select the works, which are then discussed together in the group. The format is therefore very different from a guided tour. We develop specific procedures and methods for concrete exhibition situations and try to offer constructive spaces of experience and negotiation for reflective, critical conversations and attitudes. In the years 2002 to the decade we worked, for example, with the workshop “Weißer geht's nicht”⁸ (English Title: “Whiter Than White”) in then historically oriented exhibitions on Viennese Actionism. Starting with a sensitizing linguistic critique of advertising slogans about cleaning products and a preoccupation with sexuality, dirt and disgust, aesthetic, historical and political dimensions and contexts of Viennese Actionism were elaborated and reflected upon.

7 See: „Kunst und“ (Edited by Claudia Ehgartner for mumok) (2014): Reader with six theme booklets on focal points of mediation work at mumok Vienna. Also see: Stutz, Ulrike (2002): “Inszenierung von Handlungsräumen – Kunstvermittlung für SchülerInnen”, in: Kunstcoop© (Hg.): Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin.

8 A workshop format conceived by Maria Bucher for pupils of grammar-school and vocational school senior classes. Workshops of this series also have a “practical” part in mumok's studio and take 2–3 hours.

CRITICISMS OF CANONIZATION

Linda Nochlin's essay "Why have there been no great female artists?"⁹ is not the only way to argue for a relational understanding of art that takes the social into account and contextualizes it. Linda Nochlin counters the patriarchal sexist statement that there have been no female "Picassos" with the statement: Yes, because they have not been made. Because many actors have a share in what we receive [perceive?] as art. Artists, gallery owners, critics, curators, art mediators, art scholars and many more — weave, describe, text what we receive as art. Here, the political responsibility in relation to what is considered art becomes well visible; also, on the basis of the question: Which contexts in which this art was created are perceived? Black feminist, trans and queer feminist, feminist and post- as well as decolonial art producers, scholars and critics, in addition to the concept of genius, repeatedly criticize auratizations and decontextualizations of artworks, as they are also produced by the separation of artist and work. It is very relevant who is the author of a work, which contexts of meaning are formed in the reception by way of which aesthetic means and with which perspectives of observation. It is important to analyze how violence is formulated in the works. Many Black/queer/trans/feminist, post- and decolonial, power-critical, and anti-ableist artistic and (art) theoretical works address sexualized violence, destructive dominance, and other forms of violence¹⁰. For example, in 1980, feminist artist VALIE EXPORT wrote about the "return" of "cut, deformation, and blood" in "Feminist Actionism" that these "[were] not as reflections of sado-masochistic needs, not as tensions of abnormal drives, but as marks of history, as traces of concepts on the body, as body marks uncovered in actions with the body".¹¹

9 Nochlin, Linda (1971): "Why Have There Been No Great Women Artists?"; in: Gornick, Vivian / Moran, Barbara (eds.): *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books. The text has often been reprinted and was translated into German and other languages.

10 In a blog post formerly published on the mumok website, titled „Feministisch Betrachtet – Bilder der Gewalt und Gewalt der Bilder“ [Feminist Perspectives – Images of Violence and the Violence of Images], a conversation with Elisabeth Schäfer in the exhibition „Enjoy – die mumok Sammlung im Wandel“ [Enjoy – The mumok Collection in Transition], Elisabeth Schäfer had the opportunity to speak with Mikki Muhr about perspectives on a nuanced approach to representations of violence in the context of art education and mediation. The conversation addressed works by Maria Lassnig, VALIE EXPORT, Mladen Stilinoić, Gina Pane, and Otto Mühl.

11 VALIE EXPORT's theoretisation of feminist action art is especially interesting with

VIOLENCE AND ABUSE OF POWER

I consider it important to understand the context of sexualized violence and art and art education discussed here as connected to all these discourses. Feminist¹², anti-ableist, post- and decolonial discourses are power-sensitive, hegemony-critical discourses and their knowledge in the context of art, power, abuse of power, sexualized violence, oppression, knowledge formations and knowledge exclusions is of enormous importance. Also, because, as Marion Thuswald states in her chapter “Sex and Violence” in the publication “Enabling Sexual Education”: “(t)he talk of sexual violence as violence and not as part of sexuality I consider extremely important to adequately grasp the phenomenon.” (Thuswald 2022: 356, translated by ES) This is not to exclude the discussion of sexual violence in sexual education contexts. However, a clear language of distinction is needed. And again, it is clear that sexual violence needs to be discussed within a broader spectrum of violence, abuse of power, and social structures of oppression.

In addition to this, in the museum context, in my perception, the interaction and intersection of multiple discourses, knowledge productions, and efforts by those affected, activists, artists, and scholars cause institutions to develop greater awareness of the problem and greater sensitivity to contexts that have long been ignored. Responsibility can no longer be so easily pushed aside. Enormously widely publicized in the media: the #MeToo movement. But also movements against femicide and violence against women and against patriarchal oppression such as: “8M — ni una menos”, a feminist movement initiated in Argentina and now active worldwide; “Selbstlaut — Fachstelle für sexualisierte Gewalt an Kindern und Jugendlichen”, which analyzed the wall texts for the Schiele exhibition of Albertina in 2017¹³, MATHILDA and the

reference to Otto Mühl and Viennese Actionism, because she clearly distance herself – as can be seen in the citation – from a mere repetition of violence and excess, and always tries to think both in deferral. EXPORT 1980: 143, Quote translated by Elisabeth Schäfer and David Ender.

12 The importance of feminist, queer-feminist and lesbian approaches in sex education for sensitisation regarding sexualised abuse of power and violence was also stressed by Marion Thuswald in a conversation with me.

13 See online: https://igbildendekunst.at/bildpunkt/_es-gibt-nicht-nur-eine-feministische-kunstkritik-sondern-viele-achsen-der-kunstkritik/, accessed 2023/08/08.

research group of the FWF PEEK project PPC [AR 568] and numerous affected persons who make accusations and demand a change in social consciousness. Scholars and activists from queer/black/trans/feminist, postcolonial, decolonial, antiracist, and anti-abstract contexts question exhibition policies, ownership relations, and the treatment of collection holdings and traditional canonizations in museum institutions. In the context of art history and art theory, Black/queer/trans/feminist, anti-ableist and decolonial art historians, theorists and producers have for decades criticized power-obscuring, colonial, patriarchal (art) histories, and analyzed how power is abused, violence, racism, sexualized violence, sexism, and traditional gender concepts are formulated and neutralized as well as naturalized in the artworks themselves, or with which visual and discursive means victims are turned into perpetrators.

CONTEXTUALIZING DISCOMFORT — AGAINST REWARDED IGNORANCE

Occasionally museums provide works from different problematic contexts of origin and collections with explanatory texts. For example, in the collection exhibition “Enjoy — the mumok Collection in Transition,” chief curator Rainer Fuchs pointed out the violent contexts on the pedestal of a monitor showing videos by Otto Mühl¹⁴. People like to talk about “contextualizing” and debate whether “contextualizing” is an “opening” or a “closing” of the interpretive space, of the reception situation. Contexts, however, are already present — not only thought of in terms of art history, but also historically, politically, in terms of power politics, socially, and so on. The question, rather, is which contexts are presented (and rehearsed and/or naturalized) as connected to the work, and which contexts are ignored. Through an addition of text as described above, it becomes perceptible that we are dealing with set framings and that these can be revised, criticized, recast. Especially in my work as an art educator, I have learned to welcome and use this as an opening movement. In my

14 This is not the place for a detailed analysis of the text. However, its important statement for me is its concluding declaration: “In its differentiated engagement with the work and the person of Otto Mühl, mumok professes to put the problematic aspects up for critical and open discussion [...]” — which I commend as a self-critical position and expression of a process of un-learning. At the time this contribution was conceived, MATHILDA, following an invitation by Rainer Fuchs, realised an artistic intervention in the exhibition “ON STAGE – Kunst als Bühne”; see online: <https://www.mumok.at/de/stage>, accessed 2023/08/08.

experience, it makes it easier for visitors to put themselves in relation to the works and to exchange ideas, addressing discrimination, exploitation, and abuse of power. For example, in the aforementioned exhibition “Enjoy — the mumok collection in transition” (sic), a work by Constantin Brancusi from 1933 was accompanied by a text that referred to racist, colonialist, and stereotyping contexts. I usually began guided tours of this exhibition with a discussion of this wall inscription. In this way, I was able to open up spaces for action — for visitors as well as for me as a mediator. Discomfort, arising in the face of a dominating, obscuring canon in which questions about violence and responsibility are excluded, becomes reflectable (Schmutzer 2015). Gayatri Chakravorty Spivak speaks in the postcolonial context of a “rewarded ignorance” with which colonial structures are reproduced and which “does not embarrass, but on the contrary stabilizes one’s own position of power”¹⁵ — also by declaring contexts irrelevant. The above-described acts of speaking out, addressing and bringing in previously excluded, ignored (and also repressed) contexts are important moments in the course of a process of unlearning¹⁶ obscuring, discriminating and neutralizing de-contextualizations that abuse power and violence. Whereby the respective concrete interventions against the “rewarded ignorance” should be specifically conceived – and thus different options for action must and can be worked out.

In conversations with sex educators and educational scientists, I have recently noticed a revealing shift in the meaning of the term “contextualize”: In the context of sexuality education settings, “contextualizing” describes actions that are intended to provide orientation at the beginning of an event — in terms of space, boundaries, and possibilities for action (e.g., that it is possible to leave the situation at any time, followed by

15 See: Castro Varela / María do Mar (2007): “Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkoloniale Kritik”, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IG bildende Kunst. Wien, 4–7.

In this text the author explicitly refers to Gayatri Chakravorty Spivak, see: Spivak, Gayatri Chakravorty (1999): *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Translation of the quote by ES.

16 Another term by Gayatri Chakravorty Spivak which is widely discussed in the context of art education and art mediation. Spivak understands herself as a teacher and works on pedagogical and iconographic problem areas, questions, and perspectives – as seen from decolonial positions. Many discourses meet in museums, which is why gathering together concepts from different contexts that thematise violence, resistance, and dealing with experiences of violence in different ways, seems important to me – without evening out differences and blanking out different claims.

indications of where the exit is). “Contextualizing” here means a comprehensible framing or linguistic imagery that is intended to help perceive, articulate, and also counter boundaries and boundary violations — in contrast to confusion-inducing “naturalizations” or “neutralizations”.

SHARING PERSPECTIVES AND AGENCY WITH QUESTIONS

In this text I have outlined some practical examples and experiences from art mediation in order to illustrate mediation situations to a degree. In mediation situations with young people as well as with adults, it is important to be able to keep access to conflictual, violent topics open. Here, cooperation and joint further training of sex educators and art mediators are very important and beneficial — due to their expertise and due to the shared experience, since in both fields of work, groups are often only worked with for the duration of the workshop¹⁷. The researchers of the FWF PEEK project PPC and the MATHILDA group at events during the course of the research have repeatedly noted how difficult and necessary it is first of all to find words, to be able to use them, to develop a language that can be shared and an understanding of language that can carry the dynamics in the course of the confrontations and the changes associated with them. This also became very clear to me again and again in conversations and in training sessions¹⁸ with sex educators: that on the one hand it is a matter of opening up language spaces — but these must then also be able to be held in order to acquire a language and then to be able to communicate with it. And that framings (contextualizations), setting of boundaries and the perception of transgressions of boundaries are important.

17 We were able to gain experience in this respect in 2016 during a cooperation of mumok’s art mediation with the Institute for Artistic Teaching of the Academy of Fine Arts, in particular represented by Marion Thuswald. Out of this came a workshop for art mediators and sex educators with Sabine Ziegelwanger (sex educator and sociologist) and Mikki Muhr, author of the text on hand, at mumok. Moreover, a book presentation was held: teaching desires: “Möglichkeitenräume sexueller Bildung im künstlerisch-gestalterischen Unterricht”; Löcker Verlag, Wien, 2016.

18 For instance, further training for the art mediation team with Sabine Ziegelwanger (sex educator and sociologist) at mumok in the framework of the exhibition “OH!” by Jakob Lena Knebl in 2016.

At the beginning of this text, my questions were: “Where am I involved as an art mediator?”, “How do I relate to this?” and “What do I have to/ what can I change?”. These questions remain and will not be resolved by any answers. With an art education oriented towards complexity, it can and must be discussed again and again from whom, where, what, and how something enters the museum. And which social dimensions are reflected in it. Art can be difficult, challenging, questioning boundaries. For this we need landscapes of conversation, words and spaces for negotiation. And demanding and implementing these spaces is in contrast to right-wing discourses that propagate authoritarian structures and ideas of norms as a promise of security. As has become clear, an intersectional, feminist approach as well as a broad cooperation with all actors involved in the art and exhibition process is important to me. A sensitized attitude towards inclusion and exclusion of contexts and knowledge and towards neutralization of violence and abuse of power is needed in order to develop changes from a responsible attitude. I also think that if one does not do this, it leads to an ossified and lifeless understanding of art.¹⁹

Contextualizing can support the ability to act and is part of various necessary processes of change when questions about conditions, backgrounds and functions are addressed. The question of background and function “is the basis for change. “This question enables us to see a fundamental changeability.”²⁰

— **Mikki Muhr** is an artist in Vienna and feminist art mediator at mumok Vienna. There, Mikki Muhr has been leading the guided tour format “Feministisch Betrachtet” (“In A Feminist Perspective”) for many years, which is aimed at all those interested in art. At irregular intervals, exhibitions and artworks are discussed with feminist knowledge, questions and perspective.

19 In 1989 the “Guerilla Girls” already asked: “When Racism and Sexism are no longer fashionable, what will your Art collection be worth?“, see online: <https://www.guerrillagirls.com/projects>, accessed 2023/08/08.

20 Susanne Lummerding „Applying Feminisms – Animal* Within*“, Blogbeitrag zum gleichnamigen Gespräch in der Reihe „Feministisch Betrachtet“, see online: <https://www.mumok.at/en/blog/app-lying-feminisms-animal-within>

LITERATURE

Castro Varela/ María do Mar (2007): »Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkoloniale Kritik«, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IGBildende Kunst. Wien, 4–7.

Henschel, Alexander (2020): Was heißt hier Kunstvermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff. Wien: Zaglossus Verlag.

EXPORT, VALIE (1980): »Feministischer Aktionismus: Aspekte«, in: Nabakowski, Gisind/Sander, Helke/Gorsen, Peter (Hg.): Frauen in der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ehgartner, Claudia (Hg.) (2014): Reader mit sechs Themenheften zu Schwerpunkten der Vermittlungsarbeit am mumok Wien.

Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hg.) (1989): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin: Dietrich Reimer Verlag Berlin.

Nochlin, Linda (1971): »Why Have There Been No Great Women Artists?«, in: Gornick, Vivian/ Moran, Barbara (eds.): Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness. New York: Basic Books.

Schmutzer, Karla (2015): »Reflektiertes Unbehagen«, in: Sattler, Elisabeth/Tschida, Ingeborg (Hg.): Pädagogisches Lehren. Einsprüche universitärer Lehre. Wien: Löcker 2015, 87–106.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1999): A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Stutz, Ulrike (2002): »Inszenierung von Handlungsräumen – Kunstvermittlung für SchülerInnen«, in: Kunstcoop© (Hg.): Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin.

Thuswald, Marion (2022): Sexuelle Bildung ermöglichen. Bielefeld: transcript.

VIOLENCE IS VIOLENCE IS
NOT FREEDOM

A Commentary on the Panel *Critical Curating*

— by Sabine Kock

As part of the symposium *Art Reception — Strategies for Future Exhibiting* organized by the editors of this volume at the Volkskunde Museum Wien, the mentioned panel turned out to be an volatile one with positions of curators and museums. Stella Rollig (General Director Belvedere Vienna), Angela Stief (Chief Curator Albertina Modern Vienna), Rainer Fuchs (Chief Curator MUMOK Vienna) discussed under the moderation of Susanne Wernsing (art historian, curator). In the audience, the group MATHILDA followed the discussion attentively and intervened critically.¹

MATHILDA describes itself as a “fluid group of contemporary witnesses and artists, of cultural workers and academics, whose work has as its starting point the experience of the children in the so-called ‘Mühl Commune,’ which was marked by violence and abuse. Although the children’s experience was legally recorded and made public through the trial of Otto Mühl and his conviction for child abuse and rape in 1991, consistent recognition remained largely absent. Instead, since the 1990s, attempts have been made — with the cooperation of many well-known cultural institutions — to consolidate Mühl’s work on the international art market and to propagate him as an Austrian national artist within an Actionist canon. And although the patriarchal and authoritarian traits of his sect and his art are openly apparent, art historical discourses repeatedly speak of him as a nonconformist and anti-fascist artist and human being. Based on the history of violence inherent in his work and the broadly affirmative social treatment of the same, our work aims not only at the reception of Mühl, his sect and his art, but equally at the understanding of abuse in art and abuse of art as an instrument of power and manipulation.”²

1 A transcript of the central excerpts of this conversation is included as a text contribution to this volume.

2 See the MATHILDA group website: <https://aboutmathilda.com/about/>, last accessed

Having in mind this complex double bind or blind spot in art historical discourse and curatorial practice, the PEEK project formulated advanced questions as a starting point for the symposium in the hope and assumption of self-reflexive argumentation and discussion practice:

“What if art was created in contexts of violence? How do violence and aesthetics relate to each other? How are ‘artistic value’ and violent production to be weighed against each other? How to deal with art that breaks laws, and artistic works by criminals? Who curates or speaks about this art: past — present — future?”³ To this end, the symposium was designed in an attempt to maintain the most sensitive awareness for the group MATHILDA and to honor their courage in exposing themselves to a public discussion process — in the knowledge that the conditions of the public space, even with great attention, can only guarantee a defined protective space to a limited extent.

However, what now happened at the podium partly repeated the affirmation described by MATHILDA and thus conditioned a renewed exposure of those whose biographical experience of violence and position(s), sensitively published in the protection of the group, were the starting point of the discussion. In the affirmation of the arguments, these were in part again questioned, rejected, or ignored — in the name of the freedom and autonomy of art; in an affirming normative canonization of actionism as genuinely anarchic, anti-fascist, anti-authoritarian; in the attempt to compare the existence of violence in the context of Otto Mühl’s justification of art with Adorno and Horkheimer’s *Dialectic of Enlightenment* (Adorno/Horkheimer 1987) as an unintentional, disastrous transformation of an advanced intention into its opposite.

This is where the critical commentary comes in and would like to take up precisely the argumentations invoked for (affirmative) help, and deconstruct them on a meta-level, because: It is not that simple.

First of all, there is the attempt to show that Otto Mühl, as a central representative of Viennese Actionism, cannot be detached and considered separately from it. What is presupposed here is an alleged emancipative

2023/7/30. Quote translated by Elisabeth Schäfer and David Ender.

3 See the information about the symposium on the website of the cooperating partner of the FWF PEEK project, Volkskunde Museum Wien, for a critical reappraisal of the history of the Mühl “Commune”: https://www.volkskundemuseum.at/symposium_kunstrezeption, last accessed 2023/7/30.

critical work context of Viennese Actionism, which was admittedly unmasked and deconstructed on the panel as the normative construct of an attempted historicizing canonization, and vehemently questioned. Nevertheless, the anti-authoritarian, anarchistic moment of Viennese Actionism which shakes up society in a gesture of provocation was repeatedly invoked on the podium and thereby brought into context with the concept of artistic autonomy, while at the same time this argumentation in paradox with the claimed fluid boundary between art and life in the work of Otto Mühl. Rainer Fuchs: „I think the problem is also that one always identifies the work with the person — and it's true: Mühl himself forced this identification by wanting to make life into art and art into life. But there is still a way of looking at art history in which the work has a certain autonomy ...“⁴

A historicizing understanding of autonomy in the sense of an independence of the work of art and its viewing is attempted here in order to assert a detachment from the artist's biography, and thus an independent status of the work.

Historically, however, the concept of autonomy primarily signifies a new differentiated form of reception in the context of the establishment of different spheres of validity: The premiere of Schiller's play *The Robbers*, for example, still caused a scandal, but it could be shown in the theater because theater was perceived as theater — in a new kind of reception, as a space of (aesthetic) play in the mode of “as if” and not directly as a sphere of validity and space of action of politics. This differentiation of spheres of validity stands in the context of the development of a bourgeois public sphere, as Habermas sketches it in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Habermas 1986) and later conceptually expands it in *Theorie des kommunikativen Handelns* (Habermas 1988). In the historical concept of the Enlightenment, autonomy of art thus means first and foremost a differentiation and, as a consequence, particularity of the spheres of validity in perception. If it is asserted here on the podium in a “classically” abbreviated form as (formal or structural/substantial) separation of the

4 See in this volume: “CURATORS IN CONVERSATION. Susanne Wernsing talks with Rainer Fuchs (mumok), Stella Rollig (Belvedere) and Angela Stief (Albertina Modern) about critical curating”, p. 76.

work from the person of the author, this argumentation clearly stands in the intention to split off the criminality (also of the artistic acts or works) of the artist and to remove it from perception in order to assert a supposed neutrality of the work. A decontextualization takes place. In Mühl's case, however, this is not appropriate. Rather, his art shows and references violence as well as power and abuse of authority. In the film *Back to Fucking Cambridge*, for example, children and adolescents who experienced violence and sexual assault in the "commune" are again staged in figurations in which they are exposed to sexual accusations and assaults. Under no circumstances should such a document be shown without critical contextualization. However, the film is publicly accessible in the Austrian Mediathek without critical commentary or a contextualizing embedding under the label avant-garde film. For those affected, this means that they are (once again) presented to an anonymous public with the potential for re-traumatization through this uncritical form of presentation, which makes a naïve/uncritical reception of the content just as possible as a voyeuristic perspective on what is shown. There is no justification here. This concrete concern about re-traumatization is an essential impulse of the group MATHILDA — with a comprehensive lack of understanding of how a critical public can ignore its concrete concern so insensitively, as has happened in the past in the art-scientific discourse about Mühl and — as the discussion in the Volkskunde Museum showed — has not yet been cleared up.

At the same time, in the context of Viennese Actionism, there is also a completely different form of voyeurism combined with an inverted argumentation of conservative and right-wing persuasion: The violent context in the Mühl "commune" is instrumentalized here in order to discredit politically disagreeable anarchism and the rebellion against norms as an attitude per se in reference to the incriminated sexualized violence and the abuse of authority in the "commune" at Friedrichshof. The short-circuit of such an argumentation is: anarchism and anti-authoritarian rebellion can lead to nothing but abuse of authority, criminality and "moral ruin", as is supposedly exemplified by the factual reality of the "commune" at Friedrichshof. In this argumentation (which was not the subject of the panel discussion), politically advanced and libertarian positions are subject to generalizing prejudgement and, with reference

to the reality in the “commune” at Friedrichshof, are negated in total as a utopian opportunity of a reality of life.

Rainer Fuchs attempts a mental apology in reference to the *Dialectic of enlightenment*: “For me, Mühl’s art and his actions as an artist represent something similar to what we find in the *Dialectic of Enlightenment* described by Max Horkheimer and Theodor W. Adorno. One starts with a goal of an anti-authoritarian mediation of a society and ends in the total terror of the authoritarian. Incidentally, we at mumok have also noted this as a commentary on the work “Zock Exercises”. As a curator, however, I cannot start a differentiated discourse in the exhibition on the object. I can only point out these contradictions sharply and decisively.”⁵

I would like to question this statement: Why should a differentiated discourse on one particular object not be possible in an exhibition? Is it not once more (see above) that the incriminated artist is “neutralized” and intentionally protected in this supposed neutrality, and that the violence inherent in his artistic works is hidden in the context of the works of the other artists of Viennese Actionism?

With Adorno and Horkheimer it is like this: The impulse of the discourse of Enlightenment was (with Kant) the emancipation of the enlightened (bourgeois) subject from the immaturity of religion and the devotion to authority, to a new form of enlightened rationality. Adorno and Horkheimer now demonstrate in various social fields historically and for their present that simultaneous with the emergence of this new form of enlightenment, a narrowing of the concept of rationality takes place from which in the emancipative movement of the subject, direct access to nature as well as driving forces are excluded. According to Adorno and Horkheimer, the consequence is a paradoxical figure of thought: On the one hand, due to the narrowed concept of rationality, the epistemological power of thought is thwarted and is thus insufficient to “grasp” the phenomena of the world and society intellectually — thought stops, as it were, in front of reality, it does not penetrate to the substantial of the object. At the same time, in a paradoxical countermovement, there is a tendency to fill exactly this void of an unfulfilled thinking movement with projections, which are subsequently superimposed on the reality

⁵ See in this volume: “CURATORS IN CONVERSATION. Susanne Wernsing talks with Rainer Fuchs (mumok), Stella Rollig (Belvedere) and Angela Stief (Albertina Modern) about critical curating”, p. 71.

that is not understood in its core as a supposed knowledge about it, but in reality overlapped by a context of delusion. This is the gateway for the transformation of the impulses of enlightenment into contexts of delusion, which include a possible (and in 1944 in the Nazi reign of terror factual) development to terror and violence. “In reflecting on its own guilt, therefore, thought finds itself deprived not only of the affirmative reference to science and everyday phenomena but also of the conceptual language of opposition. No terms are available which do not tend toward complicity with the prevailing intellectual trends, and what threadbare language cannot achieve on its own is precisely made good by the social machinery.” (Adorno/Horkheimer 2002: xv)

In this fateful double movement lies the tendency of the figure of a dialectic of enlightenment. It is formulated in Adorno and Horkheimer as an epistemological problem and “played out” in various fields of the social up to its radicalization; in the argumentation of Adorno and Horkheimer, it is always closely connected with the narrowing of the concept of rationality in the discourse of Enlightenment, on the one hand, and the systematic exclusion of the moment of a productive imagination as a capacity to break through this narrowness, on the other hand. Adorno and Horkheimer wrote the *Dialectic of Enlightenment* while still in exile in America during World War II. It is their attempt to counter the Nazi reign of terror, which was real at that time, in a radical textual form. At the same time, they also criticize, from the perspective of their exile in the U.S., what they see as the terrifying, democracy-surpassing delusions of American culture industry.

The described figure of a dialectic of enlightenment is only conditionally compatible with the Mühl case, and if you will pardon the expression, the comparison is lame. The *Dialectic of Enlightenment* is not about the level of a practical-political “anti-authoritarian mediation of society”, but (epistemologically) about a concept of rationality that does not cut off imagination as a productive social capacity and effective power. The reference to the dialectic of enlightenment in the context of Mühl’s work here again carries the implicit intention of an apology. In the concrete case of Mühl, there are, after all, criminal acts condemned by the judiciary. The guilt is clear and can be named — the figure of the

dialectic as a kind of fatal envelope distracts from this clarity. To use this figure here is to implicitly instrumentalize a canonized philosophical figure with high acceptance for a plea for apology and not to discover the figure of dialectic in the phenomenon and to be able to think something with it and make it articulable, communicable, understandable. The question of the extent to which symptomatically unprocessed (post-) fascist authority moments of the Mühl generation pave their way in the anti-authoritarian “communes” context requires its own investigation and cannot be evaluated in this brief commentary. Angela Stief also quotes Adorno: “I think that on the one hand, the idea of the frame left empty is beautiful, but on the other hand equivalent to not showing something. And also equivalent to a ban on showing and to censorship. It’s the same line of argumentation as, for example, Adorno, who said that you can’t write a poem after Auschwitz. Behind that, of course, is the shock of the trauma that leads to not being able to write anymore and not being able to show. I think it probably also needs distance and detachment.”⁶

I consider this comparison dangerous. Adornos dictum, no more poems after Auschwitz or more generally: “All culture after Auschwitz, together with the urgent critique of it, is trash [...]” (Adorno 1994: 359; Translated by E.S.) has as its point of departure that even the most committed (artistic) approaches to the problem entail a fundamental impossibility, because it is impossible to comprehend or discursively grasp the crimes committed in Auschwitz. It is formulated out of the concern and the epistemological finding that the abyss that has come into the world through the reality of Auschwitz is and remains too great to compose any adequate, even artistic, position on it. The artists addressed here by Adorno are in part those affected by Auschwitz, in part those born after it — but they are united by an attitude of radical, critical and reflexive commitment. In no way did he want to mark here artistic creation from the perpetrator perspective, but rather the fatal paradox of commitment: according to Adorno, even the greatest (artistic) commitment must remain insufficient and does not do justice to the reality of horror.

6 See in this volume: “CURATORS IN CONVERSATION. Susanne Wernsing talks with Rainer Fuchs (mumok), Stella Rollig (Belvedere) and Angela Stief (Albertina Modern) about critical curating”, p. 75.

VIOLENCE OF IMAGES—IMAGES OF VIOLENCE

To equate this verdict with the Mühl case is, in my opinion, inadmissible, because here we are dealing with a legally convicted criminal. The committed proposal not to show Mühl's art by omission as a critical reference is understood as (normative) censorship and marks the still existing blind spot towards the violence that is also in his art.

Violence is violence is not freedom!

— **Sabine Kock**, born in Kiel in 1960, lives and works as a philosopher and cultural scientist in Vienna. Her research and practice focuses on the following areas: Epistemology, aesthetics, discourses of memory, gender & diversity, social network analysis, digital humanism, transformation of work, (platform) cooperative movement.

LITERATURE

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1987): »Dialektik der Aufklärung«, in: Max Horkheimer (1987): Gesammelte Schriften, Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940–1950. Hg. von Alfred Schmidt et. al. Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, zuerst 1947, S. 13–290. Erstaussgabe unter Mitwirkung von Gretel Adorno unter dem Titel »Philosophische Fragmente«. Hg. vom New York Institute of Social Research, New York 1944.

Adorno, Theodor W. (1994): Negative Dialektik. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, zuerst 1966.

Adorno, Theodor W. (1973): Studien zum autoritären Charakter. Hg. von Ludwig von Friedeburg, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bolten, Jürgen (Hg.) (1984): Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Habermas, Jürgen (1986): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 16. Aufl. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, zuerst 1962.

Habermas, Jürgen (1988): Theorie des kommunikativen Handelns, Band I/II, Frankfurt am Main: Suhrkamp, zuerst 1981.

Horkheimer, Max/Fromm, Erich/Marcuse, Herbert et. al. (1987): Studien über Autorität und Familie, zuerst: Paris: Librairie Félix Alcan, 1936; dann: Verlag zu Klampen, Springe/Lüneburg, 1987.

Kant, Immanuel (1974a): Kritik der reinen Vernunft, (1781/1787). Werkausgabe Band III/IV. Hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kant, Immanuel (1974b): Kritik der Urteilskraft, (1790). Werkausgabe Band X. Hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kant, Immanuel (1978): Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, (1788). Werkausgabe Band VII. Hg. von Wilhelm Weischedel, 4. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mühl, Otto und Schulmeister, Terese: Back to Fucking Cambridge. 1987. Österreichische Mediathek, Sammlung Friedrichshof, Online: <https://www.mediathek.at/unterrichtsmaterialien/suche/detail/?pool=BWEB&uid=05BDEAC8-1CD-00077-00000AA8-05BD5DD4&cHash=6b4c521e2cbaa71ea8fea3ffa0442ad3>, seen 30.7.2023.

voluntarily — hold on to the notion that Otto Mühl's ideas such as liberating nuclear family, man and their sexuality, uniting art in life in the "commune" in a revolutionary project, and establishing action analysis and self-expression as "therapeutic" methods for the liberation of man⁶ have to be regarded as artistically groundbreaking interventions critical of society into prude Austrian post-war society which justifiably had to violate borders.⁷ This reception of the "commune" at Friedrichshof and the art of Otto Mühl as a revolutionary project does not only deny that these border violations very concretely violated the borders of numerous people who followed Otto Mühl of their own free will or were children involuntarily at his mercy — and that of other high-ranking men and women within the "commune"; in a way, it continues the violence and border violations with other means: Once again, the former victims are put into a position of powerlessness — now with respect to museums, galleries, art dealers, and social and art historical discourse. The exploitative relationship, too, remains intact. While the people in the AAO had to make over their property and savings to it, and their workforce and sexuality were exploited, now the art created in this context of violence is profitably exhibited and sold. Including pictures showing former underage abuse victims naked; there are the so-called *Aschebilder* (ash pictures) created by Mühl from the appropriated and incinerated diaries of former communards.⁸ Many still consider Mühl a genius artist, criticism of him and the "commune" is warded off with the reprimand that it is motivated by reactionary discourses. But in a general social context

6 For Mühl this was not just about the liberation of man, but the creation of a "new" human being. We can find such notions — which can be attributed to fantasies of omnipotence — time and again in totalitarian regimes, not least in National Socialism.

7 The inability or unwillingness to engage in a critical discussion of the former AAO-Kommune and the figure of Otto Mühl may be owing to financial interests in the shape of exhibitions and the sale of works just as much as to individual, sometimes also unconscious inner conflicts which definitely remind one of the inner psychological dynamics delineated by the psychoanalysts Alexander and Margarete Mitscherlich in *Die Unfähigkeit zu Trauern* (the inability to mourn). By way of the end of the Nazi regime, Mitscherlich's describe the difficulty of dealing in a critical manner with the person one so passionately identified with and through which one was valorised oneself — the Führer. According to them, critical reassessment of National Socialism failed because people unconsciously could not let go of the Führer ideal, as this would on the one hand have implied acknowledging the reality of the crimes and therewith one's own complicity, but at the same time would have meant the revocation of one's valorisation which was tied to the Führer (cf. Mitscherlich/Mitscherlich 2012)

8 Cf. Elisabeth Schäfer's text in the book on hand.

and numerous institutions, too, one is repeatedly confronted with the defense and exculpation of perpetrators, while the victims of sexualised violence have to face *victim blaming*,⁹ stigmatisation and allegations of pathological behaviour and hysterics. In this way, the former victims often suffer re-traumatisation and find themselves in situations where aspects of the original situation of power and abuse are repeated, e.g., by relativising their own perception and their trauma, or reducing them to their role as victims by pathologising them, thus robbing them of a significant voice in the discourse.

Here, I would also like to disclose my own position in the discourse — the position I am writing from. As a psychoanalyst who works clinically and theoretically on sexual abuse, over the last years I got to know some of the former children who grew up at Friedrichshof. I worked in victim protection for a long time and accompanied victims and survivors¹⁰ of sexual abuse in legal procedures. Therefore, I see myself solidary and biased in favour of the victims of sexualised violence, and I believe it to be politically important to take this position.

In this text I want to deal with the trauma-theoretical and ethical questions resulting from an art production and subsequently its reception, too, that cannot be separated from violence, abuse, and exploitation. Although the text on hand treats the Mühl-“Kommune” exemplarily, it points beyond that with regard to the question of social responsibility.

The text pursues a dual concern. On the one hand, it wants to speak to those who have experienced abuse and violence, hoping to be able to provide support on the difficult path towards trusting one's own perception again, finding a language for the violence suffered, and overcoming the internalisation and repetition of abuse dynamics. Sexual abuse mostly takes place in close relationships between adults and children, it confuses one's own perception, prevents thinking and thus

9 Victim blaming means that victims are believed to have a share in the blame for what happened. To this I would also count the offender-victim-reversal which can often be observed: Victims making acts of violence public are charged with encroaching on the offenders. The allegation of wanting to promote cancel culture or of being especially woke is also often brought up against the victims of violent acts or socially vulnerable groups in order to keep them in a position of suppression and silence them. For me, these strategies are also victim blaming.

10 So as to sidestep the rather rigid term “victim” and to highlight the processuality of continuing life after experiencing sexualised violence, speaking about “survivors” of sexualised violence has become quite common usage today.

the possibility of talking about it. That is one of the reasons why people who experienced sexual abuse in their childhood keep silent for so long and are unable to make public what happened. Another reason is the fear — and often this fear is not unfounded — that society will not take seriously the violence one experienced, trivialise it, and that eventually it is the victims who become social outcasts and not the perpetrators (cf. Kavemann et al. 2016: 71ff).

On the other hand, the text also wants to speak to those people in the discourse of cultural studies and art history who curate exhibitions with the works of Otto Mühl or trade his works on the art market, and therefore also bear social responsibility regarding how to deal with abuse in our society not only in this specific case, but also at large.

ON THE SPECIFIC SITUATION REGARDING ABUSE IN THE AAO

Abuse at Friedrichshof took place in manifold ways. Adults and children of either sex were abused, but also art itself, and moreover therapy as a method of treating psychological afflictions and human sexuality.¹¹ Everything — people, art, sexuality, therapy — was put into the service of an ideology. Violence and abuse were thus legitimated ideologically with reference to sexual liberation and the creation of a new human being. Ultimately, this served to maintain the power of a ruling class within the commune, to which many other men and women apart from Otto Mühl belonged.¹²

Being exposed to these multiple forms of violence physically, sexually, psychically, and emotionally, led to far-reaching and complex traumatisation especially of the children who grew up in the AAO without their conscious or explicit consent, either because they were born at Friedrichshof or because they were brought there by their parents.

In order to make these massive forms of violence the children experienced in the AAO more graspable for readers, and to provide some

11 Cf. the workshop “AA-Kommune: Kommen – Bleiben – Gehen. Befreiung durch: Kunst – Sexualität – Therapie?” at the Volkskundemuseum Wien from October 15–17, 2020, organised by the FWF Peek project “PERFORMING PRIMAL COMMUNISM. (Re)writing of Reality Through Discourse”.

12 On the ideology and structure of the “commune” see, among others, Nordhausen/Billerbeck 2000: 183 ff. and Schlothauer 1992.

insight into the psychosocial conditions the children at Friedrichshof grew up in, I would like to cite some exemplary as well as fragmentary excerpts from testimonials.¹³ They do not come from therapeutic materials which are subject to confidentiality, but from published reports. I am aware of the problem that testimonials always also meet with readers' voyeurism, and that this may contribute to further victimisation. In spite of this, I decided in favour of citing them in order to oppose the quite often practised relativisation of the deeds, and to make the voices of former victims audible / legible here, too. In my many years of working with survivors of sexual abuse I repeatedly experienced that for the surroundings, for outsiders, for legal procedures it is necessary to keep reminding that this is about children who are, and were, subject to violence — even if today we look into the faces of adults telling us about it — so that we may at least begin to understand the extent of the events. So, when you read the following lines, think of yourself or of your child as a 10 year old boy, as a toddler of 17 months, as a 4–5 year old girl!

“The mother of a boy about 10 years of age lived in Germany in a city group. She came for a visit to Friedrichshof. She arrived just when a ‘children’s palaver’ was held. Before she was even able to say hello to her son whom she had not seen for weeks, Otto Mühl said to the mother: ‘your son behaved badly, give him a slap in the face.’ The mother boxed her son’s ears openly in front of many communards before even saying hello to him.”¹⁴

“That day, when my son Boris (my child was only 17 months old!) during the palaver wanted to sit on my lap and not on the bench with the other children, he was reported to Mühl by Eva, after which Boris was brought into the middle. Mühl grabbed Boris’s ear and led him, crying and protesting, around in the middle, every three steps kicking

13 In the following I will refer to materials from the Re-Port site, a website run by former members of the Mühl-“Kommune” (<https://www.re-port.de/>). The entire life at Friedrichshof was documented with video recordings. These records partly include scenes of sexual abuse (and were available to the investigative authority during the criminal procedure against Otto and Claudia Mühl) as well as scenes of physical and emotional violence as they took place daily, e.g., during the palavers or the self-expression evenings at Friedrichshof. A large part of the material is still in the archive of the collective at Friedrichshof. I was able to view smaller parts of the material — of course, excepting scenes of abuse — in the course of the scientific reassessment by the Peek project. Numerous descriptions of everyday life in the “commune” which illustrate the prevailing permanent violence there can also be found in Schlothauer 1992.

14 From: <https://www.re-port.de/otto-muehls-verbrechen/>, accessed 2023/1/15.

his butt. After several rounds he was weeping even louder, and I was sent out. Through the half-open door I could see how Boris was made to sit with the upper women, where he cried very desperately. After a short while he tried to crawl away, but was held back. I heard him cry ‘no, no, no!’ At which Mühl said: ‘He’s still not done yet, he still hasn’t had enough!’ and brought him back into the middle again. Then I was fetched in again, and Mühl did action analysis with Boris, pressing his belly and breast. Boris screamed. Then Mühl lay down on him and pressed him to the floor until he stopped struggling. [...] On the next day the children’s palaver took place outside. Under the strong midday sun, Boris got thirsty and wanted to drink from my breast (I was still breastfeeding). But this was not allowed during the palaver. So he was reported for whining. I had to take him to Mühl. Boris began to cry, Mühl held his breast towards him and said: ‘Here’s the boob, now come on, don’t you want my boob?’ When Boris wanted to crawl away, he pulled him back by his leg. Several times he let him crawl away a bigger distance and then every time pulled him back by his leg more strongly, until my child cried for me loudly. I was sent away and told to hide. Boris was not allowed near me until the evening and was immediately assigned to a children’s group. Later I heard that he had continued to cry for several hours.”¹⁵

“I have very concrete memories of assaults from Otto. I was only 4–5 years old then, maybe even younger. I already knew when I was little that what Otto did with me was forbidden ... and that I was not allowed to talk about it to anyone. And later Otto told me that we children must not talk about it among ourselves. And I also knew that he kept it a secret from the mass, the other people. He regularly took every opportunity to abuse me. At night, but also during daytime.”¹⁶

“At that time the children sometimes were already taken away from their mothers with 3 weeks. Otto did not want these close relationships between parents and children. There was no one who took care of you as a child personally. If you were punished, no one asked how you felt or whether you got sick from it. Or, e.g., the children’s palaver which took place daily, where one was publicly humiliated or punished, no one asked how you coped with it.”¹⁷

15 From: <https://www.re-port.de/melanies-bericht/>, accessed 2023/1/15.

16 From: <https://www.re-port.de/nenas-bericht/>, accessed 2023/1/15.

17 From: <https://www.re-port.de/nenas-bericht/>, accessed 2023/1/15.

Violence already begins with the destruction of trustful relationships, and guarantees the preservation of power and control. On the children's side, the destruction of relationships leads to their being unable to confide in anyone, that they stay completely alone with their experience of violence and their mortal fear¹⁸, it leads to children not being able to find a language for what is happening to them. On the contrary, we can imagine that the normalisation of violence as it took place in the "commune" has the effect that own perception and feelings are questioned to such an extent that perhaps the experienced violence cannot even be perceived as such, because there is no concept of growing up free from violence. A contemporary witness who involuntarily grew up in the "commune" and who wants to remain anonymous says: "I was not disappointed. I had no other, happy childhood so that life in the 'commune' could have disappointed me. I had only the life there. I did not know that there could have been another life for me as a child."

The American psychiatrist Leonard Shengold called the devastation such complex situations of violence bring about in children *soul murder* (Shengold 1989). Children growing up in such violence contexts are subconsciously forced to develop strategies to survive psychically and physically. They adapt, they behave inconspicuously and become invisible, they try to do everything well, be liked and fulfill expectations, maybe they also become "perpetrators" by giving away others to protect themselves, sometimes perhaps they are glad that someone else gets it, which at the same time plunges them in massive guilt conflicts, ... Conforming to the abuse situation so as to survive is called *Child Sexual Abuse Accommodation Syndrome*. The psychiatrist Roland Summit described this syndrome as follows: "Children learn to accept the situation and to survive. There is no way out, no place to run. The healthy, normal emotionally resilient child will learn to accommodate to the reality of continuing sexual abuse" (Summit 1983 and 1993).

This integration into the abuse situation in childhood and adolescence creates certain unconscious relationship and defence patterns deeply inscribed into the personality. Survivors of sexual abuse and

18 Think of the above description where Otto Mühl lies on an infant in order to discipline it — we can perhaps only get an inkling of which fears this must have triggered in the baby; think of the brutality of sexual abuse and violation, which may trigger just as massive mortal fear in children and adolescents.

violence often suffer from this as adults, too, and it may curtail one's own capacity to act or lead to the repetition and reactivation of destructive relationship structures, e.g., when something or somebody unconsciously reminds one of the former violent relationship. Through these patterns of relationship and defence, experiences of abuse and violence can also be passed on transgenerationally and find expression in the psychic structure of subsequent generations.

ON THE PSYCHODYNAMICS OF SEXUAL ABUSE

Sexual abuse pervades our society — based on empirical studies, the estimate is that at least 4 to 9 % of all children in Germany and Austria are victims of sexual abuse¹⁹. At the same time, sexual abuse is still a taboo topic. Satz ersetzen durch: Many victims, but also many who are confronted with the topic, are rarely aware of the specific psychodynamic situation that arises out of sexual abuse and of its consequences. Therefore, I would like to elaborate a bit on the abuse situation.

Sexual abuse means a traumatisation wilfully brought about by people — as opposed to a trauma caused by, e.g., a natural disaster. And if a trauma was caused by people, then it is not irrelevant whether they were close and trusted attachment figures a child depends on who perpetrated, supported, or condoned the act of violence. In the vast majority of cases, sexual abuse takes place in relationships of trust, so that it is a violation of the relationship, too. Moreover, sexual abuse is often characterised by a repeated act of violence over a longer period the end of which the child can neither anticipate nor influence, which may lead to the experience of massive feelings of powerlessness.

My colleague Sonja Wohlatz — formerly long-term director of *Tamar*, a Viennese information centre specialised on counselling and accompanying people who in their childhood experienced sexual abuse — once described sexual abuse as border violations of the body, of understanding, of the psyche, and of the generations and the conditions of

19 Cf: Mikado study "Missbrauch von Kindern: Aetiologie, Dunkelfeld, Opfer", Germany 2015, University of Regensburg and others., https://beauftragte-missbrauch.de/fileadmin/user_upload/Materialien/Publikationen/Expertisen_und_Studien/Expertise_Haelfigkeitsangaben.pdf; last accessed 2026/3/11. According to the definition of abuse — e.g., if sexual harassment and exhibitionism children are exposed to are included — studies get results of up to 20 % of concerned girls and 10 % concerned boys (Gründer/Stemmer-Lück 2013: 9).

authority. The term border violation intends to point out explicitly that the boundaries of others are not observed and not respected; and here, sexual abuse — due to the stage of development of children and their lack of knowledge and experience — presents an especially perfidious border violation, because the sufferers mostly only notice that there was a border when it has already been transgressed (vgl. Enders 2019: 78 f.) This experience of having been “enticed” or drawn across a border can lead to serious confusion and uncertainty, to distrust of one’s own self or to its devaluation, and subsequently also to mistrust of all current and future relationships.

The special Situation at Friedrichshof includes — which makes the issue of abuse even more severe — that trustful relationships were prohibited ideologically, and were already destroyed before the actual sexual abuse began. People yearning for emotional closeness and two-person relationships were deemed marred and disturbed. In order to drive out the “Kleinfamilienwichtel” (nuclear family gnome), not only private property but also any relationship between people was communalised in a destructive manner (cf. Nordhausen/v. Billerbeck 2000: 188).²⁰ The destruction of relationships can be considered as a part of the abuse dynamic, and we encounter it in most cases of sexual abuse where perpetrators attempt with different means to drive a wedge between the child and the potentially protecting attachment figure. So, the children at Friedrichshof were isolated, often unable to confide in anyone, and in the long run were on their own. But in fact, every child feels a need for relationship and attention. It is a need which ensures its own survival. In the AAO-“Kommune”, “love” and “care” were available when one was especially good at implementing Otto Mühl’s ideology, when Mühl took a fancy to one or thought that one did something exceedingly well.²¹ A situation like this makes children especially vulnerable. What basically distinguished the AAO-“Kommune” from “classical” families was that there is still an outside in families. Children who experience sexual abuse

20 On the ideology of the Mühl-“Kommune” see, e.g., the regularly published AA news. Also see the timeline established by the Peek project “Performing Primal Communism” with contributions on the development of the AAO and Friedrichshof: <https://fh-timelines.goldblo.cc/>, last accessed 2023/1/21. This timeline presents a participative site whose content was provided by the team of the Peek project as well as former communards.

21 Apart from that there were of course also constellations where care and love could be given in secrecy, which however was contrary to the ideology and practice of the “commune”.

in their family get into inextricable conflicts: if one parent is the abuser, the child is torn between the possibility of talking to someone about what is happening and at the same time endangering the continuance of the family and its own home, and the possibility to keep silent and continue to endure the violence — but also to protect the family. In the AAO-“Kommune” there was no outside, and therefore no possibility to reach out to someone. The “commune” thus became a totalitarian system of violence everyone was subjected to. It cut itself off increasingly from the outside world. Contacts with people who were not part of the AAO were prohibited for children of the “commune”. Except for the ideological writings of the leader Otto Mühl, reading books was forbidden. Offences were prosecuted in despotic acts of public exposure and humiliation in so-called “palavers”.²²

How sexual violence is experienced and which effects it has depends on the entire context in which it takes place. Apart from that, the child’s state of development and personality play a role, the type and intensity of the relationship with the abuser, but also the reaction of the child’s immediate environment. Looking away and not believing can also be traumatising.

Aside from few exceptions, sexual abuse does not begin with the rape or sexual assault of the child or adolescent, but almost always with special attention towards the later victim (Enders 2019: 75).

At first the child experiences special attention and enjoys it. The transition from alleged loving care to sexual violence is often a smooth one. In the first moment the child often does not notice when the border is transgressed, feels complicit and guilty, which subsequently prevents it from confiding in someone. The guilt feelings are confirmed by one of the abusers’ most common strategies: “You wanted it yourself, didn’t you, you enjoyed it!” The longer the abuse continues, the more guilty the victim feels, and the more difficult it becomes to seek help from someone, if at all this is a possibility. Children often face the threat that they would destroy the family, that they would have to go to a children’s home and the abuser to jail if they tell anyone about it. This, too, feeds the victim’s guilt feelings (ibid.: 83–95).

This shows that the thought processes and behaviour of perpetrators,

22 This information comes from conversations with former members of the “commune”.

the offender dynamics, are essential for understanding the victim's psychodynamics (cf. Gründer/Stemmer-Lück 2013: 68 f. and Enders 2019: 55 ff.). Offenders have a distorted, perverse reasoning that justifies their deeds: "I can do what I want with my children!"; "Children also have a sexuality, what I'm doing is healthy and beneficial!"; "She/he really likes it!" Offenders re-define the victim's behaviour: "She/he didn't put up any resistance!"; "She/he kept coming back to me!" and interpret this behaviour of the child as consent. These perverse — one could also say, twisted and distorted — thought processes of the abuser are what gets inscribed in the child, too, and leads to its feeling guilty, while the offender mostly fantasises itself as being the passive part seduced by the child.²³

Sexual abuse upsets the child's trust in its own environment which it depends on, and which should provide protection and security. Through the transgression and the sexual — often also sadistical — excitement a formerly familiar, perhaps even beloved person suddenly becomes an alien, menacing person. A trustful relationship suddenly becomes a frightening one. Sexual abuse is experienced as life-threatening fear by many children and adolescents. Younger children especially often are unable to comprehend what is happening to them when they are confronted with sexualised violence. They have no language for this. Quite often fear and other negative feelings are so great and overwhelming that symbolisation through language is impossible (Enders 2019: 132 ff.). But the child's fear also emerges in connection with the possibility of the "secret" becoming public, implanted in them by the abuser through manipulation to secure their control over the child (ibid.: 84 ff.).

Between the child and the offender there is an imbalance of power, the child in its entirety becomes the adult's pure object of need satisfaction, by which it is massively devalued. It is robbed of the right to self-determination, the forms of resistance a child may take recourse to are ignored by the offender, the child's will is broken. The children feel powerless and hopeless, they experience that their own possible courses of action have no effect at all. Everything is felt to be void of hope and meaning (ibid.: 142 ff. and 78 f.). Since children cannot prevent sexual assaults on them, and since sexual abuse presents a threatening situation accompanied by helplessness, loss of control, and fear, and overrunning

23 On offender types and strategies see: Gründer/Stemmer-Lück 2013: 63 ff.

the psychological coping mechanisms, complex defence mechanisms often begin to take shape in order to enable the psyche to survive. Often splitting mechanisms develop: The victims frequently experience dissociative states, affects and experiences are separated from each other, which can result in a feeling of being outside of one's body during the act of abuse (Gründer/Stemmer-Lück 2013: 31). Such defence mechanisms can inscribe themselves so deeply into the psyche that they become an automatism in later life, and crop up in totally common stress situations, in which this massive form of protection actually would not be necessary, and renders the sufferers incapable of action.

While the abuser mostly externalises their own negative parts and transfers them to the victim — with the consequence that the child thinks that it is its own fault, and feels bad —, the victim often internalises and idealises the offender so as to make the situation bearable and not have to give up the beloved person on whom one depends: “it's not so bad”, “I wanted it myself, I enjoyed it”, “the abuser is poor and sad, I am comforting them”. Due to its identification with the offender, the abused child loses its existence as an independent subject, it is made into an object even more and gets entangled in the abuse dynamics (cf. Enders 2019: 147 f. and Gründer/ Stemmer-Lück 2013: 25).

As I have tried to show, violence and abuse situations can lead to aspects of the abuse relationship being internalised by the child, and repeating themselves in all later relationships — with one's own children, with partners, in friendships or in work contexts. In later real life, such repetitions again and again result in considerable psychological strain, former victims feel that they cannot trust anyone and suffer from commitment problems, relationships get sexualised, aggressions turned against oneself. Victims of sexual abuse often are unable to stand up for themselves and their needs, or become rigid and incapable of action when something or someone reminds them of the abuse situation (Gründer/Stemmer-Lück 2013: 25). Various fears and feelings from the original abuse relationship can be transferred to current relationships in manifold ways. If, e.g., one experiences feelings of dependence or a lack of self-worth, this may lead to accusing or blaming other people in current relationships or an unconscious wish to destroy them. Or, if former victims — in order to survive — introjected exclusively the offenders “good” aspects so as to stave off their fear of them, in adult life

this may lead to their keeping up toxic, abusive, or violent relationships, as — according to the old pattern — here, too, only the violent person's positive aspects can be seen, and the victim comes to the offender's defence again and again.

ETHICAL AND TRAUMA-THEORETICAL CONSIDERATIONS ON THE TREATMENT OF ART FROM VIOLENCE CONTEXT

As is known, the term 'trauma' is ancient Greek and means 'wound'. Initially this points out to us a causal connection, a scene in which the wound was inflicted. At the same time, today we understand trauma mainly as the psychological consequences of this wound which in the majority of cases stay throughout one's life. So, a trauma is a wound that never heals completely, an injury that cannot be removed and psychologically affects one's whole life. A wound which sometimes tears open again or is kept open, e.g., when the violence that caused the trauma continues — be it in the same shape or in another one through new and different violent contexts.

Today we know that the seriousness of traumatisation and the victims' possibilities to continue life and find ways of treatment for themselves not only depends on the immediate violence inflicted, but also on whether after such an act of violence close and trustful attachment figures believe the victims, whether they are able to offer support, protection, and security, or whether they deny what happened, perhaps even are accessories who let the abuse happen, or in the worst case themselves offenders. How society deals with sexual abuse is also important for the survivors of sexual abuse. Is it possible to make abuse public, to denounce and condemn it? Are injuries inflicted on the victims taken seriously and acknowledged? Or are abuse and its consequences minimised, hushed up, and the perpetrators protected?

Although the individual treatment of abuse belongs in the protected space of a therapy, dealing with abuse on a more general level is also a matter of public society, and therefore of the discourses in art and cultural studies if — as in the case of the Mühl-“Kommune” — art and violence ultimately cannot be separated.²⁴ It is society, it is all of us who

24 Cf. the introduction to the book on hand.

can stop or prevent sexual abuse by not averting our eyes, taking childrens' sufferings seriously, not belittling abuse, and not protecting offenders.

What a travesty, what an insult it must have been for the former victims when a few weeks after his release Otto Mühl was courted by the Austrian and European art and culture scene in a grand appearance at Vienna's Burgtheater, and once again got the chance to trivialise the abuse in public? What an injury and retraumatisation for all those abuse victims visible as naked minors in Mühl's pictures, which today are still exhibited in museums or sold in galleries? What does it mean for all those who were exposed without protection to abuse and violence in the "commune" to perceive that a convicted criminal obviously is worth more in our society than the victims who are devalued anew by this?²⁵

The ban on speaking is immanent to sexual abuse. Therefore, one of the main issues of survivors of sexual abuse is to overcome their inner and outer speechlessness. Moreover, it is about having the experience that others believe what they say, that the injuries sustained are taken seriously, that society does not protect offenders but victims.

Not only for the former children of the Mühl-"Kommune", for all human beings and children who have experienced or do experience sexual abuse, as well as for all children who will experience sexual abuse in the future, a responsible treatment of the issue of sexual abuse in society, solidarity with and partiality to the victims is necessary. In connection with the Mühl-"Kommune" and the art that was created there, this could mean naming the conditions of its creation and the violence entailed, and to contextualise the art of Otto Mühl radically from this perspective. Where there is violence, there always is responsibility, too! The responsibility of the abusers, but also the responsibility of society. Accepting this responsibility may perhaps help people who experienced severe traumatisation to feel a bit more secure in the present than in the traumatic past.

25 Cf. the text by Georgia Doll in the book on hand.

— **Esther Hutfless** is a philosopher, psychoanalyst, and scholar of psychotherapy science and studies. Hutfless is Professor of Queer-Feminist Psychotherapy Science and Studies and Psychoanalysis at Sigmund Freud Private University in Linz, and teaches at the University of Vienna and the Vienna Psychoanalytic Academy. Research areas include: psychoanalytic theory and practice; feminist and queer approaches in psychotherapy and psychotherapy science and studies; poststructuralism; posthumanism; deconstruction; gender and sexuality; trauma; societal power relations and the unconscious; and psychoanalytic social theory.

LITERATURE

Bange, Dirk/Deegener, Günther (1996): Sexueller Mißbrauch an Kindern. Ausmaß, Hintergründe, Folgen. Weinheim: Beltz. Psychologie Verlags Union.

Bogner, David (2013): "Ein Interview mit einem Mädchen aus der Mühl-Kommune", in: Vice 2013/8/9, <https://www.vice.com/de/article/zn8jyy/otto-muehl-kommune-friedrichshof-interview-hatschepsut>, last accessed 2023/14.

Enders, Ursula (ed.) (2019): Zart war ich, bitter war's. Handbuch gegen sexuelle Gewalt an Mädchen und Jungen. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Gründer, Mechthild/Stemmer-Lück, Magdalena (2013): Sexueller Missbrauch in Familie und Institutionen. Psychodynamik, Intervention und Prävention. Stuttgart: Kohlhammer.

Kavemann, Barbara/Graf-van Kesteren, Annemarie/Rothkegel, Sibylle/Nagel, Bianca (2016): Erinnern, Schweigen und Sprechen nach sexueller Gewalt in der Kindheit. Ergebnisse einer Interviewstudie mit Frauen und Männern, die als Kind sexuelle Gewalt erlebt haben. Wiesbaden: Springer.

Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich, Margarete (2012): Die Unfähigkeit zu Trauern. Grundlagen Kollektiven Verhaltens. München: Piper.

Nordhausen, Frank/v. Billerbeck, Liane (2000): Psycho-Sekten. Die Praktiken der Seelenfänger. Frankfurt am Main: Fischer.

Pflaum, Vilma (2015): aufzeichnen. Künstlerbuchpräsentation limitiert mit 100 Stück.

Rumler, Fritz (1977): "Die Kinder des Väterchen Frust", from Der Spiegel

1977/5/8, <https://www.spiegel.de/kultur/die-kinder-des-vaeterchen-frust-a-b6315346-0002-0001-0000-000040915666>, last accessed 2023/¼.

Schlembach, Mario (2018): "Vilma Pflaum: Eine Kindheit in Otto Mühls Kommune", in: Der Standard from 2018/12/9, <https://www.derstandard.at/story/2000093297609/vilma-pflaum-eine-kindheit-in-otto-muehls-kommune>, last accessed 2023/¼.

Schlothauer, Andreas (1992): Die Diktatur der freien Sexualität: AAO, Mühl-Kommune, Friedrichshof. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

Shengold, Leonard (1989): Soul Murder. New Haven: Yale University Press.

Summit, Roland C. (1983): "The child sexual abuse accommodation syndrome", in: Child Abuse & Neglect, 7 (2), p. 177–93.

Summit, Roland C. (1993): "Abuse of the Child Sexual Abuse Accommodation Syndrome", in: Journal of Child Sexual Abuse. 1 (4), p. 153–164.

I AM THE FINISHER

Perspectives on some Gaps in the Reception of Otto Mühl

— by Elisabeth Schäfer

"The human subject is the totality of its historical states — those it has passed through, those it currently inhabits, and those it has yet to encounter. It is always also what, until then, was considered unthinkable."

Jan Philipp Reemtsma

“Cinder remains, cinder there is, [...] It remains from what is not, in order to recall at the delicate, charred bottom of itself only nonbeing or nonpresence. Being without presence has not been and will no longer be there where there is cinder and where this other memory would speak.”

Jacques Derrida

In an interview with the newspaper DIE ZEIT — titled “I am all in support of revenge, it just shouldn’t be” — Jan Philipp Reemtsma speaks of the violent experiences during his kidnapping. When Reemtsma was set free by his captor, the latter managed to explain to his former prisoner that he had experienced the “luxury version” of a kidnapping. Reemtsma recalls that he replied — in a manner reminiscent of how Sigmund Freud once answered the Gestapo — with: “If he had a business card, I would recommend him to anyone who wanted to be kidnapped.”¹ Freud is said to have been asked by the Gestapo to sign a document attesting that he had been treated well. Reemtsma’s reply refers to this historical scene. This brief sequence tells several things: First, it speaks of a survival strategy in the face of immediate violence and the deprivation of freedom, and it simultaneously mocks this experience by downplaying it as the perpetrator(s) do. Second, the sequence raises the question of survival itself. The survival strategy — which both Freud and Reemtsma arrived at, and which is evident in this sequence — is, according to some psychoanalytic theories following Freud, one of the most agreeable forms

1 See: Jan Philipp Reemtsma: „Ich bin sehr für Rache, sie darf nur nicht sein“; Online: <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2016/03/jan-philipp-reemtsma-gewalt-menschen-grenzen-waffen-krieg/seite-4>, last access 16.08.2023. All quotations in the following text marked with the note “Translation E.S.” have been translated into English by myself, Elisabeth Schäfer. The corresponding original German versions can be found in the German-language edition of my text in the same volume.

of defense, namely humor or wit.² In the greatest threat, in humiliation, and in view of the perpetrator's relativization of the violence, the person affected by the violence still finds the strength to say: Yes, it was the "best" treatment, the "best possible kidnapping" and adds: "I'd recommend you further if you had a business card." This is an obvious distortion of reality, yet one that the person affected by violence can control. The addition "if you had a business card" is not unimportant here — it points to the hope that there will be a future after surviving violence, a future in which the name on such a business card will no longer wield authority and power. The ironic twist in this survival strategy is not only the ability to overstate the perpetrator's words in order to outdo him rhetorically — since one already has to listen to that this was a "luxury kidnapping" or that the treatment by the Gestapo was "good" — but to transcend that statement, to bring the experience of violence, mockery, and the relativization of that violent experience under control; the wit arises through exaggeration. Yet that is not all contained in the scene. Rather, the business card — which concludes both responses to the mockery of a violent experience — stands for a kind of signature of the perpetrator, his address. It is proof of his deed and the authorship of the deed, and its mention hints that even in the moment of humiliation the victim has the perspective that there may be another time, another context in which the perpetrator's business card can testify to the injustice for which he is responsible.

The present text — as well as the volume to which it belongs — aims to work on a context, on such another time and another future. In the written part of her diploma thesis *auf zeich nen* (2015), Vilma Pflaum, who deals artistically with the processing of paedosexual and sexual violence in the Mühl "commune", writes: "Similar to the deep-sea diver who collects and brings to the surface what he finds at the bottom, I now have the raised image and word at the end of my work. What was left below has disappeared, is absent. What has been raised displaces what was left behind. [...] The depth is no longer present, it will probably resurface in other places and times." (Pflaum 2015, 2; Translation by E.S.).

This text both tries to grant the "raised", both verbally and visually, another "time and place" and thus the possibility to continue to reappear,

2 The concept of "defense mechanism" was coined by Freud. Defense mechanisms are unconscious protective strategies that shield an individual from both external and internal pressures by potentially distorting an unrelenting reality (Ostrower, 2018).

and to ensure that what has been “left below” is not forgotten. At the other time-places where survivors of paedosexual violence can speak, it should be possible to expose the business card of an Otto Mühl, to place it in the context of violence and violent experiences that concrete people living among us today have undergone. And they are also readers of what contemporary art-historical, art-theoretical, and museological discourses on Mühl say, they have to witness the appraisal of Mühl’s works by gallerists, and they have to perceive all that against the background of their own traumatization. This text has taken on the task of helping to reframe the signature, the deeds, and even the art of Mühl in a different light. A text — a book alone — cannot achieve that. But perhaps a beginning can be made.

Time and again, speaking about experiences of violence, injustice, and suffering becomes so difficult that we often very quickly label them as “unspeakable.” But are they unspeakable? Is it an inherent part of violence that it renders the affected silent? The philosopher and journalist Carolin Emcke doubts this. Reporting on the abysses of human cruelty is not only possible but necessary, she argues in her collection of essays on testimony and justice “Weil es sagbar ist. Über Zeugenschaft und Gerechtigkeit” (Emcke 2013). Emcke raises the question of what it is that violence actually destroys: the capacity to communicate or its prerequisite, namely trust in others. Sometimes, through or about the “crack in the world” that the victims feel, something like a means of communication can be woven. Then, when traumatized individuals emerge from their paralysis or speechlessness in conversation about what they have experienced and search for a language, something is possible. Andy Simanowitz writes in his contribution to this volume that “[...] we are lost for the words we were never given to speak”³ And Georgia Doll asks in her text: “What did we have to utter as children and what was kept back from us? What words were excluded from the narrative? For which realities did we lack the concepts to put them into language and images? What do our bodies carry in them today, without words nor understanding?”⁴

The often invoked argument that the history(ies) of the victims should belong in a therapeutic setting, to be attended solely by experts

3 See page 39 of this volume.

4 See page 16 of this volume.

from the health sector, has no place in the sphere of art reception⁵; and the implicit shifting of these stories into a “private” realm that this entails is rejected by Carolin Emcke, who calls for an engagement with the stories of victims of violence — either by listening or by telling them — not only for the sake of those affected but for a society in which life will be worth living for everyone in the future.

Both trauma research and psychoanalysis point to the difficulty of disentangling what happened in such an extreme situation from memory as a consequence of trauma. Violence and destruction decouple us from our experiences. Trauma scrambles and enciphers our memory. One can only approach a trauma slowly, with care, with participation, with “analytical empathy,” when the victims begin to approach the root of the pain and can start to recall the suffering they have experienced. Trauma becomes speakable precisely because someone is able to contextualize what happened in a narrative and thereby render it tellable. This is not only an intellectual challenge but also a form of ethical — and in the context of narration, of working on language — aesthetic interaction with others.

HISTORICAL CONTEXTUALISATION

The common reception of Otto Mühl’s work does not only initially understand Mühl as a protagonist of Viennese Actionism — whose main representatives, such as Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch, Günter Brus, and Otto Mühl, were primarily perceived as a group before the 1980s — but also reads him as a kind of figure of overcoming and continuity. Overcoming what, and continuity from what — this will be explained and placed in a historical context in the following. Mühl is read as a fighter for radical liberation in a crusted, conservative post-war Austrian society. Due to this reception, Viennese Actionism — and with-it Otto Mühl — is very often seen as continuous with Viennese Modernism as well as Expressionism.⁶ Not least, perhaps, because Mühl himself frequently referred positively to, among others, Oskar Kokoschka, and other artists of Viennese Modernism, in turn, appear in Mühl’s

⁵ See the remark by Angela Stief in the curators’ discussion, in the present volume, p. 67

⁶ See the text by Andy Simanowitz in this volume.

works — such as in Otto Mühl's and Terese Schulmeister's film "Back to Fucking Cambridge" (1987), in which well-known artist personalities of the contemporary period of Mühl (including Christian Ludwig Attersee, Anni Brus, Günter Brus, Maria Lassnig, Viktor Matejka, Oswald Oberhuber, Nam June Paik, Dieter Roth, Harald Szeemann, etc.)⁷, played, for example, protagonists of Viennese Modernism around the turn of the century — like Sigmund Freud, Alfred Kubin, Ludwig Wittgenstein, Egon Schiele, Arnold Schönberg, and many more. In the common art-historical and art-theoretical consideration of Otto Mühl's work, reasons are repeatedly found to understand Mühl's works as a similarly radical break from previous aesthetic traditions — as the works of Viennese Modernism broke with the aesthetic tradition that the Modernism itself had sought to overcome. In this reception narrative, Viennese Actionism appears as a consistent continuation of Viennese Modernism, a sort of "second Viennese Modernism," a renewed aesthetic overcoming of tradition — perhaps even more radical than the first Viennese Modernism ever was (Badura-Triska 2016).

The "first Viennese Modernism" emerged in and in revolt against bourgeois society in Europe at the turn of the 20th century, in the very specific cultural space of Vienna around 1900. At that time, Vienna was a world metropolis, a melting pot of the multiethnic Habsburg empire and the capital of a European great power, situated at the threshold between East and West. A singular cultural cosmos associated with countless famous names: Adolf Loos, Arthur Schnitzler, Ludwig Wittgenstein, or Sigmund Freud. World-renowned for science, art, and culture, Vienna is at the same time a city of internal contradictions, in which, in condensed form, the fault lines of European political and cultural history can be read — fault lines that will soon tear society apart, split it, and lead it to its perhaps deepest abysses. At the beginning of the new century, bourgeois society stands in its greatest bloom while simultaneously on the brink of collapse. The internal contradictions of a social order corresponding to the 19th century — which provides no answers to the emerging mass society of the 20th century — are barely held together by a strained traditionalism and an overflowing bureaucratic apparatus.

7 See: <https://www.theoaltenberg.com/film-video.html> bzw. hier <https://www.tereseschulmeister.at/film/>, last access 06.06.2023.

That famously embodied figure of the last cohesive hold of an old order is Emperor Franz Josef, who had ruled for decades and tried to shield the multiethnic state from the emerging novelties of the time — socialism, emancipation. There was already a general understanding that the figure of the emperor and his order had no future. There were warning signals and indications of an impending downfall, yet hardly anyone could imagine that there might really be any other social order than the one that constituted the present. In fact, the first gigantic catastrophe of the 20th century — the First World War — was only a few years away. From that catastrophe, the European states and the world would, within decades, descend into the deepest abyss ever witnessed in human history. Vienna is also the Vienna of Adolf Hitler, who at the beginning of the century roamed the streets as an unsuccessful painter. It is also the city of Karl Lueger, the first mayor of a large city, an avowed anti-Semite who ruled Vienna around 1900. At the same time, Vienna is the city of Theodor Herzl, the founder of the Zionist movement. It is this Vienna that produced the first Viennese Modernism in not only a progressive cultural and political space but precisely also amidst an increasingly virulent anti-Semitism and a reformed national idea based on a notion of ethnic purity — an idea that ultimately aided the dreadful rise of Nazi regime of injustice. This ambivalent cultural and political situation was that in which Viennese Modernism and Expressionism emerged — a facet that is always mentioned in the museological contextualisation of works of Viennese Modernism.

From the traumatic experiences of two world wars and fascism — which in Vienna were even more virulent than in the then two parts of Germany — the common narrative of the emergence of the “second Viennese Modernism,” that of Viennese Actionism, arose as an “anarchistic,” “emancipatory,” “radical” aesthetic resistance movement, precisely as a way to break free from a narrow, oppressive Catholicism in Austria that was more confining than elsewhere in the German-speaking world. This path was — according to the common reception narrative — taken via the body as the site of “liberation.” That, it is repeatedly contextualized, was “the new” in the sense of something hitherto unprecedented for the four Viennese Actionists Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, and Rudolf Schwarzkogler: the explicitly bodily nature of their actions. The Viennese Actionists have become part of art and social history, long since

institutionalised in museums. The narrative that Viennese Actionism was the most significant aesthetic revolution in Austria⁸ at the end of the past century stubbornly persists.

The way in which Actionism began is often presented in reception as a continuous continuation and connection to the first Viennese Modernism — as a “second Viennese Modernism.” This connection and the resulting continuity are usually justified by the fact that both movements broke radically with the preceding aesthetic tradition to introduce something new, with this “new” always causing societal upheaval. The continuity of the narrative of an initial break is also found where works of Viennese Modernism are shown in museum contexts, with the suggestion that destruction — and a complete ending — was initially necessary to set an aesthetic new beginning.

Fundamentally, however, the idea of continuity rests mainly on the historically untenable assumption that between the “first” and “second” Viennese Modernism — with the latter meaning Actionism — there was nothing or nothing more than a kind of external misfortune that, although having haunted culture, could be shaken off without leaving any significant traces. What is meant here is the Second World War and the Shoah. Andy Simanowitz criticises this assumed continuity of a time before and a time after National Socialism in his contribution in the present volume: “as if nothing had happened in between.”⁹ Only under the condition that one acts as though nothing had occurred in between can one speak of a continuity that connects Viennese Modernism with Actionism and thereby characterizes the latter as a continuation of the former. What connects both in a far more complex way, however, is that continuity, which is not explicitly named, which is omitted: That both Viennese Modernism and Actionism linger on the margins of the Shoah’s catastrophe — before the first and after that unspeakable in-between. They form the banks of that maelstrom which we will never be able to fully comprehend, which does not mean that we can simply leave it be or let it remain as is.

Our tendency to flee from our past, like wounded animals fleeing

8 See: „Viennese Actionism was one of the most radical artistic movements of the 20th century and has lost none of its explosive relevance to this day.“ (Translation E.S.) Online: <https://www.mumok.at/de/wiener-aktionismus>, last access 30.08.23.

9 See page 43 of this volume.

their hunters, is no guarantee that we can escape it. Even if we put an end to the old, break with the old to seek the new, that very act strengthens the old as the foundation for the new. The leap into the unknown only seems successful when we can trace our steps back to the starting point, when we do not deny it, and when we are able to acknowledge the true sea of ambivalence.

Who can say of themselves: “I am the finisher”? In this statement lies the undisputed thought that destruction — a complete ending — is possible (for the subject of the statement). Absolutely. That something can truly and completely end. And what comes after the end? Is there something? If a time is conceivable — after a true and complete ending — can this be a new beginning? Is complete ending even a prerequisite for an equally total new beginning, one that has no connection whatsoever to what came before? When we read Otto Mühl’s sentence from the “Blutorgel” — “I am the finisher” — and ask ourselves what the claim might mean in the field of aesthetics: Does the subject of the statement end an aesthetic tradition? Does it end a specific way of understanding art? Does the subject of the statement make a *tabula rasa* and thereby prepare a space in which art and aesthetic production can be completely re-understood and practised in a way that carries no traces whatsoever of the context against which it turns? Certainly a reading whose tendency — that the old must always be ended in order for something new to emerge — fits into an all-too-common reception that sees the idea of a radical break, for example after the collapse of Nazi injustice, as given, as well as a time of social and aesthetic progressive currents that show no continuity with what came before. Is that so?¹⁰

Our present is marked by failed grand attempts at liberation. The philosopher Christoph Menke formulates it in his book “*Theorie der Befreiung*” as follows: “All attempts at liberation, whether political, economic, legal, ethical, cultural or artistic, have become entangled in

10 The Wiener Gruppe—comprising Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, and Wiener, as well as more loosely affiliated authors such as Ernst Jandl and Friederike Mayröcker—undoubtedly revolutionized literature in Austria beginning in the 1950s. Politically and culturally, however, the postwar periods following both the Second and the First World Wars were times marked as much by rupture as by renewal, affecting both aesthetic and social traditions. Nevertheless, there can be little doubt that the movements of this era were not shaped exclusively by progressive forces; rather, the political and aesthetic impulses of renewal emerging during this time must themselves be subjected to critical re-evaluation.

paradoxes and contradictions; they have produced new forms and strategies of domination.” (Menke 2022: 9; Translation E.S.). To understand this dilemma, Christoph Menke proposes a change in perspective. If we are to understand this failure of grand liberation(s) — according to Menke’s thesis — we must turn to the dialectic of liberation and domination. Criticism of these liberation movements, especially those of the past century, must not be merely a criticism of the (from today’s perspective perhaps) content-wise questionable goals of liberation. For Menke, what is crucial is the form that has so far been found for radical attempts at liberation. In short: radical liberation must overcome the paradigmatic form of our current thinking about liberation itself. Based on this basic idea, Menke develops a theory of liberation that requires a re-evaluation of the conventional concepts of freedom, whether they are based in nature or society, and the development of new forms in which we as communities, as individuals, or as a society can effect liberations. The fact that freedom and domination are inextricably intertwined implies that the process of liberation is not a preliminary stage on the way to a final freedom but already its manifestation. *Freedom is a process of liberation*. However, this process only becomes liberation when it continually works on its forms: liberation processes must constantly ask anew whether and to what extent the pleasure in radical ruptures with social conventions, norms, etc., is ever more than a fleeting moment of ecstatic self-transcendence. If the claim is to set a radical transformation in motion that goes beyond short bursts, liberation processes must show that the de-subjectivising moment of radical liberation can in some way be remembered, without once again hardening into sluggish forms or sedimenting into new norms. The solution Menke proposes for this problem is a way of thinking and practising liberation that is in constant remembrance of the experiences on which it is founded. Christoph Menke writes: “To think liberation in experience means not to carry it out in the present, but to remember it.” (Menke 2022: 488; Translation E.S.) — and to do so in the face of the aporetic intertwinement of liberation and domination — in order to insist continually on questioning those forms that liberation processes adopt. Remembering and questioning — which is especially necessary because the ecstatic moments of liberation movements can congeal into

an end in themselves and into new forms of domination.¹¹ — means, as part of that process of liberation (which is already the only possible manifestation of freedom, that is, freedom is not a final state that can be reached after the process of liberation), also confronting the evident and the less legible, less visible traces of continuities in history, the change and transformation of epochs — the historical, the social, the aesthetic, etc. epochs. Remembering and questioning does not mean ending and

11 At this point, we may recall a narrative that has accompanied the history of the Mühl “commune” from the very beginning—namely, the notion that it began as an emancipatory social experiment and subsequently shifted into a totalitarian regime. This narrative was critically examined in the context of the FWF PEEK project [AR 568], which explored it through the analysis of eyewitness interviews and a close engagement with archival material from the Friedrichshof Collection. A central question that repeatedly arose in the course of this research concerned the origins of the authoritarian structures that ultimately shaped the commune’s descent into totalitarianism.

Various answers emerged in response to this question. These answers took seriously the fact that, with the founding of the “commune” in Vienna’s Praterstraße, a hierarchical asymmetry was already in place between Otto Muehl and the individuals who gathered around him—most of whom were considerably younger. Muehl’s role as a teacher or master in the field of aesthetic practices, such as painting, and his standing among the Vienna Actionists further intensified this structural imbalance.

Moreover, it is significant that Muehl did not establish the “commune” alongside artists who shared comparable biographical trajectories, levels of public attention, or cultural recognition—individuals with whom he might have been compelled to engage in negotiations regarding aesthetic questions or the form and practice of communal life. On the contrary, the founding of the commune coincided with a period in which Muehl himself was searching for a new perspective.

In *Weg aus dem Sumpf*, Muehl reflects on his state of mind at the time of founding the Praterstraße flat-share: “When I sat alone in a 120-square-meter apartment in 1970, my KF-life was over. I was 45 years old. My desire for art had completely vanished. It seemed pointless to me—sitting alone in that apartment, crafting art, planning actions. I wasn’t the kind of artist who could retreat from life, from communicating with others, in order to compensate for unfulfilled needs through art. I saw the worthlessness of art. I didn’t want to be that kind of artist. I didn’t want that narrow-gauge artist’s life. I had always made art to prove to others that there was more in me than a pitiful, unfree, socially constrained little family man.” (Mühl 1977: 179; translation E.S.)

A similar sentiment appears in the first volume of the AA Model: “[...] At the time, I only knew that, after my six-year marriage had ended and I was sitting alone in the apartment, I had to do something about my depression and my solitude. [...]” (Mühl 1976; translation E.S.) The analysis of these testimonies, accounts, and phenomena prompts us to reconsider the tipping point into totalitarianism not as a development that occurred later in the commune’s history, but rather as something structurally embedded from the very beginning. Foundational hierarchies—social, generational, and aesthetic—were already inscribed into the commune’s formation.

See also the reflections from the FWF PEEK project on the critical reassessment of the history of the Mühl “commune” [AR 568], available online: https://fh-timelines.gold-blo.cc/#:~:text=KOMMUNEN%20IN%20WIEN_PRATERSTRASSE32.PDF (last access 31.07.2023).

destroying. It means shifting, transforming, re-writing so as not to forget what has been “left below” (Pflaum 2013: 2; Translation E.S.). Or, to borrow the French philosopher Jacques Derrida’s words: “[...] and this other memory speaks.” (Derrida 1988, 23; Translation E.S.).

FORMS OF LIBERATION

The Viennese Actionists are in reception attributed a kind of deconstruction on the body. Because the body is the site where the subject is formed by authoritarian institutions of domination such as the state, the church, the army, and the family, it is precisely on the body — according to the conviction of the Actionists — that liberation can be practiced.¹² Based on Christoph Menke’s diagnosis that the grand liberation movements — even those of the late 20th century — are failures, and because they have failed due to their own forgetfulness and radical neglect of remembering — and, we could add following Freud, due to a lack of critical self-questioning of those forms¹³, — the following will examine three concrete formal incarnations of such failed “liberation.” The first follows the identification of the artist figure with that of the criminal and, eventually, the elevation of the criminal to a “Christ figure” and the figure of the anarchist. This identification is found both in Viennese Modernism and in Actionism in the work of Otto Mühl. In the second interrogation of a form of liberation, those forms assumed by the sexual revolution will also be questioned. Finally, the third interrogation is devoted to the production history of the “Aschebilder”/“ash images,” which were created in the 1980s in the Mühl “commune” in Burgenland from confiscated and then burned diaries, records, and contemporary testimonies of the commune members.

12 In the concretely lived life: in the suicidal, deadly defenestration of Rudolf Schwarzkogler; in the criminally sexualized violence within Mühl’s “commune”; and in the myth-saturated and blood-drenched „Orgien Mysterien Theatre“ of Hermann Nitsch. Günter Brus, by contrast, was the only one to refrain from destructive gestures directed at others.

13 See: Laplanche/Pontalis 1973 and: Freud 1999a: u.a. 135f.

1. THE ARTIST AS CRIMINAL

In his prose piece “Der weiße Tiertöter” — published in 1916 — Oskar Kokoschka, the representative of the first Viennese Modernism (to whom Otto Mühl, in the film “Back to Fucking Cambridge” as well as elsewhere, assigned an important role as one of his predecessors), describes sexual violence against women as “grausame Liebe” (“cruel love”). Red blood and the knife are the motifs that run like a red thread throughout Kokoschka’s early pictorial and literary work; for example, his early poem “Die Träumenden Knaben” from 1908 begins with the lines: “red fish/ fish red/ // I kill you with the three-edged knife// tear you in two with my fingers/ // so that the silent circling may come to an end” (Translation E.S.) “rot fischlein/ fischlein rot/ // stech dich mit dem dreischneidigen messer tot// rei dich mit meinen fingern entzwei/ // daß dem stummen kreisen ein ende sei.”¹⁴

In Kokoschka’s work the fish is usually connected with the awakening of sexual drives, which “the boy” in the quoted text tries to repress or kill with the knife. While in 1908 Kokoschka only mentions the sexual murder verbally, the murder of a woman is first depicted unambiguously in a drawing from 1910. The drawing appeared on 14 July 1910 alongside Kokoschka’s greatest drama “Mörder, Hoffnung der Frauen” in the weekly magazine “Der Sturm” in Berlin. The action takes place in ancient times.¹⁵ The content of the text is only graspable in broad outlines. A man, accompanied by sheep and warriors, encounters a woman and her companions. From the very beginning of the piece, the protagonist’s cruelty is mentioned. It is said that he could crush a mare with his thighs. This is followed by a phase of rapprochement between the man and the woman, which finally erupts into open violence. As a sign of his taking possession of the woman, the man brands her with a hot iron. The woman resists, injuring the man with a knife and having him locked up in a cage. However, she cannot stand the sight of the corpse–pale captive; she presses her body against the bars to unite with the man. Through the bodily contact, a kind of blood and energy transfusion takes place

14 Cited in: Meyer 2013: 144.

15 See: Der brennende Dornbusch und Mörder Hoffnung der Frauen. In: Der jngste Tag Band 41. Leipzig: Kurt Wolff Publishing. Online: <https://www.gutenberg.org/ebooks/46231>, last access 10.07.2023.

from the female to the male body. Strengthened by the woman's blood, the man breaks out of the cage's bars and kills the woman. Starting from the title and the content of this piece, the question arises why the man, as a murderer, should be the hope of the woman/ women. This paradox can only be explained by Otto Weininger's treatise "Geschlecht und Charakter" (1903)¹⁶, published in Vienna. In it, Weininger advocates the sexual abstinence of the man to overcome the eternal struggle between the sexes. According to Weininger, the man must free himself from the sexual, i.e. he must free himself from femininity. He must put an end to sexuality. Through the murder of the woman in Kokoschka's piece, such a killing of sexual drives is symbolized. The murderer frees the woman from her alleged unbridled drives, elevates her into a higher intellectual sphere, and thus becomes her only hope of salvation. However, it costs her her life.

Bernd W. Rieger situates the appearance of the drama and the more than talkative — by Kokoschka himself designed — poster for the piece as follows: "[...] Kokoschka [...] presents himself with a form of self-staging, with the shaved head of a criminal, of someone humiliated by society [...] for the performance of his drama *Murderer, Hope of Women* in the Garden Theatre on the grounds of the art show, the Viennese public is shocked." (Rieger 2018: 123/124; translation E.S.)

A bald, tattooed man places his foot on the body of the woman while his hand brutally forces her head to the ground. With his other hand, he brandishes the pointed knife. On the poster we see that the floor is already covered with numerous pools of blood, and the murderer has already stabbed several times. In the background, a half-starved dog leans greedily over a pool of blood. A comparison of the bald murderer with a self-portrait of Kokoschka and a photograph of the artist with a closely shaven head from the same period attests to the young artist's identification with the murderer understood as a societal rebel. In support of this is also the monogram "o.k." on the arm of the murderer depicted on the poster. Rieger states: "Kokoschka, who feels like a 'criminal'

16 It is no coincidence that, after reading „Geschlecht und Charakter“ (Sex and Character), Sigmund Freud noted in a footnote to his text „Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy“: „Weininger, that highly gifted and sexually disturbed young philosopher who ended his life by suicide after publishing his curious book *Sex and Character*, filled one much-discussed chapter with equal hostility and identical slanders against both the Jew and the woman.“ (Freud 1999b: 271; translation E.S.)

because of the press releases and public criticism of his announcement poster *Pietà*, has his head shaved bald as a 'marked man'." (Rieger 2018: 123/124; translation E.S.) Thus, the murderer is now also connected with the Christ figure — through a promise of hope and salvation. Rieger describes Kokoschka's identification with the criminal and murderer as redeemer as follows: "In doing so, he is sending a signal, like Christ, who, like a criminal, is mocked and ridiculed by society with the two robbers and hung on the cross, that he is not a perpetrator but a victim and that the message inherent in the image is misunderstood by Viennese society." (Rieger 2018: 308; translation E.S.) On the basis of the peculiar figure of Christ — who, in the midst of criminals, was misrecognized as a redeemer and executed like a criminal — Kokoschka is able to carry out a reversal of perpetrator and victim.

Sexual crimes around 1900 began to find entry into art and literature. The most famous serial killer of that time was Jack the Ripper, who was repeatedly described in the press as a "Savage." This description goes back to theses by well-known criminologists of the time who wanted to see in the figure of the so-called "lust murderer" an atavistic relapse into pre-civilizational times, and therefore chose this designation — which today, in the context of de- and postcolonial as well as feminist criticism, we consider highly problematic. Nonetheless, Kokoschka even applies the superlative "Oberwildling" ("the most savage"; Translation E.S.): "In Vienna, he was reviled as the 'savage man' [...] the talented painter, after stylizing himself as a criminal [...]" (Rieger 2018: 151; translation E.S.)

What is the attractiveness of the sexual criminal? How is it possible that murderers become figures of identification for young progressive artists of the time? How is it that even during the "second Viennese Modernism" — of Actionism — the figure of the criminal is likewise idealized as "anarchist" and again as "Jesus Christus" as well as an aesthetic and socially transformative figure?

For example, if we follow Erich Mühsam's famous definition of what anarchism is, then "Anarchy, [...] without rule, without authority, without state, [...]" — thus the condition aimed for by anarchists is "[...] state of social order, namely the freedom of each individual through general freedom." (Mühsam 1932; translation E.S.) Anarchism is therefore fundamentally opposed to domination from the outset. The word anarchism derives from the ancient Greek ἀναρχία (an-archia) meaning

“without domination,” and denotes a political philosophy that rejects domination of people by people and any form of hierarchy as a form of the suppression of freedom. Anarchist thought also turns against instruments of domination with which people can dominate one another. This includes repressive state apparatuses. Anarchist theory opposes the assumption of an initial, fundamental *arché* underlying any order. However, anarchist criticism and anarchist resistance is not directed against vulnerable individuals or groups — for example, women, children, foreigners, Jews, etc. — who in patriarchal, white, strongly nation-state-oriented societies are still made into minority “others”¹⁷ insofar as they are always devalued in comparison to a hegemonic group and are subjected to multiple discriminations on the levels of race, class, and gender. Anarchist resistance does not imagine femicides, because women are not seen as embodying a threatening sexuality; anarchist resistance does not imagine paedosexual violence nor does it apply it.¹⁸

In Otto Mühl’s memoirs “Aus dem Gefängnis. 1991-1997” [“From Prison. 1991-1997”] we find passages that speak of identification with the criminal and glorify the criminal as an anarchist. For example, Mühl writes: “There was already sexuality in the activism, [...] anarchy, against the politicians, against the news, against television, against the poets, against everything! (laughs)” (Mühl 1997, 212; translation E.S.) In a conversation on 22 January 1997 in the Mittersteig detention centre, Mühl says: “I said, I’m an anarchist, like Jesus Christ.” (Mühl 1997: 227; translation E.S.) Here the parallel to Oskar Kokoschka’s identification with Jesus Christus becomes apparent, which Mühl repeats here for himself. In judging a former commune member, who had once been a “small criminal” and is now rich, Mühl develops a positive image of the criminal: “It would’ve been better if he had stayed a criminal — it’s more honest.” (Mühl 1997: 216; translation E.S.) Mühl describes art itself as an “attack”: “Art itself is an attack — it fights against the old worldview we were raised in. That has to be given up. That has to be attacked.” (Mühl 1997: 225; translation E.S.) And it is not meant to remain only as an attack; rather, this — just as in the early manifesto-like statement from the “Blutorgel” “I am the finisher”

17 On the concept of othering, see, among others, Said (2009) and Spivak (2010).

18 In cases where individual anarchists exhibit psychopathological traits or commit crimes, such instances would, in light of the deeply rooted radical critique of domination that defines anarchism, stand in fundamental contradiction to the core principles of anarchist thought.

(Mühl 1962) — presses for an end, for destruction: “All of that needs to be thrown out. [...] The world needs a total purge. These worldviews from the Middle Ages and Antiquity are still lurking around — it’s terrible.” (Mühl 1997: 226; translation E.S.) Mühl’s “theory” of liberation as “total purge,” as “anarchy against everything,” as “attack” calls for violence and annihilation. In the “Blutorgel” it already says: “You’ve gotta fuse things together with fire — bind them, mix them, mix them again, link them, rape them, violate them, beat them...” (Mühl 1962; translation E.S.) And further: “The soft M. happens on the surface: total abuse until it’s mush.” (Mühl 1962; translation E.S.) At this point it becomes apparent, among other things, why Christoph Menke places remembering — and addendum: working through, with Sigmund Freud — at the centre of those forms adopted by liberation movements. Remembering and working through does not seem to be Mühl’s thing; rather, he writes:

“even when i look back at my own personal development, i can't for the life of me explain why or how i turned into what i am, but i can damn well say i feel good when i feel like i'm swimming in the evolutionary drift.” (Mühl 1997: 239/240; translation E.S.) Note that this sentence appears at a time when Mühl is serving a seven-year prison sentence for “offenses against moral decency, sexual acts with minors up to and including rape, violations of narcotics laws, and witness tampering.”¹⁹ He feels good — this perpetrator feels good — if he does not have to confront his singular personal culpability but can dissolve into what he describes as “evolutionary drift.”

In his text “Das Intrem” he formulates: “Any smooth surface provokes me — I feel the urge to mess it up with intense, filthy life. I crawl all over it on all fours, hurling dirt in every direction. I keep going until the surface is completely used up.” (quoted after: Klocker 2019: 27; translation E.S.)

In this way, according to Mühl, “intrements” are created instead of art objects, which gives rise to the justified question of whether Otto Mühl understood himself solely as an artist and whether the works were indeed solely art objects — or whether they became and were made so (and he thereby became an artist) only because the discourse made them

19 See, amongst others: Arno Frank: Zum Tode Otto Muehls: Die Enthemmung der Kunst. 27. Mai 2013. Online: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kritischer-nachruf-auf-den-aktionskuenstler-otto-muehl-a-902152.html>, last access 13.05.2023.

so. And in that frightening simultaneity, which only perversion can bring about, something can be entirely one thing — a work of art — and at the same time entirely something else. Perversion²⁰ knows no fractions or intermingling of various strands. It does not think in terms of the complex nor in dualistic opposition. It thinks in simultaneity: the possibility of allowing truth and falsehood, the pure one and the pure other to coexist side by side without excluding each other. This simultaneity makes it so overwhelmingly difficult to respond to. From this position one can lie and at the same time the subject of the statement is aware of the lie, even as it is firmly convinced that it is telling the truth. Both worlds coexist in a cold construction that must not be attacked, because it causes that which exists simultaneously to converge like the ribs of a self-supporting vault. In the realm of the psyche, it is the “I” that is being supported. If one were to shake one of the ribs, the “I” would shake. Therefore, this construction must use all its strength to sustain itself. There is no room for the other as other. Mühl writes: “I don’t make artworks — I make instruments. People are meant to choke on them.” (quoted after: Klocker 2019: 27)

Traces of such a simultaneity of artwork and intrement — in the diction of Mühl — can also be found in the following passage, which is to be read in a close reading. It is found in “Aus dem Gefängnis. 1991-1997”. Here Mühl fantasises about what he would have staged, brought onto the stage, had he been allowed into the Burgtheater.

The following quoted passages²¹ and the accompanying close reading deal with violence against women and paedosexual violence. They are printed in a smaller font size and are accompanied by this note so that all readers may freely decide whether or not to engage with these passages:

“Well, if they had let me into the Burgtheater, I would’ve shown everything that exists in this world.”

Everything that exists in the world. Here Mühl, as a theatre director, claims himself as the subject who can recognize, assemble, and stage everything that exists. Who can represent everything that exists?

“A father who rapes children. In the end, he even becomes a prison director. Or a judge. Outside, he’s all nice and proper. But he’s a Nazi, a murderer. He does it all

20 Cf. Laplace/Pontalis 1973, 377-381.

21 See Mühl 1997: 140/141.

— there's not a single mental illness or perversion in this world he skips."

Everything that exists in the world now emerges as a cosmos of paedosexuality. A publicly respectable father rapes his children. Moreover, he is a person who can dominate others: He has power over his family, but also over prisoners as a prison director; as a judge, he can sentence others. At this point, the term "perversion" is used by Mühl himself.

"The kids are great too, they fuck each other, total chaos in the family. And to the outside world, they look perfectly decent."

The victims of the paedosexual assaults committed by the father in Mühl's fantasised "play" — the children — are in the following sentence even made accomplices: the abused children also abuse one another.

"That would make a theatre play."

The subjunctive II "would" is interesting here. Usually the subjunctive II expresses a wish, advice, polite requests, or a supposition. Moreover, in this case the speaker brings in the possibility into doubt or sees obstacles to its realisation. With the subjunctive II one expresses a supposition and harbours doubts. To what do the doubts refer? Whether the play would ever "be" at all? Or whether it would become a play at all and not, rather, a deed with a perpetrator? Since Otto Mühl is already in prison for what he has "done" in this "play" involving paedosexual abuse, that doubt is entirely justified.

"No one would leave with dry eyes. Someone comes on stage and says: Elvira? Yeah, I just gave her the tit. Yeah, I wanna cum on her. Then he walks over to the baby stroller, she's rocking the child: 'lullaby, lullaby'. He jerks off: 'That was damn good again.'"

Someone asks and searches for Elvira. The answer is that Elvira has just been breastfed. The reaction is that the male person wants to ejaculate on "her".

From the grammar of the sentence, it can only be the infant named Elvira.

"She: You filthy fucking pig."

A nameless "you" reacts to the scene. A further indication that "Elvira" is the baby.

"He: Shut your fucking mouth or I'll shit right in your face. Then he hits her, ties her up, and actually shits in her face."

The woman must not speak. Violence is inflicted. Freedom is taken away. The woman has excrement defiled onto her face.

"She: But you know what? Somehow I enjoyed it. Somehow it... it just felt real... almost like sex. Only it wasn't a dick in my mouth — it was a turd."

The act of getting faeces in one's face or mouth is compared with a heterosexual sexual act. It was "almost like" that. But still, something else. Only almost.

"That would be a play! I'll never do it though — I don't wanna end up in prison."

Mühl adds this while he is in prison, for what he indeed “has done”: paedosexual abuse. Truth and falsehood stand side by side. Both are present. They do not contradict. They support the “I” that once was Otto Mühl.

If we dissolve it as “pure fiction,” it is merely a rib of the vault, for it is not pure fiction — in real life he was indeed convicted for these offences. If we read it merely as a description of his actions, we forget that he made art with it. Both stand inextricably side by side. Cold, unequivocal. Supporting the “I”.

2. ANTIFASCISM?

From today’s perspective we view National Socialism and the 1950s that followed the regime and the Second World War mostly with the knowledge that this historical period was followed by a time of great social and aesthetic liberation movements and revolutions, as was also the time of the so-called sexual revolution. This perspective is also responsible for the idea that National Socialism itself was a system marked by sexual repression — and was, together with the conservative 1950s, a reactionary answer to the sexually permissive era of the Weimar Republic in the 1920s. The common narrative goes that sexual conservatism continued in adapted form from the preceding fascist period into the 1950s. In contrast, the 68er movement is seen as a counter-reaction and liberation from the preceding era of fascism as well as the conservative 1950s.

Historian Dagmar Herzog proposes a different perspective on the epochs and their movements of the 20th century by asking whether the sexually conservative culture after the Second World War can indeed be understood as a direct continuation of supposedly repressive fascist sexual norms, ultimately showing that the prudish 1950s can be understood as a response to the National Socialist unleashing of pleasure and sexuality within the framework of racial ideology.²² Herzog’s thesis brings out that National Socialism was not defined solely by the suppression of desire. Although homosexuals and so-called “racially mixed” communities and partnerships were specifically persecuted, at the same time a sexuality was explicitly promoted that entirely served the Führer, the people, and

22 Indeed, during the National Socialist period, there were instances of simplified divorce laws and the promotion of premarital and extramarital heterosexual relationships, both for reproductive purposes and for personal pleasure. (Herzog 2005: 23).

the fatherland.²³ The “sexual liberation” of National Socialism was thus a privilege of the Aryan race, in contrast to the sexual liberation of the 1920s, which was seen as “morally corrupt.”

The now predominantly held notion that National Socialism was sexually repressive took shape increasingly in the 1960s and has its roots in the theses of the student movement. In view of this notion, the idea of thinking and practising liberation through sexuality is quite plausible. Furthermore, this movement was driven by the conviction that the Shoah was a perverse consequence of the assumed sexual repression under National Socialism, as Dagmar Herzog elaborates:

“The radical sexual politics of the student and extra-parliamentary left were, in large part, shaped by the assumption that the Third Reich was underpinned by a repressive sexual order, and that the Holocaust emerged as a pathological expression of this libidinal suppression.” (Herzog 2005: 191; translation E.S.)

This view was also significantly influenced by Wilhelm Reich, who maintained that sadism and the capacity for sexual orgasm exclude each other and that “cruel character traits appear in cases of chronic sexual frustration.” (cited in Herzog 2005: 195; translation E.S.).

The traditional notion of the supposedly repressed sexual subject in National Socialism and the continuation of this repression in the 1950s can be seen less as a historical analysis that developed from a post-war perspective than as a reflexively emerging interpretation that served a specific function. It was precisely those moral conceptions of the 1950s — which developed precisely in differentiation from National Socialism — that gave all those who had lived through and survived the Nazi era without being persecuted by the unjust regime (i.e. the perpetrators and accomplices) the opportunity to deal with, or to circumvent, feelings of guilt and shame and to distance themselves from the atrocities. The Protestant churches of Germany and the Catholic churches of Germany and Austria played a decisive institutional role in this and significantly promoted the newly installed conservative sexual morality of the 1950s.

23 See: Herzog 2005: 11, 37; translation E.S. Organizations such as the League of German Girls (BDM) and the Hitler Youth also encouraged young people to engage in sexual activity. As the literary scholar Victor Klemperer noted in his renowned diaries, by the late 1930s, hospitals were filled with 15-year-old BDM girls who were either pregnant or infected with gonorrhea.

This approach enabled the perpetrators/accomplices to come to terms with any emerging feelings of guilt and to present themselves as victims rather than supporters of the Nazi regime. The suddenly growing significance of the churches in the post-war period served a relieving function: People were allowed — and indeed expected — to perceive themselves as fundamentally culpable subjects and, thanks to the church's offerings, to atone; yet they did not have to confront the concrete crimes or their specific involvement.

Dagmar Herzog concludes from a psychoanalytic-historical perspective that both the sexual conservatism of the 1950s and the sexual liberation of the 68er movement served as strategies to deal with the complex historical legacy of the Nazi era in a way that did not require confronting one's own entanglement and co-responsibility but rather allowed for distancing. People who enjoyed sex during the Nazi era would sooner or later have to live with the unbearable thought — or would have to — that they experienced orgasms while the systematic mass murder in the concentration camps and at the sites of mass shootings was taking place. This guilt could be regulated by suppressing sexuality. Herzog writes:

“A central effect of the so-called ‘normalization project’ of the 1950s was the erasure of National Socialism’s sex-positive dimensions from collective memory. Acknowledging — even privately or within the family — that one may have derived pleasure from life under the Third Reich was irreconcilable with the dominant postwar mnemonic strategy employed by many Germans to negotiate guilt, whether internally internalized or externally ascribed: the self-positioning as victims of National Socialism rather than as its accomplices or beneficiaries. This displacement of complicity through narratives of victimhood functioned as a crucial mechanism in the post-fascist management of subjectivity and historical responsibility.” (Herzog 2005: 130; translation E.S.)

This view is also shared by the sociologist and psychoanalyst Reimut Reiche, who himself actively participated in the student revolution and eventually began to question the forms it adopted. Reiche asks whether sexualisation was a way of coming to terms with the unprocessed Nazi past and also notes that there can be an overdetermined sexualisation of “unbearable affects of grief, anger, and guilt” that may also have influenced the 1968 movement. As an example of such an overdetermined form of

the sexual revolution, Reiche cites the famous photo of Kommune 1, on which we see eight naked people standing with their heads against the wall and their hands raised. Reimut Reiche writes:

“[...] I would argue that the sexual overcoming of the past — which, as we know, must not pass — could hardly be rendered more starkly. The photographic scene was deliberately intended to mimic and expose a police raid conducted by the Criminal Investigation Department (K I). And yet these men and women stand there as though caught in an aesthetically staged, unconscious identification with the victims of their parents’ generation — while simultaneously mocking those very victims through the pre-scripted reading imposed on the image as one of sexual liberation.

The commune even used this image as a frontispiece for its own self-representations — its propaganda, so to speak — of sexual emancipation, promiscuity debates, and calls for mass orgies, etc. It was meant from the outset to be received as a document of sexualization, but in fact, it is a mass execution. I would like to meet the German who does not think of Plötzensee when confronted with this image — not to mention other names.”²⁴

Reimut Reiche sees the 1968er generation’s engagement with their perpetrator-parents as unconsciously ambivalent: On the one hand there is identification with the parents’ victims, yet they remain unconsciously identified with the parents: “‘Sexuality makes (you) free’ fits this image as well as ‘Arbeit macht frei’ (translated: ‘Work makes you free’)” does at Auschwitz. (Reiche quoted in Herzog 2005: 220; translation E.S.)

3. "ES GIBT DA ASCHE. ES BRANNTEN DIE BÜCHER"

At the end of the 1980s, diaries were burned at the Friedrichshof in the Austrian Burgenland. The partly artistically designed and partly inscribed with questioning, critical thoughts and painful memories records of commune members (both children and adults) of the cult-like organized Mühl “commune” were confiscated and burned on the orders of Otto Mühl without the knowledge or consent of the commune members.

24 Cf.: <http://www.infopartisan.net/archive/1968/29709.html>, last access 30.08.2023. Plötzensee was a Nazi-era prison in which numerous executions — primarily of political prisoners — were carried out (Translation E.S.).

The aim was possibly to destroy incriminating evidence in connection with the impending criminal proceedings against Mühl. In front of all those at the Friedrichshof who wanted to witness it, from the ashes of the burned diaries Mühl's "ash images" emerged. In a conversation in the Mittersteig detention centre on 12 February 1997, Mühl is asked: "Did you make the ash images at the end of the commune?" and he answers: "Not by accident. The ashes — that was the erasure, the burial of the commune. But I didn't do it consciously. It already started in El Cabrito, when I began lashing out like a madman. And here too — the wedding with Claudia. When was that? '85 or '86. That was already the beginning of the end. But I didn't know it back then." (Mühl 1997: 229/230; translation E.S.) Mühl had the artistic and the critical notes of the commune members burnt and made "art" out of the ashes. That burning is associated with obliteration, ending, annihilation and making something disappear — or even a kind of burial, as he claims to have not known anything about it. The history of the creation of the ash images is rarely made explicit in exhibition contexts. For example, one of these ash images was shown in 2004 in the exhibition "Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004" at the MAK in Vienna. Neither a room text nor any passage in the exhibition catalogue pointed out to viewers the origin of the ash from which the image was made. What seems interesting in this context, especially against the background of Actionism's characteristic emphasis on bodies and the substances from which art is made through material actions — a point repeatedly emphasised in the reception of Actionism and Mühl's work — is that the material of ash finds little or no attention in the art-historical and art-theoretical classification of this series of images by Mühl. On the one hand, this is due to a political and historical situation — a history of ash in the more recent and older cultural history of the Western world (let us recall the various book burnings in Western history, the burnings of people accused of witchcraft, and let us not forget the systematic mass murder of more than 6 million Jews and the mass incineration of bodies in the ovens of the extermination camps) — which is incomprehensible and, from the perspective of the specifically material-focused history of Actionism, also is not. After all, Mühl himself knew it when, on the question "Did Actionism have anything directly to do with politics?" he answered: "No, not at all." (Mühl 1997: 71; translation E.S.) Reception

and exhibition practice repeat this by showing, in line with Mühl's own self-portrayal, works of the Actionist that are declared apolitical, while at the same time labelling a self-proclaimed apolitical Actionism as political. Both come to stand side by side. They support each other. Without apparent contradiction. Support what? The narrative of an "I" that remains powerful and cannot do without a single rib of the vault. Apparently not even posthumously.

THE CATASTROPHE CONTINUES IF IT IS NOT REMEMBERED

A SD evening at the Friedrichshof in 1984. A boy is "brought into the middle" and is supposed to sing or play the harmonica before all the commune members. The boy refuses, whereupon Mühl threatens him, grabs his face, and tries to "form" a laugh with the corners of the boy's mouth — which fails. Such a human body resists, as perhaps does any material in which something is to be inscribed. However, when the boy begins to play, only to repeatedly break down in tears, Mühl douses him with water. This scene was artistically researched in the FWF PEEK project as part of the symposium "Art Reception — Strategies for Future Exhibitions." Together with the group MATHILDA we juxtaposed it with a scene from the "action" "Kardinal" (1967). The scene shows a young person whose head and face are first bound by Mühl, only to be worked on later with various liquids, greasy substances, and dust. In a slightly modified form, this work is also shown in the exhibition "ON STAGE. ALL THE ART WORLD'S A STAGE" at mumok 2023.²⁵

The scene with the boy, who resists Mühl's commands and attempts at modelling during the SD evening, goes even further. Andy Simanowitz points in his text to the story of a systematic and deliberate omission of the part of the SD-evening that follows the described chastening scene. Also, in the context of the project "Art as Pretext" by the group MATHILDA, mumok refused to integrate this part into the work or to show these subsequent passages as a separate work by MATHILDA. The following dialogue immediately follows the scene; the present text prints only one section, as the passages can be found in full transcription in Andy Simanowitz's text in this volume:

25 See: <https://www.mumok.at/de/stage>, last access 30.08.2023.

MÜHL: I know, it looks very bad, even vicious. You must have thought of the concentration camp. It seemed to me like a concentration camp. He's really playing a Jew in a concentration camp.

Mühl imitates whining. Approving shouts and clapping from the audience.

MÜHL: I felt like an SS man myself, that's what he made me into. You have that in you too, this Anne Frank. They all have this mentality, these damn fucking Jews! That is really something very bad, to carry such a horror into the children for decades. You were not in the concentration camp yourself. Only from talking she has heard it. This fucking paranoia of the Jews. I myself was in danger of death. But I never talk about it. Although sometimes I cry into my pillow.

Light laughter from the audience.

MÜHL: That's what you've done there! Yes, look. What do you say to that?

A.: Yes, it's bad. I am bad.

Here the continuity is revealed in which the “social experiment” of the Aktionsanalytische Organisation (AAO), the Mühl “commune”, which embodied one of the failed liberation movements of the 20th century through liberation via “art”, “sexuality”, and “therapy”, is in fact a continuation of profoundly totalitarian and profoundly anti-Semitic ideology. Down to the detail that violence against children — the abuse by the later convicted paedosexual offender Mühl — is attributed to all Jews. This must be remembered; this shaping of a continuity disguised as liberation must be worked through. Every museum, every cultural institution that exhibits Mühl and does not contextualize this continuity of totalitarianism is actively working against coming to terms with it.

The core idea that Adorno developed from his early reflections to his “Aesthetic Theory” is condensed in “Minima Moralia” as follows: “No work of art, within the organisation of society, can escape its involvement in culture, but there is none, if it is more than mere handicraft, which does not make culture a dismissive gesture: that of having become a work of art. Art is as inimical to 'art' as are artists.” (Adorno 2005: 214) That is, no artwork can extricate itself from its belonging to culture. Yet every artwork that goes beyond mere artistic craftsmanship also makes a

rejecting gesture toward culture; and it carries within it the knowledge of having been or being made an artwork. Artworks are both points of convergence of society and its opposites. They function as fields of conflicting forces that are aware, within themselves, of the dialectic between rejection and appropriation. Art that does not recognize its inherent connection with the prevailing cultural context of a time or space falls into naïve self-denial and becomes narcissistic. Conversely, that art which completely conforms to existing norms and can be absorbed by culture without resistance finds itself in a similar situation. Only when art engages with the dialectic of belonging and rejection can it form itself as a field of critical capacity directed both inward and outward and constantly question its own formal formation. This dynamic shapes it as a space in which remembering and working through become possible, in which complex discontinuities emerge from the “that which has been laid down below,” in which the other memory can speak. We must expect such questioning of art not only from philosophers but also from the institutions that safeguard and exhibit it.

— **Elisabeth Schäfer** is a philosopher. She researches and teaches on deconstruction, queer feminist philosophy, psychoanalytic theory, body, violence and trauma, écriture feminine, writing as artistic research and resistant practice, and on artistic positions on climate change. From 2023 to early 2025, Elisabeth Schäfer held a postdoc position at the Department for Psychotherapy Science and Studies at the Sigmund Freud Private University Linz, where she completed her habilitation cumulatively together with the framing essay *Sprachwunden: Deconstruction. Alterity. Trauma. Translations between Psychoanalysis, Philosophy, Gender Theory and Art*. Since then, she has been working as a private lecturer and deputy head of department at the SFU PTW LINZ. Website: <https://elisabethschaefers.com>

LITERATURE

Adorno, Theodor W. (2005): *Minima Moralia. Reflections on a Damaged Life*. London: Verso.

Badura-Triska, Eva; Klocker, Hubert; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (2012): *Vienna Actionism. Art and Upheaval in the 1960's Vienna*. Cologne: Walther König Publishing.

Badura-Triska, Eva; Klocker, Hubert; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (2016): *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*. Cologne: Walther König Publishing.

Bohleber, Werner (1998): »Transgenerationelles Trauma, Identifizierung und Geschichtsbewusstsein«, in: Rüsen, Jörn & Straub, Jürgen (Eds.): *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 256–275.

Bonnefort, Régine: »Szenen ‚grausamer Liebe‘ im Werk von Oskar Kokoschka«, Lecture at the Conference »IT HURTS! Violence Against Women in Art and Society« on March 31.th 2023. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=3gxtVRStVjI&t=608s>, last access 30.08.2023.

Bonnefoit, Régine; Reinhold, Bernadette (2021): »Oskar Kokoschka. Neue Einblicke und Perspektiven«, in: Bernadette Reinhold, Régine Bonnefoit (Eds.): *Oskar Kokoschka: Neue Einblicke und Perspektiven / New Insights and Perspectives*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 8–16.

Derrida, Jacques (1997): *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann & Bose.

Derrida, Jacques (2014): *Cinders*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Emcke, Carolin (2013): *Weil es sagbar ist. Über Zeugenschaft und Gerechtigkeit*. Frankfurt am Main: S. Fischer Publishing.

Freud, Sigmund (1999a): »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten«, in: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Vol. X, Frankfurt am Main: S. Fischer Publishing, pp. 126–136.

Freud, Sigmund (1999b): »Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben«, in: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Vol. VII, Frankfurt am Main: S. Fischer Publishing, pp. 243–377.

Herzog, Dagmar (2005): *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der Geschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Siedler Publishing.

VIOLENCE OF IMAGES—IMAGES OF VIOLENCE

Kestenberga, Judith (1974): »Kinder von Überlebenden der Naziverfolgung. Psychoanalytische Beiträge«, in: Helmut Dahmer (Ed.): Analytische Sozialpsychologie. Texte aus den Jahren 1910–1980, Band II. Gießen: Psychosozial Publishing, 2013, pp. 494–510.

Klocker, Hubert (Ed.) (2019): Otto Muehl – Works 1956–2010. Vienna: Schlebrügge Editor.

Laplanche Jean; Pontalis, Jean-Bertrand (1973): Das Vokabular der Psychoanalyse. Vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Publishing.

Menke, Christoph (2022): Theorie der Befreiung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Publishing.

Meyer, Dorle (2013): Doppelbegabung im Expressionismus Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner. Göttingen: University of Göttingen Press.

Mühl, Otto (1977): Wege aus dem Sumpf. Nürnberg: AA-Publishing.

Mühl, Otto (1976): Das AA-Modell. Band 1. Nürnberg: AA-Publishing.

Mühl, Otto (1997): Aus dem Gefängnis 1991–1997. Briefe/Gespräche/Bilder. Edited by Danièle Roussel. With a Preface by Michel Onfray. Klagenfurt: Ritter Publishing.

Ostrower, Chaya (2018). »Die Funktion von Humor als Abwehrmechanismus«, in: Chaya Ostrower: Es hielt uns am Leben. Wiesbaden: Springer, pp. 43–81.

Pflaum, Vilma (2015): au f z e ich n en. An Artist Book. Limited edition of 100 pieces.

Rieger, Bernd W. (2018): Inszenierung und Wirklichkeit. Einfluss des Künstlermythos auf die Interpretation des Werkes von Oskar Kokoschka während der expressionistischen Phase von 1908 bis 1923. Tübingen: University of Tübingen Press.

Said, Edward (2009): Orientalismus. Frankfurt am Main: S. Fischer Publishing.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2010): Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea. New York: Columbia University Press.

Weininger, Otto (1903): Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien/Leipzig: Wilhelm Braumüller; 10th unpublished edition, 1908 online in <https://archive.org/details/geschlechtundcha00weinuoft/mode/1up>, last access 06.09.2023.

ABOUT MATHILDA

Over a hundred children grew up in the Mühl sect. Some of them have repeatedly tried to make the cooperative and public art institutions aware of their responsibility in dealing with Mühl's art. The protests surrounding Mühl exhibitions at the Museum of Applied Arts Vienna (MAK) or the Leopold Museum Vienna are just a few examples. In 2019, a small group from this generation of children founded the group MATHILDA, partly to protect themselves from individual attacks and partly to be able to act with collective strength.

Today, MATHILDA is a fluid group of contemporary witnesses and artists, of cultural workers and academics, whose work takes as its starting point the experiences of violence and abuse suffered by the children in the Mühl sect.

Although the experiences of the children were legally addressed and made public through the trial of Otto Mühl and his conviction for child abuse and rape in 1991, a consistent recognition of these events has largely been lacking. Since the 1990s, efforts have instead been made — with the involvement of many well-known cultural institutions — to establish Mühl's work on the international art market and to promote him as an Austrian national artist within a canon of Viennese Actionism. And even though the patriarchal and authoritarian traits of his sect and his art are plainly evident, he continues to be described in art historical discourse as a nonconformist and antifascist artist and individual.

Based on the history of violence inherent in his work and the largely affirmative societal response to it, our work aims not only at critically engaging with the reception of Mühl, his sect, and his art, but also at understanding abuse in art — and the abuse of art — as an instrument of power and manipulation.

<https://doi.org/10.14361/9783838394695569> <https://www.inlibra.com/de/page/sgb> - Open Access

— by Zarah Gutsch

Under the banner of artistic freedom, Klocker thus continued to aestheticize and justify violence through Mühl's uncontextualized oeuvre, framing it as a means of socially driven artistic reform. The sexual, physical, and psychological violence exercised and celebrated under the guise of art — violence that is not only foundational but central to Mühl's work — remained unaddressed.²

1 Translation of the German original by Zarah Gutsch

2 This volume has thoroughly examined Mühl's role as both an artist and sect leader, as well as his actions. See the contributions by Georgia Doll, Andy Simanowitz, Esther Hutfless, and Elisabeth Schäfer

critical reckoning with Mühl's legacy in the collection, were ignored and bypassed by this fully affirmative exhibition.³

This exhibition, staged at the very site of the crimes, became the trigger for the formation of the group MATHILDA, initiated by several people who had been forced to grow up in Mühl's sect. We came together in response to our outrage and a deep need for counter-narratives, for visibility, and for demanding accountability. We called on all former children of the commune to share their own perspectives on the "artist myth" Mühl and their lived experiences with him. From these voices emerged a collective intervention into the exhibition, presented at the finissage. Our approach to the material was never one of censorship, but of adding narratives: What isn't being told? And what is actually needed to grasp the "complex oeuvre" that Klocker claims to see?

That first intervention marked the beginning of MATHILDA's in-depth engagement with Mühl's work. Grounded in our lived experiences within the sect, we examined Mühl's oeuvre for the first time through a deeply subjective lens — a lens that had long been clouded by the narratives of our parent generation and of the museums and their "experts." The former often remained entrenched in their idealization of Mühl — even if the commune experiment had failed, the artist was not to be questioned. The latter continued to promote the public narrative of the taboo-breaking artist and his importance in Austrian art history.

Our collective re-analysis of the works from this perspective of shared experience was difficult — but necessary. In preparation for the symposium *Art Reception — Strategies for Future Exhibiting* at the Volkskundemuseum Vienna (frequently referenced in this volume), we confronted, unsparingly — especially toward ourselves — every accessible video work of Mühl's Viennese Actionism. Videos we had previously only known through black-and-white photographs, and which are either not shown in full or completely excluded from the museum context — some of which now only circulate on pornographic and fetish websites. While violence may be less visible in his sect-era works, it remains the condition of their production; in his actionist pieces, however, violence is central.

3 Outside of our generation, it was primarily Hans Schröder-Rozelle and his collaborators who, since the early 2000s, have been publicly advocating for an informed public engagement with Mühl's work. See: <https://www.re-port.de>. Through the La Loba Foundation, he has also unconditionally supported the work of MATHILDA from the very beginning.

The person we experienced as a narcissistic cult leader emerges in these videos in full force — enacting violence and a lust for dominance and assault. Unlike other artists classified within the canon of Viennese Actionism — Schwarzkogler, Brus, and Nitsch — Mühl consistently used the bodies of others. His narcissistic drive for control and subjugation is plainly visible.

Despite this visibility of violence and the well-documented history of abuse, Mühl is still publicly and persistently divided into two personas: the art-historically relevant artist and the criminal commune leader. Rainer Fuchs, long-time chief curator at mumok, describes this as an ambivalence that one must simply endure: “We are dealing with a criminal, but one who created important art.” For years, mumok’s strategy was to preserve the autonomy of the work and briefly mention the artist’s crimes in small wall texts. But this form of contextualization fails — especially in Mühl’s case. The criminal’s presence within the work itself remains a blind spot in the reception and in art-historical narratives.

CONTEXTUALIZATION AS AESTHETIC PRACTICE: MATHILDA’S APPROACH

Unlike our first intervention at Friedrichshof, in which we inserted contextual elements into an existing exhibition, we no longer consider contextualization a mere supplement to existing artworks, but rather an independent, aesthetic-political practice — one that disrupts, fractures, and re-values Mühl’s works within museum spaces. This practice is based on the understanding that Mühl’s work, across all “creative phases,” constitutes evidence of his abuse of art as a tool of violence — and therefore must be understood as documentary material in its own right.

At the center of our exploration into new forms of contextualization was one key question: How can we expose the evident layers and continuities of violence in Mühl’s work — without reproducing them? We did not seek to answer how Mühl could be exhibited today, but rather to name and interrogate the gaps left by the seemingly entrenched art-historical narrative.

In our installations at the Volkskundemuseum Vienna, we shifted Mühl's works into a documentary and evidentiary dimension by intervening directly — through aesthetic strategies — in their presumed autonomy. In *Art as Pretext*, we contrasted Mühl's drive for assault and his sadistic tendencies in actionist works with a documentary scene from within the Mühl sect. In *Complicity in Visibility*, we revealed the documentary potential of a fictional film produced inside the commune through direct intervention in the material. Both works are documented in the image series that follows this text and accompanied by interpretive commentary. We understand "interpretation" here in its literal sense: to mediate and to translate.

Probably MATHILDA's exhibiting practice is best described as an *aesthetics of responsibility*. Responsibility here does not stand for moral clarity or pedagogical instruction, but for creative forms of critical contextualization. Art is not abandoned in favor of an ethical position — but changes its form in response to the ethical demands posed by perpetrator art. The work is not explained — rather, the very status of the work is interrogated.

In our most recent project at mumok Vienna⁴, *From Artwork to Artefact*, the contribution by Branislav Jakovljević in this volume served as the conceptual strategy for our project space. In his essay *Expatriation of Art to its Producers*, the cultural theorist advocates for the de-artification of Otto Mühl's art. Mühl, he argues, did not expand the boundaries of art, but exited the aesthetic realm altogether — entering the terrain of ethics. Beyond recent developments toward "ethical art," the oft-repeated notion of Mühl's "discovery" of the human body as material has mostly gone unchallenged. These works entered the canon of museums and art history. A proper public presentation, however, disentangles them from that framework and repositions them as ethnographic artefacts. Jakovljević proposes three interconnected strategies for this shift: De-periodization — refusing to separate Mühl's art into distinct phases of

4 As part of the exhibition *Never Final! The Evolving Museum*, we were invited by collection curator Marie-Therese Hochwartner to design a project space in which, in collaboration with her team, we posed new research questions about Mühl's work. As the project coincided with the production of this book, it is not documented here. See: <https://www.mumok.at/nie-endgueltig/mathilda-vom-kunstwerk-zum-artefakt> (last accessed on June 5, 2025).

a socially critical actionist and a later sect leader, and instead exposing the continuity of violence throughout his oeuvre. Contextualization — our installation documents Mühl's history of pedocriminality and his self-legitimization, along with that of his accomplices. Drawing on the principle of ethnographic repatriation — which centers the return of looted art to its makers — we began to ask how a third demand might take shape in relation to our own history. What Mühl appropriated were not images, but people: his was a predatory art that stripped individuals of their agency — and continues to do so. To give ourselves a voice today is thus an act of reclamation — of language itself, and through it, of our place within the narrative.

— **Zarah Gutsch**, born in 1983 at Friedrichshof / Burgenland, grew up in the Muehl sect until the age of seven. She studied cultural and theatre studies at the University of Leipzig, followed by photography in the field of fine arts at the Academy of Fine Arts and Book Design (HGB). She worked as an independent collaborator on the FWF PEEK project [AR 568] and is a co-founder of the group MATHILDA, for which she has been active in conceptual and curatorial work since 2019.

ART AS PRETEXT —THE ACCCESS TO THE BODIES

The installation *Art as Pretext* was first realized at the Volkskundemuseum Vienna in July 2021 and was presented in 2023 as part of the group exhibition *On-Stage* at mumok Vienna, providing contextualization for a work by Otto Muehl.



Kunst als Vorwand Gruppe MATHILDA, 2023

MATHILDA ist eine Gruppe ehemaliger Kinder der sogenannten Mühl-Kommune, einer von 1970 bis 1990 von Otto Mühl geführten Sekte. MATHILDA strebt an, ergänzend zur bisherigen Rezeption auf die Anwesenheit von Gewalt in der Kunst Mühls aufmerksam zu machen. Als MATHILDA wurden wir eingeladen, für die Ausstellung *ON STAGE – Kunst als Bühne* eine Arbeit von Mühl zu kontextualisieren. Dafür konfrontieren wir die sich in der Sammlung des mumok befindende Videarbeit *Kardinal* (1967) mit einer Videoaufzeichnung aus dem Jahr 1984.

Die Videoaufzeichnung zeigt die gewalttätige, öffentliche Misshandlung eines etwa zehn Jahre alten Kindes durch Mühl und stammt aus dem dokumentarischen Fundus der Sekte. Sie zeigt einen Vorgang, der über einen Zeitraum von mehreren Jahren dem Wesen nach alltäglich war und dem wir selbst ausgesetzt waren. Mit unserer Gegenüberstellung möchten wir Sie zu einer formalen Betrachtung einladen, welche die oft behauptete Trennlinie zwischen Mühls aktionistischen Arbeiten und den Vorgängen in der von ihm geführten Sekte in Zweifel zieht.

Der körperliche, psychische und sexuelle Missbrauch in der Sekte fand nicht nur in der Öffentlichkeit statt, sondern war explizit in ein bürokratisches soziales Setting eingebettet. Bei den „SD-Abenden“ versammelte sich ein Publikum, um sich an einem von Mühl angeleiteten Schauspiel zu beteiligen. Aus der Perspektive der psychologischen Sektenforschung manifestierte sich in diesen Veranstaltungen die narzisstische Missbrauchsstruktur zwischenmenschlicher Beziehungen. Sie waren ein zentraler Ort für die an den Kindern verübte Gewalt. Gleichzeitig wurden sie – wie auch die Sekte als Ganzes – von Mühl explizit zur Fortschreibung seiner aktionistischen Kunst erklärt. Unsere These ist, dass sie das auch waren. Nur macht das in der Sekte verübte Gewalt selbstverständlich nicht zur Kunst, sondern wirft die Frage auf, inwiefern auch in Mühls aktionistischen Arbeiten die Gewalt Selbstzweck und die Kunst Vorwand ist.

Art as Pretext MATHILDA Group, 2023

MATHILDA is a group of people who grew up in what was known as the Mühl Commune, a sect Otto Mühl led from 1970 to 1990. MATHILDA strives to draw attention to the violence present in Mühl's art as a supplement to its reception to date. We in MATHILDA were invited to put a work by Mühl in context for the exhibition *ON STAGE – All the Art World's a Stage*. We decided to focus on the video work *Kardinal* (1967), part of the mumok collection, juxtaposing it with a video made in 1984.

The video recording from 1984, part of the sect's archived documentation, shows the violent mistreatment of a child of about ten years in public by Otto Mühl. It reveals a procedure the nature of which was commonplace at the commune for several years and to which we ourselves were subjected. With our juxtaposition of the two videos, we invite you to undertake a formal contemplation of a scene that casts doubt on the frequently claimed dividing line between Mühl's actionist works and the events in his sect.

Physical, psychological, and sexual abuse not only took place in public in the cult; it was explicitly embedded in a stage-like social setting. At what were called SD-evenings, an audience gathered to participate in a theatrical play directed by Mühl. From the perspective of psychological cult research, these events manifested interpersonal relationships with a narcissistic abuse structure. They were a central site for the violence perpetrated against the children, while Mühl for his part explicitly declared these events—as indeed the sect as a whole—to be a continuation of his actionist art. Our thesis is that they were in fact such a continuation. Only, of course, this does not turn the violence committed in the sect into art, but instead raises the question of the extent to which violence in Mühl's actionist works was likewise an end in itself, with art as pretext.

<https://aboutmathilda.com>



The installation *Art as Pretext* presents two videos running simultaneously side by side.

On the right screen, we see Otto Mühl's material action „Cardinal“ (1967), part of the video compilation „Zock-Exercises“; shown without sound.

The camera focuses closely on the head of a young man. Mühl operates in the background; only his hands are mostly visible. He begins by wrapping the model's head in cords, then proceeds to slap various liquid, slimy, or dusty substances onto his head and face. Mühl's hands repeatedly drum on the model's skull; he spits liquid into his ear and onto his face — until the young man's nose, eyes, and mouth are entirely covered in matter.

The left screen shows footage from the documentary archive of the Mühl sect, with audio accessible via headphones. The scene unfolds as follows:

Mühl is seated in a leather armchair in a large hall, surrounded by a crowd. Some sit on folding chairs, children on their laps, others stand at the back. All eyes are on the cleared center of the hall — a stagelike area — where several men with instruments stand at the edge.

Mühl calls a boy, about ten years old, to the center. The boy jumps up from his seat and runs forward. He is not smiling and stares blankly at the floor. Someone adjusts a microphone to his height.

Mühl's tone is sharp, almost military: “That's right! My dear friend. Don't look so dull. Or you'll get a kick. Let's see what you need. Let's go! Play! Tempo!”



left: Kardinal, 1973; right: Stills from the documentary *My Fathers, My Mothers and Me* by Paul Robert

The boy drops his shoulders and lowers his head. He doesn't want to play. "Play, or I'll pour the glass on you!" Mühl stands and walks toward him, holding a glass of water. "Laugh! Hehe," he says, forcibly pushing the boy's mouth into a smile with his fingers. The boy reluctantly echoes, "Hehe," then collapses inward again. "What's wrong with you, boy?" Mühl shouts, hitting him. "You can't talk to me like that! Face up! What is it!" The boy begins to cry. "Where's my whip?" The crowd cheers. In the background, the band plays a light jazz tune. Mühl raises the glass threateningly above the boy's head, points to the microphone, and shouts: "Sing! Sing! Sing!" He presses a harmonica into the crying child's hand. The boy resists, unwilling to play. "I'll count to ten, then I'll pour the whole thing. 1, 2, 3, 4..." The crowd grows louder. The child cries harder, finally placing the harmonica between his lips and beginning to play a blues tune.

When he stops, Mühl pours an entire bottle of water over his head. Soaked and in tears, the boy tries to play into the microphone but cannot continue through his sobbing. "We'll do it again tomorrow. Bedtime!" The boy runs out of the circle.

The video documents the violent, public abuse of a roughly ten-year-old child by Otto Mühl. What is shown here occurred regularly over many years in the sect's everyday life — an experience many of us were personally subjected to. By placing the two scenes side by side, we invite museum visitors to reflect on the formal structure of the images and to question the often-claimed boundary between Mühl's actionist works and the events that took place within the sect he led.

The physical, psychological, and sexual abuse in the commune did not take place in private but was staged within explicitly theatrical social settings. At so-called “SD evenings,” an audience would gather to participate in a spectacle directed by Mühl. From the perspective of psychological cult research, these events embodied the narcissistic structure of abusive interpersonal dynamics. They served as a central stage for the violence inflicted on children and were — like the commune itself — explicitly framed by Muehl as a continuation of his actionist art.

Our thesis is that they were indeed that. But that does not mean the violence enacted within the commune should be considered art. Rather, it raises the question of whether, even within Mühl’s actionist works, violence functioned as an end in itself and art merely as a pretext.

In their exhibition text accompanying the work at the Volkskundemuseum Vienna, Elisabeth Schäfer articulates this thesis further:

Violence disfigures what it violates; it wrests form from the body it targets and reduces it to a mere sign of its own fury. In this sense, violence acts for its own sake. And yet, the connection between violent destruction and the revelation of a truth, or the emergence of something new through the violent rupture of the old, is repeatedly explored — even in art.

Violence that presents itself as truth often becomes indistinguishable from a truth that, in shaking us, may itself appear violent. This distinction, however, is crucial. Violence for its own sake serves only itself. Truth, by contrast — even when it shakes us — is always indeterminate and open-ended. It gestures toward something else, opens up new spaces; it is never violence for violence’s sake.

Mühl’s explicit affirmation of violence can already be found in his early writings. In his 1962 text ‘Destruction,’ we read of a paradoxical, undeveloped link between ‘dismemberment’ and ‘creativity’: ‘Destruction is the conscious, creative dismemberment of bodies, ideas, ideologies [...]’ What interests Mühl is the violent rupture. But whether this aims at uncovering truth remains in question. For truth, if it is truth, gestures beyond, opens space, remains open — and is thus the opposite of violence for its own sake. Yet Mühl writes: ‘Every smooth surface provokes me — to dirty it with intensifies life [...] I tear the skin of the surface and crawl beneath into the intrem [...] I don’t produce artworks but intremments. People are meant to choke on them.’”

Together, the two scenes underscore Mühl's desire for violent, unconditional access to the body of the other. Pure violence serves only itself — it closes in on itself like a sealed block.

And it is on this that people choke.



COMPLICITY IN PLAIN SIGHT

MATHILDA proposes a radical re-examination of Otto Muehl's work through the lens of the film *Back to Fucking Cambridge*, directed by Terese Schulmeister in 1987 and based on a script by Muehl.

While the film has long been regarded as a “satire of the turn-of-the-century cultural scene,” MATHILDA offers a counter-reading that treats it as documentary material, thereby stripping it of its artistic and fictional character. For MATHILDA, the film stands as a manifest document: survivors of sexualized violence portray victims of abuse at the hands of an artistic avant-garde.



Video installation on six screens

Voice-over: Zarah Gutsch | Film source: Back to Fucking Cambridge (1987), based on an idea by Otto Muehl, directed by Terese Schulmeister

The installation was presented at the Volkskunde Museum Vienna as part of the symposium *Art Reception – Strategies for Future Exhibiting* in June 2021, accompanied by a curatorial text by Elisabeth Schäfer.

Exhibition Text by Elisabeth Schäfer

Back to Fucking Cambridge was created in 1987 under the direction of Terese Schulmeister and based on a screenplay by Otto Muehl, produced within the Friedrichshof commune. This places the film's production approximately one year after the creation of a painting cycle by Otto Muehl. From this series of nudes, the Leopold Museum in Vienna exhibited only a single painting during its 2010 Otto Muehl exhibition, as the remaining works depict Muehl's abuse victims. These same individuals, who had been portrayed under deeply cynical circumstances just a year earlier, also appear in the film *Back to Fucking Cambridge* — again as victims of abuse.

Among the films produced in the Friedrichshof commune, *Back to Fucking Cambridge* is arguably the most well-known, despite — or perhaps because of — the historical circumstances surrounding its production. The film premiered in 1987 at the Wiener Secession. It was also broadcast on television: first by FSZ on March 31, 1989, then by ORF 2 on December 13, 1993, and twice more as part of the ORF-Kunststücke programming (in 1989 and 1993). Even today, *Back to Fucking Cambridge* continues to be shown in retrospectives, museum contexts, and other venues, often classified as a comedy or satire — as, for instance, during a 2016 screening at the Roter Salon of the Volksbühne in Berlin.

The film is widely interpreted as a vicious satire of Vienna's fin-de-siècle art and intellectual scene, targeting its myths and legendary figures. However, the artist group MATHILDA aims to challenge this common reading. The casting of iconic figures of the 19th century — such as Kubin, Schiele, Freud, Weininger, Wittgenstein, Schönberg, and others — with “artists” from the commune and Viennese Actionism circles raises questions about how the film handles the iconic status of these cultural figures, and why they are invoked and emphasized in the first place. Figures from turn-of-the-century art and culture are portrayed by artists and intellectuals of the commune: Otto Muehl as Sigmund Freud, Nam June Paik as Anton von Webern, Maria Lassnig as Anna O., and Georg Jiri Dokoupil as Egon Schiele, to name a few.

The film's opening scenes show a crowd cheering for the emperor in a summery landscape. What follows are tableau-like scenes of garish excess, especially underscored by the soundtrack filled with screaming (children's) voices. The film appears to present glimpses into the lives and creative phases of the depicted characters — almost like a panopticon, as if the camera and its operators possess an all-seeing gaze. This reflects a core element of life in the commune, where every action was visible, privacy was abolished, and intimacy destroyed. The film's panoptic gaze also echoes Otto Muehl's so-called "action analysis," which he falsely presented as therapeutic (though it was not, and neither was he a therapist).

The intensity of this all-seeing, invasive camera turns the film into a sequence of unfiltered assaults on impulses and emotions, aiming to expose "everything" while simultaneously embedding something central beneath the grotesque comedy: the legitimization of pedosexuality. This is the open secret of the film — much like the purloined letter in Edgar Allan Poe's famous story — hidden in plain sight, where no one thinks to look: in visibility itself.

Otto Muehl positions himself as the "messenger of a truth" that needs no concealment, because visibility itself provides justification. Casting iconic figures of art and culture with equally well-known figures of Actionism works to legitimize pedosexuality through prominence, creating a complicity that still seems to resonate. Furthermore, the real victims of Muehl's abuse — who also had to act out sexual violence on screen — were re-traumatized in the process. This layer of brutal cynicism has largely gone unnamed in the reception of the film.

Exposing this layer is a central goal of the group MATHILDA. Their work is not about answering the question of how to exhibit Otto Muehl's works, but rather about re-examining the film material from the perspective of those who were there — as witnesses, and as holders of knowledge. From this vantage point, the film cannot remain a work of fiction: it has always had a documentary dimension. Abuse victims playing abuse victims, with perpetrators acting alongside them — casting doesn't get more documentary than that.

COMPLICITY IN PLAIN SIGHT

| MATHILDA

The image sequence on the following pages shows edited stills from the film *Back to Fucking Cambridge* (1987). Directed by Terese Schulmeister. Screenplay by Otto Mühl.

Otto Weininger | Rafael Ortiz

00:03:14 — 00:05:00

A forest. Weininger/Ortiz, around forty years old, walks along a country path. He is wearing a helmet, a corset, and a long cloak—otherwise, he is naked. In his left hand, he holds a book.

Two girls, about twelve years old, laugh. They recognize Weininger/Ortiz and then collapse to the ground.

The book that Weininger/Ortiz is holding was written by himself: “Otto Weininger. Sex and Character.”

Four older women in white nightgowns hide behind trees and then hurl themselves at Weininger/Ortiz. A scuffle ensues. The women strangle him, then cover him with a large sheet of paper.

Two men in suits discover the man lying on the ground and identify him as Weininger. The two girls from before also see Weininger/Ortiz lying there—speechless with shock.

An old woman in mourning attire, a black veil over her face, laughs.



Egon Schiele | Georg Jiri Dokoupil

00:10:29 — 00:12:16

Schiele/Dokoupil, wearing a white coat, is painting a picture.

Three girls, about eight years old, are sitting on a sofa posing as models.

They lean forward more and more, toward the painting, curious about what the artist is creating. But Schiele/Dokoupil doesn't want them to "peek."

The girls laugh—a long time—until their laughter dies away.

Schiele/Dokoupil says, "I painted you quite beautifully," then walks toward the three girls, who begin to scream and raise their hands defensively.

The artist paints a red heart on the forehead of one of the girls.

The girl stands there twisted, looking frightened.
She begins to cry bitterly.

Schiele/Dokoupil asks what's wrong and kisses the girl's hand.

Then a security guard wearing a helmet enters the room and asks what's going on.

"Nothing," says the artist, and begins to dance with the girl, rocking her like a baby in his arms.

The guard tries to take Schiele/Dokoupil away.

The girls start screaming; one of them pulls on the guard's arm.





Anton Webern | Nam June Paik

00:23:14 — 00:24:58

Anton Webern/Nam June Paik sits at the piano, which stands in the middle of a pigpen. He wears a traditional costume and hat. While he plays the piano, pigs grunt all around him.

A sixteen-something girl in a dirndl serves him dumplings. Webern/Paik wants to know if he's better than Schoenberg?

The girl reassures him, saying yes, he is better, especially in bed. "I want to be better at music too," says Webern/Paik. "You definitely have bigger balls. And more passion," replies the girl.

Then a dumpling fight begins. Webern/Paik and the girl throw dumplings at each other, rubbing them in their faces. A parallel montage shows shots from the pigpen with wild grunting and roaring.

The dumpling fight gets increasingly wild. Webern/Paik grabs the girl from behind, runs after her, and she yells at him: "Here are your dumplings, and leave me alone."



Oskar Kokoschka | Christian Ludwig Attersee

00:36:13 — 00:38:52

In the studio. Kokoschka/Attersee is painting two girls, about eight and twelve years old. One is sitting slightly elevated on a chair, the other is holding an antler in her hands; both are wearing light-colored clothing.

While painting, Kokoschka/Attersee says: “You can call me Koko. Like coconut. I like that when I’m painting. Or you can also call me Nussi.”

The children call Kokoschka/Attersee Koko and Nussi. “Yesss,” he replies, “just nicely call me Okki. I like that a lot while I’m painting.”

Then more and more childish “swear words” like Luli and Oaschi are added.

Kokoschka’s/Attersee’s mood worsens; he doesn’t like it. “So, so that’s how you speak to such a great artist. You should say: Koki, you are painting such a beautiful picture of us!”

The children correct themselves and say, “You are painting a very beautiful picture of us.”

“Yesss, my best one,” Kokoschka/Attersee answers.

He signs the finished painting with his initials and poses with his two models.

Then Kokoschka/Attersee plays a rocking tune on the piano and sings along. The two girls are beside him, along with three other girls, about eleven years old, who dance and sing along to the music.



Ludwig Wittgenstein | Norman Rosenthal
00:55:47 — 00:57:39

A school classroom.

At the front, Wittgenstein/Rosenthal is lecturing about Shakespeare, swinging his cane through the air as he speaks. He writes: "To be or not to be" on the blackboard.

Suddenly, a boy jumps up and shouts indignantly: "Why Shakespeare?"

Wittgenstein/Rosenthal explains that Shakespeare is the greatest, that there is nothing comparable in the German language.

The boy laughs. The teacher reprimands him, banging his cane wildly.

Then he calls a girl, about fifteen years old, to the front to the blackboard. She writes "To be or not to be" in chalk. Wittgenstein/Rosenthal demands to know what it means. He grabs her by the hair. "Tell me now, what does it mean!" he repeats over and over, his voice growing increasingly shrill.

The girl is very frightened.

Suddenly, now bare-chested, the girl leaps onto Wittgenstein/Rosenthal, grabbing his face as if trying to cover his mouth, forcing him to the ground.

A student screams.

"For you, young child from the countryside, there is no hope," Wittgenstein/Rosenthal yells at him.

Two students scream.

The entire class is now screaming, moving toward the teacher like zombies.

Wittgenstein/Rosenthal stares back at them.

