

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 „killing“ 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.