

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=D9Ihs241zeg>, 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/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.

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“, „wegsperrern“

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 ausschnittshaft 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.