

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 eine Projektraum zu gestalten, in dem wir in adas 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.