

ICH BIN DER BEENDER

Perspektiven auf einige Leerstellen in der Rezeptionsgeschichte
Otto Mühl

— 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 gänzlich 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-„Komune“ 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 halbverhungelter 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 verklart 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 Bilderserie 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 böse. 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.