

DIE RÜCKGABE DER KUNST AN IHRE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Die ethnografische Ausstellung als Strategie der Reparation

— von Branislav Jakovljević

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. PERIODISIERUNG

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

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

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

2. KONTEXTUALISIERUNG

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

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

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

3. RÜCKGABE AN DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

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

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

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

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

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

LITERATUR

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

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

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

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