

## NICHT TRENNEN, WAS NICHT ZU TRENNEN IST

Über einige jüngere Publikationen zu Otto Mühls Friedrichshof-Kommune



Kerstin von Gabain, „Badesee Friedrichshof“, 2012

Wie lässt sich Kunst(-produktion) zu moralischen Fragen im Leben ihrer Produzentinnen und Produzenten ins Verhältnis setzen? Angesichts zweier jüngerer Publikationen zur Otto-Mühl-Kommune im österreichischen Burgenland stellt sich das alte Problem erneut. Mit zeitweise über 600 Mitgliedern und zahlreichen Außenposten experimentierte man hier ab Anfang der 1970er mit alternativen Möglichkeiten des Zusammenlebens außerhalb klassischer Familienstrukturen – stets unter der autoritären Leitung Mühls, der 1991 wegen des in der Kommune institutionalisierten Kindesmissbrauchs zu sieben Jahren Haft verurteilt wurde.

Es ist nicht einfach, sich dieser Geschichte ohne Simplifizierungen und Sensationalismus zu nähern. Dass Elemente der aktionistischen Kunst in den therapeutischen Ansatz am Friedrichshof übernommen wurden, kompliziert die Lage noch weiter – war die Kommune doch niemals ganz unabhängig von Mühls künstlerischem Schaffen. Susanne Leeb über eine allzu leichtfertige Trennung.

Zwei jüngere Publikationen zur 1973 vom Wiener Aktionisten Otto Mühl (1925–2013) gegründeten Friedrichshof-Kommune werfen eine Frage auf, über die in Wien immer wieder sehr heftig gestritten wurde, von der der weitere Kunstbetrieb aber eher verschont wurde: das Verhältnis von Kunst und Kommune, vor allem hinterfragt seit Mühls Verhaftung 1991 u. a. wegen Beischlaf und Unzucht mit Unmündigen. Vor Kurzem erst wurde das Archiv der Kommune für wissenschaftliche Zwecke geöffnet, und seit Kurzem erst werden die Stimmen einer jüngeren Generation im Kunst- und Dokumentarfilmbereich laut. Es ist eine komplizierte Gemengelage: avantgardistische Kunstbegriffe, politische Befreiungsdiskurse, soziale Experimente und juristische Strafbestände. Im Unterschied zu den meisten kunsthistorischen Abhandlungen, die sich auf die Jahre des Wiener Aktionismus in den 1960ern konzentrieren und in

denen Kriegstraumata und Faschismus die Folie ist, vor der dieser diskutiert wird,<sup>1</sup> geht es in den neuen Publikationen zur Friedrichshof-Kommune um deren Folgen für eine andere Generation und damit um ein anderes Kapitel im Hinblick auf Macht und Verantwortung, Kunst und Moral.

Die Aufarbeitung der Kommune setzte vor gut zwei Jahrzehnten ein. Zwei Jahre nach deren Auflösung, 1992, hatte Andreas Schlothauer sein Buch „Diktatur der freien Sexualität. AAO, Mühl-Kommune, Friedrichshof“ veröffentlicht – die erste und bislang ausführlichste Aufarbeitung der Geschehnisse am Friedrichshof.<sup>2</sup> Schlothauers Buch enthält ausgesprochen viele Zitate aus Interviews, aus Zeugenvernehmungen, aus internen Journalen sowie aus den Dokumenten, die Mühl produziert hat. Das Leben am Friedrichshof wurde umfassend per Video aufgezeichnet, etwa die abendlichen Selbstdarstellungen und die sogenannten Palaver für Kinder, aber auch über Mühls Bett war eine Kamera angebracht, und auf der Toilette waren Mikrofone montiert. Mit der Auswertung von über 10 000 Seiten Transkription dieser damals den Exkommunarden und -kommunardinnen zugänglichen Aufzeichnungen war es Ziel Schlothauers, den Machtmissbrauch am Friedrichshof zu dokumentieren. Als Soziologe interessierten ihn vor allem die Gründe für das „Umschlagen“ – sofern man es als ein solches bezeichnen kann – einer antiautoritären Bewegung in eine totalitäre „Struktur“, so hieß das Ordnungssystem am Friedrichshof.

Schlothauer gehört als Aussteiger zu jener Generation, die die Kommune anfänglich gegründet hat. Die jüngsten Publikationen nun betreffen die heute 30- bis 40-Jährigen, die in der dortigen Struktur aufgewachsen sind. Der Kommune galten Zweierbeziehungen und Familie als



Kerstin von Gabain, „Lili-Bau, Friedrichshof“, 2012

schädlich. Der Friedrichshof war der weitgehend abgeschlossene Ort, an dem sich die Kinder völlig frei hätten entwickeln sollen, ohne den zerstörerischen Einfluss der Gesellschaft und eine, so hieß es, schädliche Fixierung auf Eltern. Mütter wurden relativ früh von den Kindern getrennt, und in späteren Kommunejahren wurde ihnen auch schon mal das Kind, sofern die Gruppe die Mutter als noch nicht frei genug erachtete, gänzlich weggenommen. Wer der Vater war, wusste man/frau in den meisten Fällen nicht. Von anderen kommunitären Lebensformen der Vergemeinschaftung von Privateigentum oder freier Sexualität unterschied sich der Friedrichshof durch einen an Wilhelm Reich orientierten gruppentherapeutischen Fokus, die Aktionsanalyse, zu der Mühl den Aktionismus transformierte. Gleichzeitig stand das Aufwachsen der Kinder im Vordergrund, was auch die Förderung frühkindlicher und jugendlicher Sexualität umfasste, sodass Kinder ab 14 in der Regel in das Programm der freien Sexualität einbezogen wurden.

Diese Idealsubjekte, in der Fantasie ihrer Befreier/innen, erzählen nun in den beiden Publikationen, einem Buch von Kerstin von Gabain, erschienen im Herbst 2014, und dem 2012 herausgekommenen Dokumentarfilm „Meine keine Familie“ von Paul-Julien Robert, andere Geschichten – wie schon zuvor in dem Dokumentarfilm von Juliane Großheim „Die Kinder vom Friedrichshof“ (2009). Die Künstlerin Kerstin von Gabain hat für das FH-Projekt acht Ehemalige interviewt, Architektur und Umgebung des Friedrichshofs fotografiert und beides in einem Büchlein im Revolver Verlag publiziert. Die Fotografien stellen ein Kontrastbild zu allen sonstigen Fotos aus der Kommunezeit dar, auf denen so gut wie ausschließlich Gruppen oder Detailaufnahmen bei Selbstdarstellungsabenden zu sehen sind. Gabains Fotos hingegen sind schwarz-weiß, menschenleer, und jegliche Höhen oder Tiefen sind aus ihnen entwichen. Statt auf Spuren oder Indizien trifft man auf Tristesse in Mittelgrau, auf opake Oberflächen und banale Dinge, wie Handläufe, Türen,

Gänge, Wege, Seeufer, mal eine Wandmalerei oder ein versifftes Möbel. Zu diesem Unspektakulären und Leeren passt es, dass die Interviewten anonym bleiben. Es sind ehemalige Mitschüler/innen von Gabain aus Wien, an die sie mit scheinbar harmlosen Fragen herantritt, die aber die Mikropolitik des „sozialen Experiments“ deutlich machen: Wie das mit dem Spielzeug war? – Fast nur Gemeineigentum; es gab ohnehin kaum Zeit zum Spielen; Weihnachtsgeschenke aussuchen durften nur die Kinder oben in der Hierarchie. – Was sie über die Außenwelt wussten? – Feindlich und böse. – Was die Zukunftsperspektive war? – Befreite, gesunde Subjekte sein; Gruppenleiter werden. – Welche Rolle die Kunst spielte? – Malen sei sehr wichtig gewesen; Teilnahme am Hitler-, Stalin- oder Picasso-Film oder das Drehen eines Reagan-Gaddafi-Films; Mitmachen an den Feldmalaktionen; die „Zerstörung des Tafelbilds“ nachbilden.

Andere Fragen gelten der Schule, Lieblingsplätzen oder auch den verschiedenen Ansätzen, die Geschichte der Kommune aufzuarbeiten. Das, was die Abgründe ausmachte, schimmert nur selten durch, etwa wenn H. sagt, dass dort auch sehr brutale Sachen passiert seien, aber sich keiner aufgelehnt hätte; oder G. beschreibt, „wie Otto sich niederkokst und N. um den Lili-Bau schickt, weil sie schwanger war und abtreiben musste“ (S. 126). Vielleicht liest man über solche beiläufig erwähnten Schrecklichkeiten hinweg, wenn man nicht weiß, dass Mühl entschieden hat, wer von den Schwangeren ihr Kind behalten durfte und wer nicht. Dieses Unspektakuläre, das keine Empörung vorschreibt, ist Risiko und Gewinn eines solchen Dokuments erzählter Erinnerung, das eher still und persönlich bleibt. Es geht nicht darum, etwas zu enthüllen, was nie-

mandem bekannt ist, sondern darum, eben just jener Generation zu einer öffentlicheren Stimme zu verhelfen. Womit die Frage nach dem Wie des Umgangs mit der Kommune angesprochen wäre. B. sagt: „Wir haben darüber geredet, dass man vor Themen aufpassen muss, die interessant sind [...]. Viele Leute machen Projekte über die Kommune, wo das Thema im Vordergrund steht und nicht die Art der Beschäftigung, und das ist zu wenig.“ (S. 38f.)

Paul-Julien Robert wählt für seinen Dokumentarfilm ebenfalls einen subjektiven und persönlichen Umgang. Anlass des Films war es, der Geschichte eines seiner mutmaßlichen leiblichen Väter nachzugehen, der am Friedrichshof Selbstmord begangen hatte. Paul-Julien Robert zieht seinen Film über das Familienbild und damit die Wunschvorstellung von Familie-Sein auf. Der Film beginnt mit einer liebevollen Badewannenszene, schieres Mutter- und Babyglück auf beiden Seiten. Der Kommentar ernüchtert: Die Szene sei gestellt, die Mutter habe Geld verdienen müssen und bei diesem Werbefilm mitgemacht. In der Kommune seien die Kinder in Kindergruppen aufgewachsen, und seine Mutter habe ohnehin die meiste Zeit in der Züricher Außenstelle gearbeitet. Robert führt unterschiedliche Situationen eng, die vor laufender Kamera sowohl für ihn als auch seine Mutter wohl einigen Mutes bedurft haben müssen, etwa wenn sie gemeinsam Videomaterial aus dem Archiv betrachten, bei dem Kinder in den mittäglichen Palavern gedemütigt wurden. Bei diesen Palavern wurde das Betragen der Kinder vom Vormittag beurteilt und ihr Platz in der Hierarchie bestimmt. Sie mussten Tänze vorführen, singen oder Theater spielen, wobei Mühl ad hoc Regie führte oder sie Sätze nachsprechen ließ wie: „Meine Mutter ist

weggefahren nach Zürich.“ Worauf ein Mädchen wiederholt: „Meine Mutter ist weggefahren nach Zürich.“ Wieder Mühl: „Seither geht es mir jeden Tag besser.“ Das Mädchen: „Seither geht es mir jeden Tag besser.“ – So eine Szene aus Roberts Film.

Die Kamera zoomt bisweilen zurück, und man sieht, wie sich Sohn und Mutter das zuvor bildschirmfüllend gezeigte Archivmaterial anschauen und darüber zu sprechen versuchen. Der Film selbst läuft dabei immer wieder in Brüche und Aporien – trotz aller Versuche, sich um die Erfahrung des jeweils anderen zu bemühen. Etwa wenn man angesichts des damaligen und durch den Film erschütterten mütterlichen Glaubens, das allerbeste für ihr Kind getan zu haben, die unüberbrückbare Kluft zu den Erinnerungen des Filmemachers zu spüren meint. Manchmal gibt es Traurigkeit, Scham oder verschlossene Gesichter, etwa wenn bei dem Versuch des Sohnes, den damaligen Familienhass der Mutter zu verstehen, eine andere Missbrauchsgeschichte, diejenige des Bruders der Mutter an einer Klosterschule, zur Sprache kommt. Und immer wieder Familienfotos des Familienzweigs aus dem Jura, Familienfotos der neuen Familie des anderen mutmaßlichen Vaters nach der Auflösung der Kommune aus La Gomera, dazwischen immer wieder Gruppenfotos aus der Kommunezeit. Es gibt keine abgeklärte Position in seinem Film, zumal auch Robert weitere Exkommunarden und -kommunardinnen seines Alters interviewt. Viel eher ist der Film das Dokument eines Versuchs, sich die eigene Vergangenheit anzueignen, die ein soziales Experiment der Eltern war. Buch und Film sind keine systematischen Formen der Aufarbeitung. Im Vordergrund steht, Subjekt seiner eigenen Geschichte zu werden.

Trotz des persönlichen Fokus stellt sich die Frage, ob seitens dieser Publikationen eine Forderung an den Kunstbereich erwächst. Auch wenn sie sich mit dem Interviewbuch eher am Rande bewegt, versteht gerade Kerstin von Gabain ihren Beitrag durchaus als Künstler/innenbuch. In ihrer Einleitung und durch ihren Architekturbezug knüpft sie an Mike Kelleys „Educational Complex“ an. Kelley ging umgekehrt vor: Angesichts der häufigen Mutmaßungen, seine Arbeit mit abgeduldeten Stofftieren gehe wohl auf Kindesmissbrauch zurück, antwortete er auf dieses offenbar gesellschaftliche Begehren nach Sensation, Voyeurismus und Betroffenheit mit einer Arbeit just zu diesem Thema, die unter anderem ein Architekturmodell und eine Anzeige wegen Kindesmissbrauch, erstattet gegen seinen Lehrer Hans Hofmann, umfasst. Mit dem Schillern der Arbeit zwischen Erinnerung und Fiktion mischte sich Kelley in die Debatte um Sexualität in Abhängigkeitsverhältnissen ein, machte dabei seine eigene Biografie zum Material und spielte mit den Fantasien seiner Betrachter/innen. Die Invertierung von Kelley bei Kerstin von Gabain macht die Sache insofern komplizierter, als hier die tatsächlichen Erinnerungen anderer Personen im Vordergrund stehen. Dennoch schreibt sie sich damit in den Kunstbereich ein. Es ist vielleicht nur ein kleiner Schritt, aber einer der quer zur üblichen Behandlung des Zusammenhangs von Kunst und Kommune steht, denn diese werden meist getrennt behandelt. Im Kunstbereich bleiben damit ethische Fragen und die Kontinuität oder Differenz von Aktionismus und Aktionsanalyse außen vor.

Als Trennungsgrund gilt gemeinhin, dass diese Zeit gar nicht mehr zum Wiener Aktionismus gehört und das „Spätwerk“ auch unabhängig von der Kommune rezipierbar sei. Philip



Paul-Julien Robert, „Meine keine Familie“, 2012, Filmstill

Ursprung etwa nennt Mühls „Manopsychotisches Ballett“ (8. November 1970) „the last important action by Mühl before he retired from the art world after a decade of painting and performance and focused on his commune as an alternative way of living“.<sup>3</sup> Das Museum am Friedrichshof, geleitet vom Kunstkritiker und Kunsthändler Hubert Klocker, der seit den 1986er Jahren Exklusivhändler für damals neue Gemälde Mühls in Österreich war,<sup>4</sup> fokussiert auf „Hauptwerke des Wiener Aktionismus“. Denselben Fokus hatten auch beide von Klocker mitkuratierten Ausstellungen resp. mitherausgegebenen Kataloge von 2014 bei Hauser & Wirth, New York, und 2012 im Mumok, Wien, mit Arbeiten der 1960er Jahre. Damit wird eine kunsthistorische Kanonisierung fortgesetzt, die 2004 im Mumok, „Otto Mühl – Aspekte einer Totalrevolution“, und in der im gleichen Jahr stattfindenden Lebenswerksausstellung Mühls im MAK, Wien, und den Hamburger

Deichtorhallen/Sammlung Falckenberg schon betrieben wurde. Bei Letzterer wurde das „Spätwerk“, wie man es in kunsthistorischen Kreisen nennt, nicht gezeigt, weil es nicht künstlerischen, sondern pädagogischen Zwecken gedient haben soll.<sup>5</sup> Gerald Schröder führt in seinem umfangreichen Werk zum Aktionismus mit Fokus auf die Traumabearbeitung in den 1960er Jahren das Kriterium einer mangelnden „Rückbindung an Problemstellungen der bildenden Kunst“<sup>6</sup> in der therapeutischen Arbeit in der Kommune an. Wegfallen würde so die ästhetische Reflexion, mit der auch immer eine Distanzierung von der Realität einhergehe. So plausibel sein Kriterium ist, auch hier wird eher nach Brüchen statt nach Kontinuitäten gesucht. Was eine künstlerische Problemstellung ist, sieht zudem gerade im 20./21. Jahrhundert beständig zur Disposition.

Der einzige veritabile Protest gegen einen reinen Kunstdiskurs kam bislang von Betrof-

fenen: 2004 gegen das MAK und 2010 gegen eine Ausstellung von Mühls Werken aus der Sammlung Leopold im Leopold-Museum in Wien. Dort wurden über 240 Malereien gezeigt, die während der Haftzeit Mühls aus dem Depot im Burgenland erworben worden sind. Ein Zusammenschluss von Exkommunarden und -kommunardinnen protestierte dagegen, dass die Geschehnisse in der Kommune nicht erwähnt würden.<sup>7</sup> Der Sammler und Museumsstifter nahm dazu Stellung: „Man kann heute das Eine wie das Andere, das bis zu kriminellen Handlungen aus dem Ruder gelaufene Lebensexperiment Otto Mühls und der Kommune einerseits, die beeindruckende Kunstproduktion andererseits, deutlich ansprechen und voneinander trennen.“<sup>8</sup>

Wie, wo und wer auch immer: Konsens der Kunst ist, dass die Kommune nicht dazu gehört. Mühls Selbstverständnis war allerdings ein anderes und die Kommune für ihn die Fortsetzung seiner Kunst mit teils denselben, teils anderen Mitteln. Es war gerade sein Kunstbegriff, der diese Mittel heiligte. Mühl vollzog eine Aufhebung von Kunst und Leben bis zum Exzess, inklusive der freiwilligen Eingemeindung der Kommunarden und Kommunardinnen in sein Gesamtkunstwerk, als „Material seines Kunstwerks“ und „Ton in seinen Händen“<sup>9</sup>. In den täglichen Palavern Kinder mit kaltem Wasser zu überschütten, galt ihm als „Materialaktion“<sup>10</sup>. Gerichtet gegen den bürgerlichen Kunstbegriff, der seine „geschädigte sexualität auf analasdischem wege zur darstellung bringt“<sup>11</sup>, würde der AAA (Aktionsanalytische Artiste [sic]) sein Leben „direkt“ zur Darstellung bringen. Man könne von „erlösung durch kunst sprechen“<sup>12</sup>. Dies geschah ungeachtet der Warnungen, die ihm nicht zuletzt Oswald Wiener zukommen ließ:

„Er [Oswald Wiener, S.L.] versuchte Otto Mühl nachzuweisen, daß er die Psychoanalyse ebenso mißverstehe wie die Idee einer freien Gesellschaft und daß er den gleichen Fehlschluß begehe wie im ‚Wiener Aktionismus‘ der sechziger Jahre, nämlich den Wirklichkeitsbegriff zu überschätzen. Eine unmittelbare Realität schaffen zu wollen, könnte nur ein faschistisches Gebilde ergeben.“<sup>13</sup>

Aber auch jenseits der akuten Person Mühl verlief die Vermischung mit der Kunstszene parallel zur Verfestigung der rigiden Kommunestruktur gerade in den 1980er Jahren. Mühl verkaufte bestens, und auch der restliche Kunstbereich fuhr auf Mühl ab: „Jüngere Künstler in den Vereinigten Staaten wie Paul McCarthy und Mike Kelley berufen sich massiv auf Brus, Mühl, Nitsch und Schwarzkogler. Harald Szeemann und andere Ausstellungsmacher kommen regelmäßig, um sich die Bestände anzusehen. Diese Prominenten spielen dann wiederum in den improvisierten Spielfilmen der Kommune mit.“<sup>14</sup> Legendär ist auch der Besuch von Joseph Beuys 1983 und dessen Verteidigung von Mühl.<sup>15</sup> Auch hier gälte es, nicht zu trennen, was nicht zu trennen ist.

Nur: Ebenso, wie man es sich zu einfach macht, das Leben aus der Kunst wieder abzsondern und sich die damit verbundenen ethischen Fragen nicht zu stellen, wäre es zu einfach, im Namen des Lebens Kunst abzuhängen, wie es jüngst eine Initiative gegen Caravaggios „Amor als Sieger“ in der Berliner Nationalgalerie im Zuge der Kinderpornografie-Affäre von Sebastian Edathy forderte.<sup>16</sup> Genauso wenig kann es angesichts der neueren Publikationen darum gehen, die Kommune im Nachhinein als das ganz Andere zu exotisieren, obwohl man/frau mit dem Ausprobieren alternativer Lebensmodelle und Sexualität, der Auflösung von Privateigentum



Paul-Julien Robert, „Meine keine Familie“, 2012, Filmstill

und Familie oder der Verkollektivierung durchaus sympathisieren mag. Das Problem am Friedrichshof war, zumindest gemäß den Aufarbeitungen, nicht die Etablierung antigesellschaftlicher Normen, sondern dass sie nicht mehr zur Verhandlung standen. Wer kritisierte, musste gehen.

Wenn Kunst vom Leben aber nicht zu leicht zu trennen ist und umgekehrt, wie ist damit im Bereich der Kunst umzugehen? Die üblichste Form ist, Kunst mit großem K zu vertreten und alle Debatten in die diskursiveren Formate, Katalogtexte, Diskussionen zu verschieben. Dafür spricht, keine Kunst, egal welche, moralischen Argumenten auszusetzen. Dagegen spricht, dass man damit in Abrede stellt, dass jede Ausstellung selbst eine diskursive Formation mit ihren jeweiligen Sagbar- und Sichtbarkeiten ist; und dass Ausstellungen auf diese Weise zu objekthaften Werkbegriffen tendieren, die den Kunstströmungen selbst zuwiderlaufen.

Oder aber man nimmt die Formel von Kunst und Leben ernst. Das hieße, die Kontexte weitaus breiter auch in Ausstellungen statt nur, wenn überhaupt, in Katalogen zu dokumentieren; aber auch nach dem Zusammenhang von Aktionismus und Kommune zu fragen, statt sich in der Sicherheit einer Trennung zu wiegen. Gewinn eines umfassenderen Einbezugs von Dokumentation wäre die größere Wahlfreiheit des Betrachters/der Betrachterin, sich eine eigene Meinung über das zu bilden, was sie oder er (sich) als Kunst ansehen will.

Dritte Wege werden im Fall des Wiener Aktionismus vor allem von Künstlerinnen begangen, wozu aber auch die neuen Publikationen zählen: Das Wissen verbreiten, andere Stimmen hörbar machen, die Rollen pluralisieren, umkodieren. Man könnte an Rosemarie Trockels, in diesem Fall auf Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater bezogenen, rot getränkten Spaghetti-Vorhang

denken, der den Eingang zu ihrer Kölner Ausstellung „Post-Menopause“ (2005) schmückte. Einer Heroisierung männlicher Exzessivität stand hier die Intelligenz eines trockenen Künstlerinnenwitzes gegenüber. Dazu gehört sicherlich Carola Dertnigs Kunstfigur „Lora Sana“, ein weibliches Aktionsmodell, mit der Dertnig 2006 die Rolle der Performerinnen und Künstlerinnen des Wiener Aktionismus betont, die meist anonym blieben. Teil dessen ist auch eine Serie, in der Dertnig Fotografien aus Aktionen von Mühl und Schwarzkogler übermalt, refotografiert, umdeutet.<sup>17</sup> Und dazu gehören nun auch das Büchlein von Kerstin von Gabain und der Film von Paul-Julien Robert, neben dem eingangs nur kurz erwähnten Film von Julia Großheim zu den Kindern vom Friedrichshof.

Dem Kunstmarkt und dem etablierten Sammlertum wird man ihren Mühl kaum nehmen können. Es ist aber möglich, im oben genannten Sinne die Geschichte(n) zu pluralisieren, Deutungshoheiten zu kritisieren oder die kunsthistorische Rhetorik zu demontieren, die im Namen von künstlerischer Qualität für eine solide Trennung argumentiert und sich die ethischen Fragen vom Leib hält. Zudem ist das Aufteilungsmodell befragbar, nach dem Künstler/innen als Tabubrecher und Bürgerschreck fungieren, an deren Transgression man und frau als Sammler/in oder Museumsbesucher/in aus sicherer Warte genüsslich und gütlich teilhaben kann. Die Infragestellung gerade moralischer Normen, die so oft und durchaus zu verteidigend von Kunst ausgeht, wäre gegen diese sichere Warte hochzuhalten – solange, und dies machen beide Publikationen noch mal sehr deutlich klar, Personen selbst entscheiden können, ob sie an ihr partizipieren möchten.

SUSANNE LEEB

#### Anmerkungen

- 1 Zuletzt sehr detailliert und mit einem Fokus auf das Interesse der Aktionisten an der Psychoanalyse resp. ihrer Entwicklungen in den 1960er Jahren: Gerald Schröder, *Schmerzsmänner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre*, München 2011.
- 2 Zu erwähnen wäre auch die spätere Chronik von Robert Fleck, *Die Mühl-Kommune. Freie Sexualität und Aktionismus. Geschichte eines Experiments*, Köln 2003. Als im Kunstbereich Involvierter und ohne die O-Töne Mühls fällt seine gerade im Hinblick auf den Kunstbereich durchaus informative Geschichte weitaus harmloser als die von Schlothauer aus.
- 3 <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/more-art-world-can-tolerate>.
- 4 Hier: nach Fleck, a. a. O., S. 197.
- 5 Vgl. <https://deichtorhallen.de/index.php?id=359>.
- 6 Schröder, a. a. O., S. 372.
- 7 <http://www.re-port.de/>.
- 8 <http://www.re-port.de/PDFs/StatementDrLeopold.pdf>.
- 9 Maria Diederichs, „Kommentar zum Film“, in: Booklet zu Paul-Julien Robert, „Meine keine Familie“, 2012, S. 4.
- 10 Interview mit Otto Mühl von Christof Siemens: „Da hab ich ein besonders böckiges Kind auch mal angeschüttet, wie ich Erwachsene mit Joghurt überschüttet habe. Das war eine Materialaktion für mich.“ [http://www.zeit.de/2004/10/Ich\\_bin\\_drunter\\_der\\_Dreckige](http://www.zeit.de/2004/10/Ich_bin_drunter_der_Dreckige).
- 11 Otto Mühl, *Die Rolle des Künstlers in der FKG/Die Rolle des Künstlers in der Kommungesellschaft*, Typoscript, Mai 1975, hier: zit. nach Fleck, a. a. O., S. 99.
- 12 Ebd., S. 100.
- 13 Ebd., S. 118.
- 14 Ebd., S. 198.
- 15 Vgl. dazu Fleck, a. a. O.
- 16 Vgl. den Artikel von Charlotte Klonk, „Jenseits von Schwarz und Weiß. Rezeptionsästhetische Überlegungen zur Unterscheidung von Bild und Kunst“, in: *Texte zur Kunst*, 95, 2014, S. 141–155, hier: S. 145.
- 17 „Lora Sana, Aktionistin, 62“, in: *Gender Performances: Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film* (Band 2 der Reihe „mdw Gender Wissen“, Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien), hg. von Andrea Ellmeier/Doris Ingrisch/Claudia Walkensteiner-Preschl, Wien 2011, S. 153–156; sowie: Felicitas Thun, „Dabei und nicht dabei“, auf: <https://www.textezurkunst.de/62/dabei-und-nicht-dabei>.