WIENER AKTIONISMUS MUSEUM

OTTO MUEHL: Kunst am Abgrund

INHALT

OTTO MUEHL. KUNST UND WIDERSPRUCH	2
FREIHEIT DER FORSCHUNG UND SCHUTZ DER BETROFFENEN	3
OTTO MUEHL. EIN LEBEN AM ABGRUND	4
TOPOGRAFIEN DER VERWÜSTUNG	5
DESTRUKTION ALS GESTALTUNG	6
OTTO MUEHL UND DER WIENER AKTIONISMUS	7
VON DER ZERSTÖRUNG DES BILDES ZU DER VERNICHTUNG DES MENSCHEN	8
DER MENSCH NACH DER KATASTROPHE	9
KARIKATUREN DER MACHT	10
DIE KOMMUNE. DAS ERSTE JAHRZEHNT	11-12
DIE KOMMUNE. DAS ZWEITE JAHRZEHNT	13
OTTO MUEHL UND VAN GOGH. SELBSTBILDNIS ALS ARTISTE MAUDIT	14
OTTO MUEHL UND DER NEUE HUNGER NACH BILDERN	15
DER SCHREI DES ERDBEBENS UND DIE SEHNSUCHT NACH STILLE	16

WIENER AKTIONISMUS MUSEUM

OTTO MUEHL. KUNST UND WIDERSPRUCH

Eine Ausstellung mit Otto Muehls Kunst zu zeigen, bedeutet, eine österreichische Perspektive auf die internationale Kunstgeschichte zu eröffnen. Als Mitbegründer des Wiener Aktionismus greift Muehl zentrale Tendenzen seiner Zeit auf – vom Abstrakten Expressionismus und der Informellen Malerei über die Materialkunst bis zur Erweiterung des Kunstbegriffs in Aktion und Performance. Er radikalisiert diese Impulse und entwickelt aus ihnen eine ebenso eigenständige wie verstörende Kunst.

Muehl ist zugleich eine der kontroversesten Figuren der österreichischen Nachkriegsgeschichte. Sein Werk hat Künstlerinnen und Künstler weit über Österreich hinaus beeinflusst und wesentliche Entwicklungen der Performance- und Körperkunst vorweggenommen. Der Gründer und Kopf der Kommune am Friedrichshof hat aber auch Menschen traumatisiert und seine Macht missbraucht. Wegen sexuellen Missbrauchs Minderjähriger und weiterer Delikte wurde er 1991 zu sieben Jahren Haft verurteilt.

Eine Ausstellung seines Werkes darf weder die Bedeutung seiner Kunst durch seine Verbrechen zum Verschwinden bringen noch die Verbrechen durch die Bedeutung seiner Kunst relativieren. Deshalb wurde die Auswahl der Werke mit besonderer Umsicht getroffen. Die Ausstellung zeigt Muehls Arbeiten als Kunstwerke – nicht als Illustrationen seiner Biografie, nicht als Dokumente der Kommune und nicht als Beweismittel seiner Straftaten. Werke, die Betroffene seines sexuellen Missbrauchs darstellen und heute zu einer neuerlichen Verletzung der Opfer führen könnten, wurden bewusst nicht aufgenommen.

Anders als frühere Retrospektiven konzentriert sich diese Ausstellung auf wenige, entscheidende Werkgruppen. Die Geschichte der Kommune wird dabei nicht verschwiegen, aber von der kunsthistorischen Betrachtung unterschieden. Im Mittelpunkt steht zunächst der Künstler der 1960er-Jahre. Von der aktionistischen Malerei führt sein Weg über Materialbilder und die Zerstörung des traditionellen Tafelbildes bis zu den Trümmerplastiken. Zerreißen, Verschütten, Verformen und Zerstören werden zu künstlerischen Verfahren. In ihnen hallt eine Generationserfahrung nach: die materielle und moralische Verwüstung Europas durch Krieg und Nationalsozialismus.

Auch die Aktionen kreisen um ein zutiefst pessimistisches Menschenbild. Unter der dünnen Decke der Zivilisation lauern Trieb, Aggression, sexuelle Begierde, Grausamkeit und Zerstörungswut. Der Mensch erscheint bei Muehl beschmutzt, besudelt, seiner Würde und seiner gesellschaftlichen Maske beraubt. Seine Kunst wird damit zum Ausdruck einer pessimistischen Anthropologie des 20. Jahrhunderts.

Umso größer ist der Widerspruch zu jener Hoffnung, die Muehl in den 1970er-Jahren mit der Kommune verbindet: Ausgerechnet der Künstler, dessen Werk so wenig Vertrauen in den Menschen erkennen lässt, glaubt an die Möglichkeit, durch eine radikal veränderte Lebensform einen neuen Menschen hervorzubringen. Aus der Befreiungsutopie entsteht jedoch zunehmend ein hierarchisches System, in dessen Zentrum Muehl selbst steht. Die Utopie schlägt in Herrschaft und Machtmissbrauch um.

Vielleicht liegt hier eine der entscheidenden Erkenntnisse dieser Ausstellung: Muehls Kunst ist komplexer, widersprüchlicher und letztlich scharfsinniger als seine Gesellschaftsutopie. Während diese an ihrem Anspruch scheitert, den Menschen verändern zu können, hält seine Kunst an den Widersprüchen des Menschen fest.

WIENER AKTIONISMUS MUSEUM

FREIHEIT DER FORSCHUNG UND SCHUTZ DER BETROFFENEN

Diese Ausstellung stellt das Museum vor eine besondere Verantwortung. Im Umgang mit Otto Muehl treffen zwei gleichermaßen berechtigte Anliegen aufeinander: der Schutz der Betroffenen und ihrer Persönlichkeitsrechte sowie die Freiheit von Kunst, Wissenschaft und historischer Forschung. Das eine darf nicht gegen das andere ausgespielt werden.

Deshalb zeigt die Ausstellung keine Werke, auf denen Opfer erkennbar sind. Zugleich müssen Kunstwerke, historische Dokumente und seit Jahrzehnten publiziertes Material grundsätzlich Gegenstand wissenschaftlicher Forschung und musealer Auseinandersetzung bleiben können. Dabei gilt es auch, die Autonomie der Kunst zu verteidigen: Ein Kunstwerk erschöpft sich weder in der Biografie noch in der moralischen Beurteilung seines Urhebers, sondern besitzt eine eigene ästhetische und historische Wirklichkeit. Wenn auch solches Material dem Zugang und der Präsentation entzogen wird, obwohl es weder Betroffene zeigt noch deren Persönlichkeitsrechte verletzt, gerät die Freiheit der Forschung unter Druck.

Eine demokratische Gesellschaft muss beides gewährleisten: den Schutz des Einzelnen und die Möglichkeit, auch die verstörenden, widersprüchlichen und moralisch belasteten Kapitel ihrer Geschichte zu untersuchen und sichtbar zu machen. Erinnerung verlangt Rücksicht – aber sie verlangt auch Erkenntnis.

WIENER AKTIONISMUS MUSEUM

OTTO MUEHL. EIN LEBEN AM ABGRUND

Otto Muehl wird 1925 im burgenländischen Grodnau geboren und wächst im benachbarten Gols auf. Zwischen 1943 und 1945 dient er als Wehrmachtsoldat im Zweiten Weltkrieg, gerät im letzten Kriegsjahr in Gefangenschaft und lehnt danach zeitlebens den Nationalsozialismus ab. 1952 legt er die Lehramtsprüfung für Deutsch und Geschichte ab und studiert Kunstpädagogik an der Akademie der bildenden Künste Wien. In den 1950er- und 1960er-Jahren arbeitet er als Zeichenlehrer und Zeichentherapeut.

1960 zeigt Muehl im Rahmen seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie Junge Generation in Wien geometrisch-kubistische Malerei. Im selben Jahr mietet er den Perinetkeller im 20. Bezirk als Atelier, der zwei Jahre später als Schauplatz der ersten Aktionen zur Wiege des Wiener Aktionismus wird. Ab 1961 wendet sich der Maler erstmals dem Material in der Malerei zu und expandiert sein Schaffen auf raumgreifende Objekte.

Gemeinsam mit Hermann Nitsch und Adolf Frohner legt er 1962 mit der Aktion Blutorgel den Grundstein des Wiener Aktionismus. Es folgen zahlreiche Materialaktionen, in denen Muehl das Beschütten, Beflecken und Beschmutzen des kulturell und materiell sterilen Körpers vollführt. Seine Aktionen haben oft moralische und ästhetische Grenzüberschreitungen sowie die Ausreizung des Ertragbaren zum Ziel, weswegen Anzeigen und Haftstrafen sein Schaffen regelmäßig begleiten. Nach der mit Günter Brus, Oswald Wiener und Peter Weibel durchgeführten Aktion Kunst und Revolution im Hörsaal 1 des Neuen Institutsgebäudes (NIG) der Universität Wien im Jahr 1968, verlegt Muehl wegen wiederholter Strafverfolgung seine Aktionen ins Ausland, vorrangig nach Deutschland.

1970 gründet er die Kommune Praterstraße in Wien als utopisches Gegenmodell zur Kleinfamiliengesellschaft und gibt zwei Jahre später die Kunst zugunsten der Kommunenarbeit auf. 1972 übersiedelt die Gruppe auf den Friedrichshof im Burgenland und führt das Gemeinschaftseigentum, die größtmögliche wirtschaftliche Unabhängigkeit sowie die freie Sexualität ein. Otto Muehl fungiert als Chef der Kommune, die schnell zu hunderten Mitgliedern expandiert und bald zahlreiche Ableger in europäischen Städten hat.

1976 nimmt Muehl die künstlerische Produktion wieder auf. Er malt Landschaften, Stillleben, Porträts und entwirft das Konzept der „Kunst als Lebenspraxis“. Nach einigen Skandalen, Straftaten und internen Streitigkeiten löst sich die Kommune 1990 auf. 1991 verurteilt das Landesgericht Eisenstadt Muehl wegen schweren sexuellen Missbrauchs von Unmündigen, Vergewaltigung, Beweismittelunterdrückung und weiterer Straftaten zu sieben Jahren Haft. Nach dem Verbüßen seiner Haftstrafe zieht Muehl mit seiner Frau und Kindern nach Moncarapacho, Portugal und stirbt dort 2013.

TOPOGRAFIEN DER VERWÜSTUNG

> *Der Ursprung der Malerei liegt im Besudeln und Beschmutzen einer schönen, reinen Fläche*.
> Otto Muehl, 1962

Anfang 1960 hadert Muehl mit der Loslösung vom Gegenstand in der Malerei. Im selben Jahr lernt er Günter Brus kennen und ist tief beeindruckt von dessen „totalem schöpferischem Exzess“. Kurz zuvor begegnen Brus und Alfons Schilling auf Mallorca der Amerikanerin Joan Merritt, die ihnen die gestische Malerei des Abstrakten Expressionismus näherbringt. Auch der Katalog der documenta vermittelt ihnen diese neue Vorstellung von Malerei, die weit über die österreichische Nachkriegskunst hinausweist. Muehl radikalisiert diese Impulse. Nach kurzweiligen kubistischen Experimenten bricht er 1961 schließlich ganz mit der Figuration und malt zunächst tachistische Bilder. Der Tachismus ist eine informelle Kunst der Farbflecke, des Zufalls sowie des pastosen Farbauftrags. In dieser Phase wächst Muehls Aufmerksamkeit für das Material der Malerei. Farbe dient ihm nicht mehr als Darstellung, sondern wird als Pigment physische Materie. Der Künstler malt nicht mehr mit Farbe, er arbeitet in ihr, durchwühlt sie. Furchen, Krusten und Verwerfungen verwandeln die Bildfläche in den Schauplatz eines körperlichen Geschehens. Die expressive Geste steigert sich zur physischen Attacke. Es folgen radikale Materialexperimente, wobei er Abfälle, Zement, Stofffetzen, Papier, Schnüre oder Naturfasern in die Farbmassen drückt, die Leinwand anzündet, sich mit dem gesamten Körper darauf wälzt, „ins Bild hinein haut“ und „so wild wie nur möglich“ malt.

> *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.*
> Otto Muehl, 1962

Die so entstandenen Bilder beschreibt Muehl als Aktionsmalerei und Senkgrubenästhetik. Das selbsterklärte Ziel sei es, „das Niedergeschlagene, Zerschossene, Explodierte, Verwüstete, Vernichtete, „Aus-den-Fugen-Geratene“ darzustellen. Die Gewalt gegen das Bild besitzt eine historische Dimension: Für Muehl ist es die Verarbeitung des Zweiten Weltkriegs, in dem er als Soldat gedient hatte. In diesem Zusammenhang sei seine Kunst eine „Warnung vor dem Abgrund, der uns allen droht“: eine Kunst am Abgrund. Muehl zufolge gemahnen die Gemälde an „Moraste, Sümpfe, Abbruchstätten, Erdbeben, Überschwemmungskatastrophen, verstümmelte Kriegslandschaften und verwesende Kadaver“.

> *Das neue Bild wird nicht nach Schönheit und Harmonie gemessen, sondern nach seiner Einmaligkeit und Lebendigkeit: Das Wichtigste ist die Schnelligkeit beim Malen, dadurch werden die Unbewussten, schöpferischen Bezirke im Menschen aufgerissen.*
> Otto Muehl, 1962

Die österreichische Nachkriegsgeneration trifft auf eine Gesellschaft, die Nationalsozialismus, Krieg und Massenmord verdrängt und hinter der wiederhergestellten Ordnung verbirgt. Der Philosoph Theodor W. Adorno vertrat die Ansicht, dass eine Ästhetik des Schönen nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr möglich sei. Muehl agiert gemäß dieser Auffassung. Nach den Zivilisationsbrüchen zweier Weltkriege erscheint ihm eine Ästhetik der Harmonie und des schönen Scheins fragwürdig. Muehl schafft stattdessen Werke, die sowohl ein konservatives Verständnis von Ästhetik als auch von Malerei herausfordern, indem er die zertrümmerten Böden der Nachkriegslandschaften zum Sujet erhebt und dem ehemals Schönen die neue, hässliche Realität des Krieges entgegensetzt.

WIENER AKTIONISMUS MUSEUM

DESTRUKTION ALS GESTALTUNG

> *Ich habe mir eine Lötlampe gekauft und will damit Löcher in die Leinwand brennen und Drähte zusammenlöten. Mit dem Feuer kann ich viel chaotischere Löcher erzeugen als mit dem Messer. Ich brauche für die Arbeit einen Haufen Gerümpel.*
> Otto Muehl, 1961

Im Juni 1961 erwähnt Otto Muehl erstmals konkrete Schritte weg von der pastosen Malerei und hin zum plastischen Materialobjekt. Er kauft sich eine Lötlampe und durchlöchert die Leinwand mit Feuer. Dem informellen Maler geht es dabei um die „einsatzfreudige“ und „kühne“ Gestaltung, um den künstlerischen Ausdruck jenseits von Komposition und Bildordnung.

Die Brennlöcher erinnern an die angebrannten Stoff- und Plastikleinwände des Italieners Alberto Burri, die in denselben Jahren entstehen. Muehl erwähnt Burri in seinen Briefen aus jener Zeit genauso wie den spanischen Künstler Manolo Millares, der seine Leinwände zerreißt und ihre Fäden mit Farbe zu plastischen Wülsten zusammenschnürt. Burri, Muehl und Millares sind mit ihren zerstörerischen Gesten gegen die Leinwand die Vorreiter eines internationalen Angriffs auf das Tafelbild. Sie haben die Destruktion zu ihrem leitenden Gestaltungsprinzip erhoben. Das Bild wird zerrissen, verschmutzt und mit Material verstopft.

Die vor dem Ersten Weltkrieg ins Leben gerufene Kunstbewegung des Futurismus strebte ebenfalls danach, alles Alte und Klassische zu demolieren. Obwohl sie vergleichbar destruktiv vorgehen, unterscheiden sich die Kunstschaffenden der Nachkriegszeit von ihren futuristischen Vorfahren maßgeblich. Statt den neuen Ordnungen der Technik nachzueifern und die Welt gemäß einer Kriegs- und Maschinenästhetik neu aufbauen zu wollen, spiegelt die neue destruktive Kunst vielmehr die Unordnung der durch die Maschinen entstandenen Zerstörung der Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. So reagieren die Kunstschaffenden der Nachkriegszeit auf eine zertrümmerte Realität, die zugleich gewohnt und fremd erscheint.

Was Muehl wenig später in seinen Materialaktionen am Menschen vollzieht – Beschütten, Beschmieren, Verhüllen, Versumpfen –, hat er am Tafelbild entwickelt. Dessen Zerstörung bedeutet kein Ende der Kunst: Sie wird zum Verfahren, aus dem eine neue Kunst hervorgeht.

WIENER AKTIONISMUS MUSEUM

OTTO MUEHL UND DER WIENER AKTIONISMUS

Der Wiener Aktionismus bezeichnet eine künstlerische Strömung der 1960er-Jahre, deren wichtigste Vertreter Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler sind. Den Begriff „Wiener Aktionismus“ prägt Peter Weibel erst im Jahr 1970 in der Publikation „Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film“. Die vier Künstler bilden keine feste Gruppe, sondern einen losen Zusammenschluss, die das gemeinsame Interesse verbindet, traditionelle Kunstformen zu überwinden und neue Ausdrucksmöglichkeiten zu entwickeln.

Ausgehend von der Malerei lösen sie sich schrittweise vom Tafelbild und verlagern ihre künstlerische Praxis in den realen Raum. Der menschliche Körper wird zum zentralen Bestandteil ihrer Aktionen. Diese richten sich gegen etablierte Vorstellungen von Kunst und greifen Themen auf, die in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft tabuisiert oder verdrängt werden, wie zum Beispiel Sinnlichkeit, Sexualität, Scham und Schuld.

Innerhalb des Wiener Aktionismus entwickelt Otto Muehl eine eigenständige Position. Seine frühen Materialaktionen machen Schmutz, Erde, Lebensmittel oder Abfälle zu künstlerischen Materialien. Mit Aktionen wie *Versumpfung einer Venus* (1963), *O Tannenbaum* (1964), *Bodybuilding* (1965) oder *Nahrungsmitteltest* (1966) setzt er sich mit gesellschaftlichen Normen, Konsumverhalten und den bürgerlichen Vorstellungen von Ordnung und Reinheit auseinander. Gleichzeitig greift er kunsthistorische Bildtraditionen wie das Stillleben auf und überführt sie in performative Inszenierungen mit realen Körpern und vergänglichen Materialien.

Ab 1968 bekommen seine Aktionen einen immer stärker gesellschaftskritischen und politischen Impetus, der in der Veranstaltung *Kunst und Revolution* (1968) im Hörsaal 1 der Universität Wien kulminiert. Brus und Muehl werden in Folge wegen Herabwürdigung österreichischer Staatssymbole, der Nationalflagge sowie der Bundeshymne zu zwei Monaten Haft verurteilt. Gegen Ende seiner aktionistischen Phase in den frühen 1970er-Jahren realisiert Muehl in erster Linie tabubrechende körperanalytische Aktionen (etwa *Oh Sensibilty,* 1970), in deren Fokus vor allem sexuelle Inhalte stehen.

VON DER ZERSTÖRUNG DES BILDES ZU DER VERNICHTUNG DES MENSCHEN

Otto Muehls Aktionen entstehen aus der Malerei. Zunächst greift er die geschlossene Oberfläche des Tafelbildes an: Farbe wird geschüttet sowie mit Stoffen und Gegenständen versetzt. Bald reicht die Leinwand nicht mehr aus. Die Malerei tritt in den Raum, der menschliche Körper selbst wird zur Bildfläche.

Damit verändert sich die Bedeutung des Beschüttens grundlegend. Pigmente, Eier, Mehl, Lebensmittel, Waschmittel, Wasser und Schlamm bilden keine Komposition mehr auf einer Leinwand. Sie treffen einen Menschen, verwischen seine Konturen, nehmen ihm seine Individualität und gesellschaftliche Erscheinung. Das Beschmutzen wird zum bildnerischen Verfahren der Entgrenzung: Was vorher Form besaß, wird breiig, unförmig, konturlos. Der Mensch versumpft buchstäblich im Material. Er hat – buchstäblich wie metaphorisch – sein Gesicht verloren.

Mit dieser Gestaltung setzt Muehl eine lange Revolte der Moderne gegen Schönheit, Reinheit und die glatte Oberfläche fort. Die klassische Kunst hatte den menschlichen Körper idealisiert und als geschlossene Gestalt dargestellt. Muehl tut das Gegenteil. Seine Körper sind keine traditionellen Akte. Nicht nur der Verzicht auf Anatomie oder die Absage an die herkömmlichen Materialien Holz, Stein und Bronze, sondern die Ästhetik der Zerstörung bestimmt Muehls Aktionen. Die Körper der Modelle werden verunstaltet und überformt. Statt der Schönheit der Venus zeigt er ihre Versumpfung, statt der körperlichen Stärke des Bodybuilders dessen groteske Karikatur, statt militärischer Disziplin durch Wehrertüchtigung die Absurdität der Zurichtung des Menschen.

Die Verwendung von Sahne, Mehl oder Eiern hat etwas Slapstickhaftes, wie das Auslöschen eines Gesichts in den legendären Tortenschlachten der Stummfilm-Ära. Bei Muehl bleibt einem das Lachen im Halse stecken. Denn die immer wiederkehrende Auslöschung verwandelt den Körper in anonymes Material. Muehl meint mehr als nur den gebrochenen Menschen, mehr als das in den Schützengräben zugrunde gegangene Menschenmaterial. Der Mensch hat im täter- und opferreichen 20. Jahrhundert jene Identität verloren, die ihm der Humanismus seit Jahrhunderten zugeschrieben hat.

So führt Muehls Weg vom Tafelbild zur Aktion weiter als der Wechsel des Mediums vermuten ließe. Es findet hier nicht nur ein Materialwechsel statt. Mit dem Verlassen der Leinwand verändert sich auch das Menschenbild. Der Körper wird zum Schauplatz einer Kunst, die nach den Katastrophen des 20. Jahrhunderts nicht mehr an die Unversehrtheit des Menschen glaubt.

DER MENSCH NACH DER KATASTROPHE

Otto Muehls Aktionen der 1960er-Jahre kreisen um ein ebenso einfaches wie radikales Bild: den Menschen, der seine Gestalt verliert. Gesichter werden mit Mehl, Farbe, Eiern, Waschmitteln, Lebensmitteln und Flüssigkeiten überschüttet, Körper beschmiert, paniert, versumpft, eingewickelt und ihrer Kontur beraubt. Das Individuum verliert sein Profil. Der Mensch erscheint nicht länger als Ebenbild eines Ideals, nicht als heroische, autonome Gestalt, nicht als in sich ruhende Persönlichkeit. Muehl zeigt den Menschen als Material, wie der Krieg Menschen zum Material macht: ein Wesen ohne Identität.

Darin liegt die Klammer so verschiedener Aktionen wie Versumpfung einer Venus, Mama und Papa, Bodybuilding, Wehrertüchtigung oder Leda und der Schwan. Ihre Themen wechseln – Sexualität, Familie, Militär, Körperkult, sexuelle Gewalt –, das Menschenbild bleibt.

Diese Sicht auf den Menschen verdankt sich dem 20. Jahrhundert mit seiner Folge von Weltkriegen, industriellem Massenmord, Vernichtungslagern und den anonymen Materialschlachten: Nach diesen Erfahrungen lässt sich der Mensch nicht mehr als Krone der Schöpfung oder souveränes Vernunftwesen darstellen: Schmutz, Gewalt, Erniedrigung und Zerstörung werden zum Bild einer Menschheit, deren zivilisatorische Oberfläche jederzeit aufbrechen kann.

Ironie, Groteske und Parodie, die Muehls Aktionen immer wieder durchziehen, schwächen seine Aussage nicht. Sie verschärfen sie. Das Lächerliche und das Grausame liegen bei Muehl dicht beieinander.

In den Aktionen steigert Muehl sukzessive diese Vorstellung vom Menschen zu einem Exzess aus Sexualität, Gewalt und Obszönität. Körper verschlingen, verletzen und erniedrigen einander; Täter und Opfer geraten in einen Kreislauf entfesselter Triebe. Diese Grausamkeit ist Teil eines zutiefst pessimistischen Menschenbildes. Übertreibung und Eskalation sind Teil der aktionistischen Gestaltungsprinzipien, die das Zerrbild einer Menschheit zeichnen, deren verdrängte Triebe Otto Muehl in seinen Aktionen schonungslos sichtbar machen will.

Muehls Begriff von Gewalt bleibt dabei wesentlich auf physische Gewalt limitiert, was auch durch seine Erfahrung als Soldat im Zweiten Weltkrieg geprägt ist: Verletzung, Verstümmelung und Tod bilden ihren äußersten Horizont. Für seinen eigenen späteren Machtmissbrauch entwickelt der Gründer der Kommune kein Sensorium, kein Schuldbewusstsein.

KARIKATUREN DER MACHT

> *Wir haben viel über die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft nachgedacht. Wichtig ist jedenfalls die andauernde Revolte gegen die Gesellschaft: Kunst als eine politische Sache.*
> Otto Muehl, 1966

1967 ruft Otto Muehl zur „Totalrevolution“ auf. Bis zu diesem Zeitpunkt hat er seine Aktionen zwar stets als allgemeingesellschaftliche und kulturelle Agitation betrieben, doch von nun an wendet er sich verstärkt der aktuellen Politik und dem Tagesgeschehen zu. Gemeinsam mit dem Schriftsteller Oswald Wiener verfasst Muehl 1967 die parodistische Revolutionsschrift ZOCK. Auf Überspitzung angelegt, fordern die zwei Künstler eine allumfassende Weltveränderung:
„die sprengung aller himmelskörper: sonne, mond und sterne“, die „Vernichtung der Wichtelgesellschaft“ sowie das „vollkommene Chaos“. Die agitatorische Rhetorik der Schrift feiert das Dreckige und das Tierische, während sie das Saubere und Bürgerliche ablehnt. Sie führt das Destruktionsprinzip der frühen aktionistischen Malerei fort und steht im Einklang mit der Schlamm- und Senkgrubenästhetik von Muehls Materialaktionen, die er 1966 in „Totalaktionen“ umtaufte.

> *Alles weg! Wir müssen wieder auf allen Vieren kriechen. Wir müssen wirkliche Schweine werden. Mit dem Menschen war's nichts.*
> Otto Muehl, 1966-1971

Auf ZOCK-Feste folgen politische Collagen, die Aktion Vietnam Party sowie eine Reihe an Porträts von Persönlichkeiten aus Politik und Popkultur. Die Personenporträts sind einerseits gemalt und andererseits in Siebdruck reproduziert.
Sowohl ihr farbintensiver Stil als auch die Technik des Siebdrucks sowie der seriellen Produktion sind einer Kunstrichtung entlehnt, die Muehl zu jener Zeit oft kritisiert: die Pop Art.

> *Diese Lüge werfe ich der Pop Art vor. Wenn Roy Lichtenstein nichts mehr malt und erfindet, sondern alles abmalt, so ist dies sehr gut, denn er beweist, dass es kein Bild mehr gibt, dass er aber seine Einsicht, dass es nichts mehr gibt, als Bilder verkauft, nehme ich ihm übel.*
> Otto Muehl, 1966

In grellen Farben vervielfältigt Muehl plakativ und karikierend die Köpfe von etwa 20 berühmten Personen. Anders als Andy Warhol – den Muehl als Ausnahmekünstler verehrt –, macht er keine Farbvariationen in den einzelnen Abzügen. Stattdessen stellt Muehl eine Vielzahl identischer Reproduktionen her und parodiert dadurch die Serialität der Medien- und Werbewelt.
Einige der dargestellten Personen zählt Muehl im ZOCK-Manifest auf und bezeichnet sie als „widerliche Typen“ beziehungsweise Anti-Ikonen, da sie es in einer Gesellschaft, die abgeschafft gehört, zu Berühmtheit geschafft haben.

> *Mit unbeschreiblicher Geilheit wird sich ZOCK auf alle Staatsmänner und Bütteln stürzen, auf Schöpfer von Staatshymnen, Andachtspfarrer, Staatspreisträger, Titelträger, Sportgrößen, auf alle, die es in dieser verschissenen Gesellschaft zu etwas gebracht haben. Besonders widerliche Typen wird sich ZOCK merken: Nixon, Mao Tse Tung, Prinz Charles, Königin Elisabeth, den Schah von Persien, Udo Jürgens, Mick Jagger, Karajan, Axel Springer, Otto Muehl, Papst Paul.*
> Otto Muehl, 1971

ZOCK, das so unterschiedliche Medien wie Aktion, Malerei, Druckgrafik, Lyrik und Musik umfasste und zwischen 1966 und 1971 umgesetzt wurde, war Muehls letztes großes Kunstprojekt, bevor er der Kunst abdankte, um eine „Therapiekommune“ zu gründen. In den ZOCK-Manifesten deuten sich bereits einige zentrale Grundprinzipien der Kommune an. Doch während ZOCK noch mit Nachdruck die Vernichtung aller sozialer Ordnungen propagierte, wird die Kommune in den 1980er-Jahren – zehn Jahre nach ihrer Gründung – hingegen von einer strengen Hierarchie bestimmt sein.

WIENER AKTIONISMUS MUSEUM

DIE KOMMUNE. DAS ERSTE JAHRZEHNT

1970 zieht Otto Muehl in eine 120 m² Wohnung in der Praterstraße in Wien, die sich bald in ein Auffanglager für junge Freigeister aller Art verwandelt. Wenig später bildet sich ein fester Kern von etwa zehn permanent bei Muehl wohnenden Personen: der Grundstein für die erste „Muehl-Kommune“. Es ist eine revolutionäre Gruppe, die das Ziel verfolgt, eine Gegengesellschaft zu etablieren.

Die theoretischen Grundlagen dafür legt Muehl bereits 1970 im ZOCK-Manifest: Die Abschaffung der Kernfamilie und des Privateigentums, die Einführung der freien Sexualität und die Überwindung der Kunst durch die „aktionistische Lebenspraxis“ in der Gruppe. Die Kommune versteht sich als therapeutisches Projekt: die Gesellschaft könne nur verändert werden, wenn der Mensch sich selbst verändert. **1972** stellt Muehl die Kunstproduktion ganz ein und beginnt, therapeutische Einzelsitzungen und Gruppenanalysen durchzuführen. Sein Analyseansatz speist sich aus der Charakteranalyse des Psychoanalytikers Wilhelm Reich, Sigmund Freuds Traumanalyse, der eigenen aktionistischen Kunstpraxis sowie später von Arthur Janovs Urschreitheorie. Die Synthese dieser Theorien wird das Zusammenleben in der Kommune nachhaltig prägen.

Im Herbst kauft die Gruppe in der Parndorfer Heide im Burgenland den ehemaligen landwirtschaftlichen Vorzeigebetrieb des Erzherzogs Friedrich: den Friedrichshof, auf den sie bald umzieht. **1973** benennt sie sich gemäß dem therapeutischen Anspruch in Aktionsanalytische Kommune (AA). Die Kommune strebt größtmögliche Autarkie an. Sie betreibt Gemüseanbau und Zuchttierhaltung. Um die Identität in der Kollektivität aufzulösen und sich von der linken Subkultur der Sechziger abzugrenzen, rasieren sich alle Kommunard:innen die Köpfe. Die Überwindung der „Panzerung“ und „der Schädigung durch die Kleinfamiliengesellschaft“ etabliert sich zur leitenden Absicht der Kommune und ihrer autotherapeutischen Sitzungen: Neben den Aktionsanalysen finden nun auch sog. Selbstdarstellungensabende (SD-Abende) statt. Eine Selbstdarstellung endet idealerweise im symbolischen Vater- und Muttermord oder in der psychischen Rückkehr zum eigenen Geburtserlebnis. Bewusstseinsentwicklung soll durch die Ektase und die „energetische Entladung“ vor versammelter Gruppe bewirkt werden. Homosexualität wird in der Kommune indessen als „infantile Schädigung“ verstanden – eine Überzeugung, die homosexuelle Kommunard:innen selbst teilten –, die therapiert werden müsse.

Um **1974** werden in der Kommune erste Firmen gegründet – Transport- und Umzug, Jeans-Import, Tischlerei, Heizungsbau –, um Geld für das kollektive Eigentum und den Ausbau des Friedrichshofs zu generieren. Die Gruppe umfasst nun ca. 50 Personen und betreibt einen regelmäßigen Gastbetrieb an Wochenenden, wobei SD-Kurse und Aktionsanalysen gegen Aufpreis angeboten werden.
1975 verstärkt die Kommune die Öffentlichkeitsarbeit, um neue Mitglieder anzuwerben; etwa mit der Zeitschrift AA-Nachrichten oder durch Infostände bei Kunstausstellungen, wie der documenta. Es entstehen die ersten AA-Stadtgruppen in der Schweiz und Deutschland, bald folgen Frankreich, Niederlande, England, Norwegen. Ab **1976** bezeichnet sich das nun international vertretene sozialutopische Gemeinschaftsprojekt als AAO: Aktionsanalytische Organisation, das auf den Prinzipien der freien Sexualität, der kollektiven Produktion und des Gemeinschaftseigentums beruht. Die Kommune erhält eine effiziente Arbeitsteilung, die in den 1980er-Jahren zur Grundlage einer zunehmend undemokratischen Hierarchie wird.

Die Frauen gründen in diesem Jahr die Frauenforderung (FF) mit dazugehörigem Magazin, um die Dominanz der Männer in der Kommune herauszufordern. **1977** erfordert der Zuwachs der Kommune den Ausbau der Selbstverwaltung. Jede Person übernimmt eine Aufgabe innerhalb des enormen Gemeinschaftsunternehmens, etwa in der Verlags-, Werkstatt-, Versorgungs-, Finanz- oder Erziehungsgruppe. Muehl bleibt die therapeutische, pädagogische, ökonomische und künstlerische Leitung. Indessen erregen erstmals Fernsehberichte über die Kommune öffentliches Aufsehen. Sie wird einerseits mit dem Sektenvorwurf konfrontiert, andererseits aber auch als sozialutopisches Experiment gefeiert. Bundeskanzler Bruno Kreisky empfängt eine Kommunen-Delegation. Zugleich sinkt der Erlös der gemeinschaftlichen Betriebe und die Ökonomie gerät ins Wanken.

Es wird die Schließung der Betriebe und die Reintegration der Kommunard:innen in den Arbeitsmarkt der „Kleinfamiliengesellschaft“ beschlossen. 1978 wird das Gemeinschaftseigentum für kurze Zeit verworfen, das Privateigentum wiedereingeführt und die Kommunard:innen in Ausbildungen und an Universitäten geschickt. 1979 wird das Gemeinschaftseigentum wiedereingeführt.

DIE KOMMUNE. DAS ZWEITE JAHRZEHNT

Anfang **1980** zählt die Kommune über 700 Mitglieder. Gleichzeitig nimmt ihr hierarchisches Gerüst aristokratische Züge an. Arbeits- und Bewusstseinsgruppen (BAG) gliedern die Kommune. Wer in der 1. BAG ist, hat mehr Entscheidungsmacht, weil eine attestierte „höhere emotionale Bewusstseinsstufe“ bei der Person vorliegt. Über diese Zuordnung wird unter anderem bei den SD-Abenden entschieden. Der Personenkult um Muehl nimmt zu, mehr Nähe zu ihm bedeutet mehr Entscheidungsmacht. Muehl wird von vielen Kommunard:innen als Genie gefeiert, seine Reden werden gedruckt und als Lehrmaterial eingesetzt. Die Kommune nimmt sektenähnliche Züge an, obwohl sich die Macht Muehls allein den Kommunard:innen verdankt.

Die Kommune integriert die Kunst verstärkt in den Alltag: Filmproduktionen, Theateraufführungen, Vorträge, Musikabende, Aktzeichenkurse, Malabende. Später wird ein Kunstbüro eingerichtet und eine Sammlung angelegt. Der wachsenden Kinderzahl wird mit der Errichtung eines selbstverwalteten Kinderhauses begegnet, das von Jugendlichen betreut wird, sowie mit der Eröffnung und öffentlichen Zuerkennung einer Volks- und Hauptschule. Die freie Sexualität bleibt ein Grundkonzept der Kommune. Zweierbeziehungen sind verboten, werden aber heimlich geführt. Strenge Hygieneregeln sorgen für Schutz vor Sexualkrankheiten, vor allem seit dem Ausbruch der AIDS-Krise.
1982 wird die Hierarchie innerhalb der Kommune zunehmend zum Instrument sozialer Kontrolle und Disziplinierung, was zu Konkurrenzkämpfen um die höheren Ränge führt. Neben den bereits stattfindenden Gruppenpalavern werden nun Fehlleistungspalaver und Kinderpalaver eingeführt, die teilweise zu herablassenden Beleidigungen und traumatisierenden Erniedrigungen sowohl von Erwachsenen als auch von Kindern vor versammelter Gruppe führen.

1983 stellt die Kommune wegen gesundheitlicher Bedenken und fortlaufender Sektenanschuldigungen die Öffentlichkeits- und Kulturarbeit ein, lässt keine neuen Mitglieder mehr zu und schottet sich von der Außenwelt ab. Gleichzeitig arbeiten immer mehr Kommunard:innen in der Privatwirtschaft außerhalb der Kommune. Die einst frei gestaltete Kommune entwickelt sich nun zunehmend zu einem Unternehmen nach kapitalistischem Vorbild. Es kommt zu einem enormen wirtschaftlichen Aufschwung. Zugleich wachsen die Spannungen zwischen der künstlerischen Leitung und den wirtschaftlichen Interessen derjenigen Kommunard:innen, die mit Millionen den Friedrichshof finanzieren.

1985 kauft die Kommune auf der kanarischen Insel La Gomera eine alte Finca, El Cabrito. Nach der Tschernobyl-Katastrophe am 26.4.1986 wandern zunächst die Mütter mit den Kindern aus, andere kritisieren den Ankauf als Luxusprojekt. In diesem Jahr werden erste Vorwürfe wegen sexueller Vergehen an Unmündigen gegen Muehl laut. Ehemalige Kommunard:innen versuchen, den Kopf der Kommune anzuzeigen. Die Staatsanwaltschaft nimmt Ermittlungen auf. Viele Kommunard:innen teilen Muehls Überzeugung, dass Minderjährige – das Schutzalter beträgt 14 Jahre – auch ein Recht auf freie Sexualität haben. Muehl ordnet die Verbrennung von potenziell belastendem Material wie Tagebüchern an, was nur zum Teil ausgeführt wird, da viele Kommunard:innen ihre Tagebücher verstecken und sie später der Polizei aushändigen. In der Kommune geht die Angst vor Verfolgung durch den Staat um.

1989 findet am Friedrichshof eine Hausdurchsuchung statt, bei der die gesuchten Gegenstände nicht gefunden werden. Zu diesem Zeitpunkt konsumieren Muehl und sein engster Kreis bereits seit einigen Jahren nicht nur Marihuana, sondern auch vermehrt Kokain, was Muehls Größenwahn und Allmachtsfantasien nur zusätzlich steigert.

1990 wird das Gemeinschaftseigentum in offizielle Strukturen überführt, durch ein DNA-Verfahren die Väter die Väter der Kinder ermittelt Kinder ermittelt und die Kommune aufgelöst. 1991 wird Otto Muehl vom Landesgericht Eisenstadt wegen schweren sexuellen Missbrauchs von Unmündigen, Vergewaltigung, Missbrauchs des Autoritätsverhältnisses, sittlicher Gefährdung von Personen unter 16 Jahren, Verstößen gegen das Suchtmittelgesetz, falscher Beweisaussage sowie der Unterdrückung eines Beweismittels zu sieben Jahren Haft verurteilt. Muehls Lebensgefährtin Claudia Muehl wird wegen sexuellen Missbrauchs zu einem Jahr Haft verurteilt. Der Kommunarde Bernd Stein wird wegen Unterdrückung eines Beweismittels und Falschaussage zu 18 Monaten Freiheitsstrafe verurteilt.

WIENER AKTIONISMUS MUSEUM

OTTO MUEHL UND VAN GOGH. SELBSTBILDNIS ALS ARTISTE MAUDIT

In den 1980er-Jahren wird Vincent van Gogh für Otto Muehl zu einer zentralen Identifikationsfigur. Dabei geht es ihm weniger um die Vorbildhaftigkeit seiner Malerei als um den Mythos des Künstlers: van Gogh verkörpert den Außenseiter und Visionär, den seine Zeit verkennt und dessen gesellschaftliches Scheitern nachträglich zum Zeichen seiner künstlerischen Größe wird. In dieser Tradition des artiste maudit, des „verfluchten Künstlers“, inszeniert Muehl auch sich selbst. Im Gemälde der „Initiation“ treibt Muehl seine Identifikation mit dem großen Niederländer ins Groteske. Gleich zweimal erscheint van Gogh und schneidet Muehl ein Stück seines Ohres ab. Die berühmte Selbstverstümmelung van Goghs vom Dezember 1888 wird auf Muehl übertragen, an seinen künstlerischen Erben wie eine Staffel weitergegeben. Was bei van Gogh als Akt der Selbstverletzung in die Kunstgeschichte eingegangen ist, vollzieht Vincent van Gogh einhundert Jahre später an Otto Muehl. Die Szene ist ein grotesker Initiationsritus: van Gogh zeichnet Muehl durch die Verletzung und nimmt ihn gleichsam in die imaginäre Gemeinschaft der verkannten Künstler auf. Die Wunde wird zum Stigma und zugleich zum Ausweis künstlerischer Auserwähltheit.

Im zweiten Gemälde erzählt Muehl den zum Mythos nobilitierten Vorfall der Selbstverstümmelung aus umgekehrter Perspektive. Van Gogh richtet – historisch präzise – die Verletzung gegen sich selbst; neben ihm erscheint wohl jene Prostituierte, bei der van Gogh unmittelbar vor seinem psychotischen Anfall die Nacht verbracht hat und verspottet das unverstandene Genie, vor einem höllischen Hintergrund. Es ist die Gestik, die wir von mittelalterlichen Tafelbildern mit der Verspottung Christi kennen. Tragödie und Komik, Pathos und Lächerlichkeit liegen unmittelbar nebeneinander. Muehl eignet sich den Van-Gogh-Mythos deshalb nicht ehrfürchtig an. Er überzeichnet ihn ins Karikatureske. Beide Bilder handeln ebenso sehr von Otto Muehl wie von Vincent van Gogh. Muehl schreibt sich in die lange Genealogie des unverstandenen Künstlers ein und unterläuft diesen Anspruch zugleich durch Karikatur und Groteske. Van Goghs abgeschnittenes Ohr wird zum Zeichen einer Künstlerexistenz, in der gesellschaftliche Ausgrenzung, Verletzung und Größenanspruch unauflöslich miteinander verbunden sind. Van Gogh selbst autorisiert den Österreicher mit diesem Initiationsritus als seinesgleichen.

WIENER AKTIONISMUS MUSEUM

OTTO MUEHL UND DER NEUE HUNGER NACH BILDERN

Um 1980 bietet sich Muehl mit der jüngsten Malerei der Neuen Wilden eine Möglichkeit zur Rückkehr der Figuration, ohne ins Akademische abzurutschen. Die Gegenstände werden nicht detailliert beschrieben. Der Pinselstrich ersetzt Perspektive und Modellierung. Die Körper besitzen keine plastische Binnenzeichnung. Arme und Beine bestehen aus einem einzigen breiten Zug, das Gesicht aus wenigen Farbsetzungen. Nicht das Motiv entscheidet über die Kunst, sondern der Malgestus und die Farbe. Diese emanzipiert sich zugleich von der natürlichen Farbe des Gegenstands. Rot, Blau, Grün und Gelb stehen ungebrochen, mit großer koloristischer Intensität und in starken Kontrasten nebeneinander.

Zugleich wird das Banale der früheren Genremalerei erstmals in der zeitgenössischen Kunst wieder bildwürdig. In diesen Gemälden findet keine „große“ Handlung statt: Eine Frau sitzt Zeitung lesend auf der Toilette; eine Mutter geht mit zwei Kindern spazieren; ein Vogelfresser wird heimlich von einem Mann beobachtet; eine Frau steht unter der Dusche. Das sind keine heroischen Motive, auch keine psychologisch aufgeladenen Sujets. Es sind Alltagsfragmente.

Muehl entdeckt vor allem durch den Berliner Maler Rainer Fetting die Möglichkeit, zur gegenständlichen Malerei zurückzukehren, ohne die Errungenschaften seiner eigenen gestischen Aktionsmalerei preiszugeben. Im Gegenteil: Der breite Pinsel, das schnelle Arbeiten, die körperliche Bewegung, die aggressive Direktheit der Farbe, all das kennt Muehl aus seiner eigenen Kunst seit den frühen 1960er-Jahren.

Rainer Fetting dominiert Anfang der 1980er-Jahre in Europa den nach Konzeptkunst und Minimal Art neu entfachten Hunger nach Bildern. Muehl reagiert also nicht auf eine marginale Berliner Erscheinung, sondern auf einen Künstler, der gerade zu einem der international sichtbarsten Vertreter der neuen figurativen Malerei geworden ist.

Nicht zufällig bezeichnet Muehl einige seiner schönsten Aquarelle „nach Rainer Fetting“. Er entdeckt in Fettings „heftiger Malerei“ eine Figuration, die seiner eigenen Herkunft aus der gestischen Aktionsmalerei erstaunlich nahekommt. Der Berliner Neo-Expressionist war für ihn das ideale Scharnier zwischen seiner eigenen Malerei und seinen früheren Aktionen. Was Muehl in den 1960er-Jahren aus dem Bild herausgeführt hat – Körperlichkeit, Aggression, Aktion –, findeter bei Fetting im Bild wieder.

DER SCHREI DES ERDBEBENS UND DIE SEHNSUCHT NACH STILLE

1986 malt Muehl zwei Werkgruppen, die einander wie Antipoden gegenüberstehen. Auf der einen Seite das Chaos: Die Erde bebt, Menschen stürzen, Tische und Gläser kippen. Auf der anderen Seite die Ordnung der Parndorfer Heide: wenige Farbfelder, eine Horizontale. Die Erde steht still. Alles ruht.

1985 gibt der neapolitanische Galerist Lucio Amelio bei einem Besuch am Friedrichshof den Anstoß zur Serie Terrae motus. Nach dem verheerenden Erdbeben von 1980 in Süditalien – tausende Menschen verlieren ihr Leben, ganze Dörfer werden dem Erdboden gleichgemacht – beauftragt er Künstler wie Joseph Beuys, Andy Warhol, Robert Rauschenberg und Gerhard Richter, Bilder im Angesicht der Katastrophe zu schaffen.

Otto Muehl macht aus dem Erdbeben eine existenzielle Metapher: Dem Menschen wird der Boden unter den Füßen weggezogen; oben und unten tauschen ihre Plätze, Körper verlieren ihr Gleichgewicht. Es ist der Augenblick, in dem jegliche Ordnung zusammenbricht. Der Mensch verliert das Gefühl der Sicherheit und Stabilität. Damit trifft Muehl zugleich das ambivalente Lebensgefühl der 1980er-Jahre, die nicht nur aus dem neuen Reichtum der Yuppies, dem Konsumrausch und dem Aufschwung der Börsen bestehen. Die Verschärfung des Kalten Krieges mit dem heiß umkämpften NATO-Doppelbeschluss, AIDS, die Explosion der Challenger und der Super-GAU in Tschernobyl 1986 erschüttern den Glauben an Sicherheit und Fortschritt.

Auch am Friedrichshof treten in diesen Jahren erstmals Spannungen auf: die zunehmende Konzentration der Macht auf Muehl sowie die inneren Konflikte der Kommune zwischen denen, die Millionen mit Versicherungsgeschäften verdienen und denen, die das Vermögen verteilen, kündigen jene Krise an, die wenig später in der Auflösung der Kommune münden wird. Terrae motus wird zum Symbol: Was fest und sicher scheint, wankt, ist unzuverlässig. Was für ein Bild für die 80er-Jahre! Für die Kommune, für das Leben Muehls, für seine Opfer, für die Existenz des Menschen schlechthin.

Den Gegenpol bilden die ruhigen Landschaften der Parndorfer Heide. Muehl treibt hier die Kunst auf einen Punkt, an dem sie beinahe aufhört, Landschaftsmalerei zu sein. Himmel, Erde und Ferne werden zu Farbzonen, der Horizont zu einer einzigen Linie. Keine Perspektive reißt den Raum auf: Es sind Bilder der Sehnsucht nach Sicherheit und Ordnung. Sie gemahnen an Ellsworth Kelly, Imi Knoebel und die Erhabenheit des Barnett Newman, nicht an Landschaftsmalerei.

Allein, Muehl überschreitet nicht die Grenze zur Abstraktion. Ein einziger horizontaler Streifen verwandelt die monochromen Flächen zu Feldern und Himmel. Die Farbtemperatur schreibt dieser Landschaft die Hitze des Sommers ein. Jener Künstler, der noch 15 Jahre zuvor das Material und den menschlichen Körper in seinen Aktionen besudelt, demoliert und deformiert hat, gelangt hier zu einer Malerei äußerster Reinigung und Reduktion, Ruhe und Stabilität. Alle Raserei kommt zum Stillstand.

Zwei Weltmodelle begegnen einander in diesen beiden Serien: Sturz und Stabilität. Katastrophe und Ordnung. Einmal verliert der Mensch jeden Halt. Auf der anderen Seite gibt eine einzige horizontale Linie der Welt ihren Halt zurück. Otto Muehl wird nicht dem Weg dieser Kunst folgen. Er ist das Erdbeben, das die Welt erschüttert.