



KOMPLIZENSCHAFT IN DER SICHTBARKEIT

MATHILDA schlägt anhand des Films *Back to Fucking Cambridge*, der 1987 unter der Regie von Terese Schulmeister und nach einem Buch von Otto Mühl entstand, eine radikale Neubesichtigung seines Werkes vor. Während der Film bisher als „Satire auf die Kulturszene“ der Jahrhundertwende galt, wird er nun als dokumentarisches Material gegengelesen und verliert dadurch seinen künstlerisch-fiktionalen Charakter; für MATHILDA ist der Film manifeste Dokumentation: Die Überlebenden sexualisierter Gewalt spielen die Rollen von Missbrauchsoptionen einer künstlerischen Avantgarde.



Videoinstallation auf sechs Bildschirmen

Gesprochen von: Zarah Gutsch | Film Quelle: Back to Fucking Cambridge (1987), nach einer Idee von Otto Muehl, Regie: Terese Schulmeister

Die Installation wurde im Volkskunde Museum Wien im Rahmen des Symposiums *Kunstrezeption – Strategien für zukünftiges Ausstellen* im Juni 2021 mit einem Begleittext von Elisabeth Schäfer realisiert.

Ausstellungstext von Elisabeth Schäfer

Back to Fucking Cambridge ist 1987 unter der Regie von Terese Schulmeister und nach dem Drehbuch von Otto Mühl in der Kommune am Friedrichshof entstanden. Damit ist der Film ca. ein Jahr nach einem Aktzyklus Mühls produziert worden, aus dem das Wiener Leopold Museum 2010 im Rahmen der Ausstellung *Otto Mühl* nur ein einziges Bild zeigte, da die restlichen Bilder Missbrauchsoffer Mühls zeigen.¹ Diejenigen also, die ein Jahr nachdem sie im Rahmen dieser Serie unter erdenklich zynischen Umständen portraitiert wurden, bekommen auch im Film *Back to Fucking Cambridge* Rollen: erneut als Missbrauchsoffer. Unter den Filmen, die in der Kommune am Friedrichshof entstanden sind, ist *Back to Fucking Cambridge* derjenige, der — den genannten historischen Umständen zum Trotz — die wohl größte Popularität erzielte. Die Premiere fand 1987 in der Wiener secession statt. Auch im Fernsehen wurde *Back to Fucking Cambridge* ausgestrahlt: Erstmals durch den Sender FSZ am 31.03.1989 sowie am 13.12.1993 im ORF 2 und weitere zwei Male innerhalb des Sendeformates ORF-Kunststücke (1989 und 1993). Auch heute noch ist *Back to Fucking Cambridge* in Retrospektiven, im musealen Kontext usw. häufig zu sehen und wird sehr oft als Komödie bzw. Satire behandelt, siehe beispielsweise das Screening des Filmes im Roten Salon der Berliner Volksbühne 2016.²

Die Rezeption sieht in *Back to Fucking Cambridge* zumeist einen bitterbösen Blick auf die Kunst- und Kultur-Szene der Wiener Jahrhundertwende, ihre Mythen und legendären Ikonen am Werk. Die Auseinandersetzung mit dem Film durch die Gruppe MATHILDA möchte diese Lesart befragen. Die Besetzung der Ikonen des 19. Jahrhunderts — wie beispielsweise Kubin, Schiele, Freud, Weininger, Wittgenstein, Schönberg und andere — durch „KünstlerInnen“ aus dem Umfeld der Kommune und des Wiener Aktionismus, lässt die Frage entstehen, wie der Film mit

1 Siehe: https://www.welt.de/welt_print/kultur/article8009453/Nur-ein-Haushaltsunfall.html, gesichtet 23.09.2023.

2 Siehe: https://volksbuehne.adk.de/praxis/fuck_back__money_is_over_back_to_fucking_cambridge/index.html, gesichtet 23.09.2023.

der Ikonenhaftigkeit von ProtagonistInnen der Kunst- und Kulturwelt umgeht und warum diese angerufen und unterstrichen wird. So werden im Film „KünstlerInnen“ und „Intellektuelle“ der Jahrhundertwende von „KünstlerInnen“ und „Intellektuellen“ besetzt: Otto Mühl als Sigmund Freud, Nam June Paik als Anton von Webern, Maria Lassnig als Anna O. oder Georg Jiri Dokoupil als Egon Schiele, um nur einige zu nennen. Die ersten Einstellungen des Filmes zeigen eine dem Kaiser zujubelnde Menge in sommerlicher Landschaft. Danach drängen sich tableau-ähnliche Szenen schriller Exzesse aneinander. Besonders die Tonspur zeugt von schreienden (Kinder-) Stimmen. Das Handlungsgerüst des Filmes vermittelt den Eindruck, Schlaglichter in Lebens- und Schaffensphasen der gezeigten Figuren werfen zu können — geradezu panoptisch, als verfüge die Kamera und diejenigen, die sie führen, über panoptische, alles einsehende Perspektiven. Hier wird das zentrale Moment der Kommune aufgegriffen, in der ebenfalls jede Handlung öffentlich einsehbar war und Intimität, Schutz der Privatsphäre zerstört wurden. Darüber hinaus erinnert die panoptische Blicktechnik als „Entlarvungsmethode“ der von Otto Mühl als vermeintlich „therapeutisch“ entwickelten Aktionsanalyse (die keine Therapie war, genauso wenig wie Otto Mühl ein Therapeut war). Die Intensität der Gestaltung dieser panoptischen, alles erblickenden Kamera macht den Film zu einer Folge distanzloser Übergriffe auf Triebgeschehen und Affekte, um „alles“ zu zeigen und zugleich auch etwas Zentrales unter der Oberflächenerzählung einer grotesk anmutenden Komödie unterzubringen: Dass der Film von der Legitimation von Pädosexualität handelt, ist das offene Geheimnis, das wie in Edgar Allan Poes berühmt gewordener Erzählung *Der entwendete Brief* dort am besten untergebracht wird, wo es niemand sucht, nämlich in der Sichtbarkeit. Otto Mühl macht sich zum „Facteur einer Wahrheit“,⁴ die er gar nicht

3 Vgl. Edgar Allan Poe: Der entwendete Brief, in ders.: Die schönsten Erzählungen, Berlin: Aufbau Verlag 2008, S. 170-198.

4 Wir verwenden hier in Bezug auf Mühl eine Wendung, die einer wichtigen philosophischen Debatte des sogenannten Poststrukturalismus zwischen dem frz. Psychoanalytiker Jacques Lacan und dem frz. Philosophen Jacques Derrida, von letzterem geprägt wurde. Die Deutung des literarischen Textes von Poe (siehe FN 3) spielt dabei eine zentrale Rolle. Derridas Kritik

zu verschleiern braucht, weil sie in der Sichtbarkeit Legitimation bekommt. Die Besetzung bekannter Figuren aus Kunst- und Kultur der Jahrhundertwende durch ebenfalls bekannte AkteurInnen des Aktionismus, führt die „Legitimation“ der Pädosexualität über Prominenz herbei und stellt eine Komplizenschaft her, die noch immer aufzugehen scheint. Zusätzlich werden die realen Missbrauchsoffer Mühls, die im Film auch Opfer sexueller Übergriffe spielen müssen, erneut traumatisiert — ein Zynismus, der in der Rezeption dieses Filmes noch nicht benannt wurde.

Diese Ebene freizulegen hat sich die Gruppe MATHILDA zur Aufgabe gemacht. Dabei geht es nicht um eine Antwort auf die Frage, wie man Otto Mühls Werke ausstellen kann, sondern um eine Neubefragung des filmischen Materials, das aus der Perspektive derer, die als Zeitzeug:innen auch Wissensträger:innen sind, nicht nur in der Fiktion verbleiben kann, sondern immer schon einen Dokumentarfilmcharakter hat (Missbrauchsoffer müssen Missbrauchsoffer spielen, die Täter spielen mit; dokumentarischer kann eine Besetzung wohl nicht ausfallen).

Zentrale kuratorische (von lat. cura, Sorge) Fragestellungen sind dabei: Wo zeigt sich Otto Mühls totalitäre, übergriffige und pädosexuelle Geste im Film? Wie kann man das Material zeigen, ohne es zu reproduzieren und wie schützt man die Kinderdarsteller:innen und Missbrauchsoffer, die in diesem Film mitspielen? Wie also etwas zeigen ohne erneut verletzte und verletzliche Menschen zu exponieren?

MATHILDA hat die Szenen, in denen die pädosexuellen Strukturen besonders offen zu Tage treten aus dem Filmmaterial herausgelöst und

an Lacans Lesart der Erzählung „Der entwendete Brief“ gipfelt in der Feststellung, dass es eine gefährliche Geste einer spezifischen psychoanalytischen Perspektive sei, sich stets selbst überall zu suchen und folglich auch zu finden. Damit beschneidet sie sich der Möglichkeit, etwas nicht deuten zu können und verfehlt die inhärente Möglichkeit des Verfehlens. Derrida unterstreicht damit die disseminierende, sich aus- und zerstreuernde Kraft von Wahrheit, die immer auch im historischen Wandel steht. Wer die Wahrheit glaubt, eindeutig her/stellen zu können, macht sich automatisch zum „Facteur“ der Wahrheit und muss in dieser Rolle auch behaupten, tatsächlich der „Herr“ deren Produktion zu sein. Hier schwingt eine totalitäre, autoritäre Geste mit. Insbesondere letzteres – zusammen mit dem Motiv der Poe'schen Erzählung, in der ein dringlich gesuchter Brief ebenfalls in der Sichtbarkeit, auf einem Kaminsims, äußerst gelungen „versteckt“ werden kann – legt die Parallele zu Mühl an dieser Stelle. Vgl.: Derrida, Jacques: „Der Facteur der Wahrheit“ [1975], in: ders.: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. Berlin: Brinkmann & Bose 1987, S. 183-281.

freigestellt, indem sie einzelnen Screens zugeordnet wurden.

Jeder Sequenz wurde eine eingelesene Beschreibung, dessen was man sieht vorausgestellt, an dessen Ende die Möglichkeit bestand über einen Schalter, also durch eine aktive Handlung der betrachtenden Person auf das tatsächliche Filmmaterial zuzugreifen.

In dem zitierten Filmmaterial wurden die Kinderdarsteller:innen, die bis heute entgegen ihrer Persönlichkeitsrechte gezeigt in dem Film gezeigt werden, mit einem Blur-Effekt verdeckt.

Dieser Blur-Effekt unterstreicht, dass wir es hier mit einerseits fiktivem wie auch dokumentarischem Material zu tun haben. Zum einen können also die Szenen, die mit Blur-Effekt versehen sind, von den Betrachter:innen wie dokumentarisches Material betrachtet werden. Zum anderen hat dieser Effekt auch zur Folge, dass sich die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen auf die Blickregime der erwachsenen DarstellerInnen richtet. Den Blicklinien der Erwachsenen folgen zu können, macht sichtbar, wohin sie schauen und wer von ihren Blicken verschlungen wird. Es sind Kinder.

Die Bildstrecke auf den Folgeseiten zeigt bearbeitete Stills aus dem Film *Back to Fucking Cambridge* (1987). Regie: Terese Schulmeister. Buch: Otto Mühl

Ein Wald. Weininger/Ortiz, etwa Vierzig, geht einen Feldweg entlang. Er trägt einen Helm, ein Korsett und einen langen Umhang, sonst ist er nackt. In der linken Hand hält er ein Buch.

Zwei Mädchen, etwa zwölf Jahre alt, lachen. Sie erkennen Weininger/Ortiz und fallen dann zu Boden.

Das Buch, welches Weininger/Ortiz in der Hand hält, ist von ihm selbst geschrieben: „Otto Weininger. Geschlecht und Charakter“.

Vier ältere Frauen in weißen Nachtkleidern halten sich hinter Bäumen versteckt und stürzen sich dann auf Weininger/Ortiz. Ein Gerangel entsteht. Die Frauen erwürgen ihn, dann decken sie ihn mit einem großen Blatt Papier zu.

Zwei Männer in Anzug entdecken den am Boden liegenden Mann und identifizieren ihn als Weininger. Ebenso sehen die zwei Mädchen von zuvor Weininger/Ortiz am Boden liegen, es verschlägt den Mädchen den Atem.

Eine alte Frau in Witwengewand, mit schwarzem Schleier vor dem Gesicht, lacht.



Schiele/Dokoupil malt im weißen Mantel ein Gemälde. Drei Mädchen, ca. acht Jahre alt, sitzen dafür auf einem Sofa Modell.

Sie beugen sich immer weiter nach vorne in Richtung des Gemäldes, interessiert, was der Künstler da malt. Schiele/Dokoupil will aber nicht, dass sie „gucken“. Die Mädchen lachen, lange, bis ihr Lachen verstummt.

Schiele/Dokoupil sagt: „Ganz schön hab ich euch gemalt“, dann geht er auf die drei Mädchen zu, woraufhin diese zu kreischen beginnen und dabei die Hände abwehrend in die Höhe strecken.

Der Künstler malt einem der drei Mädchen ein rotes Herz auf die Stirn. Das Mädchen steht verrenkt da und sieht verschreckt aus.

Das Mädchen weint bitterlich. Schiele/Dokoupil fragt, was denn los sei, und küsst dem Mädchen die Hand.

Dann betritt ein Wachmann mit Helm den Raum und fragt, was hier los ist.

„Nichts“, sagt der Künstler und tanzt mit dem Mädchen, er wiegt sie wie ein Baby in seinen Armen.

Der Wachmann will Schiele/Dokoupil abführen. Die Mädchen beginnen zu schreien, eines davon zieht am Arm des Wachmanns.



Peter Altenberg | Johannes Gachnang
00:16:06 — 00:17:39

Richard Gerstl und Mathilde Schönberg stehen auf einem Hügel und beobachten die Gegend.

Sie sehen Peter Altenberg /Johannes Gachnang im braunen Anzug, wie er mit mehreren etwa fünf bis zehn Jahre alten Mädchen auf einer Leiterwagen-Fahrt unterwegs ist. Eines der Kinder trägt eine geißelartige Peitsche und treibt Altenberg /Gachnang damit an.

Die Gruppe trifft auf Richard Gerstl. Altenberg /Gachnang schlägt vor, dass Gerstl ihn mit seinen „süßen Madln“ malt, aber Gerstl lehnt ab.

Altenberg /Gachnang kniet sich zu den Kindern hinunter und erklärt lächelnd, Gerstl sei eben mehr der „Mutti-Typ“ und stehe auf „ältere Damen.“

Ein Fotograf taucht auf und bietet an, eine Aufnahme von Altenberg und den Mädchen zu machen. Dabei stürzt Altenberg den Leiterwagen mit den Kindern um, und die Kinder fallen zu Boden.

Dann fährt Altenberg /Gachnang mit dem Leiterwagen, in dem die Mädchen sitzen, davon.

Richard Gerstl kommentiert Altenberg /Gachnang mit „A so a perverse Sau, herst!“

Der Fotograf grinst und meint: „Aber glücklich.“



Anton Webern | Nam June Paik
00:23:14 — 00:24:58

Anton Webern/Nam June Paik sitzt am Klavier, welches mitten in einem Schweinestall steht. Er trägt einen Trachtenanzug mit Hut. Während er am Klavier spielt, grunzen rundherum die Schweine.

Ein Mädchen, etwa sechzehn Jahre im Dirndl serviert ihm Knödel.

Webern/Paik möchte von ihr wissen, ob er besser als Schönberg sei.

Das Mädchen beruhigt ihn, ja, er sei besser, besonders im Bett.

„Ich möchte auch besser sein in der Musik“, sagt Webern/Paik.

„Auf jeden Fall hast du größere Eier. Und mehr Leidenschaft.“ antwortet das Mädchen.

Dann beginnt eine Knödelschlacht.

Webern/Paik und das Mädchen bewerfen sich mit Knödeln, reiben sich die Knödeln ins Gesicht. In Parallelmontage dazu Aufnahmen aus dem Schweinestall mit wildem Gegrünze und Gebrüll.

Die Knödelschlacht wird immer wilder. Webern/Paik packt das Mädchen von hinten, er läuft ihr hinterher, sie schreit ihn an: „Da hast deine Knödel und lass mich.“



Im Atelier. Kokoschka /Attersee malt zwei Mädchen, etwa acht und zwölf Jahre alt. Eines sitzt etwas erhöht auf einem Stuhl, das andere hält ein Geweih in den Händen, beide tragen sie helles Gewand.

Während des Malens sagt Kokoschka /Attersee: „Kannst mich Koko nennen. Oder Nussi“

Die Kinder nennen Kokoschka zuerst Koko und Nussi, dann kommen immer mehr kindische „Schimpfwörter“ wie Luli und Oaschi hinzu.

Kokoschkas /Attersees Stimmung wird dadurch schlechter, es gefällt ihm nicht. „Du musst sagen: Koki, du malst aber ein schönes Bild von uns!“

Kokoschka /Attersee signiert das fertige Bild mit seinen Initialen und posiert mit seinen beiden Modellen.

Dann spielt Kokoschka /Attersee eine rockige Nummer am Klavier und singt dazu. Die beiden Kinder sind neben ihm, außerdem drei Mädchen, etwa elf Jahre alt, die zur Musik tanzen und mitsingen.



Der Klassenraum einer Schule. Vorne hängt eine Tafel an der Wand, im Eck steht ein Skelett. Etwa zehn Kinder/Jugendliche zwischen zehn und fünfzehn Jahren sitzen auf den Bänken.

Vorne doziert Wittgenstein / Rosenthal über Shakespeare. Dabei schwingt er seinen Rohrstock durch die Luft.

Wittgenstein / Rosenthal schreibt „To be or not to be“ an die Tafel.

Da springt ein Bursche auf und brüllt empört: „Wieso Shakespeare?“

Wittgenstein / Rosenthal erklärt, Shakespeare sei der Größte, es gebe im Deutschen nichts Vergleichbares. Der Bursche lacht. Der Lehrer maßregelt ihn und klopft wild mit dem Rohrstock herum

Dann holt er ein Mädchen, etwa fünfzehn nach vorne an die Tafel. Sie schreibt mit Kreide: „To be or not to be“. Was das zu bedeuten habe, möchte Wittgenstein / Rosenthal von ihr wissen. Er packt sie an den Haaren und fragt immer wieder nach. Das Mädchen ist sehr verängstigt. Das Mädchen, jetzt barbusig, springt auf Wittgenstein / Rosenthal, packt ihn im Gesicht, als wolle sie ihm den Mund zudrücken, sie drängt ihn zu Boden.

Ein Schüler brüllt.

Zwei Schüler brüllen.

Die ganze Klasse brüllt, sie bewegen sich wie Zombies auf den Lehrer zu.

Wittgensteins / Rosenthal schaut ihnen dabei entgegen.

