

DER NARZISST, DIE KUNST UND DIE ANDEREN

Eine Ausdifferenzierung meiner Animosität

— von Andy Simanowitz

In unserer Kindheit hingen vor unseren Augen die Bilder des Künstlergurus. Seine Präsenz drängte in unsere Anwesenheit, seine Sichtweisen füllten die Augenhöhlen unserer Eltern. Aus dieser nächsten Nähe überschätzten sie seine Größe bei weitem, hielten ihn für die ganze Welt und hofften, ihre Kinder in dieser Welt oder diese Welt in ihren Kindern unterbringen zu können.

Wenn sich seit den letzten dreißig Jahren anrühige Kunstverkäufer und Kulturinstitutionen mit den faulen Eiern dieser Präsenz schmücken wollen, sie in ihre Ausstellungsräume hängen und mit ihnen Geschäfte machen, schlägt es uns die Sprache, die wir nie hatten. In der Hoffnung zu dieser Sprache zu finden, versuche ich eine Ausdifferenzierung meiner radikalen Animosität. Auf das Dartboard mit der Fratze des Sektenführers werfe ich im Folgenden drei Darts. Der erste zielt auf die Funktion, die die Kunst für Otto Mühl in seiner Sekte hatte; der zweite auf ein Fortwirken des Nationalsozialismus in Mühl selbst und damit auch in seinen Handlungen; der dritte auf die Verstrickung von Einzelnen mit seiner Person und seinen Taten.

I. WARUM OTTO MÜHL EIGENTLICH KEIN MALER WAR

„You ask if artists should be responsible world citizens. I definitely think they should. [...] I think the artist ought to try to be no different from any other mortal in this respect.”

Boris Lurie, Brief an Thomas Hess, 31. Mai 1962

In einem Saaltext einer Ausstellung am Friedrichshof im Burgenland im Jahr 2019 schreibt der Mühl-Verkäufer Hubert Klocker:

„Viele der in diesen Jahren entstandenen Werke stehen im Zusammenhang mit in der Kommune gedrehten Filmen, die am Beispiel von Persönlichkeiten wie Van Gogh, Picasso, den Künstlern der Wiener Jahrhundertwende, bzw. Andy Warhol die Rolle und Fetischierung des

Künstlers im Wertgefüge des Kapitalismus untersuchen.“¹

Der Satz suggeriert fälschlicherweise eine reflektierte, explorative Beschäftigung mit diesen Künstlern und — das ist besonders falsch — ein kritisch distanzierendes Verhältnis zu ihrem Ruhm. Als jene im Saaltext beschriebenen Filme in den 1980er Jahren als Elemente einer thematischen Hinwendung zu ruhmreichen geschichtlichen Persönlichkeiten entstanden, war Mühl bereits seit zehn Jahren Sektenführer. Seine ausufernde Selbstüberschätzung als größter Künstler, Therapeut, Literat, Denker und Revolutionär aller Zeiten hatte sich in die kleine, abgesonderte Gemeinschaft eingeschrieben. Er sprach seinen Größenwahn offen aus – die ihn verherrlichenden Sektenmitglieder glaubten und rezitierten diesen. Sie waren Echo und Spiegel für eine illusorische Selbsteinschätzung, die im geschlossenen Sinnsystem eskalierte. Gerade vor dem Hintergrund von Mühls Obsession, sich in einem Näheverhältnis zu ruhmreichen geschichtlichen Persönlichkeiten zu sehen, lässt sich die „Kommune“ als eine vergesellschaftete narzisstische Persönlichkeitsstörung mit traumatisierenden Folgen für alle Beteiligten verstehen.²

Das lässt sich an einem formalen Detail der entstandenen Filme und an der allgemeinen Funktion von Mühls malerischer Tätigkeit in der Kommune konkretisieren. Theo Altenberg war Hauptdarsteller in den am Friedrichshof entstandenen Tributfilmen zu Van Gogh, Picasso und Richard Gerstl (aufgrund der Eigendynamik, die der Film durch die Beteiligung namhafter Künstler*innen entwickelte, später umbenannt in „Back to Fucking Cambridge“). In den Malszenen wurde Altenberg jedoch von einem seltsamen Stuntdouble ersetzt: von Otto Mühl. Dieses absurde Detail entlarvt die Filme als allzu offenkundige Vehikel eines ungezügelter Narzissmus. In der von ihnen geschaffenen Binnenrealität darf Mühl selbst Van Gogh, Picasso oder Gerstl sein.

Dabei war Mühl in einem gewissen Sinn gar kein Maler. Die Aufmerksamkeit, die ihm in den 1960er Jahren zuteil wurde, richtete sich nicht auf Malerei, sondern auf seine Aktionen. Dass er in der „Kommune“ „wieder“ zu malen begann, wie es oft heißt, ist irreführend. Um seine malerische Tätigkeit zu verstehen, muss man sich daran erinnern, dass

1 Saaltext der Ausstellung *Otto Muehl. Arbeiten 1955-2013* in der Sammlung Friedrichshof.

2 Vgl. Shaw, Daniel (2022): »The Heart of Cult Recovery: Compassion for the Self«, *ICSA Today*. 13 (2), S. 2-9. Siehe auch online: <https://www.mumok.at/presse/koerper-psyche-tabu-1>, gesichtet 12.03.2026.

Mühls charismatische Herrschaft in der Sekte auf dem Glauben seiner Anhänger an die übernatürliche, künstlerische Begabung ihres Führers beruhte. Eine größtenteils fünfundzwanzig Jahre jüngere Gruppe vagabundierender Idealisten war gleichermaßen an der Utopie verantwortungsloser Lustbefriedigung sowie an Mühls permanenter, performativer Selbstüberhöhung kleben geblieben und hatte sich in eine Parallelgesellschaft zurückgezogen. Die malerische Tätigkeit entwickelte sich dort als kollektives Ritual, bei dem die Anhänger ihrem Führer raunend und staunend dessen Obsession bestätigten, der größte Künstler aller Zeiten zu sein.

An die „Kommune“ zu glauben, hieß zu einem großen Teil an den Künstler Otto Mühl zu glauben. Genau hier fällt der sexuelle Missbrauch untrennbar mit der Kunst und vor allem mit Mühls malerischer Tätigkeit zusammen. Die Kinder in der Sekte wurden zu einer Bewunderung Mühls erzogen, die auch und vor allem eine Bewunderung für Mühl als Künstler und insbesondere als Maler war. Sie wurden in die jubelnde Menge der Erwachsenen platziert, während Mühl malte. Und sie sahen täglich explizit und ihnen wurde beigebracht, dass man als Frau und Mädchen diesem „allergrößten Künstler“ die Bewunderung durch sexuelle Verfügbarkeit entgegenbringt. Wenn sie sich weigerten, wurden sie vergewaltigt.

Die ruhmreichen Persönlichkeiten als Sujet sind genauso wie die gut erkennbaren Irrwege durch die Stile herausragender Maler seines mutmaßlich „vielfältige[n] und komplexe[n] Oeuvre[s]“³ ein Symptom der Funktion, die die malerische Tätigkeit in der „Kommune“ erfüllte. Entsprechend gelang es, die farbenfrohen Reliquien dieses despotischen Herrschaftssystems erst in dem Moment als ernstzunehmende Malerei zu vermarkten, als das System durch die Inhaftierung Mühls vorübergehend zerstört war. Seitdem wird das Beweismaterial eines erschütternden Machtmissbrauchs weiterhin verharmlosend als „Malerei“ ausgestellt, besprochen und verkauft.

3 So die verkaufsdienliche Überhöhung im oben zitierten Saaltext.

II. UNGLEICHHEITSIDEOLOGIEN

„The domain of the soul has its vampires.“
 George Steiner, *Lessons of the Masters*, 2003.

2016 lief im mumok in Wien die von Eva Badura-Triska kuratierte Ausstellung mit dem Titel *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*. Im Begleittext zur Ausstellung liest man: “das mumok [wirft] einen frischen Blick auf einen seiner Sammlungsschwerpunkte, den Wiener Aktionismus, und setzt diesen in Bezug zu seinen nicht minder radikalen Vorläuferpositionen im eigenen Land. [...] Mit Körper, Psyche und Tabu als zentralen, titelgebenden Begriffen verdeutlicht die Präsentation ideengeschichtliche, inhaltliche und gestalterische Zusammenhänge zwischen dem Wiener Aktionismus und den künstlerischen Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. [...] Wie im Wien der frühen Moderne kennzeichnet auch in der Zeit um 1960 eine revolutionäre Aufbruchsstimmung sowohl das gesellschaftliche wie auch das kulturelle und künstlerische Leben. Darstellungskonventionen und Kunstgattungen wurden neu bestimmt, der Glaube an die Mit- und Umgestaltung der Gesellschaft durch Kunst beflügelte die Utopien und radikalen Provokationen gegen traditionelle Ordnungen. Nicht zufällig nahmen sich die Protagonisten des Wiener Aktionismus die Traditionsstürmer der Zeit nach 1900 mit deren radikalen Körperbezügen und Tabubrüchen wie auch mit deren interdisziplinären und synergetischen Kunstformen zum Vorbild ihrer eigenen Kunst.”⁴

Wie in dem Begleittext, suchte man in der Ausstellung vergeblich nach einer Vergegenwärtigung des nationalsozialistischen Massenmords und der Zerstörung von Kultur, die als radikaler Bruch zwischen den beiden Abschnitten österreichischer Kunstgeschichte liegen. Die Agenda, Kontinuität zu behaupten, wo Massenmord und Zerstörung war, bestimmt nicht nur diese Ausstellung. Sie lässt sich gleichfalls in den übergeordneten kulturpolitischen Entscheidungen nachverfolgen, in denen das mumok als Institution begründet ist. So eröffnete das Museum im Jahr 2001 in einem neuen Gebäude im Museumsquartier, einem neu geschaffenen

4 Presstext zur Ausstellung *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, siehe online: https://www.mumok.at/sites/default/files/cms/pt_wa_jahrhundertzwende_d_1.pdf, gesichtet 31.05.2023.

Kulturareal in den ehemaligen kaiserlichen Hofstallungen aus dem 18. Jahrhundert. Manfred und Laurids Ortner bekam den Zuschlag, die kulturpolitische Agenda architektonisch auszuführen. Sie setzten in den großflächigen Innenhof der Stallungen zwei steinerne Quader: das Leopold Museum als Behausung für die Klimt und Schiele Sammlung der gleichnamigen Familie;⁵ und das mumok, in dem sich seither ein Teil der Sammlung des deutschen Industriellenehepaars Peter und Irene Ludwig befindet, mit Schwerpunkt auf der Kunst aus der Zeit nach 1945 bis heute. Entsprechend der oben hervorgehobenen Ausstellung sucht die Projektdarstellung auf der Webseite des Architekturbüros einen Anschluss ohne Anschluss und betont die Kontinuität zwischen der Zeit vor und der Zeit nach dem Nationalsozialismus – so als wäre dazwischen nichts gewesen: „Die Situierung im Areal der ehemaligen Hofstallungen [...] bietet die ideale Anknüpfung der zeitgenössischen Kultur an die historische Tradition, die sich mit Hofburg und Hofmuseen in direkter Nachbarschaft befindet.“⁶

Die hiermit kurz angerissene kulturpolitische Perspektive soll das Folgende in einen größeren Kontext einbetten. Während das Museumsquartier und das mumok, die Ortner-Brüder und Eva Badura-Triska, auf eine Kontinuität setzen, welche das massenmörderische, nationalsozialistische Zwischenspiel ausblendet, möchte ich anhand eines konkreten Beispiels auf das Fortwirken des Nationalsozialismus in Mühls Denken und Handeln hinweisen.

Im Dokumentarfilm *Meine Keine Familie* von Paul Robert ist eine Szene zu sehen, die vielen Zuschauer*innen den Magen umdreht. Sie zeigt die gewalttätige, öffentliche Misshandlung eines etwa zehn Jahre alten Kindes durch Otto Mühl und stammt aus dem dokumentarischen Fundus der Sekte. Zu sehen ist ein Vorgang, der über einen Zeitraum von mehreren Jahren dem Wesen nach alltäglich war und dem alle Kinder ab dem Kleinkindalter ausgesetzt waren.

5 So als würde er gezielt Malerei sammeln, auf der nackte, minderjährige Mädchen abgebildet sind, ergänzte Rudolf Leopold seine Schiele-Sammlung mit vielen Mühl-Werken, darunter auch Werke für die Mühl Nacktfotos seiner Missbrauchsoffer auf Leinwände projizieren ließ, um sie detailgetreu abzubilden. Zur besonderen Beziehung von Rudolf Leopold zum Sektenkomplex siehe hier: <https://www.leopoldmuseum.org/de/presse/presseunterlagen/90/Otto-Muehl-Sammlung-Leopold>, gesichtet 15.06.2023.

6 Siehe: https://ortner-ortner.com/de/baukunst/projekte/kultur/mumok_wien, gesichtet 31.05.2023.

Da der Film nicht nur in dieser Szene mit Archivmaterial arbeitet, das im Besitz der Genossenschaft Friedrichshof ist, musste Robert vor der Veröffentlichung des Films dem damaligen Genossenschaftsvorstand Peter Schär einen Rohschnitt vorlegen. Für die Beurteilung des Films und die Entscheidung über die Freigabe zog Peter Schär den Mühl-Verkäufer Hubert Klocker hinzu. Den Film ließen sie grundsätzlich passieren, verlangten jedoch, dass eine Stelle gekürzt wird. Im Rohschnitt hatte Robert nicht nur die Misshandlung des Kindes in den Film aufgenommen, sondern auch die Rechtfertigung Otto Mühls, die auf die Misshandlung folgt. Diese musste entfernt werden, um die Freigabe für den Film zu erhalten.

Was passiert in der Szene, die als Archivmaterial vorliegt und die Schär und Klocker nicht an die Öffentlichkeit lassen wollten? Mühl hat in der vorangegangenen Situation eine Niederlage erlitten. Das Kind ist seinen Anweisungen nicht gefolgt und hat, unter Tränen und Schmerzen, mit dem protestiert, was in der Sekte am wenigsten geduldet war: der eigenen Willensstärke. Mühl ist sichtlich aufgebracht. Obwohl der gewaltvolle Umgang mit dem Kind von keiner der anwesenden Personen öffentlich in Frage gestellt wird — im Gegenteil, die einzelnen Gewaltakte werden aus der Menge vielfach bejauchzt und bejubelt — vermutet er wohl dennoch Zweifel gegenüber seinem Vorgehen in der Menge. Auf jeden Fall erkennt man in der Rechtfertigung die Spuren von Mühls langjähriger Beziehung zur Mutter des misshandelten Jungen, an die er seine Rechtfertigung richtet. Sie gehörte zum ersten Sektenkreis, den Mühl noch in der Praterstraße um sich rekrutierte, und — das ist entscheidend für den Inhalt seiner Rechtfertigung — sie ist jüdisch. Denn in diesem gereizten, verunsicherten Zustand regressiert Mühl in die Unlogiken des nationalsozialistischen Rassen-Antisemitismus, die Ideologie seiner Kindheit. In der folgenden Transkription sind die entsprechenden Auffassungen und Formulierungen sowie das semantische Feld, aus dem sie stammen, hervorgehoben:⁷

7 Szenenbeschreibung und Transkription von Zarah Gutsch auf der Grundlage der Videoaufnahmen im Archiv der Genossenschaft Friedrichshof. Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=vUSZtf48gvk&t=127s>. Zuletzt gesichtet am 13.4.2025

FRIEDRICHSHOF—SD—ABEND—1984

Otto Mühl sitzt auf einem Ledersessel in einem großen Saal umringt von einer Menschenmenge. Sie sitzen auf Reihen von Klappstühlen, manche mit Kindern auf dem Schoß, die hintersten stehen. Sie alle blicken auf die freie Mitte des Saals, die Bühne, an deren Rand ein paar Männer mit Musikinstrumenten stehen. Ein Kind, etwa 10 Jahre alt, verlässt weinend diese "Bühne".

MÜHL: Morgen machen wir das wieder. Jeden Tag. Der wird schon spielen lernen. Wo ist die A.? A. in die Mitte!

A., die Mutter des Jungen, steht von ihrem Stuhl in der Menge auf und betritt die Mitte.

MÜHL: Das wird er lernen. Der muss das überwinden. So wie du ihn gebremst hast, da kann ich ihn nur mit Wasser **vorwärts treiben**. Der ist ja schizophren, der Kerl. Aber ich bin ja ein Anhänger von Kneipp.

Das Publikum lacht.

MÜHL: Ich weiß, es schaut sehr arg aus, ja böseartig. Dir ist sicher das **KZ** eingefallen. Mir ist das vorgekommen, wie ein **KZ**. Der spielt echt einen **Juden im KZ**.

Mühl ahmt Gejammer nach. Zustimmungende Rufe und Klatschen aus dem Publikum.

MÜHL: Ich bin mir selbst vorgekommen wie eine **SS-Charge**, **dazu hat er mich gemacht**. Das hast ja auch **du in dir, die Anne Frank**. Diese Mentalität **haben sie alle**, diese verdammten **scheiß Juden!** Das ist wirklich etwas ganz **mieses**, über Jahrzehnte solch einen **Schrecken in die Kinder** hinein zu tragen. Du warst ja selber gar nicht im **KZ**. Nur vom Reden hat sie es gehört. Diese **scheiß Paranoia** von den **Juden**. Ich war ja selbst schon in Todesbedrohung. Aber ich rede nie davon. Obwohl ich manchmal ins Kissen heule.

Leichtes Gelächter aus dem Publikum.

MÜHL: Das hast du angerichtet da! Ja schau hin. Was sagst du dazu?

A.: Ja ist arg. Ich bin arg.

MÜHL: Nein ER ist arg. Der könnte genauso gut **kriminell** sein, dann kann man sich ja auch nicht einfach **abstechen** lassen. Das kann man **nicht wachsen lassen**, da muss man was machen dagegen. Aber die Kneippkuren werden ihn durchbringen. Den T. habe ich das letzte

mal auch durchgebracht. Aber es war leichter.

Aber der geht ja bis zum Exzess, der geht ja bis zum Hungerstreik der Mensch. Der wird Krebs kriegen. Was glaubst du unter was für einem Druck der lebt. Was ist dir lieber? Krebs oder diese **harte Behandlung** mit Wasser? Da **frisst** ihn der Neid, wenn er die anderen singen hört. Er würde so gerne und würgt sich das obi und muss verächtlich spielen. Und was passiert dann? Leukämie! Dann **frisst er sich selber auf**.

Zu A., die weiterhin in der Mitte vor ihm steht.

MÜHL: Setzen! Du gehst nach **Berlin**, aber so schnell wie möglich. Das geht nicht mehr. Du kannst dich nicht wie ein **Blutsauger** an seine Adern setzen. Und ihm das **Gift** reinpumpen. Das hat eine **verheerende Wirkung**.

Ein heute gebräuchlicher Überbegriff für Antisemitismus, Rassismus, Homophobie u.Ä. ist der Begriff der Ungleichheitsideologie. Wie alle Begriffe, die versuchen, die genannten, letztlich jeweils spezifischen Phänomene zu subsumieren, hat auch dieser seine Schwächen. In Bezug auf den Nationalsozialismus und Mühls Sekten-Ideologie erfasst der Begriff aber bisher meist unbeachtete strukturelle Ähnlichkeiten. Mühls Sekte wird — trotz Anerkennung der autoritären Strukturen — häufig weiterhin als ein Unterfangen gesehen, das eine liberale, progressive Agenda verfolgte. Dabei fehlt der Blick für die Spuren des nationalsozialistischen Denkens, welches Mühl in der Hitlerjugend und als Wehrmachtssoldat verinnerlichen sollte. Das Transkript und die Hervorhebungen machen diese Spuren sichtbar; allgemeiner lassen sie sich in der obsessiven Beziehung Mühls zu den Begriffen Krankheit und Heilung fassen und in der Rolle, die sich Mühl als Künstler und Herrscher zuwies, um die Gesellschaft und die Einzelnen von den sie mutmaßlich befallenden Krankheiten zu heilen.

Kunst und Heilung wurden für Mühl zu einer fortlaufend aufgeführten öffentlichen Geste. Eine entscheidende Frage bei Mühl ist, welche Bedeutung man den Führungszeichen beimisst, mit denen er seinem Handeln und seiner Kommunikation ein ständiges “Als-ob” verleiht, um sie so als künstlerisch-therapeutisch zu kennzeichnen. Sein gesamter öffentlicher Auftritt, ob in Form von Texten, aufgezeichneten Gesprächen oder das als Kunst produziertes Material ist durchdrungen von verschiedenen Ungleichheitsideologien — von Sexismus, Homophobie,

Rassismus und, wie in diesem Fall, Antisemitismus. Als Kunst und Therapie apostrophiert, gilt sein Verhalten als provokativ und kritisch. Wie man an dem oben dokumentierten Beispiel sieht, ermöglicht ihm diese Apostrophierung, seine menschenverachtenden Sichtweisen in dafür empfänglichen Kreisen salonfähig zu machen.

III. VERSTRICKUNGEN IN NARZISSTISCHE KREISE

„ein gutteil [des Kommune-Vermögens] ist sponsoring für den erfolglosen o.m. [Otto Mühl]. sein durchbruch am kunstmarkt (der seit Jahrzehnten auf sich warten lässt) kostet längst millionen. er lässt reihenweise kunstmarktgrößen am fh [Friedrichshof] und el cabrito [La Gomera, Kanarische Inseln] einfliegen. bisher weitgehend ohne erfolg. nur szeemann äußerte sympathien. aber werden sie sich auch in kursen realisieren? es sei ihm gegönnt dem verschmähten, dem der kunstmarkt so egal ist, daß er seit jahren nichts besseres zu tun hat, als die künstlerische fahne nach marktchancen flattern zu lassen. mit dem geld der redlich arbeitenden sektenmitglieder.“

Tagebucheintrag Dieter Reichert vom 16.10.1989, zitiert nach Benoît Tremsal: Die Kunstpraxis in der Mühl-Kommune, 2016.

Der Kopf auf dem Dartboard, auf das ich meine Pfeile werfe, zeigt eindeutig die Fratze des großewahnsinnigen Kunstlehrers⁸ Otto Mühl. Gleichzeitig geht es mir hier nicht nur um eine einzelne Person. Die Überführung der Kunst in traumatisierenden Narzissmus war in zweifacher Weise systematisch. Die Sekte entstand als erster narzisstischer Kreis. Um als Sekte zu existieren, mussten harte ideologische Außengrenzen errichtet werden – im Inneren der „gesunde“ „Kommune“-Mensch, da draußen der „kranke“ „Kleinfamilienwichtel“. Diese waren jedoch illusorisch; sie waren auf die ihnen zugedachte Funktion beschränkt und in ganz grundsätzlicher Weise nicht vorhanden. So arbeitete der narzisstische Sektenorganismus aktiv an einem zweiten narzisstischen Kreis in der breiten Öffentlichkeit. Sektendienstleister*innen wie Theo Altenberg, wie Bernd Stein und Terese Schulmeister, wie später Peter Schär, Gitta Verlei, Danielle Roussel oder Martin Christopherson (mein Vater), missionierten im österreichischen und internationalen Kunst- und Kulturbetrieb.

Gerade die erste narzisstische Iteration, die erste Sekte am Friedrichshof

⁸ Eine sehr treffende Formulierung von Zarah Gutsch.

war reizvoll genug, um die missionarische Tätigkeit erfolgreich zu machen. Das belegt die Besetzung des Filmes *Back to Fucking Cambridge*. Für den Film wurden interessierte Personen zum Friedrichshof eingeladen, um unter der Regie von Terese Schulmeister und Otto Mühl mit den minderjährigen Missbrauchsoptionen Mühls Vignetten zu drehen, in denen Pädosexualität für das Schaffen des Künstlers als Daseinsform normalisiert wird.⁹ Theo Altenberg und Terese Schulmeister, deren Leben nach der Kommune vor allem darin bestand, jegliche Schuld von sich zu weisen, jegliche Aufforderung zur Verantwortung für die Verbrechen, an denen sie beteiligt waren, als Spießertum zu verwerfen, und ihr fremdfinanziertes symbolisches Kapital im eigenen künstlerischen Dilettantismus zu verzocken, nennen die wichtigsten, teils weltbekannten Namen der Besetzung auf ihren jeweiligen Webseiten:

Lucio Amelio, Christian Ludwig Attersee, Anni Brus, Günter Brus, Horst Christoph, Georg Jiri Dokoupil, Helmut Federle, Erich Fischer, Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Joachim Goppelt, Franz Graf, Gotthard Graubner, Emmi Hudzinsky, Kurt Kalb, Maria Lassnig, Viktor Matejka, Oswald Oberhuber, Rafael Ortiz, Nam June Paik, Dieter Roth, Norman Rosenthal, John Sailer, Jochen Schmidt, Harald Szeemann, Wilfried Zeller-Zellenberg.¹⁰

Mit Ausnahme von Ani und Günther Brus ist meines Wissens nach keine dieser Personen auf die Idee gekommen in irgendeiner Form ihre Unterstützung der Sekte und die eigene Verstrickung in die Missbrauchsmechanismen kritisch zu reflektieren, geschweige denn sich bei den Opfern zu entschuldigen.

Im Jahr 2018, fünf Jahre nach Otto Mühls Tod, besuche ich gemeinsam mit meiner Partnerin meinen Vater, der zu der Zeit weiterhin im letzten Sektenstummel in Portugal lebt. Mühl zog nach seiner siebenjährigen Haftstrafe mit einem Rest seiner Jünger dorthin, behauptete, die erste „Kommune“ sei an ihrer Größe gescheitert und machte da weiter, wo er aufgehört hatte: mit Narzissmus, Kunst und Missbrauch.¹¹ Durch seinen

9 Siehe dazu u. a. die Bilderstrecke in der Mitte des Buches und der diese begleitende Text von MATHILDA in der vorliegenden Publikation.

10 Siehe hier <https://www.theoaltenberg.com/film-video.html> bzw. hier <https://www.terese-schulmeister.at/film/>, gesichtet 06.06.2023.

11 Siehe dazu: Pflaum, Vilma (2015): *au f z e i c h n e n*. Künstlerbuchpräsentation limitiert mit 100 Stück.

Tod ihres Zentrums beraubt, lebten die Hinterbliebenen nun in einer oszillierenden Schizophrenie zwischen ihrer Liebe zu Mühl und der dämmernden Erkenntnis ihrer traumatisierenden Abhängigkeit.

Die eine Seite dieser Schizophrenie — die Überreste der über Jahrzehnte eingeübten Abhängigkeitsdynamik — tritt uns bei unserem Besuch in einer bezeichnenden Szene entgegen. Wir waren erfolgreich angeln und kommen zurück auf das Anwesen mit genügend Fisch für das gemeinsame Abendessen. Unsere Ankunft löst eine getriebene Begeisterung in der Gruppe aus. Danielle Roussel und die zwei Schwestern¹² sehen die Fische in der Küche. Die drei Frauen reagieren im Chor. Das Vokabular ihrer Reaktion ist mir gut bekannt: „pau“, „wahnsinn“, „toll“, „irre gut“ — es sind die Jubelworte, die jede Handlung Mühls vertont hatten und von dort in die eigene Sprache der Sekte übergegangen waren. Von der Reaktion der drei Frauen angestoßen werden andere aktiv. Der Grill wird vorbereitet, es werden Fotos geschossen. Ein geschäftiges, erregtes Schwirren umgibt uns.

Ich konzentriere mich auf den Ton, den Gesichtsausdruck, die Temperatur ihrer Augen; da ist Staunen, Bewunderung und Hingabe. Was ist das Ungeheure hier? Darf man nicht begeistert und erstaunt sein darüber, dass jemand erfolgreich gefischt hat? Man darf — was jedoch macht die Hingabe in der Textur der Reaktion? Dem kommt man auf die Spur, wenn man darauf achtet, wie sich Begeisterung und Betrieb in den Anwesenden verteilt. Martin, mein Vater, freut sich ebenfalls über die Fische, aber ich sehe kein Glänzen in seinen Augen. Ich sehe seine Augen gar nicht, denn sie senken sich auf die Ausführungen seiner Tätigkeiten. Auch die Augen von Thomas Erfurt sehe ich nicht. Sie sind verdeckt von der Kamera, mit der er fotografiert. Die Begeisterung, das Schwärmen, ist binär nach traditionellen Geschlechterrollen verteilt. Es sind die Frauen, denen es zufällt zu schwärmen. Die Männer haben eine andere Rolle zu spielen. Sie spielen stille und besorgende Unterstützung. So wie Thomas beim Abendessen die fotografische Dokumentation besorgt, stellt sich Martin, als wir mit den Fischen kommen, pflichtbewusst an den Grill.

12 Aufgrund ihres besonderen Verhältnisses zu den Missbrauchsgeschehnissen als zuerst Minderjährige, dann lange Jahre als Volljährige, verzichte ich darauf die Namen der zwei Schwestern zu nennen.

Die Aufforderung an uns Kinder, unser Erlebtes zu verleumden, kommt nicht nur von den großen Kulturinstitutionen, sie kommt von unseren eigenen Eltern. So sagt mir meine Mutter später, ich solle die Szene anders sehen: der verlorene Sohn kommt nach vielen Jahren wieder zu Besuch und wird mit Freude begrüßt; sein Vater grillt für ihn, der Freund des Vaters hält diesen schönen Moment in Bildern fest. Aber ich möchte, dass man sich daran erinnert, wie oft Thomas für Otto die Kamera in der Hand hielt oder die Farbeimer trug; wie oft Martin für Otto den Grill anzündete, auf dem der Fisch rauchte, den er ihm am Markt ausgesucht und gekauft hatte. Und ich möchte, dass man sich daran erinnert, dass die Frauen, gerade diese Frauen, das schwärmende Sprachspiel an Otto erlernten und dazu gebracht wurden, es über fünfunddreißig Jahre aufzuführen — im Fall der zwei Schwestern von der Pubertät bis in ihre Fünfziger. Beides sind Bedingungen für und Formen des Missbrauchs — die Männer, die ihr Leben damit verbringen, dem Künstler das Bettgestell und die Matratzen hinauf in sein Atelier zu tragen und die Frauen, die den heranwachsenden Mädchen lernen, dass man dem Künstler nicht nur mit Staunen und Bewunderung, sondern auch mit Hin- und Selbstaufgabe begegnen muss.

Auf der Webseite von Theo Altenberg findet man den Hinweis auf seine Mitarbeit in einem weiteren Sektenfilm mit dem Titel „Andy's Cake“. Der Film wird noch kurz vor Mühls Festnahme gedreht und das Veröffentlichungsdatum fällt bereits in die Zeit seiner Haftstrafe. Wieder sind bestimmte Kreise der österreichischen Kunst- und Kulturszene eingebunden; viele der oben in Bezug auf „Back to Fucking Cambridge“ zitierten Namen doppelten sich, einige neue kommen hinzu – darunter Hubert Klocker. Auch die Schwestern finden sich unter den Schauspieler*innen des Films. In dem Film müssen sie ein weiteres Mal ihre Rollen spielen, die sich von ihren Rollen im Leben kaum unterscheiden. Und so wie mein Vater aus einer Knechtschaft ein Leben machte, nach Portugal zog mit dem freigelassenen Mühl, sich dort in weiteren Missbrauch verstrickte, bis über den Tod seines Gurus hinaus zu ihm hielt und heute den Komfort von Meer und Sonne genießt, hat auch Hubert Klocker und haben andere sich ein schönes Leben gemacht in Abhängigkeit vom Narzissten und von der Kunst, in der die Wunden leben, die er anderen zugefügt hat.

— **Andy Simanowitz**, geboren 1980 in Bradford, kam mit zwei Jahren in die Sekte, nachdem seine Eltern in London rekrutiert worden waren. Ab Ende der 1990er Jahre lebte sein Vater mit Otto Mühl in Portugal und seine Mutter mit dem Aktionisten Herbert Stumpfl in Wien. Simanowitz studierte Religionswissenschaft und arbeitet seit 2012 im Bereich Bildung des Jüdischen Museum Berlin.

LITERATUR

Shaw, Daniel (2022): »The Heart of Cult Recovery: Compassion for the Self«, ICSA Today. 13 (2), S. 2–9.

Pflaum, Vilma (2015): au f z e ich n en. Künstlerbuchpräsentation limitiert mit 100 Stück.