

Die verlorene Utopie, das festgehaltene Leben.

Otto Muehl redivivus

Peter Gorsen

Otto Muehl lebt und arbeitet seit seiner Enthftung vor sechs Jahren in der portugiesischen Algarve, einer klimatischen Exklave am südwestlichen Rand Europas mit Dauer-Schönwetter und atlantischer Frischluft. Er wohnt in dem von Zivilisationsflüchtlingen, ihr Kapital verzehrenden „Residenzler“, schriftstellernden, malenden gesellschaftlichen Aussteigern und Kommunen besiedelten Hinterland rund um Moncarapacho. In dem ebenso touristenfreien wie von den meisten Bauern hinterlassenen Brachland haben sich die englischen, französischen und deutschen Kolonien der Zuzügler eingerichtet. Muehl wohnt mit seiner Corona, rund zwölf Erwachsene, ebenso viele Jugendliche (im nicht mehr schulpflichtigen Alter, Lili besucht eine externe Behindertengruppe) und Kleinkinder, in einem zweistöckigen flachen Haus mit Fernblick aufs Meer, inmitten von wilden Erdbeer- und Mandelbäumen. Von der Terrasse tritt man in das Hauptquartier des heutigen „Ateliers Algarve“, eine Künstlerwerkstatt mit frischer Malerei auf den Staffeleien, in der Otto und Claudia Muehl ihre neuen postaktionistischen Konzepte entwerfen.

Die Abschottung vom Kunstmarkt, die Muehl in der Anfangsphase der Kommune verlangte (1972), aber mit deren wirtschaftlichem Zerfall und der Wiedereinführung des Privateigentums fünf Jahre später aufgeben musste, ist auch für den heutigen „freien“ Kunstproduzenten, der den Lebensunterhalt für und durch seine kleine Lebensgemeinschaft verdienen muss, undurchführbar. Wie man in einer abgelehnten Gesellschaft kritisch eingestellt, subversiv und zugleich wirtschaftlich abhängig überleben kann und durch welche Kunstpraxis diese Doppelbindung zu instrumentalisieren wäre, erforderte einen Umdenkungsprozess, den Muehl in den Jahren seiner Haft (1991–97) und anschließenden Rekonvaleszenz in Portugal vollzog. Das Selbstverwaltungsmodell der Kommune ist gescheitert, die Utopie der sozialen Revolution hat enttäuscht. Welche Alternative bietet sich für einen Künstler, der seine sozialkritische, nicht resignative, dem melancholischen Zeitgeist widerstehende Position unter die Leute bringen will? Nach wie vor beharrt Muehl auf der von der Kunstmarkt-Kunst und den Museen verratenen antimanipulativen Grundeinstellung. Nachdem die Einheit von Kunst und Leben im Wiener Aktionismus und in der kollektiven Lebenspraxis der Kommune misslungen ist, kann nur mehr ein einzelgängerischer, einzelkämpferischer Weg beschritten werden. Wie ein Pionier der 68er Jahre verlangt der neue Muehl von der authentischen Kunst, seiner eigenen, die antiautoritäre, antiinstitutionelle, antikulturelle Frontstellung zum Status quo. In den 1997 veröffentlichten Briefen, Gesprächen und Bildern bahnt sich eine kritische Revision des bisher Erreichten an, die von vielen als Rückfall hinter die erreichten avantgardistischen Positionen angesehen wird. Muehl rekapituliert das „gegenstandslose materialbild“ und die moderne „grenzerweiterung der kunst“, Happening und Fluxus, die Nachahmungen des „Formprovozierers“ Duchamp als formalistische Neuerungen, die das Thema, den Inhalt in der Kunst, ihren Lebensbezug aus dem Auge verloren haben. Muehl resümiert den Wiener Aktionismus als einen historischen Befreiungsakt, den er heute nicht wiederholen kann. Sein Destruktionspotenzial muss neu problematisiert und zeitgemäß politisiert werden. In der Vietnam-Party (1966) stellten Brus und ich „die Greuel dar, die dort passiert sind [...]. Es wurde nur das furchtbare Ereignis kritisiert, aber nicht in einem politischen Sinne.“ (1) Mit dieser Bemerkung von 1993 ist bereits die Richtung angegeben, in der Muehl die Ereignishaftigkeit und Prozessualität der Aktionskunst, ihre Aggressionslust, künftig objektivieren will. Ihre Herkunft aus dem psychischen Automatismus und Informel ist nicht mehr gefragt. Die Direktarstellung der Wirklichkeit als Aktion mit Materialien und Körpern im Raum reicht heute nicht mehr aus, sie begnügte sich mit einer ästhetischen Reflexion zur

Überwindung des Tafelbildes. Heute sei es dringlicher, „Weltbilder“ und damit unausgesprochen Globalisierungsideologien zu attackieren. „Ich geh’ zum Angriff auf das Weltbild der Kirche, auf alle inhumanen Weltbilder über, auf die Wirtschaft, die Politik, die Industrie“, sofern sie zweckentfremdet und profitorientiert die Lebenspraxis „von oben her“ reglementieren. (2)

Muehls Instrumentalisierung der Kunst zur „Waffe“ und „Revolte“ ist kein neues und momentan aussichtsreiches Thema, aber es resultiert aus seiner Enttäuschung, dass sich Kunst und Leben bisher nicht vereinigen ließen, das Projekt der Moderne unvollendet liegen geblieben ist. Selbstaussdruck und Selbstdarstellung in der grenzüberschreitenden Kunst von van Gogh bis Duchamp, Warhol und selbst Beuys sind letztlich subjektivistisch und formalistisch geblieben. „Die SD (Selbstdarstellung in der Kommune) ist der subjektive Ausdruck, das ist Expressionismus. Das ist noch nichts. Das machen die meisten Künstler. Es muß darüberhinaus gehen, wenn du diese SD ausdehnt aufs Objektive, auf ein Weltbild.“ (3) Der Ex-Aktionist und Ex-Kommunarde zieht einen Schlussstrich unter seine bisherige Karriere. Die reinigende Katharsis des Wiener Aktionismus soll aus ihrer Selbstbezüglichkeit und therapeutischen, gegebenenfalls auch sakralen Dimension in eine politisch angewandte Kunst überführt werden. Für diesen Ausbruchversuch bedient sich Muehl seitdem einer erweiterten eklektischen Collagetechnik, die ihm ermöglicht, „alle methoden, die ich je praktizierte, einsetzen zu können und gegeneinander in einem bild auszuspielen“.4 Diese in der Haft entstehende „aktionistische Konzeptmalerei“ verdankt sich teilweise einer dekonstruktivistischen Methode. Muehl malt auf bereits vorhandene Bilder (wie van Goghs Zypressen unter dem Sternenhimmel) oder fügt im gleichen Stil etwas hinzu (wie zwei Figuren in Gauguins Frauen am Strand). Er gibt ironische Demontagen prominenter Kunstikonen (wie Duchamps Fontaine), konstruiert widerspruchsvolle Kontexte christlicher und profaner Motive (wie in Phetty schleppt sein Kreuz über den See Genezareth) oder er trennt die Komposition durch das „Bild im Bild“-Schema in ein Haupt- und Nebenthema auf (wie EU – Zeus & Europa).

Die gemalten Collagen sind künstlerische Nachahmungen der Traumarbeit, die Muehl aus dem Werk von Magritte und dem Surrealismus kennt. Für den Aktionisten und „direct artist“ der sechziger Jahre hatte die Traumarbeit keine Relevanz. Für den postaktionistischen Collagenmaler ist der Traum nahezu ein Darstellungsmodell, denn er symbolisiert den steten Kampf zwischen Trieb und Hemmung, erfüllten und unterdrückten Wünschen, Sexualität und Kultur. Wie der Träumer so kann der Künstler aus seinem speziellen Erinnerungsmaterial alles mögliche als Sexuelsymbol verwenden, was nicht allgemein so verwendet wird. Muehls Collagen greifen allerdings für die Konfrontation von Trieb und Hemmung kaum auf den verhüllten Ausdruck verdrängter Wünsche zurück. Sie stellen lieber unverdrängte Wünsche unverhüllt dar und tragen die ungeheure Spannung zwischen Wunscherfüllung und Wunschversagung, den Forderungen des Trieb-Ich und Kultur-Ich, zwischen Eros und Tod (so in Sexuelle Belästigung), offen und kompromisslos aus. Muehl ist, was er tendenziell immer war, radikaler Sublimationskritiker.

Muehl projiziert aus retrospektiver Sicht, „alle Methoden, die ich je praktizierte“, also Malerei, Material- und Körperaktion, Fotografie, Film, Performance, Tanz usw., in die dekonstruktivistische Collage Mediengrenzen überschreitend einzubeziehen. Der jüngste Schritt in die Intermedialität ist die malerei mit elektrischem licht, die erstmals auf der Biennale von Lyon (2003) vorgestellte electric-painting-collage: „die leinwand ist durch den bildschirm ersetzt. der pinsel, ein runder kreis, der auf knopfdruck kleiner und größer wird.“ Die elektronisch gemalte Collage hat die gleichen Ziele wie ihre konventionellen handwerklichen Vorgänger: „die begegnung zweier unvereinbarer wirklichkeiten“, „das kritische weltbild, das die skandalösen gegensätze in der welt und in der menschlichen gesellschaft aufzeigt“. Der collagierten, gemalten, fotografierten und live nachgespielten Wirklichkeit ist nun ein zehn- bis fünfzehnminütiger Zeitablauf unterlegt, der sie in ein prinzipiell „unendlich fortsetzbares prozeßpainting“ ausdehnt. Damit ist zunächst nicht mehr

als ein neuer Rahmen für die inhaltliche Kritik an den skandalösen Lebensverhältnissen gegeben. Konnte man die Prozessualität der Material- und Körperaktionen noch als ein freies Sichausleben und Abreagieren der verdrängten Sexualität deuten, so rückt jetzt deren rationale Beherrschung, ein Bewusstmachen mit vergegenständlichenden, bildkünstlerischen Mitteln, in den Mittelpunkt. Nach den pädagogischen Erfahrungen in der inzwischen verabschiedeten „Aktionsanalyse“, deren Axiome in der so genannten AA-Parabel von 1975 formuliert sind, geht es Muehl heute um die Überwindung der hier gemachten Irrtümer, seine gegenwärtige Kunst- und Lebenspraxis ist aber kein totaler Widerruf. Sie hat vieles des einst Erkannten und Erfahrenen bewahrt und anderes bewusst ausgelöscht. So finden die ausufernde „Gruppenselbstdarstellung“ der einstigen Kommune, der vermeintlich heilsame Zwang zur Promiskuität, das Tabu der Zweierbeziehung, das fälschlich aus der scharfsinnigen Kritik der bürgerlichen Kleinfamilie abgeleitet wurde, keine Fortsetzung. Hingegen bleibt Wilhelm Reichs grundsätzliche These, dass „die Neurose ein Produkt der Sexualverdrängung und der Stauung der sexuellen Energie“ sei, unangetastet. (5)

Die neuen multimedialen electric paintings beschränken das bewährte Selbsterfahrungskonzept auf die Interaktion zweier Gruppenmitglieder. Otto interagiert mal mit Claudia, mal mit Violaine in einer erotischen Paarbeziehung, die akzeptiert und gleichwohl als eingeschränkte Lebensform ironisiert wird. Wir erleben das Paar, Mann und Frau, doppeldeutig in der Bindung und Auflösung ihrer Einheit. Die Collage stellt zwischen den Personen und Dingen unablässig neue grotesk-komische Zusammenhänge und Trennungen her. Sie bezieht sich auf gegensätzliche Libidopositionen wie aktiv/passiv, phallisch/kastriert, sadistisch/masochistisch. Ihre Zurschaustellung und satirisch-obszöne Instrumentalisierung geschieht bei Otto Muehl letztlich immer im Einverständnis mit dem allen Disharmonien, Diskrepanzen, Konflikten der Zivilisation zugrunde liegenden Triebdualismus von Eros und Destruktion. Nach Freud sind in jedem Stück lebender Substanz „beiderlei Triebe in ungleicher Mischung“ wirksam. Die aggressiven, destruktiven Regungen des Individuums werden „durch Vermittlung eines besonderen Organs“, die „Muskulatur“, „gegen die Außenwelt und andere Lebewesen“ gerichtet. (6) Wilhelm Reich hat diesen Schutzmechanismus gegen die bedrohlich erfahrene Umwelt, der von chronischen Verkrampfungen der Muskulatur begleitet ist, als charakterlichen „Panzer“ beschrieben, mit dem sich der Psychoneurotiker gegen die ihn bedrängende Libido sexualis wappnet. Der Neurosen und Psychosen auslösende Stau der Libido wird in der „Charakteranalyse“ erkannt, der starre biophysische Panzer des Ich wird zerbrochen, die libidinösen Energien können wieder einer sexualbejahenden Befriedigung ohne Angst und Schuldgefühle zugeführt werden. Reich hat den körpersprachlichen Ausdruck des Charakterpanzers besonders hervorgehoben. „Der Charakterwiderstand äußert sich nicht inhaltlich, sondern formal in typischer, gleichbleibender Weise im allgemeinen Gehaben, in Sprechart, Gang, Mimik und besonderen Verhaltensweisen.“(7) Charakteristisch sind Grimassieren, Muskelkrämpfe, kataleptische Körperhaltungen und andere spasmodische Zustände. Der krampfauslösenden, spasmogenen Charakteranalyse begegnen wir seit 1973 in der körperzentrierten „Aktionsanalyse“(8) wieder. In ihrer spezialisierten averbalen Ausdrucksform weicht die „Aktionsanalyse“ von der psychoanalytischen Kommunikation bei Reich völlig ab und verweist auf ihre Herkunft aus dem Wiener Aktionismus der sechziger Jahre, der im Sinne Muehls „eine neue Sprache, die Sprache des Bauches“ eingeführt hat. „Sie ist viel echter. Rülpsen, Scheißen, Brunzen, Atmen, Röcheln. Der anderen ist zu mißtrauen. Es gibt praktisch keine Literatur mehr, das hat auch der Dadaismus geglaubt. Die Sprache ist total vom Staat eingenommen, man kann eigentlich kein vernünftiges Wort mehr sagen. Und der Aktionismus hat es zum Ausdruck gebracht.“ (9) Diese emotionale Abwehrhaltung hat sich über die Zwischenstation der „Aktionsanalyse“ im postaktionistischen Werk bis heute fortgesetzt. Muehls Ekel vor der politischen Alltagssprache und Machtrhetorik der Institutionen, sein nominalistischer Sprachskeptizismus, den schon ein Hofmannsthal im Chandos-Brief für die literarische Sprachkrise geltend machte, das irrationale Vertrauen in

direkte körperliche Kontakte, in mimisch-gestische, taktile Interaktion und „Urschrei“ (Arthur Janov) manifestieren eine längere (nicht nur österreichische) Tradition, in der sich Kunst und kritisch gemeinte Weltbildanalyse überschneiden.

Die selbstdarstellerische „Aktionsanalyse“ der körperlich-emotionalen Abwehrreaktionen, der Ekelaggression und des infantilen Hasses, das Freilassen der Gefühle, die Entlastung von unerträglichen Spannungen (10) berühren sich in mehrerlei Hinsicht mit den Abreaktionen und Affekthandlungen in der Wiener Aktionskunst. Muehl gibt dem körpersprachlichen „Charakterwiderstand“ 1967 erstmals einen künstlerischen Ausdruck mit dem zehninütigen Film grimuid („11 grimassierende gesichter in kurzer schnittfolge“). Es folgen im Rahmen der zock exercises ein grimuides konzert (Grimassenspiel mit Lippen und Zunge), bodylyrik (krampfartige Muskelübungen) und das schreikonzert. Die „geschehensbilder“ laufen gegebenenfalls recht geräuschvoll, aber ohne Verbalsprache ab. Arnulf Rainer geht mit seinen photomatonphysiognomics, Grimassenfotos und Face Farces (1969–71) schließlich zu Übermalungen und grafischen Bearbeitungen über. In einem hier nicht näher zu erläuternden Sinn bleibt die körpersprachliche Fixiertheit der Kommunikation ein „Leitprinzip“ der aktionsanalytischen Kommune (Robert Fleck). Wie viele Videos der abstraktexpressionistischen Malerei aus Muehls Lehrpraxis mit fast nur „künstlerischen Laien“ (11) zeigen, hat er sich des Faxensyndroms in karikierenden, boshaft parodierenden Selbstdarstellungen weiter bedient. In der Aktion mit Grimassen ist das Gesicht anstatt irgendwelcher Dinge das Material. Im Gefängniswerk der neunziger Jahre zeichnet er „pro tag mindestens drei grimuide selbstdarstellungen vor dem spiegel“. (12) In den zuletzt entstandenen electric-painting-collages kombiniert er das durch eine hin und her bewegte Zahnprothese zusätzlich entstellte Selbstbildnis mit dem gemalten Emblem eines Haifischmauls. Der zum Zubiss aufgespernte, mit Reißzähnen bewaffnete Rachen signalisiert Angriffsbereitschaft wie früher die zur Kralle gekrümmte Faust in den zock exercises, dem Grußzeichen der Aktionisten der späten sechziger Jahre. Das aufgerissene Haifischmaul, das Haigebiss, das den Polynesiern als Modell für die drohenden Fratzen und Wächterfiguren ihrer Tempel gedient hat, gehört zu den in Mythen, Sagen, Märchen und im Traum weit verbreiteten apotropäischen Totemtieren, die Macht und Schutz verkörpern. Die erschreckenden Fratzen und Wasserspeier an den Fassaden mittelalterlicher Kathedralen dienten der Dämonenabwehr. Muehls grimassierender Abwehrzauber gehört hingegen in die Tradition profan-psychologischer Bildmotive von Franz Xaver Messerschmidts Charakterköpfen bis zu Richard Gerstls Selbstbildnis, lachend und Egon Schieles Selbstdarstellung mit verzerrtem Gesichtsausdruck. Freud hat die wilden Tiere in unseren Träumen als Bedeutungsträger der „vom Ich gefürchteten, durch Verdrängung bekämpften Libido“ ausgewiesen. (13) Die Grimassen und Raubtier-Totems in Muehls gemalten und elektronischen Collagen haben die gefürchtete, abgewehrte Libido aus ihren neurotischen Verstecken aufgescheucht, ihre allgemeinmenschlichen perversen, grausamen, asozialen Impulse grell beleuchtet und gleichzeitig in vitale Abwehrkräfte, in aggressiven Spott und destruktive Gegenbilder, gegenüber herrschenden Sexualkonventionen umgekehrt. Zusammen mit den nackten, sexualpräsentierenden Hintern der weiblichen Figuren finden wir das Grimassenkonzert des Maulaufreißens und Zähnebleckens zu einem grotesk-komischen Abwehrsystem vereinigt. Ein moralisierender, vollkommen ernst bleibender Künstler würde die Lustentbindung und ihr kritisches Potenzial verhindern. Man kann sich mittels Komik der Angst vor der Libido erwehren, sie gewissermaßen auslachen und etwas von der Destruktionslust zurückerobern, die man für die Kritik der Außenwelt und der ungerechten Lebensverhältnisse braucht. „Lachen ist ein Misslingen der Verdrängung. Ernstbleiben ist gelungene Verdrängung.“ (Sandor Ferenczi) (14)

Der Zusammenhang von Angstabwehr und Lustentbindung hat bei Muehl, biographisch bedingt, ein ungeheures Kräftepotenzial an destruktiver, perverser Phantasie freigesetzt. Ihm ist es daher unschwer möglich, auch die exhibitionistischen, sadomasochistischen Abweichungen vom Sexualakt, die gefilmte Aktion scheißkerl (1969), die skatophilen

Phantasiezeichnungen für die Ausstellung „Cloaca Maxima“ (1994) und das meiste, was Muehl heute zusammenfassend die „polymorphe Perversität der Gesellschaft“ nennt, (15) zu thematisieren. Die Lustentbindung durch Komik und groteske Deformation erhält in den gemalten und elektronischen Collagen eine Objektivierung, die der Abreaktionsästhetik der sechziger Jahre fehlte und nun eine konkrete inhaltliche Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit ermöglichen soll. Der Preis für die entformalisierte Erotik der abstrakten Materialbilder und Aktionsreste ist eine gegenständliche Bildwelt von plakativer Simplizität und Wucht, die einen agitatorischen und provokativen Effekt beabsichtigt. Während der aktionsanalytische Lebenszusammenhang in der Kommune von der Utopie einer restlos befriedigten genitalen Libido bestimmt war und letztlich aller Lebenssinn auf die reale Sättigung der natürlichen, biologischen Bedürfnisse hinauslief, schafft Muehl in seiner nun selbstverantwortlichen Kunstarbeit einen neuen Spielraum, in dem sich auch der neurotische Charakter individualistisch, tabufrei und untherapiert verwirklichen können soll. Cum grano salis ist dies der Normalfall der grenzüberschreitenden Gegenwartskunst, dem auch der Wiener Aktionismus zuzurechnen ist. Seitdem die „freie Sexualität“ mit ihren notwendigen wirtschaftlichen, sozialen, rechtlichen Einbettungen ein abgeschlossenes Kapitel der sexualökonomischen Revolution ist, (16) tastet sich der Künstler Muehl an ein „libidinöses Paradies“ (17) heran, das von der Vereidigung auf den genitalen Charakter in der einstigen Revolutionstheorie Wilhelm Reichs freigesprochen ist und die ästhetische Dignität der Perversion, der Regression auf eine frühere (anale, orale) Fixierung der Libido, anerkennt. Klipp und klar heißt es in einem 1996 in Mittersteig geführten Gespräch: „Die Schönheit der Kunst liegt in der Perversion.“ (18) Muehl ist es leid geworden, den gestörten genitalen Eros therapeutisch zu verwalten, während die „Blumen des Bösen“ andere begießen. Er macht „die Schleuse des Unbewussten“ ganz weit auf und entdeckt die subversive Kehrseite der polymorphen Perversität, die Abweichung der „Sklaven, die um ihre Sexualität gebracht wurden“. (19) Für das neue „Gegenweltbild“ werden drei „gesellschaftlich relevante“ Themen nominiert: „1. die Sexualität, also Marquis de Sade in allen Ehren und Ausformungen und auch in ihrem Krankhaften“, „2. der Tod als geiler Wicht“ und Kumpan der Lebenstriebe und „3. Scheißen und Fressen, vielleicht das ärgste Tabu“ und die extremste Perversion. (20) Über das Scheitern der sexualökonomischen Revolution tröstet er sich nicht unleichtfertig mit der Ahnung hinweg, dass sich in einem weltweiten evolutionären Veränderungsprozess auch Ehe und Kleinfamilie überlebt, in größeren Wohngemeinschaften mit Alten und Behinderten aufgelöst haben werden. (21)

Auf seinem eigensten Gebiet appelliert Muehl an die Künstler, „sich nicht hinter der Abstraktheit [zu] verstecken“. (22) Im Klartext heißt das, sie mögen ihre Psychoneurosen und Perversionen, selbst „kriminelle Züge“ nicht verleugnen, sie seien als schöpferische Quelle künstlerischer Produktivität unterschätzt und kulturell zensuriert. Der Sublimations- und Verdrängungskritiker spricht aus eigener Erfahrung. Seine Kindheit in einer patriarchalen Kleinfamilie war vom Autoritätsverhältnis zu einem zugleich bewunderten und gefürchteten Vater bestimmt. (23) Seit seinen ersten künstlerischen Abreaktionen hat er sich aus dieser Verstrickung, die sich in der ambivalenten Begegnung mit Macht, Moral, Religion, Krieg und institutionalisierter gesellschaftlicher Autorität fortsetzte, zu emanzipieren versucht. Diese Auflehnung bestimmt ihn wohl auch charakterologisch und prägt die aggressiven, kämpferischen Intentionen seiner Kunst bis heute. In seinem vitalen Spätwerk der neunziger Jahre und danach hat Muehl dem Altern, der Depression und Impotenz getrotzt. Die seinen Unanständigkeiten assoziierte Vanitassymbolik wird mit obszönem Spott bedacht. Noch niemals hat man einen Sterblichen so furchtlos den Tod anfurzend gesehen. Todesverachtung und apotropäischer Abwehrzauber begleiten seine von Lebensgier und Geilheit, Erektions- und Ejakulationshalluzinationen signierten Leinwände und Papiergründe. Die Gefahr, nach dem Verlust der revolutionären Gesamtperspektive einer sexuell befreiten Gesellschaft, der letztlich auch die Kommune umgebracht hat, zu einem faschistoiden Kleinfamilienspießer zu regredieren, hat Muehl zumindest als Denkmöglichkeit hingestellt.

Da wird von einem grandiosen Künstler-Selbst gesprochen, das „mit dem chaos hohe schule“ reitet. (24) Es erinnert an Freuds Dressur-Metapher von Ich und Es. Halb im Ernst, halb im Spaß ist von „Selbsterlösung“, „Selbstbeglückung“ und einem „Jesus-Otto“ die Rede, der niemandem helfen will. (25) Verschiedentlich erwähnt Muehl die „Rede an den kleinen Mann“ (Listen, Little Man), worin der nachmarxistische, politisch resignierte Wilhelm Reich das narzisstische Größen-Selbst im Durchschnittsmenschen anspricht und ermutigt: (26) „Allmählich habe ich herausgefunden, was dich zum Sklaven macht: DU BIST DEIN EIGENER SKLAVENTHALTER. Niemand außer dir selbst ist für dein Sklaventum verantwortlich. Niemand.“ (27)

1. Otto Mühl, Aus dem Gefängnis 1991–1997, Briefe / Gespräche / Bilder, hg. v. Danièle Roussel, Vorwort Michel Onfray, Klagenfurt 1997, S. 72.
2. Ebenda, S. 225f.
3. Ebenda, S. 209.
4. Ebenda, S. 131, 132.
5. Wilhelm Reich, Einbruch der Sexualmoral. Zur sexuellen Ökonomie, Kopenhagen 1935, S. 2.
6. Sigmund Freud, Gesammelte Werke, chronologisch geordnet, hg. v. Anna Freud u.a., XIII. Bd., London–Frankfurt/M., S. 269.
7. Wilhelm Reich, Charakteranalyse. Technik und Grundlagen für studierende und praktizierende Analytiker, Wien 1933, S. 65.
8. Robert Fleck, Die Mühl-Kommune. Freie Sexualität und Aktionismus, Geschichte eines Experiments, Köln 2003, S. 50ff.
9. Mühl, Aus dem Gefängnis, a.a.O., S. 119.
10. „Die SD beginnt mit der körperlichen Abwehr“ und dem Appell an die Teilnehmer „sich zu verkrampfen, den ganzen Körper, Arme, Beine, Bauch, Gesicht, Grimassen [zu] schneiden, die Aggressionen zurück[zu]halten und dann heraus[zu]quetschen, absichtlich ganz gepresst, sich am Boden [zu] winden. Manche kommen bei dieser Übung bereits in den aggressiven Ekel, sie spreizen die Finger von sich, das ganze Gesicht zieht sich zusammen, die ersten müssen sich schon übergeben. Ich fordere jetzt alle auf, die Aggressionen herauszuschreien mit erhobenen Armen, viele können das gar nicht, sie haben Angst, ausgeliefert zu sein. Das Schreien wird immer lauter [...] Das Schreien ist übergegangen in Weinen, Wimmern, in die Darstellung des aggressiven Liebesbedürfnisses. Es liegen jetzt alle am Boden, der ärgste Druck ist abgelassen.“ [Therese Schulmeister] Zitat aus Andreas Schlothauer, Die Diktatur der freien Sexualität. AAO, Mühl-Kommune, Friedrichshof, Wien 1992, S. 29f.
11. Fleck, Die Mühl-Kommune, a.a.O., S. 180f.
12. Mühl, Aus dem Gefängnis, a.a.O., S. 35.
13. Freud, Gesammelte Werke, II./III. Bd., S. 414.
14. Sandor Ferenczi, Bausteine zur Psychoanalyse, Bd. IV, Bern und Stuttgart 1964 (Nachdruck der Erstauflage 1938), S. 188.
15. Mühl, Aus dem Gefängnis, a.a.O., S. 232, 233.

16. Ebenda, vgl. S. 109, 115, 174, 190.
17. Ebenda, S. 179, 180.
18. Ebenda, S. 178.
19. Ebenda, S. 233.
20. Ebenda, S. 137.
21. Ebenda, S. 182f., 191.
22. Ebenda, S. 111.
23. Otto Muehl, Weg aus dem Sumpf, Nürnberg 1977, S. 20ff.; Mühl, Aus dem Gefängnis, a.a.O., S. 158.
24. Mühl, Aus dem Gefängnis, a.a.O., S. 177.
25. Ebenda, S. 194.
26. Ebenda, S. 19, 194.
27. Zitat aus Wilhelm Burian, Psychoanalyse und Marxismus. Eine intellektuelle Biographie Wilhelm Reichs, Frankfurt/M. 1972, S. 135.