

MUTZENBACHER

Interview Karin Schiefer mit Ruth Beckermann

Wann sind Sie dem Roman *Mutzenbacher*, der anonym in Wien 1906 erschien und sehr lange verboten war, zum ersten Mal begegnet?

RUTH BECKERMANN: Dieser Roman zirkulierte ja nur in Raubdrucken. Erstmals offiziell über einen Verlag publiziert ist er 1969 erschienen, also im Zuge des Aufbruchs der sechziger Jahre und zwar mit einem Glossar von Oswald Wiener im Anhang, einem der Wiener Aktionisten, der nach Berlin geflüchtet war. Als Wiener Kind habe ich das Buch sehr früh entdeckt. Es lag in Nachtkastln von Eltern und Freunden oder war versteckt in einer zweiten Buchreihe. Ich war natürlich interessiert an einer Lektüre, die von den Eltern und der Gesellschaft verboten war. Bis Ende der sechziger Jahre wurde die *Mutzenbacher* als Aufklärungslektüre und als verbotener Reiz betrachtet zu dem Thema, das einen von ziemlich jung an am meisten interessierte.

Wie haben Sie den Text wieder entdeckt und neu kontextualisiert?

RUTH BECKERMANN: Es ist ein Roman, sehr wahrscheinlich eine Männerphantasie, der sich vorstellt, dass ein kleines Mädelr dauernd Lust hat und zwar von klein auf - mit jedem, immer und überall. Das kann man als subversiv, ironisch, lustig, absurd sehen oder man kann es auch völlig ablehnen, damit konfrontiert zu werden. Ich finde es interessant, sich hundert Jahre später damit zu konfrontieren und auch die *décalage* zwischen damals und heute zu sehen.

Heute sehe ich den Text auch als Teil der Wiener Kulturgeschichte. Es ist die Kehrseite des *Fin de siècle Vienne*, das immer verklärt geschildert wird. Wenn man genauer hinschaut, muss es eher so gewesen sein wie in der *Mutzenbacher* beschrieben. Stefan Zweig, der nicht wie die *Mutzenbacher* in Ottakring gewohnt hat, schreibt ja in seinen Erinnerungen, dass in seiner Jugend eine Hure neben der anderen in der Innenstadt stand und es schwieriger war, einer auszuweichen als eine zu finden. Es gab im Wien um 1900, schreibt Zweig, an die 30.000 Prostituierte. Heute gibt es laut Statistik ca. 3.500. Es war die Zeit als Wien zur Großstadt wurde und die Zinskasernen in die Höhe schossen, in denen man auf engstem Raum zusammengelebt hat und das Phänomen der Bettgeher, die tagsüber im Bett eines Arbeiters geschlafen haben, noch gang und gäbe war. All das kommt in den schönen Kostümverfilmungen über Schiele, Klimt etc. nicht oder in idealisierter Form vor. Im Film der Zeit wie *Café Electric* oder der *Freudlosen Gasse* jedoch sehr wohl. Auf einer soziologischen Ebene liefert die *Mutzenbacher* ein sehr gutes, ergänzendes Bild zum Wien der Jahrhundertwende.

Man darf auch nicht vergessen, dass dieses Buch 1906, also ein Jahr nach Sigmund Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* erschienen ist. Es war Freud, der die kindliche Sexualität benannt und beschrieben hat. Man hat in dieser Zeit erstmals über Kinder und ihre Sexualität diskutiert. Gut möglich, dass Freud die *Mutzenbacher* gelesen hat und umgekehrt. Kindliche Sexualität wird heute tabuisiert und ausschließlich in Zusammenhang mit Missbrauch besprochen. Kinder werden heute viel mehr kontrolliert, sie waren früher weniger behütet und hatten viel mehr Freiraum, konnten auch mit anderen Kindern allein sein. Wobei ich glaube, dass Kinder auch heute Wege finden, vieles auszuprobieren.

Wie kristallisierte sich rund um diesen Text ein Filmthema heraus?

RUTH BECKERMANN: Das hat schon auch mit dieser Pandemie-Zeit zu tun, dass man mehr Zeit hatte und wenig real drehen konnte. Die Auseinandersetzung damit begann im Sommer 2020, als ich mit Claus Philipp, dem Dramatiker und Ko-Autor von *MUTZENBACHER*, im Stadtpark gesessen bin, jeder von uns am Ende einer Parkbank mit einem Coffee-to-Go in der Hand und ich sagte, dass ich dieses Projekt angehen wollte. Es war eine so körperlose Zeit. Menschen erzählten davon, dass sie aufgrund der Situation weder Sex haben noch Freunde umarmen konnten. Andere wieder schlossen sich zu Hause ein und taten nichts Anderes. Also beschäftigte ich mich mit Foucault, der die Frage aufwirft, wie die moderne westliche Welt mit Sexualität umgeht im Unterschied zur asiatischen, wo es eine *Ars Erotica* gibt, eine praktische Einführung in die Techniken und die Raffinesse des Liebemachens, also nicht um sterile Aufklärungsliteratur, die auf die Gefahren hinweist, sondern um Kunst. Im Westen erfahren wir über Sexualität über Verbote und das Geheimnis, das man dem Pfarrer in der Beichte, dem Arzt, dem Richter anvertraut. Das ist eigentlich bis heute so, obwohl Sex omnipräsent ist, geht es trotzdem immer um die Gefahren – Aids oder Schwangerschaft – die Gefahren in Zeiten der Pandemie.

Jedenfalls lag dieses Thema wieder in der Luft. Ich hielt den Moment für gekommen. Ich lege meine Recherche meistens sehr breit an, wir haben Germanisten ebenso wie Prostituierte und eine feministische Pornofilmproduzentin getroffen und Oswald Wiener zu einem langen Gespräch getroffen. Wir waren im Stadtarchiv, wo der Felix Salten-Nachlass für die Ausstellung über ihn aufgearbeitet und herausgefunden wurde, dass es keinen Hinweis auf seine Autorenschaft der *Mutzenbacher* gibt. Man weiß nach wie vor nicht, wer das Buch geschrieben hat. Zu Beginn dachten wir, dass diese Recherchen auch Teil des Films werden könnten. Ich finde es immer wichtig, dass man breit recherchiert, die Informationen dann verdaut und schließlich zu einer konzisen Umsetzung findet. Es ist immer leichter, einen Dokumentarfilm zu machen, der alles vom Archivmaterial über Interviews bis zu assoziativen Bildern benutzt. So macht es das Fernsehen. Ich glaube, dass sich Kino darin unterscheidet, dass man eine konzentrierte Form der Umsetzung findet. Die Form ist für mich immer das Wichtigste.

Wie kam es zur Entscheidung, nur mit Männern vor der Kamera zu arbeiten?

RUTH BECKERMANN: Ich habe mich in der Recherche auch mit tänzerischen Arbeiten beschäftigt, die meinen, es sei eine feministische Auseinandersetzung, wenn man nackte Frauen ihre Vagina oder ihren Po herzeigen und sie miteinander blutig kämpfen lässt. Ich habe mich gegen diese Form der Darstellung entschieden, weil ich glaube, dass sie die gleiche Form von Voyeurismus bedient, den Männern immer schon mit Frauen praktizieren. So bin ich zu dem Schluss gekommen, dass ich ausschließlich Männer mit dieser Männerphantasie konfrontieren möchte. Für das Casting haben wir uns an Männer zwischen 16 und 99 gewendet, weil ich denke, dass es an der Zeit ist, dass sich Frauen Männer genau anschauen. Männer machen das umgekehrt seit dem Beginn des Kinos und können es zum Teil sehr gut. Es gibt in jedem Medium großartige Frauenportraits von Männern. Ich glaube, dass Frauen erst dann wirklich gleichberechtigt sind, wenn sie es schaffen, Männer zu

protraitieren und nicht nur sich selbst oder andere Frauen. Auch darin lag ein Reiz für mich, den Film so zu machen.

Hat es auch etwas mit dem immer wieder diskutierten Unbehagen in der Männlichkeit zu tun, dass vor der Kamera nur Männer zu Wort kommen?

RUTH BECKERMANN: Es hat eher damit zu tun, dass man sagt, dass Männer nicht über sich und ihr Intimleben reden, während es Frauen doch mit ihren Freundinnen tun. Natürlich habe auch ich in meinem Leben nicht die Gelegenheit gehabt, mit so vielen ganz verschiedenen Männern über ihre Einstellungen zu Frauen und zu Sex zu reden und es hat mich auch gereizt, diese Möglichkeit durch die Filmarbeit mit etwa hundert Männern zu bekommen. Die Männer waren sehr kooperativ, hatten Vergnügen an der Sache und waren sehr offen und größtenteils kritisch gegenüber diesem Kindesmissbrauch, um den es in der Mutzenbacher ja auch geht. Doch das halte ich eigentlich für logisch.

Als Hauptrequisit für die Casting-Situation haben Sie als vieldeutiges Objekt eine rosagoldene Couch gewählt. Wie haben Sie sich selbst als Regisseurin erlebt, in einer gewissen Machtposition mit ihren männlichen Protagonisten konfrontiert zu sein? Welche Befindlichkeit haben Sie während dieser Arbeit erlebt?

RUTH BECKERMANN: Ich fand es sehr lustvoll. Männer machen das seit Jahrhunderten mit Frauen. Natürlich dachte ich mit diesem Sofa auch an die sprichwörtliche Casting-Couch in der Oper oder bei Filmen, wo junge Frauen posieren und sich präsentieren, um den Herrn Regisseur zu verführen, der die Situation oft auch ausnutzt. Daher auch eine absurde Couch in meinem Film und die Umkehrung der Machtverhältnisse. Besonders die Chorszenen haben mich sehr amüsiert, mit dem Gefühl, jetzt machen einmal hundert Männer, was eine Frau will, all das in einer ironischen Situation.

Die Chorszenen greifen stark das sprachliche und auch humorvolle Element des Romans auf, der auch einen linguistischen Schatz des Wienerischen einer gewissen Epoche in sich trägt. Wie sehr wollten Sie dem Rechnung tragen?

RUTH BECKERMANN: Hier wird auch der Einfluss von Ernst Jandl etc. geltend. Es ist lustvoll gewesen, aus diesem Text einzelne Wörter und Phrasen herauszunehmen und lautmalerisch umzusetzen. Darüberhinaus hat sich in dieser Arbeit wieder bestätigt, dass man sehr gut mit Laien auch mit einem literarischen Text arbeiten kann. Ich finde, dass die Männer durchwegs großartig lesen. Sie haben ja nicht geprobt. Sie kamen rein und bekamen den Text in die Hand. Die meisten hatten nicht mal Zeit, sich den Text einmal durchzulesen, sondern haben spontan gelesen. Was da rüberkommt, finde ich spannender, als wenn es Schauspieler gewesen wären, auch wenn sich natürlich einige Schauspieler beworben haben. Die Sprache des Buches mit dieser Diversität an Männern zu konfrontieren, bringt noch einmal etwas Interessantes hervor. Nicht nur ihr Tonfall, sondern auch ihre Mimik und Gestik. Es hat mich auch interessiert, wie sich Männer auf diese Couch setzen. Männer setzen sich ganz anders hin, haben die Beine auseinander... gehen mit allem einfach anders um. Was mir besonders gefiel, war das Zufallsprinzip. Das Ganze war ein Feldversuch. Wir hatten ja keine Ahnung, wer sich auf den Castingaufruf meldet. Nie hätte ich diese Auswahl getroffen, wenn ich eine Casterin beschäftigt hätte. Für mich war es ein ähnliches Setting wie bei *Jenseits des Krieges*.

Es gab einen Ort und es kamen auch meist Männer und als Regisseurin wusste ich nicht, wem ich gegenüber saß.

War für jeden Kandidaten der Anstoß ein Textauszug oder begann der Dialog intuitiv entweder mit Text oder direkt mit Fragen?

RUTH BECKERMANN: An den ersten Tagen begann es immer mit Text: es saßen entweder einer allein, oder zwei oder maximal vier auf der Couch. Zunächst haben sie gelesen und dann geredet. Manche haben wir auch etwas spielen oder ausprobieren lassen. Dann haben wir einen nächsten Schritt gemacht und Monologe aus dem Text rausgenommen, meist nur eine Perspektive auf eine Vögelei, meist die Seite der Frau, weil die Frauen in diesem Buch sehr aktiv sind (also in der Phantasie des Autors muss man immer dazusagen) und *dabei* dauernd reden. Mit manchen Männern ist nur das Gespräch zu sehen, aber praktisch alle haben zunächst gelesen. Das Lesen war der Trigger, um in die Thematik einzusteigen. Es gab einen Warteraum mit Buffet, da bin ich aber nie hineingegangen, weil ich die Männer nicht vorher sehen und kennenlernen wollte. Ich habe nur gesagt: „Schick zwei rein, oder drei“, ohne sie in irgendeiner Weise zusammenzustellen. Das Zufallsprinzip ist das Spannende und die Herausforderung, innerhalb von Sekunden mit einem fremden Menschen kommunizieren zu können.

Der eigentliche Film ist nun eine Castingsituation. Hatten Sie das so geplant oder ist das aus dem ursprünglichen Casting gewachsen? Warum geben Sie den Aufnahmen bewusst eine unsaubere Note, indem der Tonmann durchs Bild läuft, man das Mikrofon sieht. Man hört Sie aus dem Off, ständig gefordert, pointiert zu reagieren.

RUTH BECKERMANN: Das war nicht unanstrengend. Wir hatten volle Tage, ich war ständig mit neuen Menschen konfrontiert. Außerdem war es beim ersten Dreh eiskalt in dieser Halle. Es war nicht so geplant. Geplant war, das Casting zu filmen, Teile davon zu verwenden und zusätzlich zehn, zwölf Männer auszusuchen und dann an verschiedenen Orten in diesem Kulturzentrum F23 zu drehen. Nach dem ersten Drehtag sagte mein Kameramann Johannes Hammel zu mir: „Ich glaube, das ist wie bei *Die Geträumten*. Ich glaube, das wird der Film“. Auch bei *Die Geträumten* hatten wir geplant, an ganz verschiedenen Orten zu drehen. Sichtlich habe ich eine Neigung zu Kammerspielen. Es wurde selbstverständlich viel aufwändiger gedreht als bei einem Casting. Claus Philipp, Bernadette Weigel als Dramaturgen und Rebecca Hirneise als Regieassistentin waren helfend anwesend. Alle waren verfunkt, es gab Licht und Reflektoren, aber es war bewusst als Castingdreh inszeniert, dass eben der Tonmann durchs Bild geht oder Sätze wiederholt werden. Ich selbst wollte nicht im Bild sein, weil ich es gut fand, dass nur Männer zu sehen sind und die Stimme einer Frau, also meine Stimme, aus dem Off zu hören ist, weil das Hors-Champs immer die Phantasie anregt. Ich glaube, dass weibliche Phantasie etwas anders funktioniert als männliche. Angeblich ist erwiesen, dass sie Pornografisches oder Erotisches lieber lesen. Sie müssen das Bild nicht sehen, sondern malen es sich in ihrer Phantasie nach ihrem Geschmack aus, während Männer offensichtlich alles ganz genau anschauen wollen. Dass die Stimme der Frau präsent, aber unsichtbar ist, das ist genau geplant und entwickelt sich so, dass ich gegen Ende des Films einem Mann ein Stück Text vorlese.

Die vielschichtige Ambivalenz dieses Textes ist sein Reiz und der Stein des Anstoßes zugleich, beginnend mit einer scheinbar weiblichen Perspektive, die von einem Mann erfunden wurde, über die literarische Qualität des Textes, dessen Inhalt ihn aber ins unseriöse Eck gestellt hat und das Faktum, dass hier ein Mädchen zwischen fünf und vierzehn Jahren im Mittelpunkt steht? Ging und geht es Ihnen mit MUTZENBACHER auch darum, alle Beteiligten – Protagonisten, sich selbst als Regisseurin und das Publikum in eine ambivalente Situation zu bringen, die einen ständig veranlasst, sich zu positionieren und damit auch auf einen gesellschaftlichen Diskurs zu reagieren, der klare Positionen immer schwieriger macht?

RUTH BECKERMANN: Absolut. Film soll ja subversiv sein und auf verschiedene Art provozieren und natürlich ist es auch eine Provokation, die Zuschauer:innen mit diesen Texten zu konfrontieren, gerade in einer Zeit, wo alles mit einer neuen Moral und politischer Korrektheit und Sprachregelungen belegt ist. Natürlich ist es auch eine Provokation in diese Richtung. Ich habe immer gegen die Moralvorstellungen der Elterngenerationen rebellierte und ich rebellierte auch dagegen, dass man mir alles vorschreiben und alles kontrollieren will.

Ein Grund, den Film so zu machen, ist, gerade heute, wo alles so verschwimmt, einen klaren Unterschied zu machen zwischen Realität und Fiktion. In der Phantasie soll und darf alles erlaubt sein. Ich finde es wichtig, dass einer der Männer im Film wagt es auszusprechen und sagt, „Der Funke ist da“. Die Frage ist, ob man es tut. Ich halte es daher auch für problematisch, dass sich alle Diskurse in unseren Kreisen auf der Ebene der Sprache bewegen. Was darf man sagen? Wie darf man das und jenes benennen oder nicht benennen? Das ist zum Teil berechtigt, ändert aber nichts an der Realität. Die Kämpfe müssen in der Realität ausgetragen werden. Nicht nur auf der Ebene der Sprache, sondern auch auf der Ebene des Lebens und Zusammenlebens. Diese Unterscheidung muss man immer wieder betonen. Dieses Buch ist eine Phantasie und kein dokumentarischer Bericht über ein Kind, das mit Männern Sex hat.

In der Identitätspolitik werden die Grüppchen immer kleiner, die Spaltung schreitet fort und bald ist jeder gegen jeden. Das halte ich für absolut unproduktiv. Ich habe bei diesem Thema versucht, mit der Lust und der Angst umzugehen – aus der eigenen Lust am Text und der Angst, wie dieser Text wirkt, etwas zu machen, die eigene Ambivalenz diesem Text gegenüber auszuloten. Ich glaube, dass ich als Zuschauerin dieses Films ständig mit der Frage beschäftigt wäre: Was denke ich mir jetzt im Moment des Sehens? Die Texte sind ja geil, auch für Frauen. Dazu kann man sich ja bekennen. Andererseits stößt manches auch ab. Es ist ein ewiges Hin und Her.