

Der Berg hat einen Elefanten geboren
Gianni Jetzer

Auf der Rückseite der grosszügig bemessenen Leinwand steht von Hand «KÖRPER VII» geschrieben. Ein majestätischer Felsen ist darauf dargestellt, aus dessen Mitte das kleine Bild einer Madonna hervorlugt. Das Sujet will trotz der schieren Körperlichkeit des Brockens nicht so recht zum Titel passen.

Josef Felix Müller übermalt vielschichtig Bilder, als Malprozess (bis zu 46 Übermalungen ein und derselben Leinwand hat der Künstler gezählt¹) oder aber als eigentliches Recycling. Eine Werkgruppe, die ihre Gültigkeit verloren hat, verschwindet hinter frischen Farbschichten, aus Körpern werden in diesem Fall Landschaften. Die Spannung zwischen Vorder- und Rückseite eingangs beschriebener Leinwand steht für einen Wendepunkt im Œuvre des Künstlers, für eine neue Sichtweise, für ein verändertes Zeitempfinden sogar. Diese Brüche passen zur Person Müllers als eines kompromisslosen, manchmal aneckenden Zeitgenossen, der mit Leidenschaft und Zielstrebigkeit Kunst aus der Gegenwart heraus betreibt.

International bekannt geworden durch seine «Bild gewordenen Metaphern zwischenmenschlicher Beziehungen, die sich unverhüllt triebhaft, nicht zufällig in «Lebensgrösse», über die Leinwand ergiessen – und dennoch strengen kompositorischen Regeln gehorchen»², hat Müller, nachdem er 1982 die Holzskulptur für sich entdeckt hatte, das Malen und Zeichnen vernachlässigt, weil ihm die Figuren zu wenig körperlich waren. Dass die neuerliche Rückkehr zur Malerei mit einem radikalen Wechsel des Sujets einhergeht, sogar in einen vollkommenen Verzicht auf die menschliche Figur mündet, liegt schlüssig innerhalb dieser Haltung. Für seine figurative Werkphase war die Skulptur das massgebende Medium, bei den Bergen sei es für ihn klar gewesen, dass sie gemalt werden wollen.³ Über diesen

¹ Siehe zu den Übermalungen der Jahre 1979/1980: Jean-Christophe Ammann, «Josef Felix Müller», Kunst-Bulletin Nr. 5, Mai 1981, S. 1.

² Toni Stoos, «Felix», «Sechs Augenblicke der Begegnung mit einem Wesen der dritten Art», «Ad personam», in: Parkett Nr. 2, S. 95.

³ «Wenn ich Lust habe, dann kann ich es einfach schneien lassen. Ein Gespräch mit Josef Felix Müller über seine neuen Alpen-Bilder», von Samuel Herzog, in: Katalog Deweer Art Gallery, 2002, S. 10.

Wechsel des Sujets und bestimmenden Mediums hinaus findet man in den neuen Arbeiten Merkmale, die typisch sind für Müllers Position: die Auseinandersetzung mit der Entität Zeit etwa, der Umgang und das Sich-messen mit Bildtraditionen aus der Kunstgeschichte, das Entwerfen von zu Bild gewordenen Metaphern und archetypischen Inhalten sowie das konsequente Festhalten an kompositorischen oder zumindest konzeptuellen Regeln.

Im Jahre 1999, kurz bevor Felix Müller daran ging, in monatelangem Malakt das erste grosse Alpen-Bild zu realisieren, publizierte der St. Galler Medienwissenschaftler Peter Glotz sein Buch «Die beschleunigte Gesellschaft – Kulturkämpfe im digitalen Kapitalismus». Darin interpretiert er Beschleunigung als «Basistrend der von der modernen Informationstechnik geprägten Ökonomie». Entgegen dieser Entwicklung wählte Müller eine Form des Arbeitens, die entweder ökonomisch gesehen extrem verschwenderisch ist oder, im Gegenteil, Zeit zu einer bildhaften Formel verdichtet und dadurch als Reservat nutzbar macht: «Aus dem Klick eines Fotografen mache ich in mehrmonatiger malerischer Arbeit ein vielschichtiges Zeitbild.»⁴ Damit reiht er sich in eine Gegenbewegung zu Glotz' Position ein. Der freiwillige Verzicht auf Effizienz wird zur künstlerischen Haltung, eine selbst gesuchte Isolation zur Basis der künstlerischen Recherche.⁵

In der Betrachtung von Müllers Gemälden gibt es gleichfalls verschiedene Ebenen, die sich zeitlich unterscheiden: Der Blick aus der Ferne löst Staunen aus über die Plastizität der gemalten Oberfläche – ein Effekt, der meist nur flüchtig wahrgenommen wird. Aus halber Distanz lassen sich die Bilder aber schier endlos betrachten. Sie werden zum Sehfeld, welches Echtzeit ausblendet. Der Blick wird für einen langen Moment fixiert, der Bildausstieg bewusst wahrgenommen – wie wenn man sich nach einem Kinobesuch die Augen reibt, um sich wieder in den Distanzen des Alltags zurechtzufinden.

Im Unterschied zu den Alpen-Bildern, die nach fotografischen Vorlagen aus Büchern gemalt sind, entstanden die Aufnahmen für die Wald- und Quellbilder mit Hilfe digitaler Fotografie. Auf Exkursionen im Wald oder

zu einer Quelle hielt Felix Müller einen Augenblick, eine Lichtstimmung fest, prüfte sie kurz auf dem Bildschirm und ordnet einen kleinformatigen Ausdruck im Atelier zum grossen Bild. Bekanntlich haben Landschaftsmaler schon im 19. Jahrhundert die Fotografie als malerisches Hilfsmittel verwendet. Robert Zünd etwa benutzte eine vom Winterthurer Herrnherrn und Mäzen Theodor Reinhart geschenkte Kamera für fotografische Skizzen. Der Detaillierungsgrad seiner Bilder erreicht jenen einer Fotografie. Bei der Landesausstellung Zürich (1883) wurde eine Schwarzweissreproduktion seines Eichenwalds für eine fotografische Aufnahme gehalten.⁶ Der Umgang von Felix Müller an der Schnittstelle zwischen Malerei und Fotografie ist ein radikal anderer. Übt sich der Luzerner Maler in der Darstellung jedes einzelnen Laubblattes, sucht Müller eine wohltemperierte Abstraktion, arbeitet sowohl mit Unschärfe als auch mit Schärfe, pflegt kurzum einen sehr pragmatischen Umgang mit Fotografie.

Die digitale Technik eröffnet durch die unmittelbare Sichtbarkeit des gemachten Bildes, die Leuchtkraft des Displays oder aber die Übersetzung in einen Zahlencode und die damit einhergehende «Interpretation» des Bildes durch die Kamera auch für Maler eine neue Herausforderung und generiert durch ihre leuchtenden, kontrastreichen Farben eine neue Ästhetik. In den letzten Jahren wurde diese vor allem in der Fotografie neu gestaltet, etwa in den «Tafelbildern» von Andreas Gursky. Mehr und mehr hinterlässt die digitale Bildproduktion auch in der Malerei Spuren. Die Wiener Künstlerin Elke Krystufek etwa malt ab Computerbildschirm. Bisweilen findet man einen gemalten Cursor «on canvas».

Die neue Malerei von Felix Müller geht von einem solchen Diskurs aus, ist in ihrer Farbigkeit und Brillanz gesteigert wie ein Monitor oder eine Projektion. Konsequenterweise beschränkt sich die Ausstellung in

⁴ Ebd., S. 10.

⁵ Auch in der Ökonomie wird mittlerweile mehr über «Nachhaltigkeit» als über «Beschleunigung» nachgedacht. Vgl. etwa Jeremy Rifkin, «Der Europäische Traum. Die Vision einer leisen Supermacht», Frankfurt/Main – New York, 2004.

⁶ Zur Wechselwirkung von Robert Zünd und der Fotografie der Gegenwart siehe: «Beseelte Landschaft – Inszenierungen, Robert Zünd und die Fotografie seiner Zeit», Istvan Balogh, Ester van der Bie – Fotografie, Christoph Merian Verlag, Basel, 2002.

der Kunsthalle St. Gallen auf wenige Bilder. Die Anzahl der Leinwände orientiert sich mehr an einer Video- als einer Malereiausstellung.

Die Landschaftsmalerei hat bekanntlich eine lange Tradition. Eine Bergspitze zum dominierenden Sujet eines Bildes zu machen, hat ebenfalls zahlreiche Vorbilder. Den Betrachterstandort aus der Vogelperspektive zu setzen, geht auf die Moderne zurück (etwa auf Robert Delaunays kühne Darstellung der Tour Eiffel). Felix Müllers Faszination für tradierte Aufgaben der Kunstgeschichte wurde eingangs schon erwähnt. Akademische Kategorien kommen zum Einsatz, werden aber stets in der Praxis umgehend demontiert oder zumindest auf die Probe gestellt.

Als offensichtlicher Bezug zu Müllers Alpen-Bildern fungiert die Serie «Gebirge» von Gerhard Richter, ein Sujet, mit dem sich der deutsche Maler 1968/69 eingehend beschäftigt hat. Nur in einem Fall malt er allerdings einen Berg als zentrales Bildsujet⁷, in der Regel sind angeschnittene Kuppen und Täler dargestellt. Die Wahl des Ausschnitts erhöht die Abstraktion der Darstellung. Nichtsdestotrotz sieht Richter seine Bilder innerhalb einer romantischen Tradition: «Ich glaube, ganz einfach, dass wir die Romantik noch nicht überwunden haben. Die Bilder dieser Epoche sind immer noch Teil unserer Realität...»⁸ Obschon Felix Müller dieser Einschätzung wahrscheinlich prinzipiell nicht widersprechen würde, ist sein Umgang mit dem Berg als Metapher mehrdeutig. Einerseits sind sie «gigantische Skulpturen»⁹. Andererseits bieten sie ein unerschöpfliches Reservoir an Geschichten und Fabeln, was sich – wie der Künstler bemerkt – auch in der evokativen Namensgebung niederschlägt. In Bezeichnungen wie «Jungfrau», «Mönch», «drei Schwestern» etc. werden Gipfel personalisiert oder zumindest in einen narrativen Zusammenhang gebracht.

Über diese erzählerische Ebene hinaus eröffnet sich dem Nahblick des Betrachters eine visuelle Interpretation. Die gemalten Firnlandschaften von Felix Müller wirken wie Camouflagemuster, aus kurzer Distanz betrachtet eröffnen sich Symbolwelten. In der fleckenartigen Struktur der Schweizer Alpen verbergen sich Rotwild, Hasen oder Füchse. In den Furchen, Spalten, Faltungen und Ritzen der «Vallée du Silence» – eines Hochtals

im Himalaja – hingegen tauchen plötzlich Elefanten auf – und zwar nicht zwei oder drei, sondern ganze Familien, frontal, im Profil, von allen Seiten dargestellt. Interessanterweise ist der Elefant ein häufig zitiertes Symbol für allerlei Glauben und Aberglauben, für Sinnliches und Übersinnliches (Serge Gainsbourg etwa besingt halluziniert den «éléphant rose»). Dass Müllers Elefanten – auch wenn ohne Absicht gemalt – ohne Bedeutung sind, kann man nicht wirklich glauben. Was in der freien Natur spielt, nämlich die Fantasie des Betrachters anzuregen und das Bildgedächtnis verrückt spielen zu lassen, funktioniert offenbar genauso gut als gemaltes Bild. Es verleiht den Landschaften eine Art Rätselhaftigkeit, bisweilen eine archetypische Tiefe, eine Welt hinter dem Bild. Ertappt fühlt man sich wie eine Versuchsperson vor dem berühmten, von Hermann Rorschach entwickelten Test. Dort werden sinnfreie Kleckstafeln zur Interpretation freigegeben, hier sind es Bergbilder, die sich plötzlich vor dem Vorhang der gemalten Leinwand auftun und ein irritierendes Spiel mit uns treiben.

Die Gemälde von Josef Felix Müller sind in Schichten aufgebaut. Seien es Farbschichten der Übermalung, Rezeptionsschichten bei ferner oder naher Betrachtung, psychologisierende Schichten (wie bei den verborgenen Tieren) oder kunsthistorische Schichten als ferne Referenz. Und sogar die dargestellten Alpen sind ein uraltes Konstrukt aus verschiedenen Gesteinsschichten. Die Malerei von Josef Felix Müller funktioniert wie ein Palimpsest: Von der Wiederbenutzung der Leinwände über die Weiterverwendung kunsthistorischer Vorlagen bis zum eigentlichen Malakt, der nichts anderes darstellt als ein unendliches Übermalen des Motivs, geht es darum, ein Bild herauszuarbeiten aus einer Vielzahl von Einflüssen, Prozessen und – im eigentlichen Sinne des Wortes – Vorbildern. Einst hat Josef Felix Müller seine vielfach übermalten Leinwände ihrer Dicke wegen mit Elefantenhäuten verglichen.¹⁰ Man ist versucht, diesen Vergleich auf metaphorischer Ebene weiter zu denken.

⁷ Gerhard Richter, «Gebirge», 1968, 102 × 92 cm, Oil on canvas, Catalogue Raisonné: 179-3.

⁸ Zitiert nach Jean-Pierre Criqui, «Drei Impromptus über die Kunst Gerhard Richters», in: Parkett Nr. 35, 1993, S. 32.

⁹ Wie Fussnote 3, S. 10.

¹⁰ Wie Fussnote 1, S. 1.