

„Es gibt kein besseres Mittel, sich mit dem Tod vertraut zu machen, als ihn mit der Vorstellung einer Ausschweifung zu verbinden.“ Marquis de Sade

1.

Im ersten Augenblick meint man, das grosse Tempo bei der Schöpfung dieser Arbeit noch zu spüren: Herausgehauen aus einem übermannshohen Pappelstamm, vorerst schnell mit Hieben der Motorsäge gekantet, dann mit dem Beil die Rundungen geformt, die Oberfläche mit dem Stichel grob „geglättet“, mit blutigrot und samtschwarz in Öl gefasst, hat sie nach kurzer Zeit im Raum gestanden. Sie ist die schnell errungene Ausbeute vorangegangener Versuche mit Holzplastik, der spezifischen Formulierung eines eigenen Vokabulars von Bildsprache und der manischen Attacke auf das zu bewältigende Rohmaterial.

Voller Widersprüche steht sie da, die neue Holzfigur, und steht eben nicht; liegt auf den Schultern, den Körper vertikal nach oben reckend, „kopflös“ und einen Kopf zugleich da oben, wo er erwartet wird, doch nicht mehr „hingehört“, mit beiden Füßen balancierend. Es ist, als sei die bildhaft-burschikose Redewendung gänzlich Bild geworden: „Den Kopf zwischen die Beine nehmen“ meint in der grausam ironisierenden Verharmlosung nichts anderes als geköpft zu werden“.

2.

Doch schon erweist der solcherart Geköpfte sich von Lebendigkeit: Der Oberkörper wird durch die die Hüften packenden Hände und die stützenden Arme aktiv in der Vertikalen verankert; das Becken wird wie zum Halse hingezogen durch den überdimensioniert lastenden, erregten Penis, der schräg nach unten dahin deutet, wo nun der Kopf zu fehlen scheint; die Oberschenkel sind stumpf angewinkelt, und federnde Bewegung pflanzt sich in den parallel zum Phallus emporgestreckten Beinen fort. Frontal zur Symmetrie des Körpers hin gesehen, entsteht der Eindruck von zwei runden Pfeilern auf massiver Basis, zwischen denen der Kopf die Brücke schlägt: blockhaft geschlossen in der unteren Hälfte, zum breiten Schlitz geöffnet gegen oben hin. Die vertikale Parallelität vermittelt das Gefühl von „Statik“. Von der Seite gesehen jedoch scheint ein Blitz durch die Figur zu zucken. Korrespondierende Diagonalen erwecken hier Gefühle von „Dynamik“, die oben aufgehoben wird in der Rundung des ruhenden Kopfes und unten durch die kantige Schulter-Arm-Partie.

Aus einem Stück ist die Skulptur geschlagen, frontal gesehen sich leicht zur Linken neigend, wie der ursprünglich auf seiner Schnittfläche stehende Stamm, dessen Volumen stets spürbar bleibt, dessen Konturen die Hauptlinien der Silhouetten noch bestimmen: Die äussersten, Wabenförmigen Teilflächen der facettierten Rundungen von Schultern, Schenkeln und Schädelkappe bezeichnet die Dicke des Stammes; vom Hals zur Eichel übers Knie zu den Zehen hin verläuft die Linie, die den schräg geneigten Stamm noch ahnen lässt. Gerundete Volumen treffen sich hart mit aufgerissenen Teilen, beinahe Weichheit evozierende mit zerklüfteten Partien. Die Skulptur scheint von innen her sich aufzubauen und wird doch aussen wiederum zerstört.

Das „Paradoxe“ der Figur vermittelt sich bis zur Begrifflichkeit: Ein Standbild soll sie sein, wie sie da *liegt* und doch eindeutig *steht*, ein Totempfehl und doch ein aus dem Holz entsprungener Menschenkörper; eine Skulptur, die sich „expressionistisch“ gibt und die „klassische“ Geschlossenheit frühgotischer Säulenfiguren zeigt. Das grelle Rot erhöht die Spannung der Volumen, das satte Schwarz lässt Klüfte tiefer wirken. Durch Rot und Schwarz wird nun der Körper „Fleisch“...

Die Eleganz in der Gesamterscheinung und der Widerspruch in der Beschaffenheit der Oberfläche, die sinnliche Attraktion des sexuell erregten, schlanken Körpers und der verpönte Anblick des geschunde-

nen Fleisches verleihen der Skulptur ihre unheimlich physische Präsenz. Sie kulminiert im frech sich reckenden Phallus, den es zum Eigenleben drängt: als blosser Trieb, vom Geiste abgetrennt.

3.

Die Bildschöpfungen von Felix Müller sind angetrieben von der Versinnbildlichung extremer Sinnlichkeit in Sphären sexueller Grenzerfahrung. Diese Erfahrung, gepaart mit jener des konkreten Opfers, lässt eigenartige Rituale von mythischer Sakralität vor seine und vor unsere Augen rücken. Die solcherart erzeugten „Bilder“, die vor Tabus nicht innehalten und so zuerst den Eindruck pornographischer Formulierungen erwecken mögen, stehen für jene verschüttete Sakralität des Leibes im Bezug zur umgebenden Natur – zur Erde, zur Pflanze und zum Tier – , zur Kollektivität und vor allem auch zum Tod als Endpunkt einerseits und andererseits als Ausgangspunkt des neuen Lebens.

Das Tier, zumeist ein Hundartiges Wesen, das die triebhaften Menschen auf zahlreichen früheren Bildern Felix Müllers begleitet, das ihre Wunden leckt und das sie sexuell erregt, scheint mit der menschlichen Figur nun wieder eins geworden.

Durch das Aufstellen von Verboten hatte der Mensch sich vom primitiven Tier getrennt, in dem Versuch, dem masslosen Spiel von Tod und Fortpflanzung, in deren Macht das Tier sich ganz und gar befindet, zu entrinnen.

Bei Müllers „Felix“ findet sich die menschliche Figur allein, ohne das sie befriedigende und auch schützende Totem-Tier, ohne den sexuellen Widerpart. Die ungezügelte Leidenschaft des Tieres hat von ihr Besitz ergriffen und lässt sie dadurch in der Einsamkeit zurück. Die „Einsamkeit“ dieser Figur wird schlagend in der rein physischen Präsentation des abgeschlagenen Hauptes, die keinerlei Möglichkeit verbaler Kommunikation zulässt, und auch dem Fehlen jeglichen Objekts körperlicher Kommunikation.

Doch unsere gängigen, auf neue Werke projizierten Bildparameter lassen Spekulationen solcher Art nicht zu. Für sie ist dieses Wesen „tot“! – Und doch zugleich erregt? – Von einem lebendigen Zustand in jenen gebracht, der einen Körper seelenlos zurücklässt! – Und doch der Begierde und der Fortpflanzung fähig? Sollte der Wahrheitsgehalt dazwischen liegen: Fortpflanzung *und* Tod, der Eros als der „kleine Tod“ und die sexuelle Gewalt als der grosse, der vollzogene? Die Ausschweifung im Hinblick auf den Tod?

Die Skulptur *lebt* durch die verabsolutierte Zeugungskraft, durch die Anstrengung des Körpers im spielerischen Gestus, und ist gleichzeitig doch geschunden und geköpft: Sie ist die Bild gewordene Metapher für Sexualität und Tod *zugleich*, für die Zerstörung als Klimax der enthemmten, sich gänzlich unkontrolliert den Trieben übergebenden Erotik. Die nackte Fleischlichkeit in voller Blüte findet sich um sich selbst gebracht. So wird denn die Skulptur zum Symbol für die Erfahrung der Diskontinuität des menschlichen Lebens, die sich im Tode erweist, und dem heiligen Drang nach der Kontinuität des Lebens, der sich im Opfer entäussert. Der Anblick aufgedeckten Fleisches stellt zwischen diesen die Verbindung her.

Das emphatische „Felix culpa!“ der christlichen Kirche, das die Hoffnung, die treibende Kraft des paganen Opfers auf den christlichen Ritus übertragen hat, wo sich die Freude mit dem Opfertod Christi verbindet, wird seines christologischen Gewandes entkleidet und auf den ursprünglichen Zusammenhang der mythischen Erwartung menschlichen Fortbestehens im Einklang mit primärer Natur zurückgeführt, wofür der Preis das gerne dargebrachte Opfer ist. Die Heiligkeit der Opferhandlung wird auch bestimmt durch die Heiligkeit des Opfers selbst. Darauf nimmt Müller, der einen „grossen Zusammenhang zwischen Sexualität und Religion“ für gegeben hält und dabei immer auch „sich selbst Modell“ ist, mit ironischer Distanz Bezug, wenn er sein Werk auf den Namen „Felix“ tauft.

„Felix“ und seine Schwester „Regula“ sind der Legende nach in Zürich den Märtyrertod gestorben, nachdem sie dem Blutbad der thebäischen Legion im römischen Agaunum (St. Maurice) entronnen waren. Die heiliggesprochenen Geschwister, die zu Stadtpatronen der Stadt Zürich werden sollten, sind meist mit ihren abgeschlagenen Häuption dargestellt, die sie nach ihrer Hinrichtung selbst zu der Grabstätte brachten. Der „Felix“ Müllers nimmt darauf Bezug:

„Schon als Kind hat es mich sehr fasziniert, als man mir erzählte, dass mein Namensvetter Felix mit Regula zusammen mit abgeschlagenem Kopf unter dem Arm durch die Stadt gewandelt ist. Als Kind habe

ich mir das sehr bildhaft vorgestellt, wie ich da mit der Regula zusammen ohne Kopf, also den Kopf unter dem Arm, durch die Stadt gehe". Sagt Müller 1983 in einem Interview.

Die älteste Darstellung des kopflosen Heiligenpaares im sogenannten Stuttgarter Passionale lässt Felix und Regula, mit ihrer Linken die abgeschlagenen Köpfe tragen, mit ihrer Rechten auf einen blühenden Baum zeigen, der nahe beim Strunk eines abgeschlagenen Baums steht. Dies deutet auf den theologischen Gehalt der dargestellten Heiligenlegende hin: Der Strunk steht, der blühende Baum, als Baum des Lebens, für die Überwindung des Todes im ewigen Leben. Wie Christus am Kreuzesholz, so lehrt der Illustrator der Heiligenlegende, haben die Blutzeugen auf der Stätte ihrer Hinrichtung ihr Leben für den Glauben geopfert.

Die Bäume in der „Metapher“ des Waldes „affirmativ“ und der geschlagenen Stämme „negativ“ gesetzt, sind Bildelemente, von denen Müllers Menschenwesen stets umgeben sind: Symbole für das spriessende Leben und den erzwungenen Tod, für die erste Natur und die ihr angetane Gewalt. Die primitive Handhabung der Gewalt vermittelt sich dem Künstler selbst beim schnellen Schlagen der Skulptur, und die Erfahrung dieses brachialen Aktes „vermittelt“ er nun wieder in die Skulptur hinein. Die Spuren jener Gewalt, die sie erst schuf, sind Teil von ihr. So kommt denn dem verwendeten Material, dem Holz, schon durch die Art und Weise der „Behandlung“ Inhalt zu, der sich symbolhaft weiter noch erschliessen liesse: Die „Opferung“ des Baumes erst macht vielfältige Erkenntnis möglich. Dies Opfer bringen heisst das Neue schaffen, das dadurch erst auf seine eigene Voraussetzung verweist. Die nicht verheilten - wollenden Wunden mahnen stets das neue Opfer an.

5.

Die zeitgenössische Erfahrung hat das heilige Verhalten beim Opfer umgekehrt. Die Umkehrung ist von grosser Bedeutung, erkennt man die Ähnlichkeit des Liebesaktes mit dem Opfer an: „Das Opfer lässt an die Stelle der geordneten Funktionen des Lebewesens das blinde Zucken der Organe treten. Dasselbe gilt für die erotische Konvulsion: Sie befreit die blutgefüllten Organe, deren blindes Spiel sich über das überlegte Wollen der Liebenden hinaus fortsetzt. Auf das überlegte Wollen folgen die tierischen Bewegungen der vom Blut gefüllten Organe. Eine Gewalttätigkeit, die von der Vernunft nicht mehr kontrolliert wird, beherrscht diese Organe, spannt sie bis zum Platzen, und plötzlich wird es zu einer Freude des Herzens, dem Überschwang dieses Sturmes nachzugeben. Die Bewegung des *Fleisches* überschreitet, während der Wille abwesend ist, eine Grenze. Das Fleisch ist in uns jener Exzess, der sich dem Gesetz des Anstandes widersetzt. Das Fleisch ist der geborene Feind jener, die das christliche Verbot quält; wenn es aber, wie ich glaube, ein vages und umfassendes Verbot gibt, das sich in verschiedenen, von Zeit und Ort unabhängigen Formen der sexuellen Freiheit entgegenstellt, so ist das *Fleisch* Ausdruck für die Rückkehr dieser bedrohlichen Freiheit.“ (Georges Bataille, *Der heilige Eros*, Frankfurt/M, 1982, S.88.) Folgt man Georges Batailles Ableitung der Erotik, die er in seinem „Heiligen Eros“ trifft, so ist sie stets gekoppelt mit der Stimmung elementarer Gewalttätigkeit, die alle Äusserungen beherrscht. „Was bedeutet die Erotik der Körper anders als eine Vergewaltigung der Partner in ihrem Sein? – eine Vergewaltigung, die an den Tod grenzt? – die an den Mord grenzt?“ (Georges Bataille, op. cit., S. 16.) Das „Paradoxe“ der Figur, die äusserste Entgrenzung des Lebens, die im Extrem zu dessen Zerstörung führt, findet sich potenziert auch in der „Farbigkeit“: In jenem Rot, das Energie und lebendige Materie symbolisiert, im Blutrot der erregten Organe; in jenem Schwarz, der Nicht-Farbe par excellence, seit alters her Sinnbild der Vergänglichkeit und des Todes. Was ist denn dieses Wesen zwischen unbändigem Leben und Opferung? Ein gefallener Engel, ein verewigter Märtyrer, „Lucifer rising“ oder gar alles zusammen? Verführt die androgyne Aura der Figur, bevor das Androgyne selbst gesehen worden ist?

6.

Was uns im ersten Augenblick entgangen ist, drängt sich nunmehr erschreckend auf: „Felix“ ist zwiesgeschlechtlich. Über dem Phallus bauen sich Lippen eines weiblichen Geschlechtes auf, verlängern breite Wülste die Erhebungen des Hodensacks zum After hin. Als Zwitter angelegt ist „Felix“ so Ursprung und Ziel der eigenen Evolution: Als solcher ist er zwiefach, männliches und weibliches Prinzip in einem, ein Wesen einer mythologischen Dritten Art, in deren Einzigartigkeit, Notwendigkeit und Polarität. Nicht

unterscheidbar ist dies Wesen in seinem Hermaphroditentum, das stets die eigene Wiederholung reproduziert.

Dem Mythos nach verliebte sich die Quellnymphe Salmakis in den bildschönen Hermaphroditos, den Sohn des Hermes und der Aphrodite, Als er in ihrer Quelle badete, klammerte sie sich an seinen Körper und betete zu den Göttern, dass sie nie getrennt werden sollten. Die beiden Leiber vereinigten sich darauf zu einem einzigen. Der über die Veränderungen seiner Leiblichkeit entsetzte Hermaphroditos flehte seine Eltern an, dass künftig alle Männer, die in der Quelle badeten, in gleicher Weise Zwitter werden sollten, mit dem Aussehen einer Frau und dem Geschlecht eines Mannes.

Die ideale Verbindung der beiden Geschlechter steht dem Christentum für den Wunsch nach dem ewigen Leben im Jenseits, für den diesseits verspürten ewigen Wunsch nach Kontinuität. Im Reiche Christ sollen „zwei eins werden, und zwar das Männliche mit dem Weiblichen, nicht Männliches und Weibliche getrennt“.

Bei Müllers Skulptur jedoch wird dieses bipolare, ideale Sein in der *Geschlechtlichkeit* des Wesens aufgetrennt. Das Opfer, das der endogenen Reproduktion des Zwitterwesens denn zu bringen wäre, kann nur die Auflösung des Wesens selber sein. Das „Aussehen einer Frau“ ist dementsprechend bei Müllers Figur nicht auszumachen; der dieses Wesens ist, von seiner zwiefach drängenden Geschlechtlichkeit nun abgesehen, der eines „Neutrums“. Doch scheinen sich das weibliche und männliche Geschlecht der ganzen Figur bemächtigt zu haben: Frontal gesehen erscheint die Plastik wie die vaginale Öffnung des weiblichen Geschlechts; seitlich gesehen erscheint die ganze Figur wie das Form gewordene Echo des männlichen Geschlechts.

Je nachdem, wie der Betrachter seine Blicke lenkt, „verliert“ er nun das eine der Geschlechter aus den Augen, um sich das andere neu zu schaffen. Die hier durchgehende Dualität des sexuellen Exzesses ist also nicht nur *Thema* der Skulptur, sondern integraler *Bestandteil* der plastischen Ausformung selbst. Die Skulptur *zeugt* so nicht nur vom „heiligen Eros“, sondern *verkörpert* diesen selbst. So wird durch „Felix“ auch die Verkörperung einer Kultur ahnbar, die um die duale Kraft und Macht des Eros weiss, die ihn als Zentrum der Gesellschaft kennt und nicht zurückschreckt, ihn durch Rituale sichtbar zu machen und gegenwärtig zu halten.

Mit Müller scheuen wir zurück vor jeglicher Art von „Moralin“, das sich mit den hier eingeschlagenen Wegen der Interpretation verbinden könnte, denn den sechs Augenblicken müsste nun ein weiterer folgen, der sich bei allem Ernst des Themas jenem Dritten widmen sollte, im Bund mit *Eros* und *Mythos*, nämlich der unverholten anklingenden *Ironie*. Schon mit dem Titel „Felix“ ist Müller auch ironisch, gewinnt er den Abstand zu sich selbst. Als „steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ – so die sokratische Definition – passt sie durchaus ins Bild und stellt zugleich den Augenblick der Warnung dar; denn die sokratische Ironie bestand darin, „dass sich der Weise Unwissenden gegenüber, die sich selbst für wissend und weise hielten, dumm stellte, um sich schliesslich aus ihren Folgerungen ihrer Unwissenheit und Torheit erkennen zu lassen und zur rechten Weisheit anzuleiten