

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1984)

Heft: 2: Collaboration Sigmar Polke

Artikel: "Felix" : sechs Augenblicke der Begegnung mit einem Wesen der dritten Art = six moments of encounter with being of the third kind

Autor: Stooss, Toni / Scutt, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679743>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

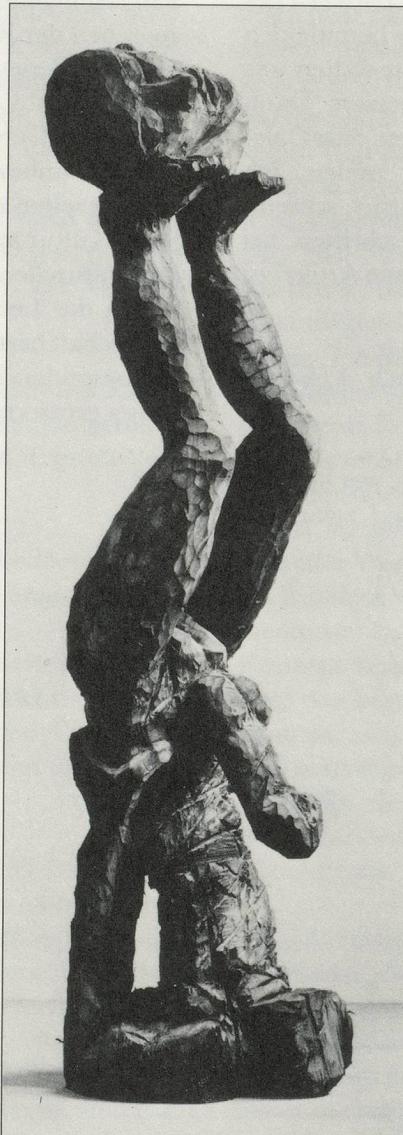
« *F E L I X* »

SECHS AUGENBLICKE DER BEGEGNUNG MIT EINEM
WESEN DER DRITTFERNTEN ART

SIX MOMENTS OF ENCOUNTER WITH A BEING OF THE THIRD KIND

«Es gibt kein besseres
Mittel, sich mit dem
Tod vertraut zu
machen, als ihn mit
der Vorstellung einer
Ausschweifung zu
verbinden.»

MARQUIS DE SADE



*«There is no better way
of familiarizing oneself
with death than to
combine it with the idea
of debauchery.»*

MARQUIS DE SADE

1.

Im ersten Augenblick meint man, das grosse Tempo bei der Schöpfung dieser Arbeit noch zu spüren: Herausgehauen aus einem über mannshohen 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, «kopflos» 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 Hüften packenden Hände und die stützenden Arme aktiv in der Vertikalen verankert; das Becken wird wie zum Halse hin gezogen 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 ihre federnde Bewegung pflanzt sich in

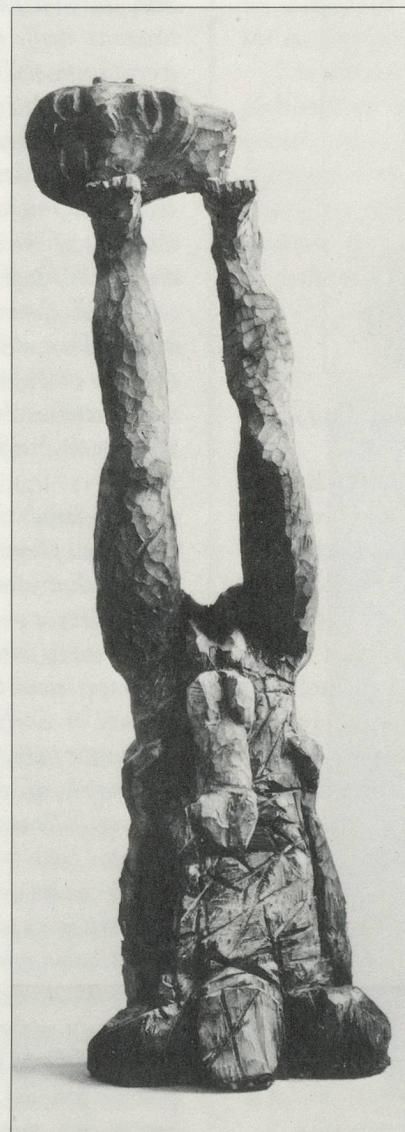
1.

The initial impression is of the speed with which this work was created: hewn from a man-sized poplar trunk, squared off first with rapid movements of a chain saw, the edges then being rounded off with an axe, with a cutting bit used to give the surface a general «smoothing over». Blood red and velvet black oil paints were applied, and within a relatively short space of time the whole work was complete. It represents the outcome of a period of rapidly executed experimentation with wooden sculptures, the product of specific formulations by the artist in his own vocabulary within a visual language, the end product of manic attacks on the raw material that he is striving to master.

As it stands there this new wooden figure is full of contradictions, and yet its attitude suggests that it is not standing at all; instead it rests on its shoulders, the body stretching vertically upwards, «headless», and at the same time complete with head, up there in the customary place, but where it no longer «belongs», and with the whole figure balancing on both feet. It is as if a vivid, unrefined expression like «having a head between one's legs» had been translated into an entirely pictorial form: in a brutally ironical way, this phrase simply implies «to be beheaded».

2.

And yet the decapitated figure still evinces signs of life: the hands that seize the hips, and the supporting arms vigorously maintaining the trunk in a vertical position; the disproportionately heavy, erect penis pointing downwards at an angle to the place where it seems a head should have been. And there are the thighs themselves, and the way they form an obtuse angle, their springing action being reproduced in the upward-straining legs, parallel with the phallus. Viewing the symmetry of the body





Alle Photos von / All Photos by: Jean-Michel Neukom

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

TONI STOOS, Konservator im Kunsthause Zürich und ehemaliger Mitarbeiter beim Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) in Berlin / T.S., curator at Kunsthause Zurich and former collaborator at Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) in Berlin.

face on, the impression is one of two round columns supported on a solid base, with the head forming a bridge between them: the lower half of this figure is enclosed, block-like, opening out towards the top in a gaping fissure. The parallel nature of the vertical line implies the «static» element. Seen from the side it seems as if there is lightning flashing through the figure. Corresponding diagonals here suggest the «dynamic aspect», which terminates at its uppermost end in the curve of the head in repose and below in the angularity of the shoulder and arm.

The sculpture has been hewn from one piece of wood. Seen from the front it inclines slightly to the left like the treetrunk itself, as it was originally placed, standing on its cut surface. The original mass of the trunk has not been lost completely, and its contours still determine the main outlines of the various silhouettes. The outermost honeycomb-shaped areas represented by the faceted curves of the shoulders, thighs and top of the skull still suggest the thickness of the original trunk. A line running from the neck to the tip of the penis and through the knee to the toes still recalls the inclined trunk. There is a distinct contrast between its rounded bulk and its gaping openings, between the areas that almost evoke a quality of softness and the fissured sections. It seems as if the sculpture has been built up from the inside, only to be destroyed again from the outside.

This paradoxical aspect of the figure is continued onto a conceptual plane. The work is intended to be a statue, just as it reclines, and yet there is no doubt that it stands. And what we see is simultaneously a totem pole; a human body issuing forth from the wood; a sculpture that adopts an «expressionist» stance, yet reveals the «classical» consistency of Early Gothic columnar figures. The tension within the bulk of the object itself is intensified by the use of a garish red, while the intense blackness emphasizes the fissures. The combination of red and black help to transform the body into «flesh».

The sculpture exerts an unnerving physical presence, the result of an overall feeling of elegance, coupled with the contradiction inherent in the surface texture and the way in which the sensual attraction of the slim, sexually stimulated body contrasts with the despised appearance of the tormented flesh. It culminates in the impudently projecting phallus striving for a separate existence: mere instinct, remote from things spiritual.

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 bezeichnen 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 Totempfahl und doch ein aus dem Holz entsprungener Menschenkörper; eine Skulptur, die sich «expressionistisch» gibt und die 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 geschundenen Fleisches verleihen der Skulptur ihre unheimlich physische Präsenz. Sie kulminierte im frech sich reckenden Phallus, den es zum Eigenleben drängt: als blosser Trieb, vom Geiste abgetrennt.

3.

Die Bildschöpfungen Felix Müllers 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 innehaltend 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

3.

The images chosen by Felix Müller originate in the way he chooses to symbolize extreme sensuality in the twilight zones of sexual experience. Such experience, combined with the experience of the sacrificial victim himself, suggests to us and to the victim the images of strange rituals of mythical sacredness. The «images» thus produced ignore taboos and so create the initial impression that the artist is seeking a pornographic mode of expression; whereas his intention is, in fact, to depict the obscure sacredness of the body in its relation to natural ambiance — to the earth, to plants, and to animals — to a collectiveness, and above all to death as both the journey's end and simultaneously the starting point for new life.

The human beings in many of Felix Müller's earlier paintings are indubitably sexually motivated and are frequently shown in company with an animal — usually one bearing a resemblance to a dog — who licks their wounds and offers sexual stimulation. In this particular work, however, it appears that this animal has now been reunited with the human figure. Mankind is distinguished from



allem auch zum Tod als Endpunkt einerseits und andererseits als Ausgangspunkt des neuen Lebens.

Das Tier, zumeist ein hundeartiges 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

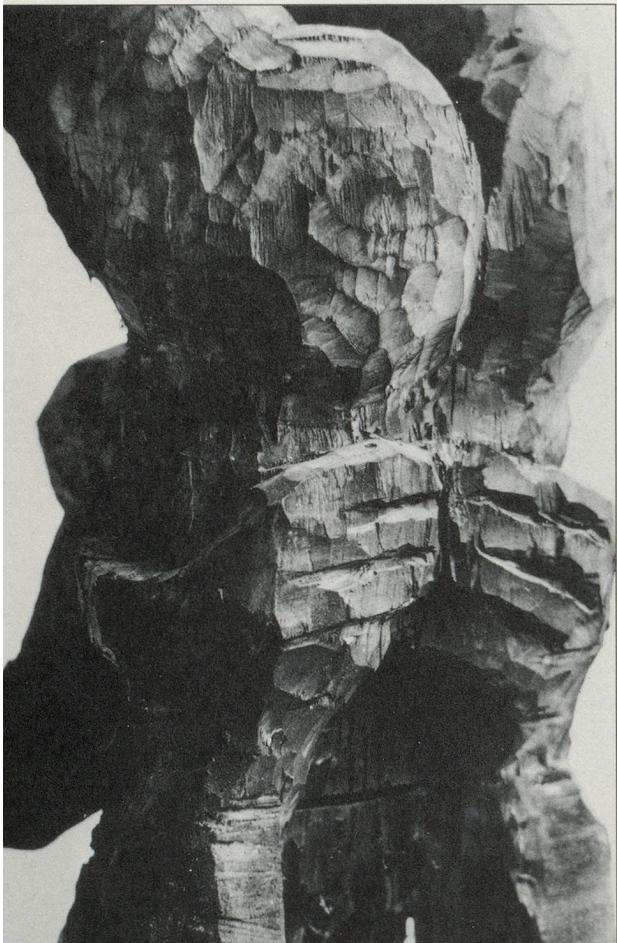
mere animals by his need to impose prohibitions, and this compulsion can be seen as an attempt to break free from the intractable game of death and reproduction — which holds animals completely in its sway.

But when we study Müller's «Felix», we perceive that the human figure is alone, without the gratification or comfort that might otherwise be provided by the totem animal. Here he is utterly bereft of his sexual adversary. Seized by unrestrained animal passion, he finds himself alone. The «solitude» of this figure is undeniably evident in the purely physical way in which the decapitated head is presented, totally excluding any possibility of verbal communication and compounded by the absence of any kind of object that might lend itself to bodily communication.

But the normal pictorial parameters that we apply to new works rule out speculations of this kind. Viewed in such terms this being is «dead»! — and yet aroused at the same time? — transported from a state of living into a state that deprives the body of its soul! — and yet still capable of desire and reproduction? Does the truth of the matter lie somewhere in between: reproduction and death, Eros as «a minor demise», and sexual violence as a greater, a complete death? Debauchery in the face of death?

By taking the procreative power as an absolute, by displaying a body exerted in playful gesturing, the sculpture actually succeeds in acquiring life, while simultaneously suffering torment and decapitation: at one and the same time it is a metaphor, in pictorial form, for sexuality and death, for destruction as the climax of uninhibited eroticism, yielding utterly and without restraint to basic instincts. In this case killing — as something intolerable, invoked as a dimension that we employ to define our present-day world — clashes head-on with ultimate desire and the beauty of matter. Naked carnality at its most intense is the author of its own destruction. And in this way the sculpture symbolizes the experience of the discontinuity of human life, which reveals itself both in death and in the sacred urge for the continuity of life, an urge that is relinquished in the sacrifice. The link between the two is provided by the spectacle of exposed flesh.

At the cost of a gladly given sacrifice, the emphatic «Felix culpa» of the Christian church is stripped of the trappings of Christology and its origins traced back to its original context of a mythical expectation of continued human existence in harmony with primeval nature. And it is this



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 entäusserst. 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.



*same expression that has been responsible for the assimilation of hope — the motive force underlying pagan sacrifice — by Christian ritual, inspiring emotions of joy in Christ's own sacrifice and death. The sanctity of the act of sacrifice is also determined by the sanctity of the victim himself. And by naming his work «*Felix*», Müller, who assumes the existence of a «powerful link between sexuality and religion» and always «takes himself as a model», draws parallels with this particular idea, although he is careful to retain a certain ironical detachment.*

4.

*According to legend, «*Felix*» and his sister «*Regula*» were martyred in Zürich after having escaped the massacre of the Theban legion in the Roman town of Agaunum (St. Maurice). This brother and sister, subsequently canonized and later to become the patron saints of the city of Zürich, are usually shown decapitated, it being claimed that they carried their own heads to their graves following their execution. Müller's «*Felix*» is a reference to these supposed events:*

4.

«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 Häup-



tern dargestellt, die sie nach ihrer Hinrichtung selbst zu der Grabsstätte brachten. Der «Felix» Müllers nimmt darauf Bezug: «Schon als Kind hat es mich sehr fasziniert, als man mir erzählte, dass mein Namensvetter Felix mit der Regula zusammen mit abgeschlagenem Kopf unter dem Arm durch die Stadt gewandelt ist. Als

«Even as a child, hearing how my namesake Felix together with Regula strolled through the town with his head under his arm caused me endless fascination. I had this vivid image of myself and Regula, both headless, that is to say with our heads under our arms, walking through the town,» Müller stated in an interview in 1983.

The oldest picture of the two headless saints can be found in the so-called Stuttgarter Passionale, which depicts Felix and Regula carrying their heads under their left arms while pointing to a flowering tree with their right hands. The tree itself is standing next to the stump of another tree which has already been felled. In this case the allegory relates directly to the theological aspect of the holy legend. The stump, standing for the tree of knowledge, is intended to represent death; the flowering tree is the tree of life, implying the conquest of death in eternal life. The lesson that the illustrator of this legend is endeavoring to impart is that these martyrs offered up their lives at their place of execution, in imitation of Christ himself.

The figures populating Müller's work are often shown surrounded by trees as component elements of the picture; and these trees can be interpreted in an «affirmative» sense, employing the metaphor of a forest, with the fallen trunks representing the «negative» aspect. They symbolize life bursting forth, and enforced death too, as well as primeval nature and the violence that is inflicted upon it. The artist acquires an understanding of this primitive use of force through the rapid blows inflicted on the sculpture, and he himself in turn imparts the experience of this force to the sculpture. The traces of the violence which created the sculpture itself are now part of that same sculpture. Thus the method of «treating» this chosen material lends substance to the wood, and this can be further interpreted symbolically: It is only by «sacrificing» the tree that the horizons of our understanding can be expanded. To render such a sacrifice implies the creation of something new, which draws attention to its own requirements in this way. The wounds that refuse to heal are a constant reminder of the new sacrifice.

5.

Contemporary experience has led to a reversal of the sanctified attitude of sacrifice. This reversal is of major significance; once we recognize the similarities between the acts of love and sacrifice, such a turn-around acquires major significance.

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 Heiligenpaars im sogenannten Stuttgarter Passionale lässt Felix und Regula, mit ihrer Linken die abgeschlagenen Köpfe tragend, 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, als Baum der Erkenntnis, für den Tod, 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 wiederum 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 verheilen-wollenden Wunden mahnen stets das neue Opfer an.

5.

Die zeigenössische 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 Or-

«Sacrifice replaces the regulated functions of living creatures by mere spasms of the organs. And this applies equally to the erotic convulsion, which brings a release for organs dilated with blood, whose ungovernable actions carry on outside the deliberate volition of the lovers. Deliberate volition is succeeded by animal-like movements of these organs suffused with blood. This violent action is no longer subordinate to the restraining hand of reason: it



dominates these organs, tensing them to bursting point, at which stage there is a sudden release resulting in the inner pleasure that is derived from yielding to the rapture produced by such turmoil. During the absence of human volition, the movement of the flesh bursts through conventional bounds. The flesh may be defined as every excess within

gane 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 geschwellten 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 der Herzen, 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 Gewaltsamkeit, 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 androgynen Aura der Figur, bevor das Androgyn selbst gesehen worden ist?

6.

Was uns im ersten Augenblick entgangen ist, drängt sich nunmehr erschreckend auf: «Felix» ist

*ourselves that strives against the laws of propriety. The flesh is the natural enemy of those tormented by Christian strictures. But if, as I believe, a vague and sweeping prohibition exists, opposing sexual freedom in various forms, independent of time and place, then the flesh symbolizes the return of this ominous freedom» (Georges Bataille, *L'Erotisme*).*

If we pursue Georges Bataille's inferences regarding eroticism as contained in his «L'Erotisme», we see that this eroticism is always linked closely with an atmosphere of elemental violence, dominating every form of expression. «What is bodily eroticism if not a violation of the very being of the partners? — A violation bordering on death? — Bordering on murder?» The «paradox» of Müller's figure, this extension of life to its outer limits, which in its most intense form leads to the destruction of life, achieves added potency through the colors selected by the artist: in the red, symbolizing energy and living matter, in the blood red of aroused organs; in the black, the non-color par excellence, implying transience and death since time immemorial. What is this being, suspended somewhere between unrepressed life and sacrifice? A fallen angel, an eternal martyr, «Lucifer rising», or all of these things? And does the androgynous aura of the figure mislead us before we even perceive its androgynous nature?

6.

But there is one element that we initially overlooked which now impresses itself in a most disconcerting way upon us: «Felix» is a hermaphrodite. The labia of the female genitalia are apparent above the phallus, and broad bulges extend along the swelling of the scrotum towards the anus. Shaped in this way, the hermaphrodite «Felix» becomes both the origin and destination of his own evolution. And as such he embodies both the masculine and the feminine principle in one; he becomes a being of a mythical Third Kind, with a corresponding uniqueness, need and polarity. Indivisible in its hermaphrodite state, this being is compelled forever to produce its own replica.

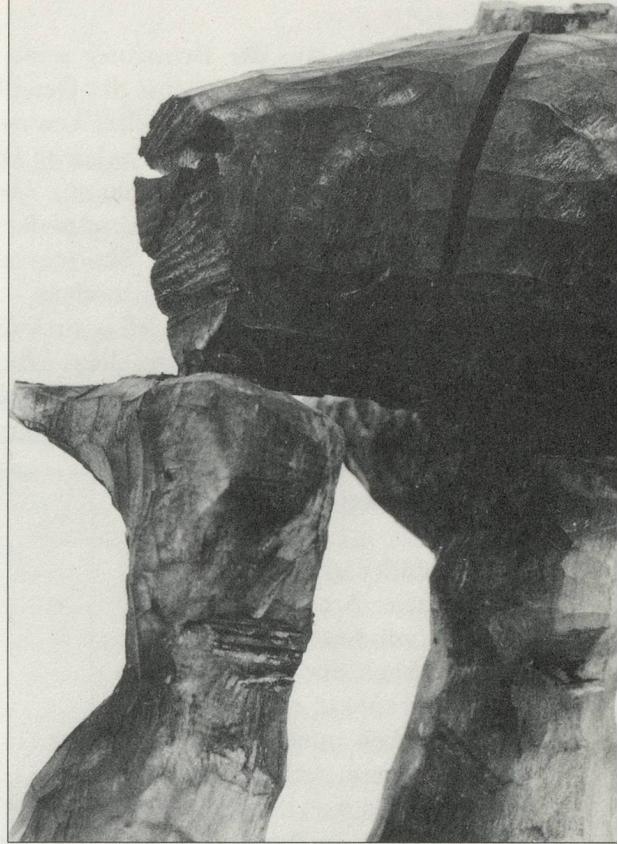
According to myth, Salmakis, a naiad, fell in love with the beautiful Hermaphroditos, son of Hermes and Aphrodite. When he came to bathe in her spring she clung to his body and prayed to the gods that she and Hermaphroditos should be inseparable for ever, whereupon the two bodies were united as one. Appalled at the transformation of his body, Hermaphroditos begged his parents to promise that

zweigeschlechtig. 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 mythischen 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 Christi sollen «zwei eins werden, und zwar das Männliche mit dem Weiblichen, nicht Männliches und Weibliches 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 Körper dieses Wesens ist, von seiner zwiefach drängenden Geschlechtlichkeit nun abgesehen, der eines «Neutrus». 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.



in the future every man who bathed in this spring should become bisexual too, combining the appearance of a woman with a man's genitals.

This conceptual bond between both sexes has its parallels in the Christian faith, with its express desire for unending life in the hereafter and the eternal desire on the part of the living for continuity. In the Kingdom of Christ «two shall become one, man shall be united with woman and the two shall not be separated.»

In the case of Müller's sculpture, however, this bipolar, ideal state gives way to the being's sexuality. The sacrifice, then, at which endogenous reproduction of the hybrid is possible is the dissolution of the being itself.

Accordingly, the figure does not manifestly exhibit the «appearance of a woman»: apart from the obvious duality of its genitalia, its body is very much that of a «neuter». And yet the female and male sexes each appear to have claimed the entire figure as their own: seen face on, the sculpture resembles the vaginal orifice of a woman, from

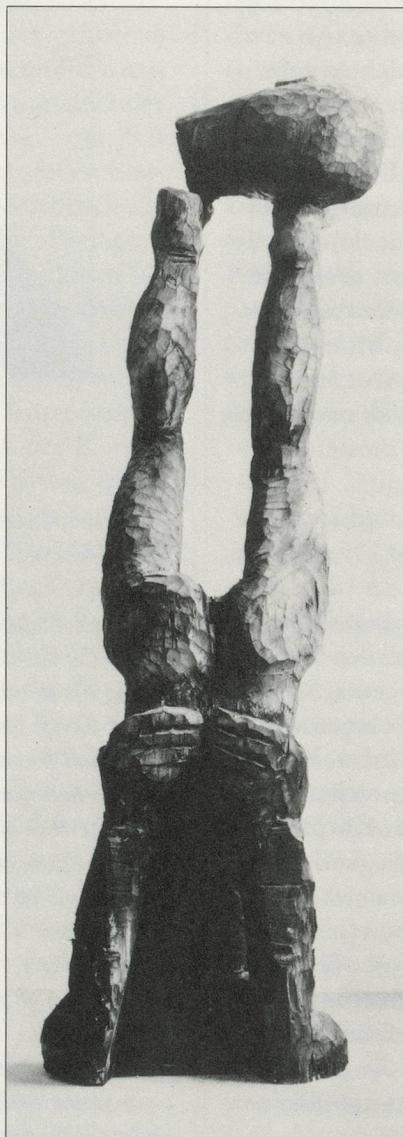
Je nachdem, wie der Betrachter seine Blicke lenkt, «verliert» er nun das eine der Geschlechter aus den Augen, um sich das andere neu zu schaffen. Die hier durchgehend abgehandelte Dualität des sexuellen Exzesses ist also nicht nur *Thema* der Skulptur, sondern integraler *Bestandteil* der plastischen 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 zurück-schreckt, 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 Bunde mit *Eros* und *Mythos*, nämlich der unverholen 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, dummstellte, um sie schliesslich aus ihren Folgerungen ihrer Unwissenheit und Torheit erkennen zu lassen und zur rechten Weisheit anzuleiten»...

the side the whole figure appears to reflect the shape of the male sex organ. According to the observer's own position in relation to this sculpture, it can seem to «close» one or the other sex in order to recreate the other again. The unrelenting duality of sexual excess inherent in this work thus not only forms the subject of the sculpture, but an integral component of three-dimensional formational process itself. In this way the sculpture not only recalls the «sacred Eros», but actually embodies it. Thus «Felix» suggests the embodiment of a culture that is aware of the dual strength and power of Eros, that recognizes it as the central point of its society and does not shrink from displaying this aspect in its rituals, thereby ensuring that it remains ever-present.

Like Müller we decline to embrace any kind of ostentatious morality, which might conceivably be linked with the means of interpretation here; to the six moments outlined above should be added another. And this, notwithstanding the seriousness of the subject, should itself focus on a third component, in conjunction with Eros and Myth. I refer to the undisguised suggestion of irony inherent in this particular work. Müller displays just such irony in the title itself, «Felix», thereby achieving a certain degree of detachment. If we adopt the Socratic definition, i.e. «a constant interchange between self-creation and self-destruction», such irony is by no means misplaced, but at the same time it carries with it a warning. It should not be forgotten that the Socratic definition of irony was one whereby «the sage feigned stupidity in front of the ignorant, who thereupon believed themselves knowledgeable and wise, to enable them eventually to deduce for themselves their own ignorance and foolishness, in order that he might lead them to the true wisdom».

(Translation: Martin Scutt)



felix, lat. für: fruchtbar, glücklich, heilig u.a.

Felix Müller, eigentlich Josef Felix Müller, ist am 10. Dezember 1955 in Eggersriet (St. Gallen) geboren. Er lebt und arbeitet in St. Gallen, wo er von 1980 bis 1982 Werke jüngerer Künstler in der von ihm betriebenen, kleinen «St. Galerie» vorgestellt hat.

Seit Felix Müller, ausgehend von vielschichtigen Übermalungen, zur menschlichen Figur vorgestossen ist, sind seine Bildvorstellungen stets von krassen, scheinbar bloss sexuell bestimmten, freskenhaften Visionen ritueller Handlungen getragen. Es sind Bild gewordene Metaphern zwischenmenschlicher Beziehungen, die sich unverhüllt triebhaft, nicht zufällig in «Lebensgrösse», über die Leinwand ergiesen — und dennoch strengen kompositorischen Regeln gehorchen. In ihrer «Lebensgrösse» und inhaltlichen Drastik von einem dumpfen Pathos durchdrungen, ziehen die flächigen Zeichnungen und Male-reien mit ihrem Hell-Dunkel-Akkord den Betrachter in ihren Bann. Die vehemente Reaktion auf diese Werke kann — wie immer auch bestimmt — kaum ausbleiben.

Geschlechterkampf, rituelle Zerstückelung des Leibes, der Umgang mit dem Tier und dem «Tier im Menschen», enthemmte Sinnlichkeit und hemmendes Tabu, das sind die Themen, die Müller über das zeitlich festzuschreibende Moment hin sucht und die er als verschüttete, verbotene und unbewältigte Determination menschlichen Daseins in mythischer Überhöhung mit den Mitteln der Malerei und der Plastik da bannt, wo sie sich die Oberfläche erobert haben und hautnah zu packen sind. In seinen jüngeren Bildern wird durch die Technik der Ölmalerei die Formenwelt konziser, der Stimmungsgehalt durch einen vorwiegenden Rot-Schwarz-Kontrast noch lastender als in vorangehenden Werken, die, tonig mit Acrylfarben gemalt, das gestische Moment des Malaktes selbst noch in das Bildganze integrierten.

Felix Müller, dessen Arbeiten an zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen zu sehen waren, so zuletzt 1983 bei «Trigon» in Graz in der Ausstellung «Eros — Mythos — Ironie», nimmt an der Sidney Biennale 1984 als einer der beiden die «Schweiz» vertretenden Künstler teil.

Die im September 1983, anlässlich der Vorbereitungen zur Ausstellung «Küss die Hand...» im Kunsthause Zürich entstandene Skulptur «Felix» wurde aus dem Stamm einer Kanadischen Pappel gehauen und mit roter und schwarzer Ölfarbe gefasst. Sie ist 200 cm hoch hoch und misst 60 cm in ihrem grössten Durchmesser. «Felix» befindet sich in einer Zürcher Privatsammlung.

Der vorliegende Essay sucht nicht nach «Vergleichen» der Skulptur mit anderen Werken zeitgenössischer Kunst, sondern nach Augenblicken möglicher Interpretation aus dem Werk Felix Müllers selbst heraus.

TS

felix, lat. for, among other things, fruitful, happy, sacred

Felix Müller, full name Josef Felix Müller, was born on December 10, 1955 in Eggersriet (St. Gallen). He lives and works in St. Gallen, where, between 1980 and 1982, he displayed the works of many younger artists at his own, small «St. Galerie».

Commencing with a complex process of repainting, Felix Müller finally concentrated his attention on the human figure. Since then his images have been dominated by extreme visions, displayed in fresco-like form, apparently defined purely from a sexual aspect, and representing a preoccupation with ritual actions. His are metaphors for intrapersonal relations, in pictorial form. Their effects are unashamedly sexually motivated, and their creation appears to have been a somewhat casual process. They are emphatically life-sized, seeming to pour over the canvas, and yet adhering to strict compositional rules. Their «life-sized» quality and the vividness of their various constituent parts are nevertheless imbued by a sombre pathos, and the two-dimensional details drawn and painted on them reveal an equilibrium between brightness and darkness that always and inevitably exerts a compelling effect upon the viewer. No matter what its origins, the reaction to these works is inevitably a vehement one.

The struggle of the sexes, ritual fragmentation and dismemberment of the body, intercourse with animals and the «animal in man», uninhibited sensuality and inhibitory taboos are Müller's chosen subjects, and he pursues them unfettered by purely temporal considerations. He has succeeded in capturing these subjects in his painting and sculpture in such a way that they dominate their respective surfaces and remain, directly accessible, as the trapped, forbidden and as yet unassailable determinants of human existence in mythical excess. In his most recent paintings the various techniques of oil painting at his disposal have lent his range of forms a greater conciseness, with a more brooding quality than in previous works, no doubt a product of the dominant contrast between reds and blacks, applied clay-like, using acrylics; and yet this does not detract in any way from his ability to integrate the gesticular element of painting within the overall work.

The works of Felix Müller have been displayed at numerous one-man view and major group exhibitions. Most recently, in 1983, his «Trigon» was on view in Graz at the exhibition «Eros — Mythos — Ironie», and he will be taking part in the Sydney Biennale 1984 as one of two artists representing Switzerland. The sculpture entitled «Felix» was completed in September 1983 in preparation for the exhibition «Küss die Hand...» at the Kunsthause Zürich. It was created from the trunk of a Canadian poplar to which red and black oil paints were applied. It is 2 metres in height and has a diameter of 60 cm at its widest point. «Felix» is currently in a private collection in Zürich.

This essay does not represent an attempt to «compare» this sculpture with other works of contemporary art, but endeavors instead to identify from the work of Felix Müller himself possible interpretations.

TS