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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1987)

Heft: 12: Collabroation Andy Warhol

Artikel: Reinhard Mucha : Verbindungen = connections

Autor: Frey, Patrick / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679735

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

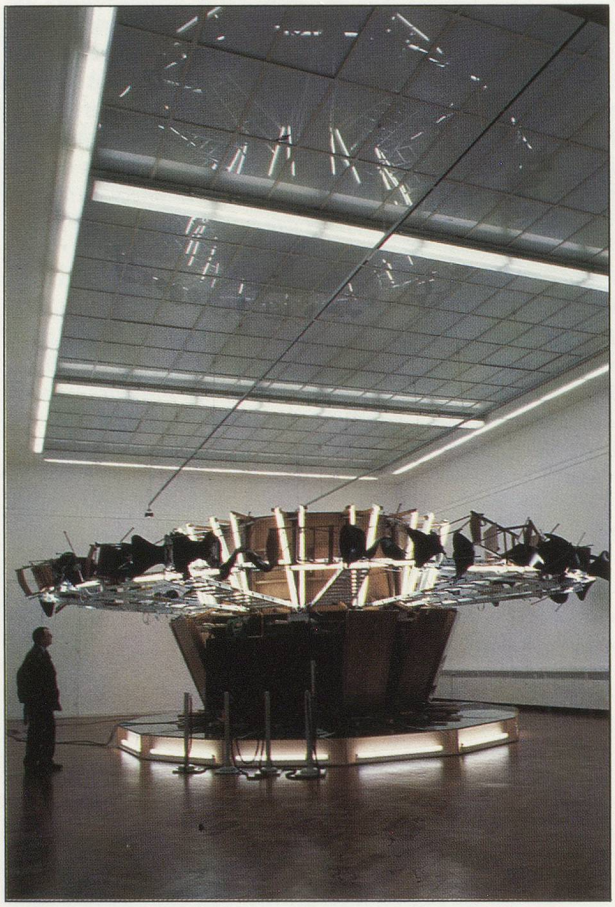
Download PDF: 29.11.2025

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

PATRICK FREY

Reinhard Mucha

VERBINDUNGEN



1. DIE AUFHEBUNG DER BÜROSCHREIBTISCHE

Trotz ihrer beachtlichen Dimension verlieren Muchas Plastiken und jeder der Teil-Gegenstände bereits beim ersten Blick jede Massivität. Nie wird eine eigentliche Fülle betont, sondern die von Material umfasste, umfassende Leere. Muchas Gegenstände sind: Schränke, Sockelkästen, Sockel und Podeste, Anrichten – meistens im schweren Stil der Zwischen- und unmittelbaren Nachkriegszeit –, ebensolche Vitrinenschränke, Aktenschränke, Rollschränke, kleinere und grössere Vitrinen und Schaukästen, verschiedene Stühle (vor allem aus dem Arsenal der Ausstellungsinstitute), Tische (vor allem genormte Amtsstuben-Tische im deutschen DIN-Format), Leitern, Spiegel, Gläser, Leuchtstoffröhren, elektrische Kabel, Einfach- und diverse Doppelstecker, Tritte, Fussschemel und Transporthunde (niedrige Mini-Palette auf vier Möbelrollen), einfache Bretter auf Rollen, Bockleitern aus Aluminium, Schraubzwingen, Schrauben, Winkeleisen und -träger, Scharniere, Klebband, Auflage- und Keilbrettchen, Schutzunter- oder -auflagen aus Holz, Wellkarton oder Schaumgummi, Nadelfilz, Linoleum, Glas, Bilderrahmen, wenige Fotografien, Ölfarbe usw.

Die verwirrende Summierung ist Absicht. Es wäre ein leichtes, diese Gegenstände weiter zu kategorisieren, vielleicht in Möbel, Objekte mit Trage- oder Stützfunktion, Schaukästen, Gegenstände und/oder Materialien

PATRICK FREY ist Kunstkritiker in Zürich und seit 1984 Mitinhaber des Verlages «Nachbar der Welt».

der Halterung, Verbindung, Verkleidung sowie Malmittel usw., wenn es nicht um Muchas Plastiken ginge, wo eben die Gegenstände, pointiert ausgedrückt, das plastische Material sind, ja wenn nicht buchstäblich jeder «Gegenstand» meiner verwirrenden Liste jede der erwähnten Funktionen einnehmen kann, weil er – wie Mucha sich ausdrückt – wie alle anderen hier in der Ausstellung ist, «um zu zeigen und gezeigt zu werden».

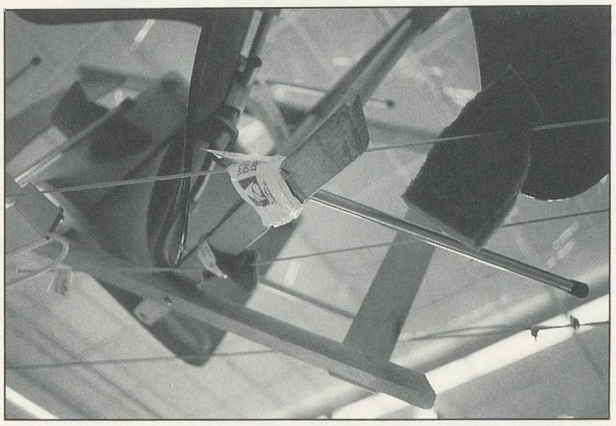
Also wieder die Frage: Was sind das für Gegenstände, die hier ausgestellt werden, oder anders: Was ist der «Gegenstand der Ausstellung»? Die erwähnte Qualität der «umfassenden Leere» führt zu einer weiteren Möglichkeit der Kategorisierung von Muchas Gegenständen, nämlich als Variationen «leerer Körper». Muchas Dinge sind in diesem Sinne flexible oder stabile Flachkörper, Hohlgefässe in der Form von Kasten- und Leuchtkörpern sowie Gerüst- und Gestellkörper. Aneinandergehängt, aufeinander gestapelt, getürmt oder nur einfach gelehnt oder gelegt, und schliesslich – lose oder fest, aber immer genau und behutsam aneinander befestigt, manchmal auch umgestaltet, werden sie zu neuen, einfachen oder komplexen Gebilden montiert. Bei der Gestaltung dieser Montage und in der finalen Gestalt werden frühere Form und Funktion der einzelnen Teile nie wirklich zum Verschwinden gebracht (also nicht umfunktioniert), sondern gleichsam nur vorübergehend aufgehoben. Es scheint gerade diese transitorische Auf-Hebung zu sein (unter der ich Muchas Sammeln der Dinge und ihr An- und Hochheben, das Drehen, Kippen oder vollständige Umkehren der Dinge zusammenfassen möchte), in der die geheimnisvolle Energie zu finden sein müsste, die es Muchas Kasten und Gestellen und Gerüstgebilden ermöglicht, ihre substantielle Leere als einen umfassenden Bedeutungsraum, als einen Raum der Bezüge und Verbindungen gleich mehrfach zu demonstrieren.

2. EXKURS ÜBER DIE MELANCHOLIE GEWISSER VERBINDUNGEN

Mucha spricht wenig über seine Kunst, das heisst, er äussert sich wenig, was die Kunst seiner Dinge betrifft, sondern bezeichnet mehr die eigentlichen Gegenstände, woher sie ursprünglich kommen und wo sie schon einmal in einem anderen Zusammenhang ausgestellt waren. Er spricht vor allem über Beziehungen oder über Verbindungen, nicht zuletzt auch im konkreten Sinne des Wortes. Als er mir im Februar 1987 beim Aufbau der «Karussell»-Plastik «Kasse beim Fahrer» in der Kunsthalle Basel seine bis ins Detail absichtsvolle Arbeitsweise erklären wollte, wählte er dafür bezeichnenderweise ein Beispiel, in dem die «Verbindungen»

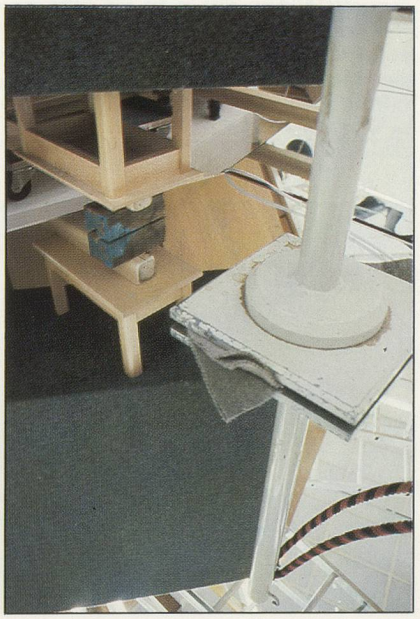
Linke Seite: KASSE BEIM FAHRER, 1987. Seltsame Zahlenmagie: ein Zylinder aus 2 x 13 Tischen, daran 13 minus 2 Tische, 13 Leitern und 3 x 13 Leuchtstoffröhren; das Ganze ruhend auf 13 Transporthunden, auf 13 Spiegeln, auf 13 Holzsockeln, bestückt mit 13 weiteren Leuchtstoffröhren (Kunsthalle Basel).

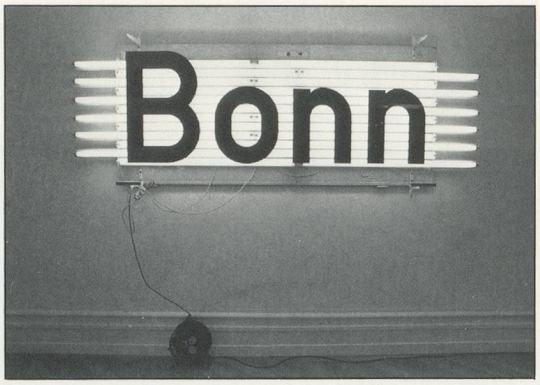
Left: KASSE BEIM FAHRER, 1987. The strange magic of numbers: a cylinder of 2 x 13 tables, on it 13 minus 2 tables, 13 ladders and 3 x 13 fluorescent tubes; the whole resting on 13 trucks, 13 mirrors, 13 wooden blocks bearing a further 13 fluorescent tubes (Kunsthalle Basle).



KASSE BEIM FAHRER, (Detail). Die Sitze (oben) und der «Eingang» (unten) des «Karussells»: Leitern, Drahtseil und Klebband als Tragevorrichtung, bzw. Verbindung zwischen den eckigen Holzklappstühlen der Kunsthalle Basel und dem organischen Schwung der 50er Jahre – Schwung der dänischen Modelle, die Mucha dem Bestand des Württembergischen Kunstvereins Stuttgarts «entliehen» hat [Anm. (2)].

KASSE BEIM FAHRER, (detail). The seat (above) and the "entrance" (below) to the "carousel": ladders, wire-cable and adhesive band as a support device or link between the angular wooden collapsable chairs in the Kunsthalle Basle, and the organic swing of the 50's, Danish models which Mucha "borrowed" from the Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.;





OHNE TITEL, 1983, in der Kunsthalle Bern in einem Raum mit «KONRAD FISCHERS BAR» installiert.

OHNE TITEL, 1983. Installed in a room with "KONRAD FISCHERS BAR" in the Kunsthalle Berne.

Umringt von über- und hintereinandergestapelten Stühlen, BADEN-BADEN, 1982 (links) und STANDARD, 1982. Der «Konzertsaal» von BADEN-BADEN ist ein Waschbecken aus der Düsseldorfer Akademie, «in dem auch Isolde Wawrin schon ihre Pinsel gewaschen hat, aber das ist nur eine Anekdote» (Mucha); STANDARD ist der reichspatentierte Markennamen eines «Rauchgasverzehrers», eines blumenvasenartigen Porzellanobjekts mit elektrischer Lampe, im Illusionsraum der gleichnamigen Arbeit (Kunsthalle Basel).

Surrounded by chairs piled on top and behind one another, BADEN-BADEN, 1982 (left), and STANDARD, 1982. The "concert hall" of BADEN-BADEN is a wash-basin from the Düsseldorfer Akademie "in which Isolde Wawrin has also washed her brush, but that's just an anectode" (Mucha); STANDARD is a "gas-incinerator" patented by the Reich, a porcellan object resembling a flower vase with an electric lamp within the illusionary space of the work of the same name (Kunsthalle Basle).

gleich mehrfach hergestellt werden: «Wenn ich zum Beispiel einen 4er Anschlussstecker mit Klebband irgendwo befestigen müsste, dann hätte ich auch einen 5er Anschlussstecker nehmen können und einen der Anschlüsse für das Klebband freihalten können. Habe ich aber eben nicht!» Es gibt eine unzählige Menge von Geschichten zu der Geschichte von Muchas Gegenständen, die – scheinbar anekdotisch – in ihrem Zusammenhang ein Netzwerk bilden, das in seiner Präzision und seinem Reichtum wohl viel aufschlussreicher über den Sinngehalt von Muchas Kunst berichten könnte als die noch so genaue Analyse eines aussenstehenden Betrachters. Mucha ist in bezug auf die genauen Bezüge ein Besessener, ein Fanatiker der Herkunft von Orts- und anderen Namen. Es ist ihm wichtig, dass die Herkunft des Aktenrollschrankes im Werk «Ohne Titel» (81/82, in der Kunsthalle Basel Raum III), nämlich das «Finanzministerium Nordrhein Westfalen», mit einem Namenstempel dokumentiert ist, im Inneren des Schrankes, dort wo kein Kunstbetrachter je hinsehen wird. Als ihn der Kunstberichterstatter eines deutschen Nachrichtenmagazins fragte, woher denn der Name Mucha komme, und auf die Antwort, er sei polnisch, schnell nachfasste, slawisch also, da sagte Mucha: «Nein, nicht ganz, Polnisch weist nicht nur slawische, sondern auch romanische Einflüsse auf. Mucha ist ein Name romanischer Herkunft.»

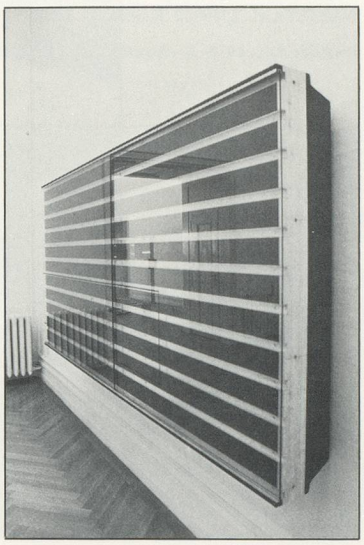
Am Montag nach den Vernissagen von Bern und Basel erwanderte Mucha, zusammen mit den beiden Kunsthalledirektoren Loock und Ammann, ein Stück (reichs-)deutscher Eisenbahngeschichte, ein 1,7 km langes Stück stillgelegten Geleises, das in der Nähe von Waldshut einen kompletten Kehrtunnel beschreibt. Mucha kennt alle Details dieses stillgelegten Schienenstrangs; er ist ein Liebhaber und Kenner nicht nur der Eisenbahn, sondern des Eisenbahnsystems. Ich möchte dieses System etwas näher beschreiben, das Mucha, soviel ich weiss, als erster Künstler in die Kunst einbringt. Die Eisenbahn schafft ein Netz von Verbindungslinien höchst spezifischer Art. Anders als bei anderen Verkehrsmitteln nennt ihr Name nicht eigentlich das Gefährt, sondern die zentimetergenaue Stahl-Linie, auf der sich dessen Bewegung und Transport vollziehen muss. Wo ein Zug ist, muss eine Schiene sein, wo Schienen sind, wird bald ein Zug fahren und kann nur ein Zug fahren, und zwar nicht irgendwohin, sondern nur in jene beiden Richtungen, die der Verlauf einer Linie determiniert. (Wie beim Strom; eine freigelassene Anschlussdose gleicht einem Abstellgeleis, siehe oben.) Schiffs- oder Flughäfen können verfehlt werden, Bahnhöfe nicht. Wenn ein Zug nicht im Bahnhof ankommt, dann kann er sich nicht im Ungewissen verloren haben, so wie Flugzeuge oder Schiffe, sondern dann ist er auf (im schlimmsten Fall neben) der Strecke geblieben, wie man

so sagt. Es ist das System der Schienen, das den Zug lenkt, nicht der Lokomotivführer, und es sind die Schienen selbst, in denen sich, noch vor der Anwesenheit des Gefährts, die Verbindung von Station und Station manifestiert und als direkt in Stahl übertragene Linienzüge eines auf die Landkarte projizierten Netzplanes zur Gewissheit wird. Wie bei keinem späteren Transportmittel des Maschinenzeitalters manifestiert sich in der Eisenbahn die Befriedigung, ja fast die Erfüllung der menschlichen Sehnsucht nach einer planmässigen, sicheren Überwindung von natürlichem Raum (und natürlicher Zeit) – und damit nach einer genau berechenbaren Einteilung und Erfahrung von Raum und Zeit. Das Netz der Eisenbahnlinien strukturiert den Raum als eine einzige Konstruktion aus quasi identischen Metallteilen, als ein flaches Raum-Gerüst und ist also ganz Kunst-Werk, ungleich linearer, konzeptueller und überschaubarer als das rhizomartig herangewachsene System der Wege und Strassen, ungleich konkreter als das imaginäre und der Natur sich ständig anpassende Netz der Flug- und Schiffslinien.

Eisenbahnen bewegen sich in einer Konstruktion voller Melancholie, auch die modernsten Züge, denn dies liegt am System, in dem sie funktionieren, nicht nur, weil es sich um eine Erfindung des 19. Jahrhunderts handelt, sondern weil sich an dem erfundenen System seither nichts verändert hat, weil die Welt der Eisenbahn, die nicht mehr die Welt ist, eine der berechenbaren Raum- und Zeitbewegungen geblieben ist und so in einer Zeit zunehmender technologischer De-Regulierung und De-Kontrolle wie ein reliktisches System anmutet, wie ein real funktionierendes Museum der Technologie. Melancholisch stimmt die Ahnung, dass die Perfektion, mit der hier die zwei wesentlichsten Hervorbringungen (und Denkvorstellungen) des frühen und späten mechanistischen Zeitalters in Übereinstimmung gebracht wurden – Wärme-Kraft-Maschine und Uhrwerk – nie mehr erreicht werden kann. Melancholisch stimmt aber vor allem die Gewissheit über die Wirklichkeit der Verbindungen, ja die Gewissheit über die Wirklichkeit von Orten und Zeiten, von Welt schlechthin, die sich am Bahnsteig konkretisiert, im Nebeneinander von Schienenstrang und Anzeigetafeln, wo ein Name sagt, wohin die Schiene führt und so nicht nur den Ort meint, sondern die Verbindung zu ihm und zu allen anderen Orten, an denen die Schiene vorbeiführt, schön linear, gerade oder in nur leicht gekrümmten, harmonischen Kurven.

3. DER WARTESAAL DER KUNST AM RAND DES LEBENS

«Wartesaal» (79–82), im linken länglichen Fensterraum der Kunsthalle Bern installiert, ist ein Schlüsselwerk von Reinhard Mucha: Elf verzinkte Eisengestelle,

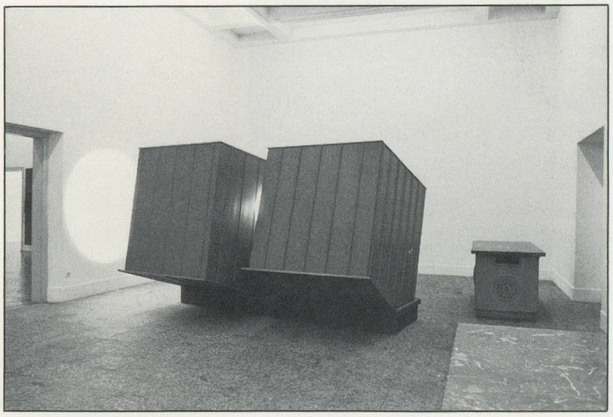


WERSTENER KREUZ, 1986. Obwohl kein Fundstück, sondern von Mucha hergestellt, erweckt die Arbeit den Eindruck eines Teil-Stücks mit virtueller Montagevorrichtung. «Werstener Kreuz» heisst ein innerstädtisches Autobahnkreuz bei Düsseldorf (Kunsthalle Bern).

WERSTENER KREUZ, 1986. A creation of Mucha, not a found object, this work evokes the impression of being a component, enabling assemblage. Werstener Kreuz is the name of an urban highway intersection near Düsseldorf. (Kunsthalle Berne).

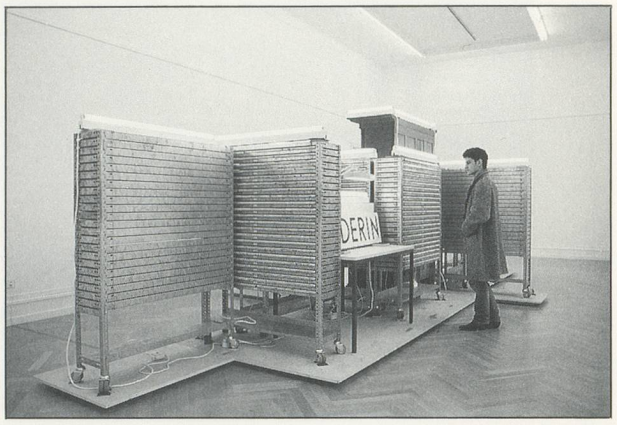
GLADBECK, 1985. Zwei Filmprojektoren in zwei umgekehrten, vorgefertigten Gartenhäuschenmodellen kanadischer (Ontario) Herkunft (Kunsthalle Bern, Eingangshalle).

GLADBECK, 1985. Two movie projectors in two up-side-down prefabricated garden-shed models from Ontario, Canada. (Kunsthalle Berne, entrance hall).



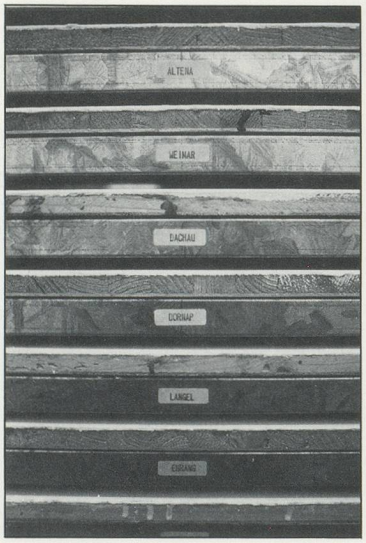
WARTESAAL, 1979–82 (Kunsthalle Bern).

WARTESAAL, 1979–82 (Kunsthalle Berne).



WARTESAAL, Detail: eine Evokation deutscher Geschichte als alphabetische Liste fremder und bekannter Namen.

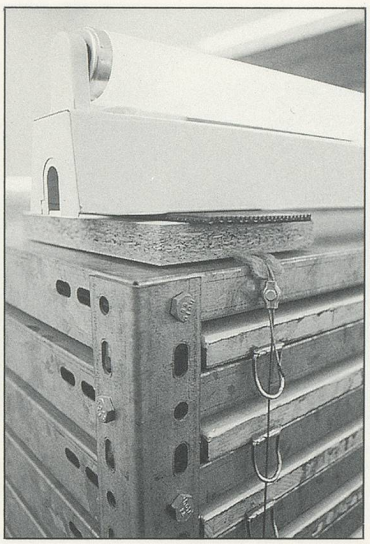
WARTESAAL, (detail). An alphabetical list of familiar and unfamiliar names as an evocation of German history.



242 (von Mucha sorgfältig von Hand gemalte) Ortsschilder enthaltend, die einem deutschen Reichsbahnregister der 30er Jahre, vor Hitlers Machtübernahme, entstammen. Alle Gestelle sind gleich breit, weil alle Schilder Namen mit sechs Buchstaben tragen. Jedes Gestell ruht auf vier Möbelrollen, der ganze Komplex ist zudem auf eine niedrige Sockelplatte gestellt. Leicht aus der Mitte der einen Längsfront gerückt, von Gestellwänden halb eingeschlossen: ein amtlicher Normschreibtisch, auf dem eines der Ortsschilder aufgestellt ist (diesmal ODERIN), beleuchtet von einer metallenen Bürolampe. In die gegenüberliegende Seite «eingebaut» ist ein schweres Buffet (Anrichte) mit Aufsatz, Kristallglasvitrinen und Messingbeschlägen. Oben auf jedem der knapp 180 cm hohen Gestelle liegt eine Leuchtstoffröhre, die weniger die Plastik als die Decke des Raumes beleuchtet (oder die Beleuchtung beleuchtet, wie Loock bemerkte); mit zwei metallenen Wandaschenbechern verbindet Mucha diese Plastik (deren Namen ihm viele Werktitel geliefert hat und noch «für Jahre» [Mucha] weiterliefern wird) ebenso wirksam wie diskret mit dem Raum der Berner Kunsthalle: Die Aschenbecher machen den Raum zum Wartesaal der Kunst.

Wartesäle, das sind wohl die seltsamsten, die «zeitlosesten» Einrichtungen der modernen Bahnhöfe. Ursprünglich wartete man da auf die verspätete Abfahrt eines Zuges, auf die nächste Verbindung. Heute wartet da vielleicht nur noch, wer kein Geld hat, um sich dort aufzuhalten, wo Zerstreuung ist, Konsum. Denn im Wartesaal ist nichts von Hektik, ein Raum des aufgehobenen Lebens, in dem nichts mehr geschieht, nichts mehr vergeht ausser der Zeit selbst, deren Fluss so unendlich langsam fliesst, dass er körperlich zu werden scheint und einer zähen Materie gleich die Wartenden und ihre Bewegungen in seine Gewalt bringt. Es spricht von einem halluzinatorischen Zwischen-Raum, in dem jeder Wartende auf sich allein und auf die Besonderheit seines persönlichen Lebens zurückgeworfen ist und zugleich den anderen, die warten, so ähnlich wird, dass es ihn dem Eigenen, dem Leben entrückt und einem Zustand nahebringt, dem alles Persönliche fremd ist, dem Tod also, oder wenigstens dem Rand des Lebens, der wie ein Wachtraum über den kommen kann, der sich lange im Wartesaal aufhalten muss. Der «Wachtraum im Wartesaal» führt ins Zentrum von Muchas Kunst (vielleicht steht er gar für seine Imagination von Kunst-Raum schlechthin), nicht aber ins Zentrum der einzelnen Werke, sondern gewissermassen durch diese hindurch, an die Peripherie, an die von Mucha bis ins letzte Detail durchgearbeiteten Randbedingungen ihrer Existenz als Kunstwerke. Ohne Zweifel führt der «Wach-Traum»-Gedanke aber zum Kern der Empfindungen oder Reflexionen (die beiden Begriffe sind mit Absicht wie

Synonyme nebeneinandergestellt), die einen in Muchas Räumen nicht überfallen, sondern eben ganz langsam überkommen, nicht nur in seinem «Wartesaal» der aufbewahrten Ortsnamen und der Evokation ihrer kollektiven Erfahrungen, sondern auch bei längerem Aufenthalt vor seinen ein- oder mehrteiligen Vitrinen- und Schaukastenwerken, deren Titel Orte sind, viele davon aus dem 242teiligen «Wartesaal»-Register (um so den virtuellen «Inhalt» von «Wartesaal» über die Ausstellungsräume beider Kunsthallen zu «verstreuen» und in dieser Verstreuung ein weiteres Netz von Verbindungen auszulegen). Wer im Inneren dieser Kästen etwas sucht, einen Inhalt also, wird erst am Kastenrand beziehungsweise am (meistens mehrteiligen) Rahmenwerk wieder Halt finden, denn im Inneren ist höchstens ein weiteres Dispositiv, ein leeres Tablar etwa enthalten. Das Innere enthält nichts oder ist nichts als eine unbestimmte, meist verdunkelte Zone, in deren entleerter Tiefe der Blick immer weiter versinkt, um schliesslich nichts weiter zu finden (oder fokussieren zu können) als sich selbst und den Raum der Ausstellung, schemenhaft reflektiert in den halb opaken, halb transparenten Spiegel-Flächen oder -Räumen, diesen Mucha-Spiegeln aus Glas über oder auf schwarzgrauem Nadelfilz, über mattgrauer Oelfarbe oder auch nur aus Lack auf gelbbraunem Nussbaumfurnier. Es sind halbtransparente Spiegel, die das Gespiegelte zu einem Dritten verfremden, zu einem Bild und in der Differenz dieser Verfremdung selbst sichtbar bleiben. Zweifach führt diese Reflexion nun also weg vom Zentrum des Werkes und hin zu den Grundbedingungen seines transitorischen Hierseins, ja zu dem, was man als Sinn-Bilder seiner Existenz überhaupt bezeichnen könnte. Erstens, indem die Reflexion aus der Plastik ein Bild macht, in dem der Betrachter sich und den Raum der Ausstellung und das Werk als den Gegenstand der Kunst wahrnimmt und in dieser – wohl auch nur transitorischen – Verwandlung des «Was-soll-denn-das-hier?» in eine «Was-soll-denn-ich-hier?» nicht nur eine paradigmatische Erfahrung heutiger Kunst macht, sondern im doppelten Sinne realisiert, was hier für ihn geplant wurde, nämlich eine Ausstellung. Dieser eine Weg der Reflexion führt zu einer Auflösung und zu einer Purifikation des plastischen Gebildes, genauer, zur Transzendierung seiner zusammenmontierten Teil-Gegenstände und ihrer plastischen Qualitäten zugunsten einer bildhaften Gestalt des Ensembles. Bei diesem «bildnerischen» Vorgang, der paradoxerweise dem in Sekundenschnelle nachvollzogenen virtuellen Aufbau von Muchas Plastiken entspricht, ist der Einsatz der Leuchtstoffröhren von grosser Bedeutung, die weniger die Plastik beleuchten als von ihr weg, ins Auge des Betrachters leuchten, wo sie blenden und verzaubern und über die Plastik den bildnerischen Schimmer einer Illusion wie einen Bedeutungsschleier werfen, allerdings nur aus Distanz. Die Transzendierung setzt

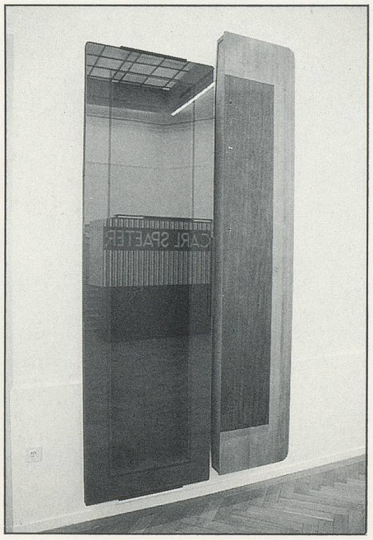


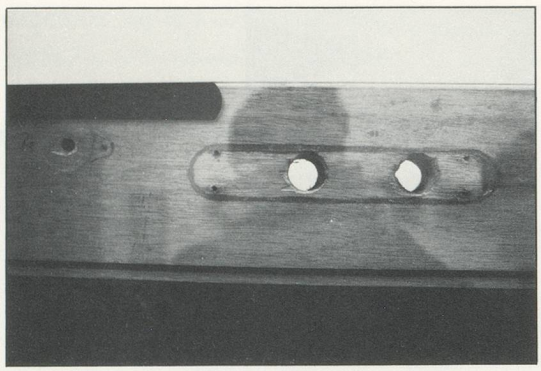
WARTESAAL, Detail. Der sichere Verschluss der im Verborgenen wartenden Namens-Bilder und die zweifache Unterlegung der Leuchtstoffröhren.

WARTESAAL, (detail). A secure fastening of concealed nameplates and a double base under the neon tubes.

DIE SAALE BEI HALLE-TROTHA, vertikal orientiertes Teilstück, der eigentliche «Wasserstandsanzeiger» aus der 7-teiligen Arbeit WASSERSTANDSMELDUNG, 1986 (Kunsthalle Bern).

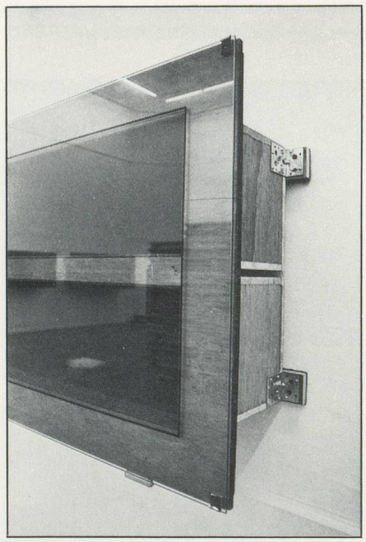
DIE SAALE BEI HALLE-TROTHA. A vertically oriented component, actually the "water-level scale" from the seven-piece work WASSERSTANDSMELDUNG, 1986 (Kunsthalle Berne).





WASSERSTANDSMELDUNG; Detail aus FEUCHT. An den drei kleinen Bohrlöchern oben links – für Anzeige «frei/besetzt» – lässt sich die ehemalige Tür einer öffentlichen Toilette erkennen.

WASSERSTANDSMELDUNG, (detail from FEUCHT). The former door of a public toilet can be glimpsed through the three small holes bored for "vacant/occupied".



WASSERSTANDSMELDUNG, Detail.

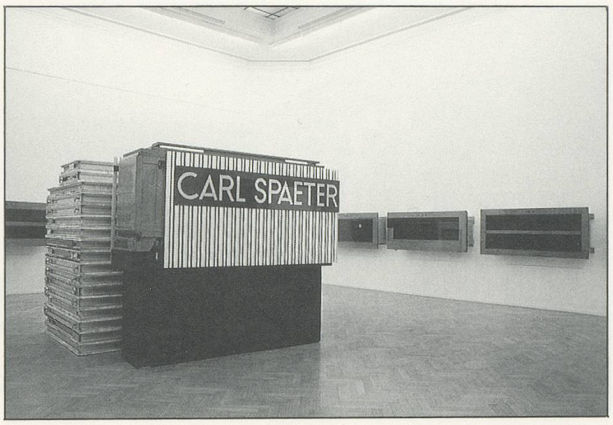
WASSERSTANDSMELDUNG, (detail).

die Distanzierung des Betrachters vom Werk voraus und bestimmt sie.

Doch Mucha ist nicht nur ein Bilder-Macher, sondern eben ein Plastiker.[1] Und so führt der andere Gang einer Reflexion zwar ebenfalls zu einer Art von Auflösung, diesmal allerdings zu einer des bildhaften Ensembles, und zwar zugunsten einer Verwirklichung der Teile, die das Ensemble konstituieren. Denn diesmal wird der Blick des Betrachters versuchen, in der Annäherung an das Werk den Blendungen des Bildes und den Reflexen des Spiegels auszuweichen. Er wird sich wiederum abdrängen lassen an die bereits erwähnte Peripherie der Plastiken, diesmal aber über die Rahmung hinausgehen, an die Seiten-, Rücken-, Innen- und Unteransichten, an denen er die Beschaffenheit und das Material der Dinge erkennen wird – und zwar wirklich im Besonderen und nicht im Allgemeinen. Aus der Nähe wird er zum Beispiel sehen, dass da nicht irgendeine Vorrichtung den Sockel anhebt und stützt, sondern ein ganz bestimmter Fussschemel, ein Modell, dem er in der Ausstellung noch öfters begegnen wird, dass die Front eines Schaukastens nicht einfach ein verglastes Stück Holz ist, sondern eine Tür, aus der ein Viereck ausgesägt wurde. Oder er wird bei dem Werk «Wasserstandsmeldung» (Kunsthalle Bern) vielleicht sogar erkennen, dass eine dieser Vitrinenfronten ursprünglich eine WC-Türe war, weil da nämlich über dem Loch der ehemaligen Türfalle noch ein weiteres zu sehen ist, dort, wo die Anzeige «Besetzt/Frei» angebracht war. Und sicher wird er sehen, dass auf den Unterseiten gewisser Büroschreibtische, die die Trommel von «Kasse beim Fahrer» (Kunsthalle Basel) bilden, noch immer die Schubladenschlüssel angeklebt sind.[2] Und noch viel weiter: Er wird feststellen, wie die Gegenstände auf- oder aneinander befestigt sind, und schliesslich, wie das Ganze an der Wand oder auf dem Boden angebracht ist. Aber zu diesem Zeitpunkt wird er dieses Ganze, das Ensemble, längst aus den Augen verloren haben. Er wird es erst wieder wahrnehmen, nachdem er sich durch das ganze ästhetische Universum der Mucha-Verbindungen (siehe obenstehende Liste) durchgearbeitet hat, und wird dann aber bereits im Erkennen der Verbindungen etwas vollendet haben, was einer virtuellen De-Montage nahekommt. Bei dieser De-Montage werden aber nicht nur die Verbindungen wechselwirkend wahrgenommen/aufgelöst, sondern jeder Gegenstand des Ensembles wird als besonderer von seinem nächsten gelöst und erkannt und vermag so die Würde seines schlichten Daseins wieder zu gewinnen, seine Funktion, seinen Namen und seine Geschichte.

Wenn man die Gegenstände, die Muchas Ensembles konstituieren, als ihr plastisches Material betrachtet, dann findet hier also eine radikale Ent-stofflichung

statt. Was sich de-montiert oder transzendiert, ist das Stoffliche der Kunst, des «Bildes» eben, das Mucha – wie ein anderer Künstler aus Lehm – mit gewöhnlichen Gegenständen aufbaut. Der Transzendierung der Teilgegenstände zum Kunst-Bild entspricht also bei der De-Montage gewissermassen eine Ent-materialisierung des Kunst-Gebildes, das heisst eine Transzendierung in Wirklichkeit. So stehen Muchas Dinge keineswegs in den Räumen der Kunsthallen, weil sie als Tische, Wandschränke oder Sockel zur Kunst umfunktioniert wurden (oder werden sollen). Als Kunst sind sie – näher betrachtet – gar nicht wirklich da, denn als Kunst bleiben Muchas Dinge nur auf Distanz, in der Transzendierung zum bildhaften Ensemble wirklich anwesend, um dafür um so deutlicher auf ihre Verbindungen zu einer gelebten Wirklichkeit zu verweisen, die mit Kunst nichts zu tun hat. Und wenn einzelne Stühle oder Sockel doch etwas mit der Welt der Kunst zu tun haben, dann deshalb, weil sie die Wirklichkeit der Kunsthäuser und -hallen bilden (zum Beispiel als Sockel) oder – was viel wichtiger ist – deshalb, weil Mucha sie bereits einmal zum Aufbau einer Plastik benützt hat, weil sie in Kontakt traten mit der gelebten Wirklichkeit dieses Künstlers. Wenn Mucha sie nicht mitgehen lassen konnte auf die bereits mehrjährige Reise seiner immer grösser werdenden Ausstellungen, dann dokumentiert er ihr transitorisches Mitwirken. Dann erscheinen die Dinge bar jeder Stofflichkeit, als Bild im Bild, als hinter Glas gerahmtes Bild mit doppeltem Verweis-Charakter: Mehrere, wiederum gerahmte Fotografien dokumentieren aus Distanz und im Detail eine Plastik, die es so nicht mehr gibt, nicht weil etwas zerstört wurde, sondern weil eben die Einzeldinge, die sie konstituierten, wieder ihrer «gelebten Wirklichkeit» anheimfielen. Auf der Bedeutungs-Suche/der Suche nach In-Halt im Zentrum, in den Leer- und Hohlräumen von Muchas Gebilden aus Kasten-, Gestell- und Gerüst-Körpern ist man also auf nichts gestossen, was als Gegenstand einer Bedeutung oder als deren Substanz fixierbar wäre, nur gerade auf zwei transitorische Anhalts-Punkte auf den imaginären Linien einer Bewegung, die sich aus dem unaufhörlichen Hin und Her von bildhaftem Aufbau/Transzendierung zum Ensemble und plastischer Demontage desselben am Leben erhält und derart eine wirkliche Bewegung in den – absolut immobilen – Plastiken von Mucha ausmacht, hinter der sich noch eine weitere verbirgt; es ist die Emotion als eine Bewegung, die von der Hingabe des Künstlers an seine Dinge erzählt, von der Liebe, mit der die gewöhnlichsten Dinge und die gewöhnlichsten Materialien zu Bildwerken ruhig glänzender oder spektakulär leuchtender Schönheit transzendieren/transzendiert werden, ohne ihnen aber die ganz andere Qualität ihrer gewöhnlichen «Schönheit» (oder auch ihrer formalen Unsäglichkeit) zu entziehen. Es ist die Emotion als eine Bewegung, die die Dinge hiermit

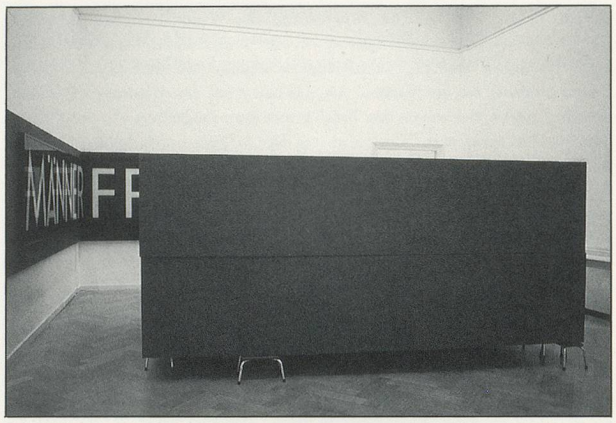


OHNE TITEL, 1985/87. Im Hintergrund die Wandkästen der WASSERSTANDSMELDUNG; Carl Spaeter ist eine Düsseldorfer Stahlfirma; listig bemerkte Mucha – natürlich auch wieder nur anekdotisch – den metonymischen Zusammenhang mit der Minimal Art, das heisst mit dem tragischen Schicksal von Carl Andre, der wegen des Todes seiner Frau möglicherweise für längere Zeit ins Gefängnis muss. Carl... später. Der in Bern neu beigestellte Stapel besteht aus Stellwänden des Centre Georges Pompidou, die dort 1985 als Ausstellungsdispositiv von WASSERSTANDSMELDUNG fungierten und mit ihrer Dimension wiederum die Raumverhältnisse der ersten Ausstellung dieser Arbeit dokumentieren, die «kleine» Galerie von Konrad Fischer an der Eidstrasse in Düsseldorf.

OHNE TITEL, 1985/87. In the background, the wall-cupboards of WASSERSTANDSMELDUNG: Carl Spaeter is a Düsseldorf steel company; Mucha cunningly noticed – once again anecdotally – the metonymical connection with Minimal Art, the tragic fate of Carl Andre who may serve a long term in prison because of the death of his wife; i. e. the pun "Carl... Spaeter (later)". The stack of display boards added in Berne comes from the Centre Pompidou where it was used for the exhibition of WASSERSTANDSMELDUNG in 1985. Their dimensions document the room of the first exhibition of the work at Konrad Fischer's "small" gallery on Eidstrasse, Düsseldorf.

OHNE TITEL 1985/87, Detail, vgl. auch Anm. 1.

OHNE TITEL, 1985/87, (detail) see 1.



OHNE TITEL, 1981, die Eck-Arbeit MÄNNER/FRAUEN wurde in der Kunsthalle Basel zusammen mit der neuen Arbeit LOHOF, 1987, (zwei leicht verschoben aufeinander liegende, filzbespannte Kästen auf Fussbänkchen) und einer anderen frühen Schriftarbeit (OHNE TITEL, 1981 mit den Buchstaben EIF L) installiert.

OHNE TITEL, 1981. The corner-piece MÄNNER/FRAUEN was shown in Basle together with the new work LOHOF, 1987 (two slightly unaligned felt-covered crates lying one on top of the other on benches) and another earlier work with lettering (OHNE TITEL, 1981 with the letters EIF L).

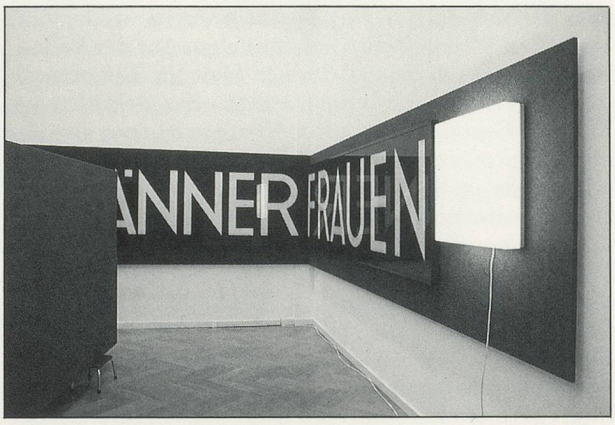
(DIESER BEITRAG ENTSTAND ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNGEN IN DEN KUNSTHALLEN BERN UND BASEL, FEBRUAR/MÄRZ 1987.)

inmitten der Kunst an ihrem Leben lässt. Vielleicht bedeutet dies das eigentliche Faszinosum angesichts der Plastiken und Installationen von Reinhard Mucha, die Hingabe an die Dinge, die kenntnisreich sein muss, weil sie sich für die Geschichte der genauen Verbindungen zwischen den Dingen und zwischen Menschen und Dingen interessiert, für die Geschichten des Umgangs und der Gewohnheiten mit ihnen, für die Verbindung mit ihrem Schicksal schliesslich, mit dem die Dinge ihrerseits Anteil genommen haben (und weiter nehmen) an dem, was der Künstler Mucha als «kollektive Biografie» bezeichnet.

ANMERKUNGEN

[1] Mucha über Minimal Art und primäre Objekte: «Dem Minimal-Spruch: 'You see what you see', habe ich immer entgegengehalten 'You don't see what I see': es gibt doch keine neutralen Materialien. Meine Kästen sind mit Linoleum bezogen. Linoleum ist ein Material aus meiner Jugend, aus dem Finanzamt und aus der Sozialwohnung. Aber man sieht auch genau, was man sieht! Ich zeige bis ins letzte Detail, was ich mache, und so mache ich ein Bild. Linoleum hat als Naturprodukt sehr viel mit den Materialien des Malers gemeinsam. Es besteht aus in Leinöl gelöstem Kordmehl auf Leinwand. Was auch bei Carl André bleibt, sind Bilder. Aber es wurde so getan, als ob sie autonom wären vom Kontext usw. Judds Arbeiten empfand ich immer als Möbel, und sie veränderten sich, je nachdem, wo sie standen, auf Böden oder Teppichen. Da mach ich gleich Möbel! Jetzt macht Judd ja auch Möbel! Finde ich eigentlich gut, aber für mich hat er immer Möbel gemacht.»

[2] «Kasse beim Fahrer» bildet eigentlich die erste Version der zylindrischen «Todeswand»-Skulptur, die 1985 im Kunstverein Stuttgart realisiert wurde, und war ursprünglich 1985 für die Galerie Max Hetzler in Köln geplant. Die Farbe der Büroschreibtische war Reinhard Mucha aber dann zu «warm», zu «farbig» gegenüber dem industriellen, kalten Design (grauer Boden) der Galerie.



Rechte Seite: WIND UND ZU HOHE TÜRME, 1983, ein Beispiel für die subtile Installationskunst von Mucha: Selbst die Rundbögen der Architektur unterstützen den Eindruck eines Flug-Gerätes, das die Statik der tragenden Säule in Frage stellt (Kunsthalle Bern).

Right: WIND UND ZU HOHE TÜRME, 1983. An example of Mucha's subtle installation art. Even the arches of the architecture give the impression of a flying vehicle and question the statics of the supporting column. (Kunsthalle Berne).

PATRICK FREY

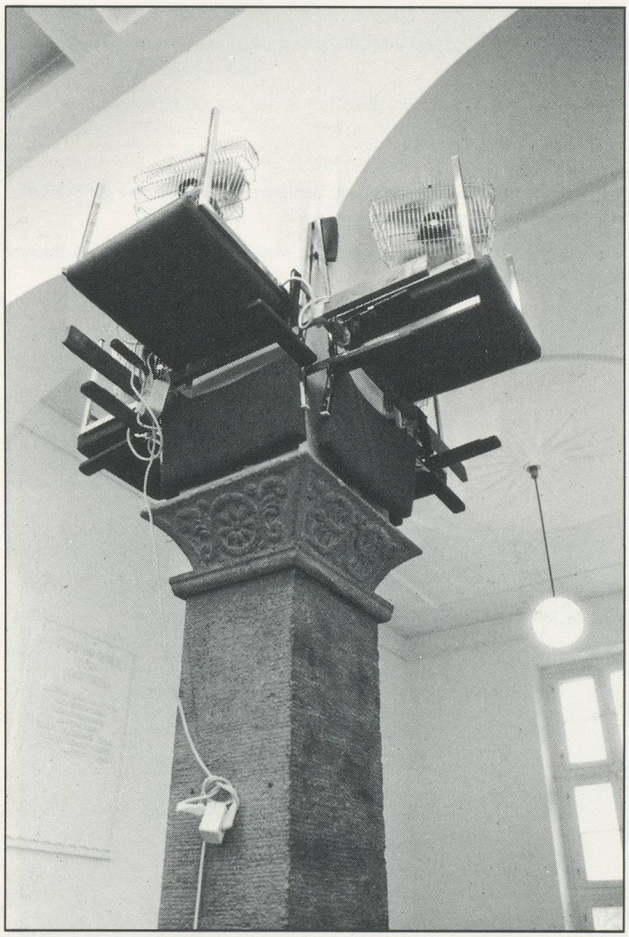
Reinhard Mucha

CONNECTIONS

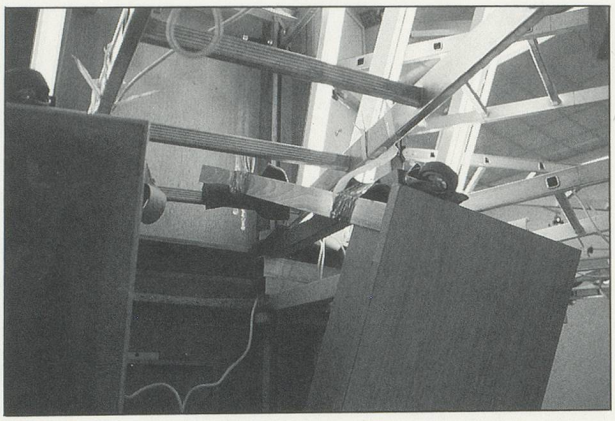
1. THE AUFHEBUNG OF OFFICE DESKS

Despite their considerable size, Mucha's sculptures and each of their component parts lose their massivity at first sight. It is not volume that is emphasized but rather the encompassing void encompassed by physical matter. Mucha's objects are cupboards, consoles, plinths, pedestals, sideboards (mostly in the ponderous style of pre and post World War II furniture), glass fronted cupboards, filing cabinets, rolltop cabinets, display cases of all sizes and shapes, chairs (especially of the kind stocked by curatorial institutions), tables (especially standardized civil service tables in German DIN format), ladders, mirrors, panes of glass, fluorescent lamps, electric wires, cables, a variety of plugs and outlets, stepstools, footstools, four-wheeled dollies and plain boards on wheels, aluminium stepladders, clamps, screws, angle irons, steel girders, hinges, adhesive tape, wooden mounts and wedges, under and overlays out of wood, corrugated cardboard, foam rubber, felt flooring, linoleum, glass, picture frames, the occasional photograph, oil paints, etc.

This bewildering enumeration of materials is intentional. One could easily go on classifying the objects, for instance, as furniture, props, supporting elements, display cases, objects and/or materials for holding, joining, covering, or we could classify the means of painting. But we are dealing with sculptures by Mucha, where the objects are in effect the sculptural material itself and where literally every 'object' in my bewildering list can fulfill each of the said functions



PATRICK FREY is an art critic in Zurich and has been co-owner of Nachbar der Welt publisher since 1984.

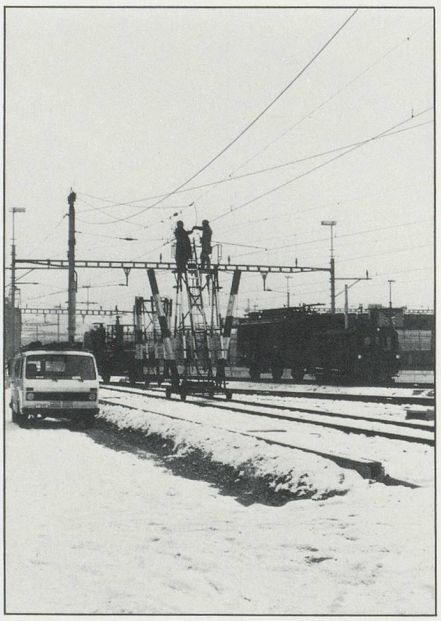


Zusammenhänge zwischen Leitern und Tischen; KASSE BEIM FAHRER, 1987, Detail, (Kunsthalle Basel).

Links between ladders and tables; KASSE BEIM FAHRER, 1987 (detail), (Kunsthalle Basel).

Montage und Kontrolle von gewissen Verbindungen, Angestellte der Schweizerischen Bundesbahnen im Bahnhof Zürich.

Assembly and control of specific connections, employees of Swiss Federal Railways at Zurich main station.



because – as Mucha puts it – they are all here in the exhibition "to show and be shown."

So once again we are faced with the question: what is the nature of the objects on view here, or in other words, what is the 'object of the exhibition'? The notion of an "encompassing void" suggests another possibility for classifying Mucha's pieces, namely as variations on "empty bodies." In this context, Mucha's works are flexible or stable flat bodies, hollow containers in the shape of cupboards, lighting fixtures, scaffolding and shelving. The objects are taken apart, stacked or piled up, simply leaning against or lying on something, occasionally refashioned and all attached to each other, loosely or tightly but always with forethought and precision so that new, either simple or complex configurations result. In the design and final shape of these assemblages, the original form and function of their constituent parts never disappear altogether (i.e. they are not made to perform a different function); they are only temporarily kept annulled. This transitory Aufhebung (which word I use to designate Mucha's way of collecting things and hanging them up or suspending them, of turning, tipping or completely inverting them) seems to be the key to the mysterious energy that transforms the substantial voids of Mucha's cupboards, shelves and skeleton constructions into encompassing meaningful spaces, into spaces that demonstrate multiple relations and connections.

2. EXCURSUS ON THE MELANCHOLY OF CERTAIN CONNECTIONS

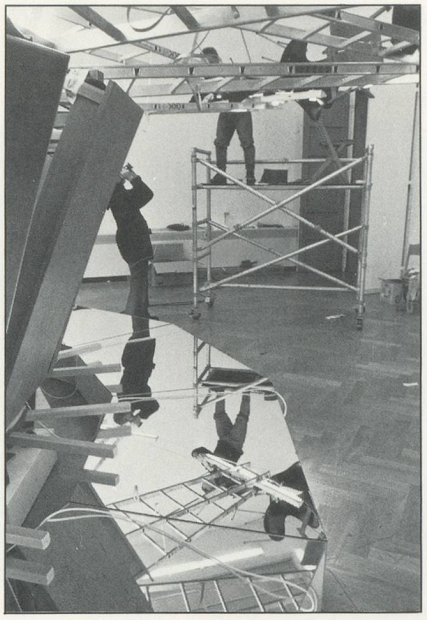
Mucha does not say much about his art, or rather about the art of his things; instead he defines the objects he uses by saying where they originally came from and in what other places and contexts they have been exhibited. He speaks largely about relations or connections, often in very concrete terms. While constructing his "merry-go-round" sculpture, KASSE BEIM FAHRER ("Buy Ticket from Operator") at the Kunsthalle Basel last February, he wanted to illustrate the intentionality of his pieces and characteristically chose an example in which several 'connections' can be made at once: "Suppose I have to tape down a four-way adaptor somewhere, I could have used a five-way adaptor as well and reserved one of the outlets for the tape. But I didn't." Stories about the history of Mucha's pieces abound; they may seem anecdotal but in context they form a network whose precision and variety could probably disclose a good deal more about the semantic content of Mucha's art than even the most meticulous outside analysis. Mucha is obsessed with precise references; he is fanatic about the origin of place names and names in general. It is important for him to record the provenance of a rolltop filing cabinet in the piece UNTITLED (81/82) in Room III at the Kunsthalle Basel, namely FINANZMINISTERIUM NORDRHEIN WESTFALEN

("Ministry of Finance, North Rhine-Westphalia"), which is still stamped onto the inside of the cabinet where nobody could possibly see it. Upon inquiry, Mucha told an art critic for a German magazine that the origin of his name was Polish. But in response to the critic's conversational rejoinder, oh, Slavic, he specified, "No, not entirely. Polish has been influenced by Slavic and Romance languages. The name Mucha is of Romance origins."

On the Monday after his shows opened in Bern and Basel, Mucha took the two Kunsthalle directors, Loock and Ammann, for a walk along a stretch of history from the German Reich – a mile-long section of abandoned railroad track near Waldshut that makes a complete loop through a tunnel. Mucha knows this stretch of track through and through. He is an aficionado not only of railroads, but of the entire railroad system, and is, as far as I know, the first person to make this system the subject matter of art. His approach merits explication.

A railroad system entails a highly specialized, unifunctional network of connecting lines. In contrast to other means of transport, its name does not designate the vehicle, but rather the rails of fixed dimensions to which all movement and transport are of necessity bound. Where there is a train, there's a track; where there are tracks, a train will pass by sooner or later, a train that has to follow a pre-determined path in both directions. (Like electric current: an outlet not in use resembles a siding, see above.) You can fail to reach a harbor or an airport but not a railroad station. A train that does not show up at a station obviously hasn't lost its bearings, as planes or ships might. It can only have been held up somewhere on or, at worst, next to the track. A train is run by rails and not by an engineer. The connections between stations are manifest in the rails themselves apart from the presence of any conveyance, and they acquire certainty through their immediate conversion into steel from the lines of a network projected onto a map. No other means of transport since the rise of industrialization has been so satisfying in fulfilling man's yearning for a planned, definite conquest of natural space (and natural time), and thus for a dependably predictable division and experience of time and space. A network of railroad lines orders space. As one single construction of basically identical metal parts, a flat spatial framework, it is an entire art (ificial) work and as such, far more linear, more conceptual and more accessible than the rhizomatous growth of roads and streets, far more concrete than the imaginary network of air corridors and shipping routes, which are forever being adjusted to the exigencies of nature.

Railroads, no matter how technologically advanced, operate in a construction full of melancholy, which is inherent in the system in which they function because they are an invention of the 19th century, because nothing has changed since the system was invented and because the world of the rail-

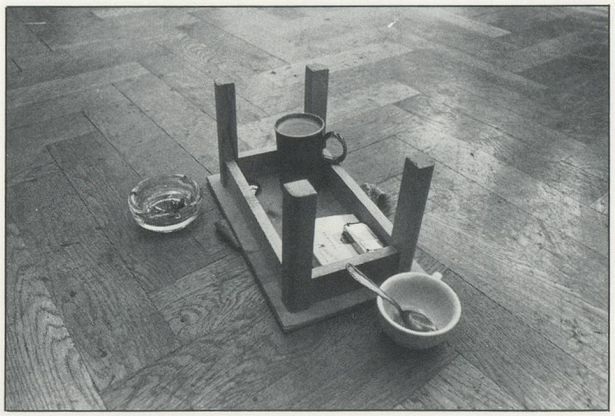


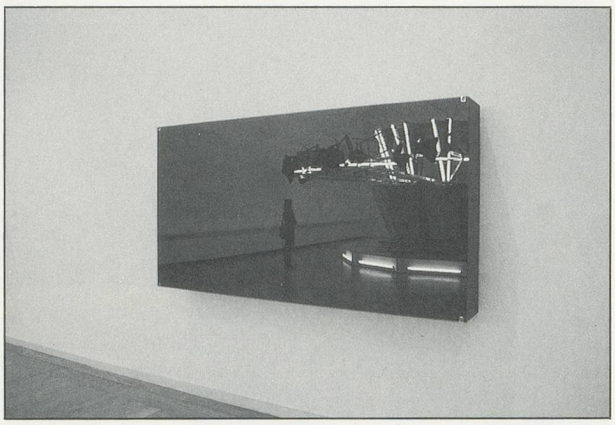
Der Künstler bei der Arbeit an KASSE BEIM FAHRER; fotografiert für ein deutsches Nachrichtenmagazin.

The artist at work on KASSE BEIM FAHRER, photographed for a german news magazine.

Muchas Teetablett oder vom Sinn und Nutzen bestimmter Umkehrungen.

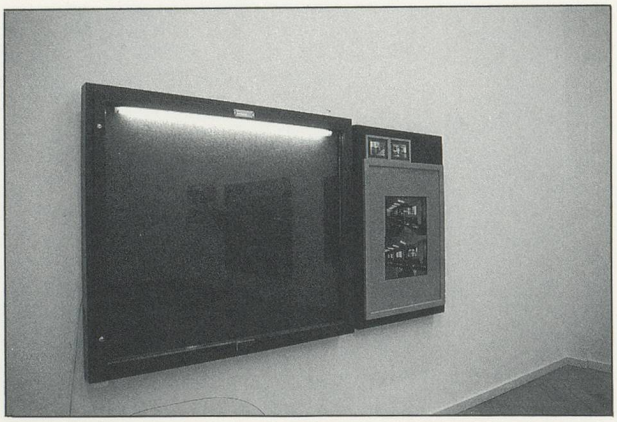
Muchas tea-tray or the sense and use of certain reversals.





Spektakel und Leere in der Dunkelheit zwischen Glas und Filz. Oben: KASSE BEIM FAHRER, im Wandstück gespiegeltes «Karussell»; unten: OHNE TITEL 1981/82, ein zweiteiliges Dokumentations-Bild der Arbeit OBERHAUSEN OSTERFELD SÜD von 1981 (Kunsthalle Basel).

Lightshow and emptiness in darkness between glass and felt. Above: KASSE BEIM FAHRER, the "carousel" reflected in the wall piece; below: OHNE TITEL, 1981/82, a two-part documentary picture of the work OBERHAUSEN OSTERFELD SUED, 1981 (Kunsthalle Basle).



road, which is no longer the world, has always been and still is one of predictable movement through time and space. With increasing de-regulation and de-control, it seems almost like a residual system, like an operative museum of technology. It is a melancholy thought that the two most important achievements (and mental constructs) of the early and late mechanistic age – the combustion engine and the movement of clocks – have been combined with a perfection that will never be attained again. But there is melancholy above all in the definitude of the reality of connections, the reality of time and place, in fact of the world per se, physically exemplified by the platform, by the juxtaposition of railroad tracks and signs showing names that not only signify destinations but also the connecting lines that lead to them and to all the other places through which the tracks pass – comfortably linear, perfectly straight, or in long, gentle harmonious bends.

3. THE WAITING ROOM OF ART AT THE EDGE OF LIFE

WAITING ROOM (79–82), installed in the long, windowed room on the left at the Kunsthalle Bern, is one of Reinhard Mucha's central works. Eleven sets of galvanized iron shelves contain 242 signs of place-names, each carefully hand-painted by Mucha, names that he found in a pre-Hitler registry of railroad stations from the early thirties. The shelves are all the same width, reflecting the uniform length of the signs since he selected only names of six letters. Each set of shelves is mounted on four wheels and the entire complex is raised off the floor on a low base. Protruding slightly from the center and half enclosed by the walls of the shelves on the long side of the construction, there is a standard-sized desk on which one of the signs is propped (here -ODERIN) and illuminated by a metal office lamp. A weighty sideboard with crystal glass doors and brass fittings is 'built into' the opposite side. Each set of shelves, 180 cm high (almost 6'), is topped by a fluorescent lamp that illuminates the ceiling more than it does the installation (or as Loock put it, illuminates the illumination). By mounting two metal ashtrays on the walls, Mucha effectively and discreetly associates this sculpture (whose names have supplied him with titles for numerous works and will continue to do so "for years," he says) with the exhibition space in the Kunsthalle: the ashtrays turn the room into a waiting room of art.

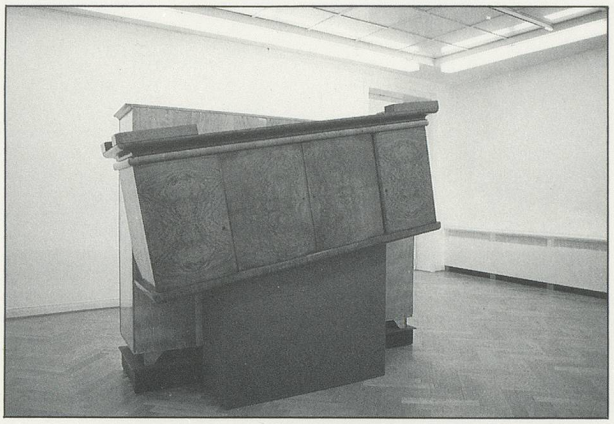
Waiting rooms are probably the strangest, most 'timeless' institutions in modern railroad stations. People used to wait there for their next connection or for trains that were late, but the only people who wait there nowadays are those who don't have enough money to wait somewhere, where they can buy distraction. There is nothing hectic about a waiting room, life is suspended, nothing happens, nothing passes anymore except time itself, but it flows with such extreme lethargy that it almost becomes palpable and, like some viscous sub-

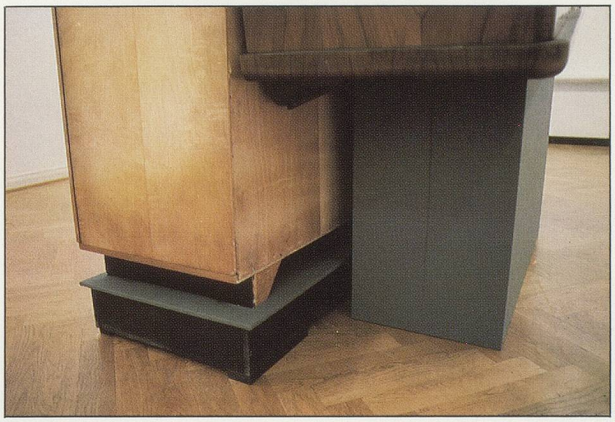
stance, gradually engulfs the people and their movements. It speaks of a hallucinatory limbo in which we are reduced to ourselves alone and left with the remains of our personal lives while simultaneously melting into the sameness of the others waiting there until we are so detached that everything personal becomes foreign and we enter into a deathlike state at the edge of life, a waking dream that comes over anyone who has to stay there long enough. Wachtraum in Wartesaal ("Waking Dream in the Waiting Room") takes us to the core of Mucha's art (it may even stand for his notion of the art space per se). In terms of individual works, this means being drawn straight through them to their periphery, to the marginal condition of their existence as artworks, planned and executed by Mucha down to the finest detail. But the idea of a "waking dream" certainly does take us to the core of emotions or reflections (these two concepts are advisedly used as synonyms) that do not assault but rather imperceptibly befall us in Mucha's rooms, not only in his "waiting room" of stored place-names and the evocation of their collective experience but also after lingering for a while in front of his glass cases and display cases with one or more subdivisions, of whose titles stem from the WAITING ROOM register (thus 'scattering' the 'content' of WAITING ROOM throughout the exhibition spaces of both Kunsthalles and once again laying out a network of connections).

The eyes rove, looking for some kind of content inside the cupboards; they do not rest until they have returned to the edge or rather the (usually multiple) framework of the cupboards because there is nothing inside except at most another stratagem, perhaps an empty shelf. The interior is nothing but an undefined, usually darkened zone, into whose depths our eyes are drawn further and further only to find (or focus on) nothing but ourselves and the room in the museum, dimly reflected in the semiopaque, semitransparent mirrored surfaces or spaces, these Mucha mirrors of glass mounted above or on charcoal gray felt, mattgray oil paint or plain varnish on yellowish brown walnut veneer. These semitransparent mirrors estrange what is mirrored; it becomes a third party, an image, with the mirrors remaining visible in the difference from this estrangement. Thus in a duality of purpose, this reflection leads away from the center of the work and toward the basic tenets of its ephemeral here-ness, toward what might in fact be called the emblems of its existence. Firstly, the reflection makes an image of the sculpture; the viewer perceives himself and the exhibition space and the work as the subject matter of art, and through this – probably also ephemeral – transformation of "What-is-that-supposed-to-mean?" into "What-am-I-supposed-to-mean?" he not only has a paradigmatic experience of contemporary art but also realizes in two senses what has been planned here for him, namely an exhibition. Reflection along this line leads to the disintegration and purification of the sculptural configuration, or more precisely, to the transcension of its assembled parts and their sculptural properties, thus clearing the way

HAGEN-VORHALLE, 1983. Die – bezüglich der Gegenstände – scheinbare Rückansicht präsentiert sich in der Ausstellungserfahrung als erste Bild-Seite (Kunsthalle Basel).

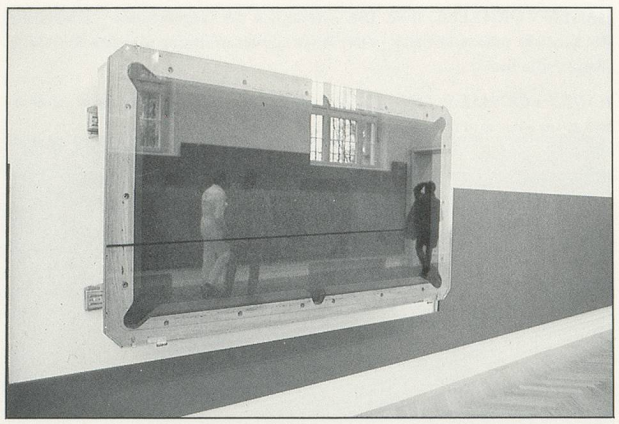
HAGEN-VORHALLE, 1983. The first side of the picture appears to be its backside as one views it in the exhibition (Kunsthalle Basle).

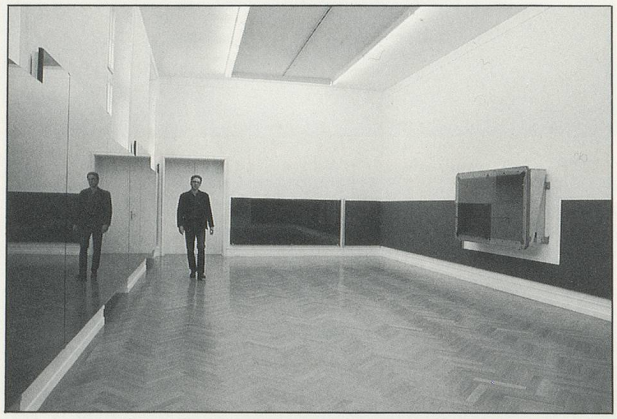




Nächste Seite oben und Mitte: FLINGER BROICH, 1986. Der Name bezieht sich auf einen Düsseldorfer Stadtteil; bemerkenswert ist dort nach Mucha die moderne Müllverbrennungsanlage (mit Wirbelverbrennung), sowie das Stadion mit entsprechendem Fussballklub, die «Jungs von Flinger-Broich». Der Billardtisch wurde in eine Wandarbeit von teilweise mit Glas bedeckten, filzbespannten Holzelementen integriert. Nach Muchas Plan vollzieht die Installation dabei eine Umkehrung der plastisch/bildhaften Verhältnisse beim «ausgehöhlten» Billardtisch: Filzgrund, umrahmt von lackiertem Holz unter Glas, wird im Raum zu Holzgrund (Boden), umrahmt von Filz (teilweise) unter Glas.

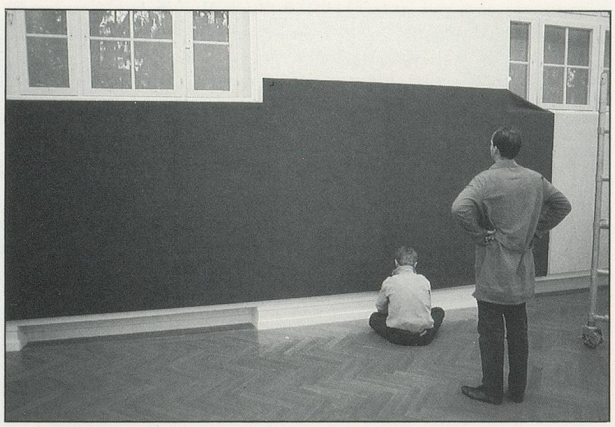
Next page above and middle: FLINGER BROICH, 1986. The name refers to an urban district of Düsseldorf. Remarkable is, according to Mucha, the modern garbage incinerator (with vortex burner) as well as the football stadium of the club called the "lads from Flinger-Broich". The billiard table was integrated in a wall-piece of felt-covered pieces of wood partially overlaid with glass. According to Mucha's plan, the installation brings about a reversal of the "hollowed-out" billiard table: the felt base, framed by lacquered wood under glass, becomes a wooden base or floor partially framed by felt under glass.





Unten: Die meditative Position erzählt nicht nur von der Atmosphäre des entstehenden Raum-Bildes, sondern auch vom langsamen, kontinuierlichen Arbeits-Rhythmus des Künstlers Mucha.

Below: the meditative position speaks not only of the atmosphere of the developing spatial image, but also of the slow, continuous work-rhythm of the artist Mucha.



for a pictorial approach to the ensemble. This 'pictorial' process, which paradoxically corresponds to the immediate accessibility of Mucha's sculptures as constructions, depends substantially on the use of fluorescent lamps that do not light up the sculpture itself but shine instead into the viewer's eyes, where they dazzle and enchant, casting a pictorial shimmer of illusion over the sculpture, a semantic veil – but only from a distance. Transcension presumes and also defines the viewer's distance from the work.

However, Mucha is more than a maker of images; he is a sculptor.[1] *Thus, the other line of reflection leads to disintegration as well, but of another kind, to the disintegration of the pictorial ensemble. By contrast, its constituent parts come to the fore because the viewer now approaches the work by trying to avoid the blinding images and the mirrored reflections. He will again be deflected to the periphery of the sculptures but this time he will go beyond the boundaries of the framework to look at the side, back, interior and underside of the piece, to make a detailed study of the qualities and materials of the objects involved. He will notice, for instance, that the choice of supports used to raise the assemblages off the floor is far from random because the same sort of footstool crops up time and again under different pieces, he will notice that the front of a display case is not simply a glazed piece of wood but a door with a square opening cut out of it, or he may notice that one of the glazed doors of WASSERSTANDSMELDUNG ("Water Level Report") at the Kunsthalle Bern must originally have been a rest-room door because above the hole for the handle there is another round opening where the 'locked-unlocked' sign must have been. And he will certainly notice that some of the keys to the drawers of the office desks that form the center of KASSE BEIM FAHRER (Kunsthalle Basel) are still taped onto the underside of the tabletops.*[2] *In pursuit of still further details, he will examine how the objects are adjoined horizontally and vertically and finally, how the entire assembly has been mounted on the wall or the floor. By this time he will have lost touch with the whole of the ensemble and will not be able to recover it again until he has worked his way through the entire aesthetic universe of Mucha connections (see list above). But then, having recognized all these connections, he will instead have enacted in his mind something tantamount to total de-construction. In the process of de-construction connections are alternately perceived and dissolved. In addition, each object is detached from the ensemble and recognized as a particular item, thus restoring to it the dignity of its unassuming existence, its function, its name and its history.*

If we think of the objects that constitute Mucha's ensembles, we find ourselves faced with a radical de-materialization. What has been de-constructed or transcended is the substance of art, the "picture" itself, constructed by Mucha out of ordinary objects comparable to another artist's clay. The conversion of the ensemble's components into an art

image corresponds in de-construction to a de-materialization of the art configuration, i. e., transcension in reality. In consequence, Mucha's tables, wardrobes, plinths, etc. are not standing in the rooms of art museums because they have been (or are meant to be) recast as works of art. In fact, as art, they are not really there at all, because as art, Mucha's things are present only at a distance through transcension into a pictorial ensemble – only to refer in turn even more patently to their association with a living reality that has nothing to do with art. And should certain chairs or consoles have something to do with the world of art after all, then only because they represent the reality of museums (as consoles, for example) or, more importantly, because Mucha has already used them in other sculptures and they have therefore been in touch with his living reality. The fleeting participation of things Mucha has not been able to purloin in the course of his travels with larger and larger shows has been recorded. These things appear devoid of materiality, as image within image, as a picture framed behind glass, whose reference is two-fold: several photographs, also framed, record long views and close-ups of a sculpture that no longer exists not because it has been destroyed but because its components have been reappropriated by their "living reality." The pursuit of meaning, of content in the center, in the hollows and empty interiors of Mucha's wardrobes, cabinets and shelves has thus led to nothing that might be defined as the subject or substance of meaning; it has led only to two transitory clues along the imaginary lines of a movement nourished by the incessant back and forth between ensemble and its physical deconstruction. In consequence, Mucha's absolutely immobile sculptures are infused with real motion behind which more motion is concealed: namely, the motion of emotion generated by the artist's commitment to his things, by a devotion that transforms the most ordinary items and materials into images of serene brilliance and spectacularly luminous beauty without depriving them of the entirely different qualities that underlie their ordinary 'beauty' (or sometimes unspeakable form). It is emotion as movement that lets things live their own lives here in the midst of art. Perhaps this is the source of mystery behind Reinhard Mucha's sculptures and installations: a devotion to things that has to be knowledgeable because it is interested in the history of precise connections among things and between people and things, because it is interested in the history of dealing with them and getting used to them, and finally because it is interested in the connection with the fate through which things in their turn participate in what Mucha calls "collective biography."

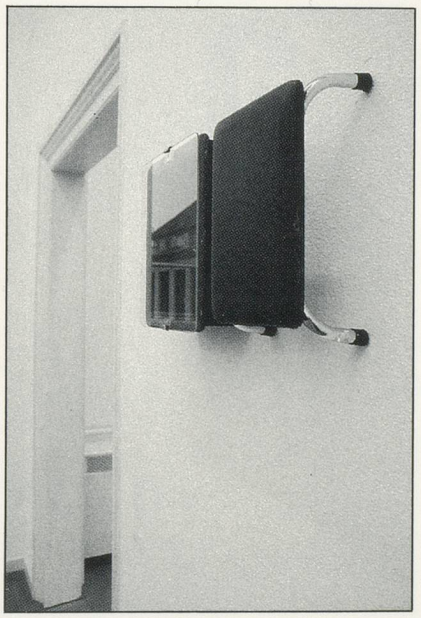
(Translation: Catherine Schelbert)

NOTES

1 Mucha on Minimal Art and primary objects: "I have always countered the Minimal statement, 'You see what you see,' by saying 'You don't see what I see.' There are no neutral materials. My cupboards are covered with linoleum. Linoleum goes back to my childhood, to the tax office and public housing. But you do see exactly what you see! I reveal every single detail of what I'm doing and that's how I make a picture. Linoleum as a natural product has a lot in common with artists' materials. It is a mixture of cork dust and linseed oil on canvas backing. In Carl André's case, the result is images, too, but done as if they were independent of context, etc. Judd's works have always struck me as furniture and they changed depending on whether they were placed on the floor or on carpets. I would have made furniture to begin with, which is exactly what Judd is doing now. I think that's pretty good but as far as I'm concerned, he's always made furniture."

2 KASSE BEIM FAHRER is actually the first version of the cylindrical "death wall" sculpture installed at the Kunstverein Stuttgart in 1985. It was originally supposed to be shown in the same year at the Max Hetzler Gallery in Cologne but Mucha felt that the office desks were to "warm" in tone and too "colorful" for the cold industrial design (gray floor) of the gallery.

(THIS ARTICLE WAS WRITTEN ON THE OCCASION OF THE EXHIBITIONS IN THE KUNSTHALLEN BERNE AND BASLE IN FEBRUARY/MARCH 1987).

Zur Transzendierung des Unscheinbaren: FLACHT, 1987, Fussschemel oder -bänkchen sind gleichsam archetypische Mucha-Dinge; das Lieblingsstück seiner Sammlung (das er seit Jahren hütet) ist ein beheizbares Fussbänkchen der Marke «Molly».

The transcendence of the inconspicuous: FLACHT, 1987. Footstools or benches are so to speak, archetypical Mucha items; the favourite piece in his collection (preserved for years) is a heatable footstool of the trademark "Molly".