

Reinhard Mucha

Manual No. 5

Reinhard Mucha

19. März—16. Oktober 2016

Die Ausstellung wird unterstützt durch:
Fonds für künstlerische Aktivitäten im Museum für Gegenwartskunst der
Emanuel Hoffmann-Stiftung und der Christoph Merian Stiftung,
Freiwilliger Museumsverein Basel und Stiftung für das Kunstmuseum Basel.

kunstmuseum basel



Altbau gegen Neubau, 2014

The work of the Düsseldorf artist Reinhard Mucha became internationally known from the 1980s on through a number of exhibitions that attracted wide attention. Among other things, he has been the artist for the German Pavilion at the Venice Biennale (44th edition, 1990, together with Bernd and Hilla Becher) and twice taken part in documenta (1992, 1997). Today, he is one of the leading artists of his generation. Mucha already became familiar to the Basel public through his exhibition “Nordausgang” at the Kunsthalle Basel in 1987. The project was a joint collaboration with the Kunsthalle Bern, where Mucha’s exhibition “Kasse beim Fahrer” was opened simultaneously. A joint publication that appeared for the occasion contained essays by Jean-Christophe Ammann and Ulrich Loock.

Almost thirty years after these events, the Kunstmuseum Basel is mounting an exhibition dedicated to the artist, the focal point of which is the *Frankfurter Block*, a large-scale ensemble of works, many of which were on view in Mucha’s exhibition “Schaffnerlos – Werke ohne Arbeiten 1981-2012” at Galerie Grässlin in Frankfurt (2012). The ensemble was later shown at Galerie Sprüth Magers in Berlin (2014). For the Berlin exhibition, Mucha designed a walk-in room the size and shape of the main room at the Grässlin Gallery, supplemented by numerous interior-architectural details of the *Block Beuys* presentation at the Hessisches Landesmuseum Darmstadt, which he introduced without further ado into the main room of the Galerie Sprüth Magers.

Within the *Frankfurter Block* one finds a dense arrangement of multipart series in gouache and collage as well as meticulously constructed sculptures and installations. The works—often composed of industrial materials such as aluminum, sheet glass, felt, gloss paint, steel, or wood-core plywood—sometimes have a vitrine or showcase look, sometimes seem theatrical and baroque. Often, they make use of reworked museum or archival furniture. The works bear no signature in the classical sense—even when they are playful, the pieces and their details have an industrial feel to

them. This is attributable to Mucha’s engagement with the technicity of Minimalism, one of the artist’s influences, yet with whose orthodox purism he breaks. Mucha’s tightly structured wall pieces, for example, not only employ what has been newly produced but also found and used materials. In this respect, one can see the zinc-plate pan in the wall piece *Seelze* as a reference to the artist Donald Judd, who in 1961 (unlike in later creative phases) still incorporated a found object—a rectangular aluminum-sheet cake pan—into what was probably his first three-dimensional object. Mucha’s found objects are simple and specific—bearers of history from workshop, museum, or home, such as stepladders and plinths, door leaves, table showcases, shelves, and footstools. What is at stake here is the things themselves, “... which, as measures of space, give the sculptures their measure” (Monika Maria Kraft, 1985).

The works also contain biographical material. The monumental showcase sculpture *Der kluge Knecht*, for instance, groups together a copy of Mucha’s master-class diploma from the Kunstakademie Düsseldorf and a photo of him as a student with copied pages from an early edition of the eponymous fairytale by the Grimm brothers. However, presenting documents in this way is less a matter of personal anecdote than of questions concerning collective categories. The work’s institutional surface objectifies, or historicizes, the personal documents from Mucha’s art academy days and joins them to the more general level of the Grimms’ fairytale. The latter also deals with a concept that is not insignificant in German history, namely, allegiance or loyalty—it tells of a servant who finds three blackbirds “in the open field” instead of the “lost” cow his master has told him to bring home. Which path should the master-student choose?

Normative appeals to the “citizen” or “consumer” to which—like everyone in modern society—the artist is exposed as an individual, are sometimes met by Mucha with subversive humor. In one case, he filled in countless order forms for free advertising material but opened none of the post that he received, stacking

Das Werk des gebürtigen Düsseldorfers Reinhard Mucha wurde ab den 1980er-Jahren durch etliche viel beachtete Ausstellungen international bekannt. Unter anderem richtete der Künstler 1990 den Deutschen Pavillon auf der 44. Biennale von Venedig ein (zusammen mit Bernd und Hilla Becher) und nahm in den Jahren 1992 und 1997 an der documenta in Kassel teil. Heute gehört er zu den wichtigsten Künstlern seiner Generation. Dem Basler Publikum ist Mucha bereits seit 1987 durch seine Ausstellung »Nordausgang« in der Kunsthalle Basel bekannt. Das Projekt fand als gemeinsame Unternehmung mit der Kunsthalle Bern statt, in der zeitgleich Muchas Ausstellung »Kasse beim Fahrer« eröffnet wurde. Zu diesem Anlass erschien eine gemeinsame Publikation mit Texten von Jean-Christophe Ammann und Ulrich Loock.

Fast 30 Jahre nach diesen Ereignissen widmet das Kunstmuseum Basel dem Künstler nun eine Ausstellung, in deren Fokus der *Frankfurter Block* steht, ein raumgreifendes Werkensemble, das grösstenteils bereits 2012 in Muchas Ausstellung »Schaffnerlos – Werke ohne Arbeiten 1981-2012« in der Frankfurter Galerie Grässlin gezeigt wurde. 2014 kam dieser Werkkomplex in der Berliner Galerie Sprüth Magers erneut zur Ausstellung. Unter Hinzufügung einiger innenarchitektonischer Details, die für die Präsentation des zwischenzeitlich ausgelagerten *Block Beuys* im Hessischen Landesmuseum Darmstadt vormals charakteristisch waren, konzipierte Mucha für die Ausstellung seiner Stücke in Berlin einen begehbaren Raum, der in Grösse und Proportion dem Hauptraum der Galerie Grässlin entsprach und kurzerhand in die Galerie Sprüth Magers hineingestellt wurde.

Im Inneren des *Frankfurter Blocks* findet sich ein dichtes Arrangement aus vierteiligen Gouache- und Collageserien sowie minutiös konstruierten Skulpturen und Installationen. Die Werke – häufig aus Industriematerialien wie Aluminium, Floatglas, Filz, Lackfarbe, Stahl oder Tischlerplatte – erscheinen mal vitrinen- oder schaukastenartig, mal bühnenhaft und barock. Teilweise wird in ihnen auch

museales und archivarisches Mobiliar oder Werkzeug verbaut. Eine Handschrift im klassischen Sinne gibt es nicht; bei allen teils auch spielerischen Details wirken die Stücke eher wie aus industrieller Fertigung. Dies kann auf Muchas Auseinandersetzung mit der Technizität des Minimalismus zurückgeführt werden, der den Künstler beeinflusst hat, mit dessen regelhaftem Purismus er jedoch bricht. So kommt in Muchas streng gegliederten Wandstücken zum Beispiel nicht nur neu Angefertigtes zum Einsatz, sondern auch Gefundenes und Gebrauchtes. Die im Wandstück *Seelze* verbaute Zinkblechwanne kann in diesem Zusammenhang als Verweis auf den Künstler Donald Judd interpretiert werden, der (anders als in späteren Schaffensperioden) 1961 noch ein *Objet trouvé* – eine rechteckige Backform aus Aluminiumblech – in sein vermutlich erstes dreidimensionales Objekt integriert hatte. Die von Mucha verwendeten Fundstücke sind einfache und konkrete Gegenstände – Träger von Geschichte aus Werkstatt, Museum und Haushalt, wie beispielsweise Trittleitern und Sockel, Türblätter, Tischvitrinen, Ablagen oder Fussbänke. Es geht um den Einsatz der Dinge selbst, »[...] die als Maßgaben des Raumes maßgebend für die Skulptur« werden (Monika Maria Kraft, 1985).

Auch biografisches Material erscheint in den Werken. Die monumentale Schaukasten-Skulptur *Der kluge Knecht* zum Beispiel setzt die Kopie von Muchas Meisterschülerbrief der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf und ein Foto des Künstlers als Student mit kopierten Seiten einer frühen Ausgabe des gleichnamigen Märchens der Brüder Grimm zueinander in Bezug. Allerdings geht es bei der Aufführung solcher Dokumente nicht um persönliche Anekdoten, sondern vielmehr um Fragen, die Kategorien des Kollektiven betreffen. Durch seine institutionell gehaltene Oberfläche objektiviert bzw. historisiert das Werk die persönlichen Dokumente aus der Akademiezeit und verknüpft sie mit der allgemeineren Ebene der grimmschen Erzählung. Die betrifft auch den für die deutsche Geschichte wichtigen Begriff der Gefolgschaft, indem sie von einem Gehilfen erzählt, der drei Amseln »im weiten Felde« findet, anstatt wie befohlen die

the envelopes instead in a showcase and arranging them with framed photocopies of the order coupons in an installation at the Kunsthalle Bielefeld (1981). The project draws on the practices of mail art in a new way and acquires an almost prophetic topicality given the current ubiquity of customer profiles created by online shops, search engines, social networks, and apps. Moreover, it has a disruptive quality: “The inflation of personal data and the arbitrariness of the mass of information thus acquired ran counter to any customer or personality profile the advertising companies and institutions hoped for” (Reinhard Mucha). In 2012, the work just described was integrated in its final form into *Frankfurter Block*. In one of the four table showcases aligned in a convoy are a good six hundred unopened envelopes. The illuminated interiors of the vitrines also contain the ninety-nine framed order coupons as well as three installation shots of the 1981 Bielefeld presentation.

Each leg of the table showcases stands on a small footstool. Loosely arranged and literally playing a bearing role, the sixteen stools possibly reference the sixteen artists of the “Junge Kunst in Deutschland—Privat gefördert” award-winners exhibition of 1982/83 in which Mucha’s project was presented. The ensemble is now supplemented by four monitors mounted under the showcases. These monitors display video-animated installation photos of the three award-winners exhibition venues, Cologne, Berlin, and Munich. Sounds of skateboards rolling and scraping over urban street surfaces issue from loudspeakers between the stools. The soundtrack seems to propose an analogy between the artist and the skateboarder—both playfully-anarchically appropriate the surfaces of social spaces and suspend the usual forms of use in pursuing their own interests. Time and again in his work, as the layered titles of the pieces also suggest, Reinhard Mucha links art-historical questions to those of contemporary history. In doing so, the artist takes on and reflects the canon of authorities current in the art system as well as the norms formulated by social institutions.

»verlorene« Kuh seines Herrn zurückzubringen. Welchen Weg soll der Meisterschüler einschlagen?

Normativen Anrufungen als »Bürger« oder »Konsument«, denen der Künstler – wie alle – als modernes Individuum ausgesetzt ist, begegnet Mucha mitunter mit subversivem Witz. So füllte er unzählige Bestellcoupons für die Zusendung von Gratis-Werbematerial mit seiner Anschrift aus, öffnete anschliessend aber keine einzige Rücksendung, sondern lagerte die Umschläge stapelweise in einer Vitrine und arrangierte sie gemeinsam mit gerahmten Fotokopien der Bestellcoupons zu einer Installation in der Kunsthalle Bielefeld (1981). Das Projekt, das Ansätze der Mail-Art neu aufnimmt, gewinnt vor der heutigen Omnipräsenz von durch Onlineshops, Suchmaschinen, soziale Netzwerke und Applikationen erstellten digitalen Kundenprofilen eine fast prophetische Aktualität. Es besitzt darüber hinaus eine disruptive Qualität: »Die Inflationierung personenbezogener Daten und die Beliebigkeit des so entstandenen Konvoluts an Informationen konterkarierte jegliches von Seiten der inserierenden Unternehmen und Institutionen gewünschte Kunden- und Persönlichkeitsprofil« (Reinhard Mucha). In seiner endgültigen Fassung ist das eben beschriebene Werk seit 2012 in den *Frankfurter Block* integriert. Die gut 600 ungeöffneten Umschläge finden sich in einer der vier konvoiartig aufgereihten Tischvitrinen. Deren beleuchtetes Inneres enthält auch die 99 gerahmten Bestellcoupons sowie drei Installationsfotos der Bielefelder Präsentation von 1981.

Die Beine der Tischvitrinen stehen auf je einem Fussbänkchen. Diese insgesamt sechzehn Schemel könnten mit ihrer losen Ordnung und zugleich doch im wörtlichen Sinne tragenden Rolle auf die 16 KünstlerInnen der Stipendiatenausstellung »Junge Kunst in Deutschland – Privat gefördert« anspielen, in der Mucha das Projekt 1982/83 zeigte. Das Ensemble wird durch vier unter den Vitrinen montierte Monitore ergänzt. Zu sehen sind dort videoanimierte Installationsfotos der drei Stationen der Stipendiatenausstellung in Köln, Berlin und München. Aus Lautsprechern zwischen den Bänkchen ertönt das Geräusch von Skateboards, die über urbane Strassenbeläge rutschen und rollen. Die Tonspur legt eine Analogie zwischen der Figur des Künstlers

und der des Skateboardfahrers nahe: Beide eignen sich spielerisch-anarchisch die Oberflächen gesellschaftlicher Räume an und setzen eigenen Interessen folgend deren übliche Gebrauchsformen ausser Kraft. In seinem Werk verknüpft Reinhard Mucha kunstgeschichtliche Fragen immer wieder mit solchen der Zeitgeschichte, wie schon die vielschichtigen Titel seiner Stücke nahelegen. Dabei vereinnahmt und reflektiert der Künstler den Kanon kunstbetrieblicher Instanzen und die von gesellschaftlichen Institutionen formulierten Normen.

Søren Grammel

Kurator der Ausstellung



Frankfurter Block, Edition Seite 63, [1986] 1983
Tondo



Frankfurter Block, Galerie 4.0 – zerlegbarer Museumsraum, 2014



*Frankfurter Block, Galerie 4.0 – zerlegbarer Museumsraum, 2014
(Detail)*



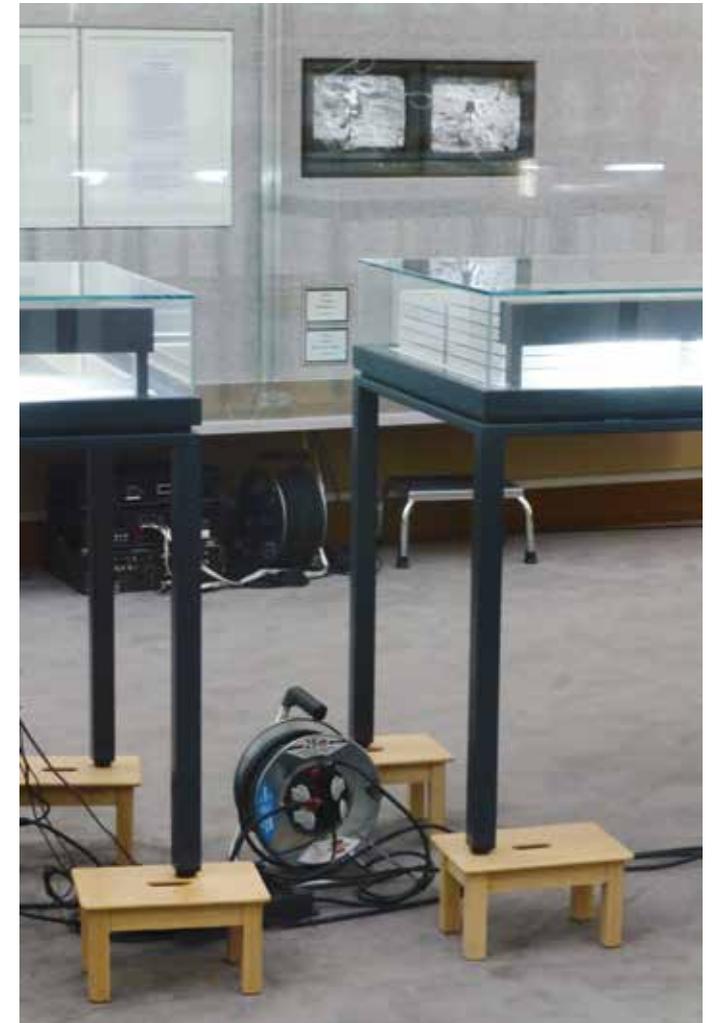
Frankfurter Block, Easton & Amos, 2014



Frankfurter Block, Galerie 4.0 – zerlegbarer Museumsraum, 2014 (Detail)

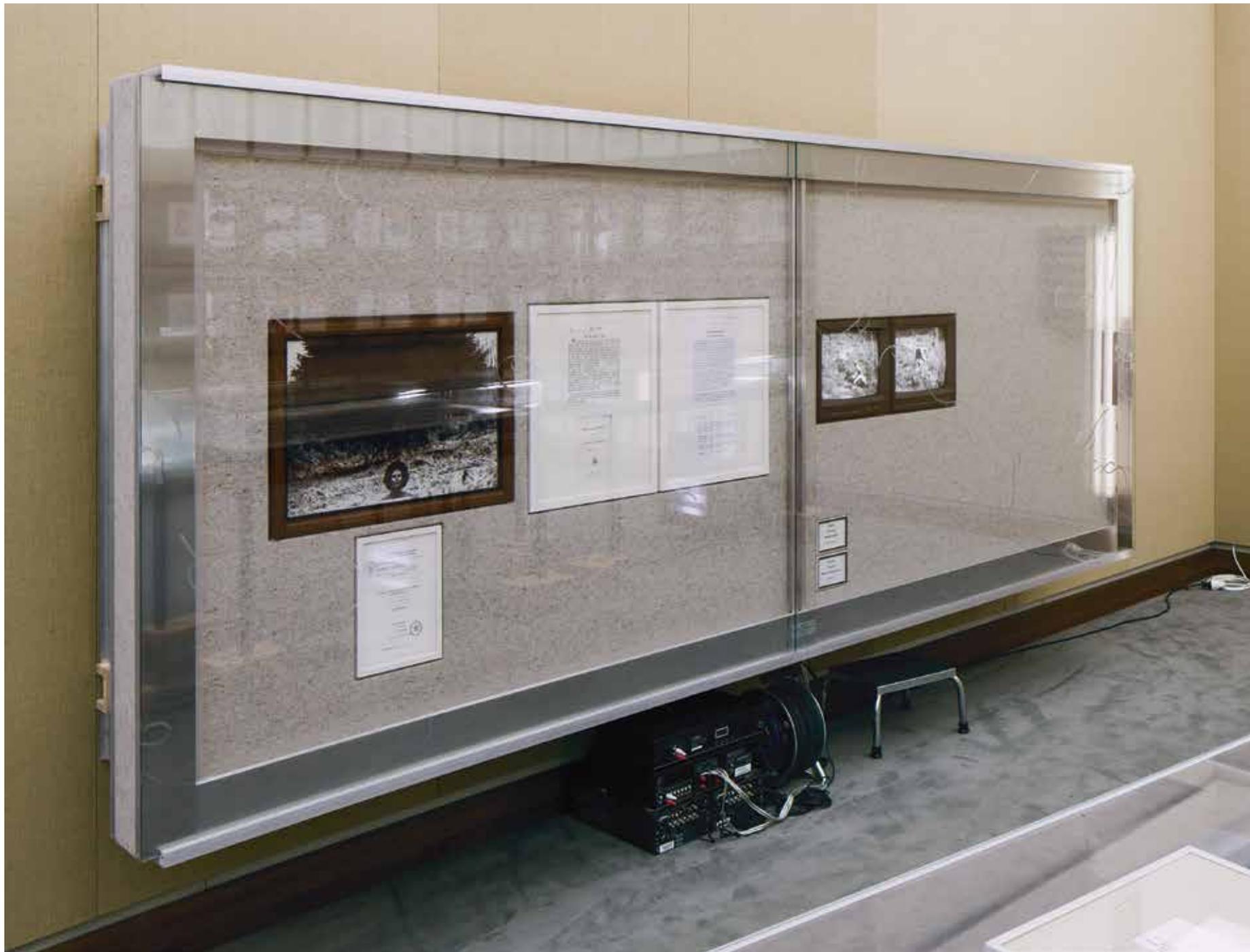


Frankfurter Block, [2014] 2012 (Installationsansicht)



Frankfurter Block, Ohne Titel (Kopf im Sand – Kunsthalle Bielefeld – Entstanden anlässlich der Ausstellung: „Ars Viva – Skulpturen und Installationen von Preisträgern des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e. V.“ – 1981), [2012] 1982 (Detail)

Gegenüberliegende Seite: **Frankfurter Block**, [2014] 2012 (Details)



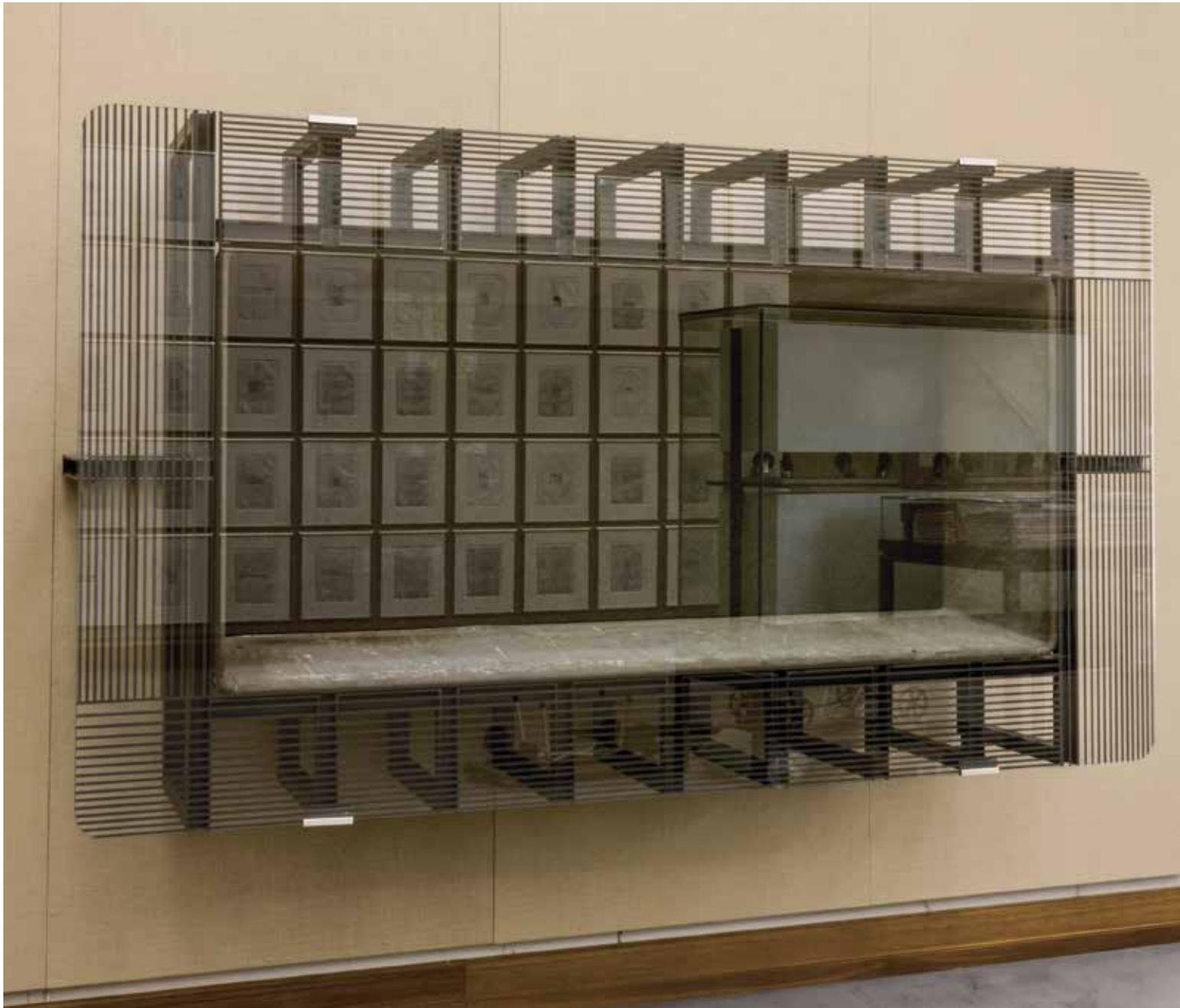
*Frankfurter Block, Der kluge Knecht (Ohne Titel – Staatliche Kunstakademie –
Düsseldorf – 1981), 2002*



Frankfurter Block, Gewußt wodurch, nicht wissen womit. Gewußt wohin, nicht wissen wobei, [2007] 1983
Diptychon



Frankfurter Block, Gewußt wodurch, nicht wissen womit. Gewußt wohin, nicht wissen wobei, [2007] 1983 (Detail)



Frankfurter Block, Seelze, [2014] 2012



Frankfurter Block, [Capriccio] – Wie der tote Hase mit den Bildern verkehrt, 2012

Reinhard Mucha

Liste der ausgestellten Werke

Altbau gegen Neubau, 2014

3 *Fußbänke* Holz, diverse Polsterstoffe (*Fundstücke*), 6 *Zollstöcke* Aluminium 36 × 75 × 25 cm

Dritter Versuch, 2015

2 *Sockel* Tischlerplatte (*Fundstücke*), 5 *Fußbänke* PVC, Massivholz, Melaminharz, Lackfarben (*Fundstücke*) 186 × 30 × 41 cm

„Der Bau“ – Auszüge aus dem großen Kalender, [2000] 1999 3-teilig

Befestigungsschrauben, Floatglas, Laser-Farbkopien von Zeichnungen, Aquarellen und Collagen, Tackerklammern, Papier, Museumskarton, Multiplex-Sperrholz, Aluminiumprofile 296,7 × 82 × 9,5 cm 420,0 × 82 × 9,5 cm 420,0 × 82 × 9,5 cm

Versuchsanordnung II zu *Ohne Titel* (Reinhard Mucha – *Die Letzten werden die Letzten sein* – Nationalgalerie Berlin 1982), **Für Mies van der Rohe**, [2013] 2008

Skulpturale Video-Installation mit Einkanal Endlos-Loops aus filmisch animierten Photographien von **Die Letzten werden die Letzten sein** in der Ausstellung *Kunst wird Material*, Nationalgalerie Berlin 1982 und einer Tonaufnahme im Großraumwagen vom TGV 9836 bei 300 km/h zwischen Bruxelles-Midi und Lyon Part Dieu am 30. Juni 2007

4 DVDs, 4 DVD-Player, 2 Video-Monitore 20", 1 Video-Monitor 14", 2 Audio-Monitore (aktiv), Video- und Elektrokabel, Kabeltrommel, Steckerleiste, 2 Transporthunte, 6 Floatglasscheiben, 6 Tritthocker, 2 Maßbänder, Webfilz, Holzpodest 101 × 388 × 140 cm

Ohne Titel (MILCH) – *1:1 Modell des ausjurierten Beitrags zu „Kunst am Bau – Eingeladener Wettbewerb“ für die Volkswagen Universitätsbibliothek der Technischen Universität und der Universität der Künste Berlin 2004*, [2014] 1979

2 Rennräder, 2 französische Lieferfahräder (Fundstücke), 2 Kabeltrommeln, 16 Keilschuhe, Aluminiumkonstruktion, Floatglas, Alkydharzlackfarben rückseitig auf Glas lackiert, Multiplexholz, 90 Leuchtstofflampen, Lichtsteuerung mit Fernbedienung, Steuergerät, Steuerelement, Elektrokabel, Kupplungen, Stecker 273 × 800,5 × 174 cm

Frankfurter Block, [2016] 2014, 2012 13-teilig

Edition **Seite 63**, [1986] 1983 Tondo

2 Glashalter, 2 Floatglasscheiben, *Reprint einer Buchseite* Offset beidseitig ø 37,8 cm

Easton & Amos, 2014

Jute, Tischlerplatte, Gipskarton, 2 *Fußbänke* Holz, Linoleum, Resopal, Lackfarbe (*Fundstücke*) 109 × 250 × 60 cm

Galerie 4.1 – zerlegbarer Museumsraum, [2016] 2014

Freistehender Raumkubus mit Sockelleisten und Durchgangsfutter Massivholzprofile, Gipskartonplatten, 64 Leuchtstofflampen, 4 Lüftungsgitter, Jute, Tischlerplatten und OSB-Platten auf Holzständerwerk, Teppichboden 412 × 1414 × 832 cm

Der kluge Knecht (Ohne Titel – Staatliche Kunstakademie – Düsseldorf – 1981), 2002

Aluminiumprofile, Floatglas frontseitig geätzt, S/W Laserchrome Print gerahmt, 5 Photokopien gerahmt, Filz, Tischlerplatte, videoanimierte Photographien auf DVDs, 2 Video-Monitore, 2 Audio-Monitore, 2 DVD-Player, Tonspur auf CD, CD-Player, Audio-Verstärker, Elektrokabel, Kupplungen und Stecker, Kabeltrommel, Tritthocker 205,7 × 400,2 × 48,6 cm

Ebnath, 2014

2 *Wandkästen* Alkydharzlackfarbe auf Holz, Floatglas, Alkydharzlackfarbe rückseitig auf Glas gemalt, Kunststoff (*Fundstücke*), 2 Leuchtstofflampen, Industrie-Filz, Elektrokabel, Winkelstecker mit Kippschalter, 2 Kabelbinder, Verlängerungskabel mit Kupplung und Stecker 285 × 83,1 × 14,8 / 34,1 cm

Ohne Titel (Kopf im Sand – Kunsthalle Bielefeld – Entstanden anlässlich der Ausstellung: „Ars Viva – Skulpturen und Installationen von Preisträgern des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e. V.“ – 1981), [2012] 1982

1 Leerrahmen, 4 Tischvitrinen auf 16 Holzfußbänken, 1 Holzrahmen mit dt.-engl. Titelschild, 3 Aluminiumrahmen mit leinenfarbigen Passepartouts und 3 S/W-Photographien (Vintage Prints), 99 Aluminiumrahmen mit leinenfarbigen Passepartouts und S/W-Photokopien von Informations-Coupons, Abstandshalter aus Wellpappe, ca. 600 Briefpostsendungen, 4 Video-Monitore in Hänge-Racks, 6 CF-Cardplayer, videoanimierte Photographien, 2 Audio-Monitore aktiv, Audio-Tonspur, elektronische und elektrische Zuleitungs- und Verlängerungskabel, 2 Kabeltrommeln 109,4 × 817,5 × 96,6 cm

[Capriccio] – **Wie der tote Hase mit den Bildern verkehrt**, 2012

Freistehende Vitrine, 4 Transporthunte, 2 Sockel, *Rollbrett* Holz, Metall, Kunststoffschnur (*Fundstück*), 2 *Handwagen* Holz, Metall (*Fundstücke*), 2 *Fußbänke* Holz, Metallrohr, PVC (*Fundstücke*), Packdecke der Spedition Hasenkamp 179,4 × 261,5 × 110 cm

Kopf im Sand, [2012] 1981

99 *Modellrahmen mit 99 Bleistiftzeichnungen auf S/W-Photokopien von Informations-Coupons* Profilholz silbern patiniert, Museumsglas, DIN A4-Klarsicht-hüllen, Museumskarton (*betitelt, nummeriert, signiert und datiert*) & **Der Stahlbaron – Auszüge aus dem großen Kalender**, 1989

29 *Bilderrahmen mit 50 Gouachen in Klarsichthüllen* Profilholz, Museumsglas, Hartfaserplatte, Rostschutzfarben, Bleistift, Stempelfarben auf S/W-Photokopien (*gewidmet „Vertreterkopie für Klaus Renzel“*, *signiert und datiert*) Gesamtmaße (linker Teil) 269,2 × 360,2 × 3,1 cm, (rechter Teil) 269,2 × 1177,8 × 3,1 cm

Kyritz, 2014

Aluminiumprofile, Floatglas, Alkydharzlackfarbe rückseitig auf Glas gemalt, bituminierte Filzpappe mit Ölfarbenaufdruck (*Bodenbelag, Fundmaterial*), Tischlerplatte, Hartfaserplatte, Leinwand, Filz, Sperrholz 133,5 × 32,6 × 38,8 cm

Gewußt wodurch, nicht wissen womit. Gewußt wohin, nicht wissen wobei, [2007] 1983 Diptychon

Aluminiumprofile, Floatglas, Alkydharzlackfarbe rückseitig auf Glas gemalt, 4 S/W-Piezo-Pigmentprints auf Büttenpapier, Tischlerplatte, Wellpappe jeweils 132 × 192,8 × 28,8 cm

„aus dem Hintergrund müßte Rahn schießen,“ 2014 Diptychon

linker Tondo 4 Glashalter, Floatglasscheibe, Aluminiumscheibe, Leuchtstofflampe, Elektrokabel, Winkelstecker mit Kippschalter, 2 Kabelbinder, Verlängerungskabel mit Kupplung und Stecker ø 40 cm × 10 cm rechter Tondo 4 Glashalter, 2 Floatglasscheiben, Alkydharzlackfarbe rückseitig auf Glas gemalt, *Buchseite* Offset beidseitig (*Fundstück*), Filz, Aluminiumscheibe ø 36,5 cm × 4,6 cm Gesamtmasse 196,5 × 80,5 × 10 / 41,5 cm

Seelze, [2014] 2012

Aluminiumprofile, Floatglas, Alkydharzlackfarbe rückseitig auf Glas gemalt, Stahlprofile, *Rechteckwanne* verzinktes Stahlblech (*Fundstück*), Filz, Multiplex-Sperrholz 133,6 × 232,2 × 50,4 cm

Gesamtmasse 412 × 1414 × 832 cm (ausser Edition **Seite 63** und **Easton & Amos**)

Hinweis: Die o. g. Angaben © Mucha 2016 sind konstitutiver Bestandteil des jeweiligen Werks. Jegliche Auslassung und Änderung in Schreibweise und Orthographie, Interpunktion und Spationierung etc. verstößt gegen das Urheberrecht des Künstlers. **Ausgenommen** davon sind Schrift-Font, Umbruch und Zeilenabstand.

© **Mucha 2016** für den Inhalt dieser Seiten



Frankfurter Block, Kopf im Sand, [2012] 1981 (Detail)
&
Frankfurter Block, Der Stahlbaron – Auszüge aus dem großen Kalender, 1989 (Detail)



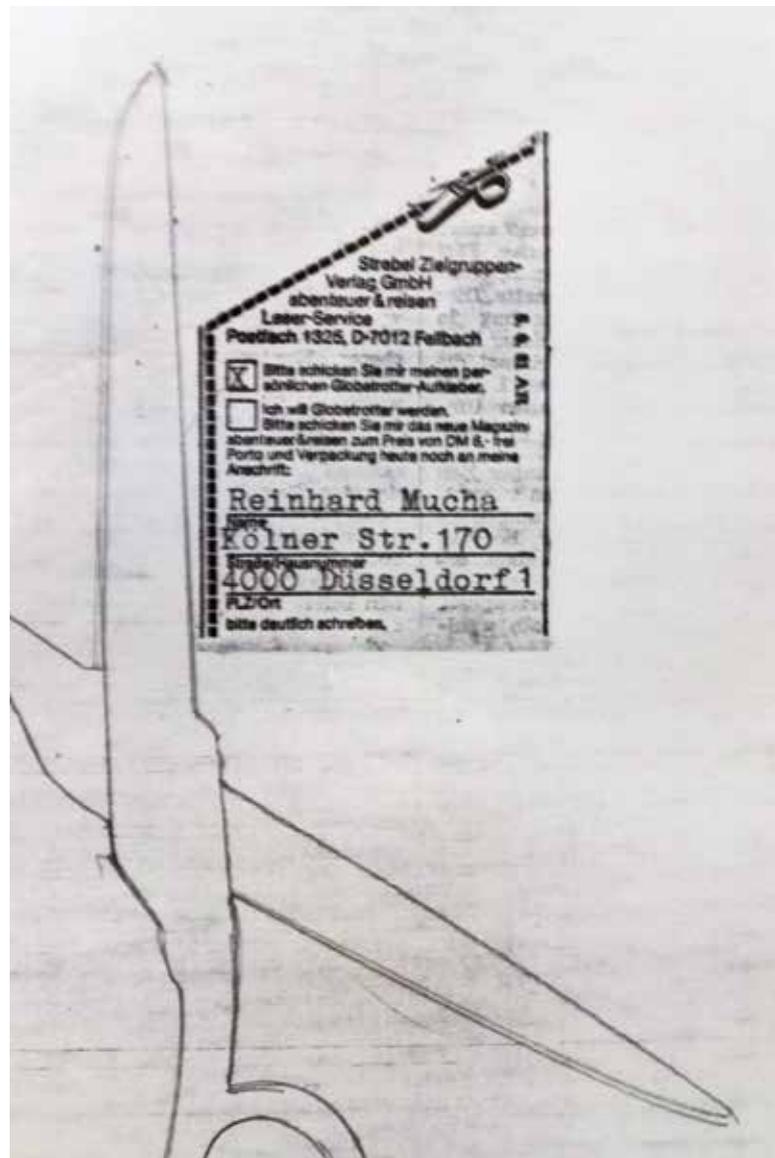
Frankfurter Block, [2014] 2012 (Installationsansicht)



Frankfurter Block, Kopf im Sand, [2012] 1981 (Detail)



*Frankfurter Block, Kopf im Sand, [2012] 1981 (Detail)
&
Frankfurter Block, Tholey, 2010 (Detail)*



Frankfurter Block, Kopf im Sand, [2012] 1981 (Detail)

Welt spricht Ding
von Jan Verwoert

Fast nichts gerät in Vergessenheit. Alles ist irgendwo noch da. Man muss es bloss sehen können. Und sehen heisst nicht suchen. Nichts ist versteckt. Vieles ist einfach nur mit der Zeit verschwunden. Was nicht bedeutet, dass man es vor dem inneren Auge nicht noch sehen kann und der Körper nicht eigentlich noch weiss, wie es sich damit verhielt. Das ist wie mit abgerissenen Häusern. Wer einmal jeden Tag an dem Haus, das am Ende der Strasse stand, vorbeigegangen ist, sieht das Haus auch jetzt noch, spürt beim Vorbeigehen weiterhin seine Anwesenheit, selbst wenn es längst durch einen Neubau ersetzt wurde. Vielleicht sollte man hier nicht einmal von »Erinnerung« reden. Erinnert sich mein Körper an Lenker, Sattel und Pedale, wenn ich aufs Fahrrad steige? Nein, er findet sie, da, wo sie beim letzten Mal waren und jetzt wieder sind, wenn sich Körper und Rad zusammen in Bewegung setzen. Genauso kann es dem Körper mit dem Wissen um die Stadt und ihre Geschichte gehen: Er fährt durch die Zeit. Dabei passiert er alle Jahre und Jahrzehnte, weniger wie bei Haltestellen im Bus, eher wie bei Kälte- und Wärmezonen in der Luft beim Durchradeln. Geschichte auf der Haut spüren und einatmen, das geht im Prinzip überall. Man muss dafür nicht erst nach Rom oder Athen fahren. Es geht vor der eigenen Haustür los. Am Brunnen vor meiner alten Schule steht schon seit mehr als fünfundzwanzig Jahren das Büdchen nicht mehr, wo es Süssigkeiten gab. Ist meinem Körper egal. Immer wenn ich da jetzt vorbeigehe, schreit in mir etwas nach Zucker. Und was immer das ist, es weiss alle Masse des Kiosks noch, die Höhe, Breite und Tiefe dieser Ein-Mann-Zuckerboxe und auch, wie es dahinter roch. Der Körper blickt nicht zurück. Er könnte, was war, sofort wieder bauen. Das Furchtbare genauso wie das, wo Menschen drin waren und jetzt keiner mehr ist.

Ein guter Roman kann dich gelebte Stadt so sehen lassen. Die Werke von Reinhard Mucha können es auch, und zwar materiell-konkret und ohne notwendigerweise Worte dafür zu brauchen.¹ In seiner Kunst steckt die Welt wirklich in den Dingen und spricht mit der Sprache des Materials. Sie spricht Ding – sowohl als allseits verständliche *lingua franca* als auch mit lokalem Dialekt. Einerseits handeln seine Skulpturen von Materialien, die die Verwandlung von Arbeit in Industrie und Verwaltung bezeugen. Das ist weltweit passiert. Sheffield, Essen, Nowa Huta, Detroit, allerorts werden diese Materialien dabei gewesen sein, in Werkstätten, Fabriken, Büros und Museen, als die Welt sich änderte, und die Materialien wissen, wie. Sie waren da und haben es gesehen. Andererseits ist keiner von den bei Mucha verarbeiteten Stoffen deshalb austauschbar. Jedes Ding wird in seiner Kunst zu einer besonderen Sache. Nicht weil die Sache dadurch gleich einen Wert oder Sinn bekäme. Sondern weil sie so zu sprechen beginnt, sowohl von der Verwandlung der Welt insgesamt als auch vom speziellen Beigeschmack, den der Wandel an bestimmten Orten hat. Jede Stadt hat ihren Namen und vor Ort sprechen die, die dort leben, ihn besonders aus. Zwischen Rhein und Ruhr hält man Laute gern etwas länger im Mund und dehnt sie nach Belieben. Bei all dem Tun und Machen räumt man dem Leben so seine Zeit ein. In solch gelebter Zeit entstehen Sachen auf ihre Weise. Unter Preussen regelten sich Dinge anders. Und wenn alte Frauen hier, mit Kopfkissen unter den Armen auf dem Fensterbrett aufgestützt, auf die Strasse guckten, hat sich der Verkehr dort in seinem eigenen Rhythmus bewegt. Das kann man kaum in Worte fassen. Aber von diesen Besonderheiten zeugen die Dinge bei Mucha irgendwie genauso wie von der Tatsache, dass das, was vor Ort geschah, Teil von dem war, was zeitgleich rund um die Welt passierte.

Was geschah mit der Zeit? Die Zeit des handgemachten Zeugs im Familienbesitz ging über in die Zeit von Schwermetall, Bahntrassen und Bombenfabriken. Danach lag die halbe Welt in Trümmern. Es folgte die Zeit der Wunder mit Furnierholzüberzügen und Vinylböden, Büroarbeitsplätzen, Sparkassenschaltern und Spielhallen. Auch die wich einer neuen Zeit, in der Freizeit- und Elektromärkte aus dem Boden schossen, Dinge verkabelt wurden, Bildschirme bekamen und Telefonanbieter Stahlkonzerne kaufen und zerschlagen konnten. Mucha schreibt eine Chronik all dieser Zeitenwenden. Das heisst nicht, dass er eins nach dem anderen erzählen würde. Er spricht die Sprache der Dinge in einer ganz eigenen Form: der Montage, dem freien Ab-, Auf- und Zusammenbau von Material. Die Materialien bezieht Mucha aus den vor- und schwer-, spät- und postindustriellen Zeiten. Er schichtet und verdichtet sie in seinen Werken. Dabei arbeitet er beinahe so wie ein Berg. Die Ablagerungen der Zeiten presst er zu kompakten Körpern zusammen. Diese Schichtungen lesen sich wie Eintragungen der Geschichte ins Buch der Materie.

Wie liest man in so einem Kompaktkörper? Nehmen wir das Wandstück *Minden*, 2013. Es begegnet uns frontal. Wie eine übergrosse lange Vitrine hängt es an der Wand. Seine Front ist in der ganzen Länge aus Glas. Hinter dem Glas sind verschiedene Materialien so präzise ineinander eingelagert, dass sie sich wie zu einem einzigen Bauelement zusammenfügen. Schaut man näher hin, sieht man farbbesprenkelte Dielenbretter, in Metallhalterungen eingefasst, und Teile eines Billardtischs, die Holzbanden. In jedem Material steckt die Realität eines ganzen Raums. Das dunkle Braun der abgestossenen Billardtischkante lässt den Körper wissen, wo er ist: in einer Spielhalle von der Art, in die Leute spielen gingen, als die Zechen dichtmachten, in der das Licht von tief über den Tischen hängenden Lampen kam und kalter Zigarettenrauch in der Luft lag. Wo die Arbeit mal war, ist sie nicht mehr. Dennoch ist die Welt der Industrie hier gegenwärtig. Die abgenutzten Dielen erzählen von der Zeit, als auf diesen Brettern in Hinterhäusern noch Maschinen standen. Materialmontagen in Wandvitrienenform hat Mucha weiterhin in Arbeit. Beim Besuch im Atelier sprachen wir über ein Material, das dabei aktuell Verwendung findet: ein Bodenbelag aus bedruckter Bitumenpappe. Vielfarbig, aber dunkel: ein Teppichersatz. An Rhein und Ruhr nannte man ihn deshalb offenbar »Armeleuteperser«. Google findet diesen Ausdruck nicht mehr. Aus Muchas Materialien kann man ihn noch herauslesen und geht im Geiste über die frisch beklebten Böden der wiederaufgebauten Bundesrepublik.

Wandstücke wie *Minden* haben die Tiefe von Kabinettschränken. Allerdings sind ihre Seiten offen. So kann man sehen, wenn mehrere Lagen Material übereinandergeschichtet sind. Das lässt einen weniger an Wände als vielmehr an Etagendecken denken. Aus wie vielen Schichten die bestehen, wie dick der Estrich ist und wo im Beton die Stahlmatten stecken, sieht man, so wie hier im Längsschnitt, sonst eigentlich nur, wenn ein Haus abgerissen wird oder eine Bombe abbekommen hat, die Aussenwand weg ist und der Blick auf das Innere der Deckenkonstruktion frei wird. In Muchas Materialmontagen steckt etwas von diesem Moment der Wahrheit. Nur steht diese Einsicht hier nicht ausschliesslich im Zeichen der Zerstörung. Genauso wenig im Zeichen der reinen Musealität. Zwar ist alles hinter Glas. Das Glas ist selbst aber auch nur ein Werkstoff von vielen, die hier übereinandergeschichtet sind. Eher als von Ende und Verschwinden zeugt das Ganze so von einer gewissen Unermüdlichkeit, mit der jemand hier bei der Arbeit bleibt und weitermacht: nicht um das Strandgut aus verlorenen Welten zu retten, sondern um die Nähe zu Materialien durch den Umgang mit ihnen aufrechtzuerhalten. Diese Praxisnähe ist bei Mucha Träger historischer Erfahrung. Historie erschliesst sich aus seiner Art des Umgangs mit dem Material.

In seiner Praxis ist Mucha der Kunst der Dichtung dabei fast näher als der der Aufführung. Schichtung erzeugt Dichte. Aufführungen sorgen für kurze intensive Momente. Gedichte sind vorsichtig gemörtelte Worte. Da braucht eins das

andere und keins kommt wirklich ohne die anderen aus. Mit der Zeit schichtet sich Zeile über Zeile, bis die Wand trägt. Die Zeit, zu schichten und zu verdichten, nimmt sich Mucha. Er lässt es sich nicht nehmen, sich die Arbeit zu machen, Dinge zusammenzutragen, auseinanderzunehmen und neu zu montieren. Die Erzeugnisse dieser Montagen bringt Mucha in Ausstellungen dann präzise zur Aufführung. Das ist klar. Der intensive Moment, in dem die Dinge ihren Auftritt haben, begnügt sich hier jedoch nicht mit sich selbst. Er öffnet vielmehr eine Tür zu den Hinterräumen, in denen Dichtung Hintersinnigkeit erzeugt, je mehr, je länger man sich ihr widmet. Man kann in Muchas Werken sehr viel Zeit verbringen.

Dadurch setzt sich seine Arbeit ab von Formen der Installationskunst, die sich Ende der 1960er-Jahre ganz und gar der Aufführung verschrieben haben und eine knappe Ausdrucksweise entwickelten, die immer und überall ihren Punkt machen kann. Die Rede ist vom Minimalismus, einer Kunstrichtung, die ihre Mittel programmatisch auf ein Abc einfacher Objekte und isolierter Materialien beschränkte: Würfel im Raum. Kästen aus Stahl, Quader aus gestapelten Ziegelsteinen. Das wirkte universal, war aber auch darum so eingängig, weil diese Sprache direkt von der industriellen Baugeschichte der USA abgeleitet war. In der Tat säumen dort würfelförmige Bauten die Strassen und stehen Städte wie Chicago auf Trägern aus Stahl: Zeugnisse des historischen Augenblicks, in dem die Industrie stark war. Die Ästhetik dieses *einen* Moments bringt der Minimalismus isoliert zur Aufführung – als ob die Industrie lebte, wo sie doch just Ende der Sechziger starb. Mit dem Minimalismus teilt Mucha die Nähe zu industriellen Materialien und den Sinn für die Kraft ihrer Präsenz im Raum. Aber die Illusion, dass sich (durch die Isolation einzelner Momente) über das Leben in den Städten kurz und knapp ernsthaft etwas sagen liesse, teilt er nicht. In gelebter Geschichte überlagern sich Zeiten und Dinge. Das tun sie bei Mucha auch. Er vereinfacht nicht, er schichtet, er isoliert nicht, sondern montiert. Kein Kalkül der Verknappung. Bei ihm bekommt man die ganze Packung.

Hier steckt die Politik in der Machart der Dinge. Aufführungskunst ist Auftraggeberkunst. Stahlwürfel kann man machen lassen. Darin liegt ihre Autorität. Man spürt das bei vielen Minimalisten. Hier fungierte der Künstler als Firmenleiter, entschied über die Abmessungen der Skulptur und liess sie sich von anderen hinstellen. Hands off. Cool. Das imponiert. Bei Mucha, spürt man, käme so etwas nicht in die Tüte. Sicher arbeitet auch er bei der Produktion seiner Werke mit anderen zusammen. Nur steckt er bei seiner Arbeit in jedem Detail mit drin. Das ist greifbar. Er würde sich bestimmte Dinge nie abnehmen lassen. Zwar wirken viele seiner Werke auf den ersten Blick so kompakt wie ihre Namen, »Block« oder »Gerät«. Auf den zweiten Blick aber – und das ist der Witz – stellen sich Blöcke und Geräte als Gefüge heraus, bei deren Entstehung der Teufel im Detail steckte. Wie etwas geschnitten, geklebt, geklemmt, geritzt, gestapelt, angekippt, eingefügt wird, kann man nicht abstrakt am Reissbrett entwerfen und als Auftrag durchfaxen. Da muss man schon bei der Montage dabei sein, gucken, feilen, Probleme sehen, Lösungen ausknobeln. Das kostet Zeit und Nerven. Aber es erhält die Nähe zur Sache und verschafft einem Erfahrung mit den Dingen. Diese Nähe und Erfahrung geht Auftraggebern ab. Das ist der Preis abstrakter Macht, da war sich Marx mit Hegel einig: Der Gewinn von Distanz zur täglichen Plackerei bedeutet den Verlust der Möglichkeit, an der Nähe zur Erfahrung der materiellen Welt zu wachsen. Macht beraubt sich im höchsten Triumph ihrer Grundlage, des Gefühls dafür, was im Leben Sache ist. Arbeiter wussten das. Sie kannten sich mit ihren Dingen aus, waren aber genauso mit der Lebenswirklichkeit der Mächtigen vertraut. In Industriestädten wohnten die Thyssens, Krupps und Mannesmanns ja praktisch nebenan, nah genug auf jeden Fall, um an ihrer Tür klingeln zu gehen, und sei es nur zum Spass.

Etwas von dieser Erfahrung und Haltung lebt in Muchas Herangehensweise an die Realitäten der Macht weiter. Paläste, Museen, Kontore, Staatsarchi-

ve und Behörden sind die Orte abstrakter Macht, auf deren Erscheinungsbild und Atmosphäre er in vielen seiner Werke eingeht. Von abstrakter Macht durchdrungene Räume wirken in Muchas Installationen einerseits entrückt, gefangen in Betriebsabläufen, abgepolstert gegenüber der Aussenwelt. Andererseits sind es spürbar zugleich auch Orte, in denen Installateure, Monteure, Elektriker, Fliesenleger und Archivare tagtäglich ein und aus gehen, die wissen, auf welchem Flur die Heizung tropft und wo der Strom im Haus an- oder ausgeht. Darin liegt der tiefe Humor von Muchas Arbeiten. Oft ahmt er den Look abstrakter Macht so genau nach, dass seine Mimikry vom Vorbild fast nicht zu unterscheiden ist. Aus dem Herzen der Nachahmung tönt dabei jedoch, durch jedes Detail hindurch, still, aber vernehmbar das Lachen (und die Klage) einer anderen Wirklichkeit hervor. Die derjenigen, welche aus Erfahrung wissen: Die Krupps und die venezianischen Dogen haben etwas gemeinsam. Sie haben sich ihre Marmorfliesen nicht selbst verlegt.

Das wäre ein möglicher Einstieg in Muchas Schlüsselwerk *Das Deutschlandgerät*, das er 1990 im deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig realisierte und 2002 im Museum K21 in Düsseldorf neu installierte. Das Museumsgebäude war zuvor Sitz der Landesregierung gewesen und der Installationsraum ihr Plenarsaal. Das *Deutschlandgerät* konkretisiert abstrakte Macht auf eine Weise, die einem Schauer über den Rücken jagt und zugleich ein Grinsen entlockt. Die raumgreifende Installation ist wie die Verschmelzung eines Dogenpalastes mit einem Bundesrepubliktempel, einer Bonner Regierungseinrichtung mit einem Oberbilker Hochofen. In der Mitte der Installation steht ein Raum im Raum, ein riesiger Kubus, ganz wie ein Bergfried im Herzen einer Burg. Von aussen sind seine Wände mit den Marmorfliesen verkleidet, die auch den Boden des ihn umgebenden Raums bedecken. Es wirkt fast so, als habe sich der Kubus aus dem Boden erhoben, wie eine riesige Frachtaufzugskabine oder ein *Deus ex Machina* auf der Theaterbühne.

Den Durchgang zum Inneren des Kubus findet man auf einer dem Eingang zum Raum abgewandten Seite. Wenn sich Stille steigern liesse, könnte man behaupten, in seinem Inneren sei es stiller als draussen. Die Wände sind ausgekleidet mit breiten, flachen Vitrinen, in drei Reihen übereinandergehängt. In Aluminiumprofile eingefasst, sind in den Vitrinen rotbraune Dielenbretter aufgereiht. Sie lassen einen fühlen: Macht liegt in der Möglichkeit, identische Wiederholung Wirklichkeit werden zu lassen. Brett für Brett für Brett ist hier nach ein und derselben Logik in Profile eingesetzt. Ganz so lenken Tag für Tag für Tag die Gesetze einer rationalistisch regierten Gesellschaft das Leben in immer gleiche Bahnen. Man erschauert. Aber dann wendet Mucha das Blatt. Beim näherem Hinsehen erkennt man die Abnutzungsspuren auf den Dielen, man spürt, auf diesen Brettern haben sich Menschen die Hacken abgelaufen, während sie ihrer täglichen Arbeit nachgegangen sind, liest nach und erfährt, dass der Künstler die Dielen aus seinem Atelierboden in einem ehemaligen Industriegebäude in Düsseldorf-Oberbilk herausgelöst hat. Vor einer Wand stehen ein alter Klappstisch aus Metall und zwei Kabeltrommeln, so als habe ein Elektriker hier Mittag gemacht und die Sachen vergessen. Was als Ganzes wie das innere Sanktum einer anonymen Staatsmacht wirkt, wird im Detail – liest man zwischen den Zeilen – zu einem Gruss an die Arbeiter der Stadt, die den Regierungen ihre Häuser bauten.

Tritt man aus dem Kubus heraus, in den äusseren Raum (die Vorburg sozusagen) zurück, lässt sich diese doppelte Lesart vertiefen. Hier sind hochkant ringsum an den Wänden tiefe Vitrinen angebracht. Sie sind mit grauem Filz ausgekleidet, in Metallprofile gefasst und mit Glasplatten verschlossen. Sie haben etwas Technisches, als seien sie Teile eines modernen Ofens oder eines Cockpits. In ihrer Mitte befindet sich ein Hohlraum. Darin sind je zwei Objekte installiert. In Kippstellung arretiert, hebt das eine das andere in die Luft. Das angehobene ist ein Fussbänkchen, seit ewigen Zeiten gut zum Füssehochlegen oder als Tritt,

um zu den höheren Regalbrettern in der Vorratskammer zu gelangen. In jeder Vitrine ein Unikat. Das angekippte zweite Objekt gleicht dem Bänkchen in Massen und Umrissen, ist aber tiefschwarz und mit seltsamen Streben versehen. Bei näherer Betrachtung erkennt man, dass es sich um eine Gussform mit Eingussstümpeln handelt. Das gegossene Messing darin schimmert an manchen Stellen durch und man ahnt: Im Inneren steckt ein Metallabguss der jeweiligen Fussbank. In der Vorderseite des gläsernen Vitrinendeckels sind hauchfeine Streifen eingätzt. Sie verlaufen, von Vitrine zu Vitrine anders, meist diagonal, manchmal von kurzen Streifen durchkreuzt, an der Front empor. Andere Streifen enden zudem in einer ornamental geschwungenen Form. Offensichtlich ist es nicht, aber doch erkennbar: Die Ätzungen zeichnen schematisch die traditionellen Bug-eisen venezianischer Gondeln nach. Industrietechnik trifft auf feinstes altes Handwerk. Dazwischen schwebt die Fussbank wie zwischen Himmel und Erde, gestern und heute. Verändert hat sich ihr Design über Jahrhunderte hinweg wohl genauso wenig wie das Glück des Beinehochlegens am Abend.

Unter manchen der Vitrinen – und auch oben auf dem Raumkubus – stehen in der Düsseldorfer Version des Werks würfelförmige Monitore, verkabelt mit Steckdosen, Abspielgeräten und kleinen Lautsprechern. Es laufen Videos mit Ansichten der ersten Installation in Venedig, aber auch Aufnahmen von Muchas Atelier, einem Bergwerk und der Eingleisung einer Lokomotive mithilfe einer Hubmaschine, von deren Namen, »Deutschlandgerät«, der Titel der Installation herrührt. Aus den Lautsprechern tönen Verkehrsräusche. Kein Nachrichtensprecher kommentiert diese Bilder und kein Wachpersonal sitzt vor den Monitoren. Der Verkehr fliesst. Die materielle Welt kümmert sich um sich selbst. Die Dinge in der Installation erinnern sich mittels der Videoaufzeichnung an ihr früheres Leben in Venedig. Hätte Material ein eigenes Bildgedächtnis, sähe es vielleicht so aus wie in Muchas Aufnahmen. Dass beim Aufbau hier doch jemand die Finger im Spiel hatte, zeigt sich daran, dass die Monitore auf umgedrehten Fussbänken aufgebockt sind. Bei dem Monitor hoch oben auf dem marmornen Kubus wirkt das durchaus riskant. Macht man sich mit Muchas Arbeit vertraut, wird man dieses Detail immer wieder finden. Es ist wie eine Signatur. Aufgebockt oder angekippt auf Fussbank: gezeichnet Mucha. Auf ähnliche Weise verbarben Steinmetze ihre Signaturen in Details der Ornamentierung mittelalterlicher Kathedralen. Schaut man geduldig genug in jede Ecke, wird man manchmal fündig und aus dem steinernen Blattwerk oder Figurengestöber lächelt einem eine spöttische Fratze (oder eine sonstige Profanität) entgegen, die klarmacht: Gewidmet mag dieses Haus himmlischen Mächten sein, aber gebaut haben wir es immer noch selbst. Im Detail steckt hier eine karnevaleske Haltung. Sie spottet der Macht und bejaht das materielle Leben. Ganz so wie Mucha es tut, hintersinnig aber konkret, wenn er die Welt vom Kopf auf ihre Fussbänkchen stellt.

Wenn die Welt von Arbeit lebt, dann ist Arbeit nicht gleich Produktion, sondern vielmehr die alltägliche Anstrengung, mit der sich das Leben erhält und die mal leichter, mal schwerer von der Hand geht. Auf dieser Ebene ist zwischen Kunst und Leben fast nicht zu unterscheiden. Beides ist auf eine Art eine Sache der Praxis. Hier kommen die Dinge bei Mucha zusammen. Das Atelier ist der Ort, an dem sich Arbeit und Leben täglich die Klinke in die Hand geben. Und so grüsst das Atelier in *Das Deutschlandgerät* mit seinen Bodendielen die Republik. Wie um zu sagen: Von hier geht immer wieder alles aus. An diesen Ort kehrt jedoch auch ebenso viel in der Erfahrung Aufgenommenes zurück. Dann wird es hier mit der Zeit in der Praxis durch- und in die Werke eingearbeitet. Die Installation *Frankfurter Block* gibt Einblick in diesen Prozess. Sie versammelt Werkgruppen aus der Zeit von 1981 bis 2014 und vermittelt so ein Gefühl dafür, wie eine gelebte künstlerisch-materielle Praxis über Jahrzehnte hinweg Aussenwelt in sich aufnimmt und wieder ausstösst.² Die vielen Vitrinen der Installation sind wie gläserne Organe. Sie lassen uns einen Metabolismus nachvollziehen, zeigen, was

Mucha im Magen lag: Unverdautes wie bestellte, aber ungeöffnete Werbesendungen von Grossbetrieben. Ebenso aber auch Verdautes in ungeahnten Grössenordnungen. Muchas Werk kann Kunst- und Industriegeschichte, Teile der Einrichtung von Museen, ja ganze Galerien in sich aufnehmen, metabolisieren und zurück in den Raum stellen.

Ein Element des *Frankfurter Block* ist in der Tat ein Stück einverleibte, veränderte und wieder ausgestellte Architektur. *Galerie 4.0 – zerlegbarer Museumsraum*, 2014, ist ein in die Ausstellung eingebauter Raum, dem ersten Ausstellungsort des Werks in Frankfurt am Main nachempfunden, aber angereichert mit Jute-Wandbespannungen von der Art, wie sie das Hessische Landesmuseum in Darmstadt bei einer Grossrenovierung aus Räumen mit Installationen von Joseph Beuys entfernt hatte. Was ein institutioneller Apparat ohne Wimpernzucken verwirft, bekommt im Bauch von Muchas *Block* ein neues, anderes Leben. Er klärt die Dinge auf seine Weise. Konkret, im Detail, mit Witz, im Material: *Easton & Amos*, 2014, ist ein mit der gleichen Jute bezogener Hohlkasten. Für ein Podest fast zu gross, hat er eher die Proportionen eines Kaminschachts. In Muchas Installation liegt er längsseitig am Boden, vorn aufgebockt auf einem Fussbänkchen und so in leichter Kippstellung. Hinten steht ein zweites Bänkchen, halb im Kasten, als wollte es den Schacht hochkriechen, sehen, was drin los ist, wie ein neugieriges Tier. Der Titel ist der Name einer Hydraulik- und Dampfmaschinenfirma. Sie baute auch Geräte zum Aufstellen von Brückenpfeilern. Bei modernen Brücken sind die in der Regel hohl, so wie der Kasten vor uns. Er ist wie ein Pfeiler. Die Bänkchen sind dabei, ihn aufzurichten. Begreift man den Hohlkasten als Sinnbild für den Galerieraum, wird der hier hochgestemmt. Aber nur halb, nicht ganz. So kipzelt das Museum zwischen Kunst und Leben. Dank der Bänkchen steht es dauerhaft schräg. Und das ist gut so.

¹ Beim Schreiben dieses Textes lag Dieter Fortes *Das Haus auf meinen Schultern* (S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1999), den Mucha mir empfohlen hatte, aufgeschlagen mit auf dem Tisch: eine vielstimmige Familienchronik über die Industrie- und Stadtgeschichte von Düsseldorf-Oberbilk, in Humor und Nähe zur Materialität gelebter Historie Muchas Ansatz eng verwandt. Bei der Beschäftigung mit dessen Arbeit kann ich mir kaum einen besseren Reisebegleiter wünschen als Fortes grossartigen Roman.

² Im Folgenden paraphrasiere ich Oswald de Andrade, »Manifesto Antropófago«, in: *Revista de Antropofagia*, Nr. 1, Mai 1928, auf Deutsch erschienen in *Lettre International*, Nr. 11, 1990.



Frankfurter Block, „aus dem Hintergrund müßte Rahn schießen“, 2014
Dptychon

World Speaks Thing
by Jan Verwoert

Little is forgotten. It's all still there somewhere. You just have to be able to see it. And seeing doesn't mean searching. Nothing is hidden. Many things have just disappeared over the course of time. Which doesn't mean you can't still see them in your mind's eye or that the body no longer knows what they were like. Demolished houses, for instance: anyone who passed the house that used to stand at the end of the street every day will still see that house today, still feel its presence when walking past, even if it has long since been replaced by a new building. Perhaps we should not even speak of "remembering" in this context. Does my body remember the handlebars, saddle and pedals when I get on my bike? No. My body finds these things where they were last time, and where they are again now, as body and bike move off together. The same applies to our knowledge of the city and its history: the body rides through the city, traveling past multiple years and decades, less like bus stops and more like zones of warm and cold air when cycling. And you don't have to go to Rome or Athens to breathe history and feel it on your skin—it starts right outside your front door. For more than 25 years now, the tiny kiosk selling sweets has no longer stood near the fountain outside my old school. My body still thinks it's there. Whenever I walk past, something inside me screams out for sugar. And whatever it is, it also still knows the kiosk's dimensions, the height, width, and depth of this one-man sugar box, as well as the smell that surrounded it. The body doesn't look back. It could reawaken what once was, in a flash. The awful stuff as well as the places where people once lived and where now there is no one.

A good novel can enable you to see a city as it is lived in this way. And so can the art of Reinhard Mucha – in specific, material terms, with no need for words.¹ In his art, the world is in the objects and it speaks the language of materials. It speaks Thing—both as a universally understood lingua franca and as a local dialect. On the one hand, his sculptures are about materials that bear witness to the transformation of work in industry and administration. This happened worldwide, in Sheffield, Essen, Nowa Huta, and Detroit, in workshops, factories, offices, and museums. The materials in question will have been present in all of these places as the world changed, and they know how it changed. They were there and they saw it happen. On the other hand, this does not mean that any of the materials processed by Mucha are interchangeable. In his art, every object becomes something specific. Not because its inclusion confers value or meaning. But because this causes it to start speaking, both about the transformation of the world in general and about the special flavor of this transformation in specific places. Every city has its name and in each city the people who live there pronounce that name in a special way. Between Rhine and Ruhr, people tend to hold sounds in their mouths rather longer, extending them at will. Amid the surrounding hustle and bustle, this is a way of taking time to live. And in time lived like this, things come into being their own way. Among the Prussians, things were done differently. And when old women here rested their arms on pillows as they looked out of their window, the traffic they watched in the streets moved to its own rhythm. This can hardly be put into words. But the objects in Mucha's work testify to such peculiarities, just as they testify to the fact that what was happening in that specific place was part of what was happening at the same time all around the world.

What was happening? The age of handmade stuff turned into the age of heavy metal, railway lines, and bomb factories. After that, half the world lay in ruins. There followed the age of miracles with veneered surfaces and PVC floors,

offices, savings banks, and gambling halls. This age, too, gave way to a new age when shops selling electrical and leisure goods sprang up, when things were wired up and given screens, when telephone companies could buy and break up steel companies. Mucha writes a chronicle of all these historical changes—not by telling a story one thing at a time, but by speaking the language of things in a distinctive way, using montage, freely breaking down, assembling, and combining material. The materials in question are drawn from the pre-, heavy-, late-, and post-industrial ages. In his works, he layers and condenses them, working almost like a mountain, compressing the sediments of the ages into compact volumes. These stratifications read like historical entries in the book of matter.

How does one read such a compact volume? Let's take the piece entitled *Minden*, 2013. We meet it front on as it hangs on the wall like an outsize horizontal vitrine. Behind the glass, various materials are made to interlock so precisely that they appear as a single unit. Taking a closer look, one sees paint-spattered floorboards, held by metal mounts, and the wooden sides and cushions from the top of a pool table. Each type of material contains the reality of an entire room. The dark brown of the scuffed pool table tells the body where it is: in a gaming hall of the kind where people went when the mines were closing, where the light comes from lamps hung low over the tables, where cold cigarette smoke hangs in the air. Where work once was, it is no longer. But the world of industry is still present. The worn floorboards speak of a time when machines still stood in backyard workshops. Mucha continues to work on material montages in wall vitrines. When I visit him in his studio, we talk about a material he is currently using: a bitumen-based ersatz-linoleum floor covering. Many-coloured, but dark: a substitute for carpet. In the Rhineland and the Ruhr Valley, people allegedly used to call it "the poor man's Persian rug." The expression gets no hits on Google, but it is still legible in Mucha's materials, allowing one to imagine walking across the freshly glued-down floors of the reconstructed Federal Republic.

Wall-mounted pieces like *Minden* have the same depth as hanging cupboards. But they are open at the sides, revealing a stratification of their materials. This is reminiscent less of walls than of ceilings. How many layers there are between two storeys, how thick the floor screed is and where the rebar mat lies within the concrete are things usually seen only when an external wall has been removed by the wrecking ball or by a bomb. Mucha's material montages contain something of this moment of truth. Here, however, this insight does not appear solely in the service of destruction. Nor in the service of a purely archival approach. Although everything is behind glass, the glass itself is just one material among many that are layered on top of each other. Rather than being about ending and disappearance, the work as a whole speaks of the tirelessness with which someone has gone on working here: not in order to salvage the flotsam and jetsam of a lost world, but to maintain an intimacy with materials by working with them. For Mucha, this practical familiarity is a bearer of historical experience. History becomes accessible through his way of dealing with the material.

Mucha's practice is almost closer to the art of poetry than to that of performance. Layering creates density. Performances make for brief moments of intensity. The words in a poem are like carefully mortared bricks. Each needs the other and none can really do without the rest. Over time, line is added to line, until the wall is solid. Mucha takes the time to layer and condense. He insists on taking the trouble to bring things together, dismantle them, and then assemble them in new ways. The results of this process are then succinctly presented in exhibitions. But the intense moment when the objects make their performance is not an end in itself. Instead, it opens a door to the back rooms where poetry generates deeper meanings, giving more the more time one devotes to it. And one can spend a great deal of time with Mucha's pieces.

This sets it apart from forms of late-1960s installation art that focused exclusively on performance, developing a concise mode of expression that can make its point anywhere and anytime. I'm talking about Minimalism: an art form that programmatically limited its economy of means to an ABC of simple objects and isolated materials. Cubes in space. Steel boxes. Blocks of bricks. These forms appeared universal, yet what rendered them particularly recognizable was that they were derived directly from the shapes found in the history of industrial architecture in the United States. Box-like buildings indeed line the streets there and cities like Chicago stand on steel girders: relics of a historical moment in which industry was strong. It is this one moment that Minimalism isolated and put on stage—as if industry was alive, whereas in fact it was dying at that very point in the late-1960s. What Mucha shares with Minimalism is its affinity for industrial materials and its understanding of the force of their physical presence. What he doesn't share is Minimalism's illusion of being able to say something about life in cities in succinct terms by isolating a single moment. In lived history, ages and objects overlap. And that's also what they do in Mucha's work. Not simplified, but layered; not isolated, but assembled. No strategy of reduction. With Mucha, you get the whole package.

The political dimension here lies in the way things are made. Art that performs is commissioned art. Steel cubes can be produced to order, thus embodying authority, as often seen in Minimalism: the artist acted as the company boss, dictated the dimensions of the sculpture, and then had it made by others. Hands off. Cool. Impressive. One senses that for Mucha, this would be out of the question. He, too, works with others on the production of his works – but he is involved in every detail. This is palpable. There are things he would never let others do for him. At first glance, many of his works look as compact as their names, “Block” or “Machine”. But on closer inspection, and this is the point, the blocks and machines reveal themselves as composite structures where the devil's in the details of their making. The way something is cut, stuck, clamped, scratched, stacked, tilted, or inserted cannot be designed abstractly on the drawing board and faxed through as an order. You have to be there while it is being put together, you have to look, tweak, see problems, figure out solutions. This is time-consuming and nerve-racking. But it ensures close ties to the object in question and generates practical experience. This closeness and experience is lost to those who place orders. That is the price you pay for abstract power; on this, Marx agreed with Hegel: gaining distance from the daily grind means losing the potential for growth through direct experience of the material world. Even as it triumphs, power robs itself of its own basis: a sense of what's what in life. Workers had this feeling. They knew about their things, but they were also familiar with the lived reality of those wielding power. In industrial cities, the Thyssens, Krupps, and Mannesmanns lived practically next-door, near enough to go and ring their doorbells, even if only for fun.

Something of this experience and attitude lives on in Mucha's approach to the realities of power. Palaces, museums, trade offices, state archives, and public authorities are sites of abstract power whose appearance and atmosphere Mucha deals with in many pieces. In his installations, rooms permeated with abstract power may feel distant, absorbed in bureaucratic procedures, cushioned against the outside world. At the same time, however, these are also places where mechanics, plumbers, electricians, tilers, and archivists constantly come and go, people who know which corridor has a dripping radiator and where the building's electricity supply switches on and off. This is where Mucha's art develops its deep humor. Often, he imitates the look of abstract power so precisely that the results are almost indistinguishable from the real thing. At the heart of this mimicry, however, through every detail, the laughter (and



Das Deutschlandgerät, [2002] 1990

grievances) of another reality can be heard, quietly but audibly. That of those who know from experience that the Krupps and the Doges of Venice have one thing in common: they didn't lay their own marble floors.

This is one way of approaching *Das Deutschlandgerät* (The Germany Device), a key work realized by Mucha in the German pavilion at the 1990 Venice Biennale and reinstalled at Museum K21 in Düsseldorf in 2002. The building that now houses K21 was previously the state parliament of North-Rhine Westphalia, and the room containing the installation was the main chamber. *Das Deutschlandgerät* concretizes abstract power in a way that is both spine-chilling and rich with subtle mockery. The large-scale installation is like a blend of a doge's palace and a temple to West Germany, a governmental facility and a blast furnace. At the center of the installation stands a room inside the room, a huge cube, like the keep at the heart of a castle. From the outside, the walls are clad with the same marble tiles as those covering the floor of the surrounding room. It looks almost as if the cube has risen up out of the floor, like the cage of a giant cargo elevator or the stage lift in a theater.

The entrance to the cube is on the side hidden from the door to the gallery. If silence exists in different degrees, then one could say it was more silent inside the cube than outside. The walls are clad in wide, shallow vitrines, hung in three rows one above the other, containing series of reddish-brown floor boards mounted in aluminum fittings. They convey a sense that power lies in the ability to make identical repetition a reality. Board after board after board is mounted according to one and the same logic, just as the laws of a rationalistically governed society direct life into the same channels day after day. A deeply alienating thought. But then Mucha turns the tables. On closer inspection, you notice the traces of wear and tear on the boards; you sense people run off their feet while going about their everyday work. Reading about the work, you find out that the artist took the boards from the floor of his studio in a former industrial building in Düsseldorf-Oberbilk. To one side stand a metal folding table and two

cable extension reels, as if an electrician had had his lunch break here and forgotten his things. Reading between the lines and examining the details, what appears overall as the inner sanctum of an anonymous state power becomes a greeting to the workers of the city who built the governments their houses.

Stepping out of the cube, back into the outer room (the castle bailey, so to speak) this double interpretation can be extended. Here, the walls all round are hung with deep vertical vitrines. They are lined with dark-gray felt, framed by metal fittings, and sealed with glass. They have something technical about them, like parts of a modern oven or a cockpit. At the center they have a hollow space, each containing two objects. Fixed in a tilted position, one lifts the other into the air. The one being lifted is a small wooden stool, the kind that has been used since time immemorial for putting one's feet up or for reaching a high shelf in the kitchen. From vitrine to vitrine, no two stools are the same. The second tilted object resembles the stool in size and shape, but it is pitch black with strange protrusions. On closer inspection, it can be identified as a casting mould with sprues. At various points, the poured brass shines through and one can guess that each mould contains a cast of the corresponding wooden stool. On the glass covering the vitrine, a fine line is etched, rising diagonally across the surface, each slightly different. In some cases there are short crossbars and some of the lines end in an ornamentally curved shape. It is not obvious, but it is identifiable: the etched lines trace out the traditional iron prow-head of the Venetian gondola. Industrial technology meets finest ancient handcraft. Between the two, the footstool hangs suspended, as if between heaven and earth, yesterday and today. Over the centuries, its design has changed as little as the pleasure of putting one's feet up in the evening.

In the Düsseldorf version of the installation, cube-shaped video monitors connected to players and small loudspeakers stand on the floor in front of some of the vitrines and on top of the central structure. They show videos with views of the first installation in Venice, but also footage of Mucha's studio, a mine, and the re-tracking of a locomotive using the lifting machine from which the work as a whole takes its name. The loudspeakers play traffic noise. The footage has no spoken commentary and there is no one to watch over what happens on the screens. Traffic flows smoothly. The material world takes care of itself. By means of the video recordings, the objects in the installation remember their former life in Venice. If material had a visual memory of its own, perhaps it would resemble the contents of Mucha's recordings. But a human being did have a hand in setting this up, as indicated by the fact that the monitors are supported by upended footstools. In the case of the screen high up on top of the marble cube, this looks risky. As one becomes familiar with the artist's work, this detail appears again and again, like a trademark: propped up or tilted by a footstool, signed Mucha. Medieval masons took a similar approach when hiding their marks in details of ornament on the great cathedrals. If you take the time to look in every corner, you can sometimes find a cheeky face (or some other profanity) concealed among the stone foliage or the myriad of figures, that lets you know: this edifice may be dedicated to divine powers, but we built it ourselves. Such details reveal a carnivalesque attitude, mocking power and affirming material life. Just as Mucha does, in subtle but concrete terms, when he upends the world on a footstool.

If work is what keeps the world turning, then work means not production but the everyday effort with which life maintains itself, an effort that may be more or less arduous. On this level, art and life are hard to tell apart. Both are, in a way, a matter of practice. This is where things come together for Mucha. His studio is a place where work and life meet on a daily basis. And in *Das Deutschlandgerät*, the studio greets the republic with its floorboards. As if to say: this is the place where it all comes from. Equally, however, it is where many things re-

turn to, as experiences to be worked through over time and turned into art. The installation *Frankfurter Block* offers insights into this practice. It brings together groups of works made between 1981 and 2014, giving an impression of how, over a period of decades, lived artistic practice swallows the outside world, digests, and ejects it.² The many vitrines in the installation are like glass organs. They allow us to trace a metabolism, showing what Mucha had in his stomach: undigested matter like requested but unopened promotion materials from big companies, but also digested matter on an undreamt-of scale. Mucha's work can take in art history and industrial history, elements of museum interiors, and even whole galleries, metabolizing them and putting them back out into the space.

One element of *Frankfurter Block* is an actual piece of architecture that has been incorporated, altered, and put back on show. *Galerie 4.0 – zerlegbarer Museumsraum* (Gallery 4.0—demountable museum space, 2014) is a room built into the exhibition, based on the room where the work was first shown in Frankfurt, but with the addition of jute wall coverings of the kind removed from the galleries containing installations by Joseph Beuys during a refurbishment of the Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. In the stomach of Mucha's *Block*, something casually eliminated by an institutional apparatus is given a new, different life. He deals with things in his own way: in concrete terms, with humor, via material details. *Easton & Amos*, 2014, is a hollow box covered with the same jute material. Almost too large for a plinth, its proportions are more like those of a chimney stack. In Mucha's installation it lies on its side on the floor, one end propped up on a footstool, at a slight tilt. At the other end, another footstool, half inside the box, as if it wanted to crawl up the shaft, to see what's going on inside, like an inquisitive animal. The title is the name of a steam engine and hydraulics manufacturer that also built machines for putting up bridge piers. In modern bridges, most piers are designed as hollow box girders. So the box we have in front of us resembles a pier, and the footstools are in the process of lifting it up. If the box is understood as a symbol for the gallery space, then we see a museum being pushed up. But only half way. So the museum still wavers between art and life. Thanks to the footstool it will always be slightly askew. It's better that way.

¹ While writing this text, Dieter Forte's *Das Haus auf meinen Schultern* (The House On My Shoulders, Frankfurt: Fischer, 1999), a book recommended to me by Reinhard Mucha, lay open on my desk: a many-voiced family saga about the history of the town of Düsseldorf-Oberbilk and its industry, closely related to Mucha's approach in its humor and closeness to the materiality of lived history. While engaging with Mucha's work, I could hardly have wished for a better companion than Forte's superb novel.

² In the following I paraphrase Oswald de Andrade, "Manifesto Antropófago," *Revista de Antropofagia*, issue 1, May 1928. Published in English as "Cannibalist Manifesto," trans. Leslie Bary, *Latin American Literary Review* (Pittsburgh: Dept. of Modern Languages, Carnegie-Mellon University) 19/38 (July-Dec. 1991): 38–47.



Ohne Titel (MILCH), [2014] 1979 (Detail)

Ohne Titel (MILCH) – 1:1 Modell des ausjuriierten Beitrags zu „Kunst am Bau – Eingeladener Wettbewerb“ für die Volkswagen Universitätsbibliothek der Technischen Universität und der Universität der Künste Berlin 2004, [2014] 1979



Versuchsanordnung II zu Ohne Titel (Reinhard Mucha – Die Letzten werden die Letzten sein – Nationalgalerie Berlin 1982), Für Mies van der Rohe, [2013] 2008

Publikation

Erscheint anlässlich der Ausstellung:

Reinhard Mucha

Kunstmuseum Basel

19. März – 16. Oktober 2016

Herausgeber:

Kunstmuseum Basel

Konzept:

Søren Grammel

Redaktion:

Søren Grammel, Svenja Held

Texte:

Søren Grammel, Jan Verwoert

Lektorat Deutsch:

Ulrike Ritter

Übersetzungen Deutsch-Englisch:

Nicholas Grindell, Christopher Jenkin-Jones

Korrektorat Englisch:

Christopher Jenkin-Jones

Gestaltung:

sofie's Kommunikationsdesign

Druck:

Gremper

Auflage:

7000 Stück

Fotonachweis:

Reinhard Mucha, 2014

© Reinhard Mucha und VG Bild-Kunst,
Bonn 2016

ISBN: 978-3-7204-0232-3

© Kunstmuseum Basel | Gegenwart

St. Alban-Rheinweg 60,

4010 Basel, Schweiz

www.kunstmuseumbasel.ch

Ausstellung

Kunstmuseum Basel

Direktor:

Bernhard Mendes Bürgi

Kaufmännischer Direktor:

Stefan Charles

Leiter Gegenwart:

Søren Grammel

Kurator der Ausstellung:

Søren Grammel

Assistenz:

Svenja Held, Philipp Selzer

Registrare:

Charlotte Gutzwiller, Maya Urich

Organisation Aufbau und Technik:

Philipp Selzer

Aufbau und Technik:

Claude Bosch, Philipp Gueniat,

Christian Lindenhahn, Stefano Schaller,

Sascha Schniotalla, Jérôme Szeemann,

Christian Toelke,

Fa. Lindenhahn & Toelke,

Fa. Heidelberg Holzbau

Restauratorische Betreuung:

Kristin Bucher, Sophie Eichner,

Amelie Jensen, Viola Möckel,

Werner Müller, Annegret Seger,

Chantal Schwendener, Caroline Wyss

Leitung Marketing und Kommunikation:

Gerrit Terstiege

Bildung und Vermittlung:

Simone Moser, Andrea Saladin

Ausstellungsfotografie:

Gina Folly

Alle Werke / All works:

Courtesy Reinhard Mucha und

Sprüth Magers, Berlin London Los Angeles

Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a. M.

Luhring Augustine, New York

*Für wichtige inhaltliche Hilfe und
Unterstützung dankt der Kurator*

Monika Mucha, Monika Sprüth, Jochen Arentzen

