

Muller, Hans-Joachim

"Raum und Zeit"

Monopol

November 2009, pages 48-63

LUHRING  
AUGUSTINE

531 West 24th Street

New York NY 10011

tel 212 206 9100 fax 212 206 9055

[www.luhringaugustine.com](http://www.luhringaugustine.com)



531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
www.luhringaugustine.com



Die Diskussion über den möglichen Abbau seines „Deutschlandgeräts“ im Düsseldorfer K21 macht das Unmögliche möglich. Ein erster Atelierbesuch bei **Reinhard Mucha**, dem bislang scheuesten, schweigsamsten, schwierigsten – und deshalb wohl unbekanntesten – Großkünstler des Landes

VON HANS-JOACHIM MÜLLER POTRÄTS JULIA VAN KOOLWIJK

**B**

ahnhof Düsseldorf. Da ist das Plakat: „Zum Tag der Deutschen Einheit empfehlen wir unsere Schoki-Variationen.“ Und da ist der Künstler. Noch nie hat uns ein Künstler vom Bahnhof abgeholt. Alle haben sie gewarnt, schwieriger Mann, unnahbar, unansprechbar. Reinhard Mucha: freundlich, zugänglich, wunderbar willig, mit uns ein paar Stunden lang von Raum zu Raum immer tiefer in sein Atelier einzudringen.

Es sind nur ein paar Schritte. Kölner Straße. Vor einem halben Jahrhundert noch Arbeiter- und Industriequartier. Längst noble Wohngegend. Junge Familien, die den VW Touran beladen. Grünen- und

FDP-Wähler Tür an Tür. Reinhard Mucha arbeitet hier seit den frühen 80er-Jahren. In einem Klinkerbau vom Anfang des vergangenen Jahrhunderts.

Als Student hatte er nur einen Raum, nebenan malte Helmut Dörner seine Bilder. Heute, er ist noch nicht ganz 60 Jahre alt, gehört ihm das ganze Haus. Die Briefkästen hat er in der Schlosserei anfertigen lassen, ein Steinmetz hat ihm die Gedenktafel über dem Eingang gehauen: „Düsseldorfer Eisenbahnbedarf AG, vorm. Carl Weyer & Co., Waggonfabrik 1861–1939, Paul Kahle Rohrleitungsbau 1939–1980“. Es liest sich, wie man eine Treppe hinauf-

531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
www.luhringaugustine.com

steigt, Stufe um Stufe, über eine Halde aus Geschichte. Lass uns sehen, was dahinter ist! Mucha schließt auf.

Marmorwände. Tief eingelassene Türen mit Rahmen, die wie wulstige Lippen abstehen. Der repräsentative Charme der 50er-Jahre. So müssen die Büros ausgesehen haben, in denen Adenauer die Tischvorlagen unterschrieb. Durchs Gangfenster ein Blick auf die weinbewachsene Hauswand gegenüber. Der Wind verfängt sich in Blättern, dass es aussieht, als streichele er ein rötliches Fell. „Ja“, sagt Reinhard Mucha, „so ist es.“ Auch die Weinranken hat er gepflanzt.

Wenn man hier den Tag verbringt, denken wir, lädt man jeden Abend die Nach-

barschaft zur Happy Hour ein, oder man ist der einsamste Mensch der Welt. Ist Mucha einsam? „Einsam? Es ist eher so ein Gefühl der Unterlegenheit inmitten all der Dinge um mich herum. Ich muss das hier alles ordnen und zusammenhalten, und zuweilen denke ich, dass ich das gar nicht mehr schaffe, dass das alles längst über mir zusammengewachsen ist. Mir kommt das vor, wie es Kafka beschreibt, es ist so ein alternativloses Weitermüssen und Immer-tiefer-Hineingeraten ins Labyrinth. Einsamkeit ist das nicht. Man hat Kollegen und Freunde, aber hockt nicht ständig beieinander. Die Arbeit macht doch jeder für sich allein, da geht man sich besser aus dem Weg.“

Im unteren Atelierraum war ehemals das Lohnbüro untergebracht. Auf dem Dielenboden erkennt man noch die Spuren der Zwischenwände. Mucha hat alles genau rekonstruiert: wie die Arbeiter vom Garten hereinkamen, wie sie am Schalter standen, hintereinander, wie der Lohnobersekretär immer mal wieder nach hinten zum Panzerschrank geschlurft ist, wie einer nach dem anderen auf der kleinen Ablage unter dem Schiebefenster unterschrieben hat und wie draußen die Frauen gewartet und ihren Männern die Lohntüte gleich einmal abgenommen haben.

**D**en Nachgeborenen muss es vorkommen, als lief ein Film aus der Stummfilmzeit. Uns fröstelt ein wenig. Wie kann man das nur aushalten hier, diese Überflutung mit Bildern aus den wirtschaftswunderbauchigen Frühtagen der Republik? Der Künstler kann es gut aushalten. Den Panzerschrank hat er stehen lassen. Schlüssel und Zahlenkombination fehlen. Was drin ist, weiß niemand. Ein Kistchen zerbröselnder Zigarren vielleicht, ein paar Pfandbriefe, die keiner mehr zustellt. Das schlammgrüne Teil an der Wand ist wie ein Werk von Reinhard Mucha. Alles ist hier „Werk“. Es gibt nichts jenseits davon, nichts außerhalb.

Beuys hat bekanntlich jeden Menschen zum Künstler ermächtigt. So viel Kunst wie in seinem Entwurf war nie zuvor. An Beuys ist Mucha immer mal wieder gemessen worden. „Stimmt, mit Beuys bin ich gelegentlich verglichen worden. Ich schätze auch sein Werk. Unsere gemeinsamen Wurzeln

**Ob er sich einsam fühlt?  
„Es ist eher ein Gefühl der Unterlegenheit inmitten all der Dinge um mich herum“, sagt Mucha. „Ich muss das alles ordnen und zusammenhalten, und zuweilen denke ich, dass ich das nicht mehr schaffe, dass es längst über mir zusammengewachsen ist“**



„Flak“, 1981 (1987). Installationsansicht,  
Museum Morsbroich, Leverkusen, 2008

“Raum und Zeit”  
Monopol, pg. 51

# LUHRING AUGUSTINE

531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
[www.luhringaugustine.com](http://www.luhringaugustine.com)



“Raum und Zeit”  
Monopol, pg. 52

# LUHRING AUGUSTINE

531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
[www.luhringaugustine.com](http://www.luhringaugustine.com)



531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
www.luhringaugustine.com



PORTRÄT Reinhard Mucha

liegen in der expliziten Handwerklichkeit. Beuys war ein begnadeter Handwerker bis ins kleinste Detail, darin sind wir uns ähnlich. Aber ich habe mich doch auch immer etwas ferngehalten. Ich mag die Abhängigkeiten nicht. Schon an der Akademie, in der Rinke-Klasse, habe ich zugesehen, wie aus der Beuys-Klasse vor allem Anhänger hervorgegangen sind. Das ist nicht meine, diese Rolle des Meisters.“

**Das „Deutschlandgerät“ ist Muchas Opus maximum. Eine ebenso komplexe wie durchsichtig gestaltete Zelle auf dem Grundriss des Düsseldorfer Ateliers, in der sich Atelier- und Industriegeschichte, Autobiografie und kollektives Gedächtnis auf intensive Weise kreuzen**

„Das Deutschlandgerät“, 1990 (2002), Teilansicht, K21, Düsseldorf

Unter dem langen Arbeitstisch ein Fußbänkchen, wie es im Urmodell des InterCity in der zweiten Klasse stand. Ein paar Kinderturnschuhe. Der Sohn hat sie vor Jahren getragen. Er hat sie nicht einfach vergessen. Der Vater hat sie dort hingestellt, wie er den Panzerschrank hat stehen lassen.

Es gibt in der ganzen Raumflucht, in der sich hinter jedem musealen Aktenschrank ein Durchschlupf in die nächste Kammer verbirgt, im Grunde keine Stelle, wo nicht Regie herrschte, wo die Gegenstände sich in ihrer nicht zu bewältigenden Fülle selbstständig hätten, wo man das Gefühl haben könnte, der Künstler habe kapituliert vor dem sanften Halten der flüchtigen und dem sanften Zusammenfügen der widerspenstigen Dinge. So wird alles zum Zeichen. Das ausgemusterte Motorrad, das hinter dem Sitzmöbel steht, das Schächtelchen mit der Aufschrift „Märklin“, das Paar Kinderturnschuhe, das der Sohn nicht einfach vergessen hat.

In der Beuthstraße, im alten Ausstellungsraum der Düsseldorfer Galerie Van Horn, muss man sich erst an die Dunkelheit

“Raum und Zeit”  
Monopol, pg. 54

# LUHRING AUGUSTINE

531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
[www.luhringaugustine.com](http://www.luhringaugustine.com)



531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
www.luhringaugustine.com

gewöhnen. Aber den kleinen Reinhard sieht man gleich. Kurze Hose, stolzer Rollerfahrer – ein Altbildchen, das in seiner Aufbereitung im Leuchtkasten anmutet wie das Aufscheinen einer glücklichen Erinnerung. Daneben zappelt ein Kind auf der Eisenbahnbrücke, und während die Kratzer des Super-8-Films wie Regentropfen die ruckartigen Bewegungen des Vorankommens schneiden, übt das Kind auf

der asynchronen Tonspur mit anrührender Anstrengung das Wort „Auto“ ein.

Und wieder ist es der Sohn, der bei seiner „Auto“-Séance nicht merkt, dass drunten, auf den Schienen, kein Zug mehr vorbeifährt. „Auto Reverse“ nennt Mucha seine Arbeit aus dem Jahr 1995, die er jetzt neu installiert hat. Am Projektionsgestell lehnen zwei Roller, ein kleiner, roter mit „Ballonreifen“, wie sie seinerzeit hießen.

**Sie existiert nicht, die saubere Grenze, wo das Leben aufhört und die Kunst beginnt. Dafür interessiert sich Mucha für den Moment, in dem sich das Lebenszeugnis zum Kunstgerät wandelt. Wie sein Kinderroller, der 40 Jahre später in einer Installation auftaucht**

„Auto Reverse 2009“, 1994/95 (2009), Teilansicht Galerie Van Horn, Düsseldorf, 2009



An ihn hat Mucha seinen alten Wimpel montiert. Und daneben ein neueres Modell, das getunt wirkt, dass man nur den GT-Auspuff vermisst. Vielleicht tun wir ihm ja unrecht, aber uns kam das aufgemotzte Gerät wie eine Ausstiegsstelle vor, als bedürfte es der Übertreibung, um sich vom Zauber des Memorials überhaupt wieder lösen zu können.

Wir haben im Atelier noch zwei Motorräder entdeckt. Viel Schwarz, ein paar verchromte Holme dazwischen. Sie stehen, wo es sehr eng zugeht und der motorradlose Raum ein Segen für kleinteiligeres Aufbewahrungsgut wäre. Aber wohin mit den Oldtimern aus der Zeit, als sie noch auf Namen wie „Fox“, „Lux“ und „Max“ hörten? Fährt er sie noch aus? Am Wochenende schnell in die Schweiz über die Pässe und dann wieder zurück in den Hangar? Das Altöl an den Zylinderkopfdichtungen ist krustig vertrocknet. „Keine Zeit“, sagt Mucha. Keine Zeit, sagt er. Ist ständig auf der Suche nach der verlorenen Zeit und hat keine.

**E**nde der 80er war Mucha ein Star. Heute ist er kaum mal in der Öffentlichkeit. Jedenfalls ist er kein Habitué der Museumsnächte und Galerienopenings. Er denke und fühle in anderen Zyklen als denen des Kunstbetriebs, meint er. Und stellt klar: „Abwesenheit ist die höchste Anwesenheit. Für diejenigen, die mich sehen wollten, war ich immer sichtbar.“

Man kann, was wie Rückzug erscheint, ziemlich genau datieren. Nach der Biennale in Venedig, als er zusammen mit den Bechers im deutschen Pavillon ausstellte und dort seine monumentale Arbeit „Deutschlandgerät“ zeigte, sind die kunstbetrieblichen Nachrichten zur Person und Sache Mucha immer spärlicher geworden. Das war 1990, fast 20 Jahre ist es her.

„Wenn man in Venedig ausstellt, ist man natürlich irgendwie vorne mit dabei. Das war auch eine gute Erfahrung. Und ich denke schon, dass das ‚Deutschlandgerät‘, zumal in seiner erweiterten Fassung in Düsseldorf, so eine Art Hauptwerk geworden ist. Jedenfalls ist es mir ungemein wichtig. Aber es war dann genauso wichtig, weiterzumachen und wieder aus der ganzen Aufmerksamkeit herauszukommen. Dass ich mich hinter meinem Werk verstecken würde, wie manche sagen, trifft vielleicht gar nicht so zu. Ich verstecke



“Raum und Zeit”  
Monopol, pg. 56

# LUHRING AUGUSTINE

531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
[www.luhringaugustine.com](http://www.luhringaugustine.com)



“Raum und Zeit”  
Monopol, pg. 57

# LUHRING AUGUSTINE

531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
[www.luhringaugustine.com](http://www.luhringaugustine.com)



„Der Bau“, 1980/84 (2002), Teilansicht, Sammlung Grässlin, St. Georgen, 2009

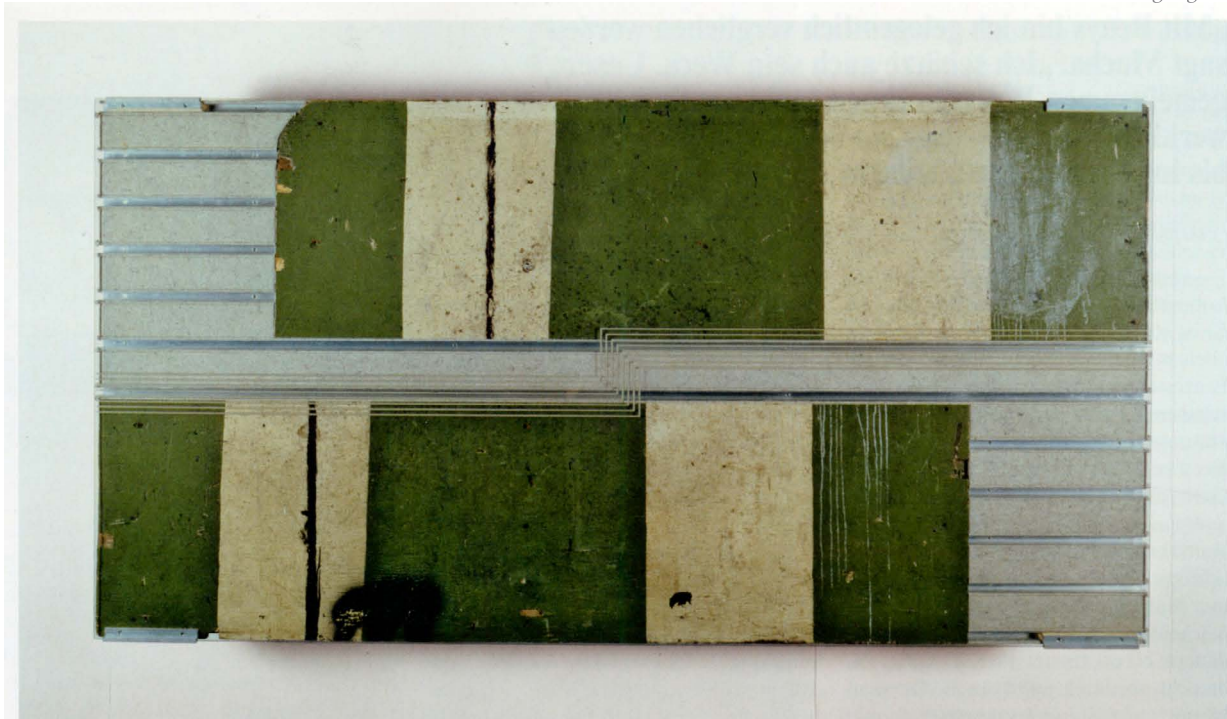
“Raum und Zeit”  
Monopol, pg. 58

# LUHRING AUGUSTINE

531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
[www.luhringaugustine.com](http://www.luhringaugustine.com)



531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
www.luhringaugustine.com



**Die strenge Form, die handwerkliche Genauigkeit, die seriellen Momente in vielen Arbeiten, die Anspielungen auf die geometrische Abstraktion – das alles sind Elemente einer unheimlich bedachten Auseinandersetzung mit der Zeit. Form ist in diesem Werk Verhältnis zur Zeit**

mich nicht, ich brauche nur meine Zeit und auch die geschützten Räume, um meine Sachen machen zu können. Es gibt sehr viele, die das akzeptieren und damit auch keine Probleme haben. Probleme haben allenfalls die Medien, für die ich vielleicht doch zu umständlich bin. Mag schon sein, dass die Homestory werbewirksam ist, aber was soll man über mich berichten? Es gibt doch das Werk, das da und dort zu sehen ist und das ja auch nicht aus der Öffentlichkeit verschwunden ist.“

Mucha hat Ausstellungsanfragen wichtiger Museen abgeblockt, weil seine Prinzipien der Selbstanforderung und die Regeln des Unterhaltungssystems nicht kom-



Oben: „Meppen“, 1999, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Unten und linke Seite: „Deutsche Frage“, 2007, Teilsansicht

patibel sind: „weil mein Anspruch hoch ist, und ich mich den Anforderungen, die mein Werk an mich stellt, nicht immer gewachsen fühle. Die für mich wichtigsten Ausstellungen finden in meinem Atelier statt, Tag für Tag. Vieles, was heute geschieht, empfinde ich nur noch als Belästigung der Öffentlichkeit. Derartiges möchte ich mir nur ungern nachsagen lassen.“

Über sein Werk denkt Mucha lieber allein nach, als sich auszubreiten: „Öffentlich zu ihm verbindliche Aussagen zu machen hieße, die Fragen, die mir mein Werk stellt, im Keim zu ersticken.“

**M**anche haben den Künstler als verschlossen beschrieben, in sich gekehrt. Was ihn verschlossen macht, ist, dass er keine Zeit hat, dass er alle Zeit braucht für seine Arbeit. Mucha delegiert nicht, kann nicht delegieren, allenfalls Spezialarbeiten, er macht alles selbst wie der Maler – wie Franz Gertsch, der Monate, Jahre braucht, um sein Diabild auf die Leinwand zu übertragen. Er hat keine Assistenten, spaziert nicht wie Tony Cragg durch eine Bildhauerfabrik, den Produktionsstand prüfend,

**„Mit Beuys bin ich gelegentlich verglichen worden“,  
sagt Mucha. „Ich schätze auch sein Werk. Unsere  
gemeinsamen Wurzeln liegen in der expliziten Hand-  
werklichkeit. Beuys war ein begnadeter Handwerker  
bis ins kleinste Detail, darin sind wir uns ähnlich“**

„Ohne Titel (Gebr. Rodler)“, 1980 (2001), Staatsgalerie Stuttgart

Lob verteilend, Korrekturen anordnend. Er ist völlig allein in seinem Atelierhaus, allein mit Leitz-Ordern, Büroklammern, Panzerschrank, Motorrädern, Kinderturnschuhen, InterCity-Fußbänkchen, Finanzamtregalen, abgesägten Abwasserrohren aus dem Keller, allein mit all den Office-Gerätschaften aus fernen Epochen.

Wenn man unten läuten würde und Reinhard Mucha wäre ganz hinten bei seinen aufgerollten Stragula-Beständen, mit denen sie früher, lang ist's her, die Küchenböden belegten, es würde so lange dauern, bis er öffnete, wie Kafkas Herr K. braucht, um durch gespenstische Treppenhäuser hindurch zum festgesetzten Termin ins Verhörzimmer zu finden.

Nirgendwo ein Computer. Kein iPod, keine Mailadresse, unter der der Künstler zu erreichen wäre. Er kann nicht mitmachen bei den Beschleunigungen des Lebens. Das hat nichts mit Verweigerung zu tun, nichts mit Kritik oder Kulturpessimismus, er kann einfach nicht. Er funktioniert anders. Wenn er mit der Familie nach Korsika fährt wie im Sommer 1987, dann schickt er jeden Tag an einen Freund oder eine Freundin ein „korsisches Aquarell“. Und wenn er die Kinder aufnimmt, dann macht er kein Video mit dem Handy, dann setzt er die Kamera aufs Stativ und legt einen Film ein.

Vielleicht ist das umständlich. Vielleicht ist das der Umstand des Lebens, dass man immer ein wenig fremd in seiner Zeit bleibt. Vielleicht ist das Geheimnis Reinhard Mucha nur dieses, dass es anderen nie schnell genug gehen kann und er tief davon überzeugt ist, dass nie etwas wirklich abgeschlossen, nie etwas abgetan ist und dass es keinerlei Grund gibt, die Schulbücher von damals aus dem Bücherschrank zu nehmen, nur weil man nicht mehr in die Schule geht.

Das Werk ist das schiere Gegenteil von strategischer Kunst. Reinhard Mucha

sucht sich nicht einen alten Originalteekessel und einen alten Puppenstubenteekessel zusammen, um sie demnächst für irgendeine Arbeit zu verwerten. Er entdeckt sie, man könnte auch sagen, er begegnet den Dingen. Er sieht ihnen zu, sieht, wie die Zeit um sie herum aufgeht, sieht, wie sie hintereinandergestellt das Bild einer Dampfeisenbahn entstehen lassen.

Dann baut er eine kleine Kulisse hinter der Teekesseldampfeisenbahn, stellt einen Streckenplan aus einem alten Kursbuch auf. Richtet auf einem Sockel, den er mit Stragula-Platten belegt hat, eine Art Bühne ein. Bespannt die Bühne mit Filzstoff, wie er einmal in Friseurschaufenstern verwendet wurde, um Perücken und Brennstäbe auszustellen, stülpt eine Vitriinhaube über die Szene, montiert sie so, dass sie nicht ganz auf dem Boden aufsteht, dass sie ein bisschen zu schweben scheint. Als sollte der Schwerkraft eine Leichtkraft entgegenwirken, die das entstehende Bild, bevor es sich verfestigt, bevor es eindeutig wird, schnell wieder davonwehen lässt.

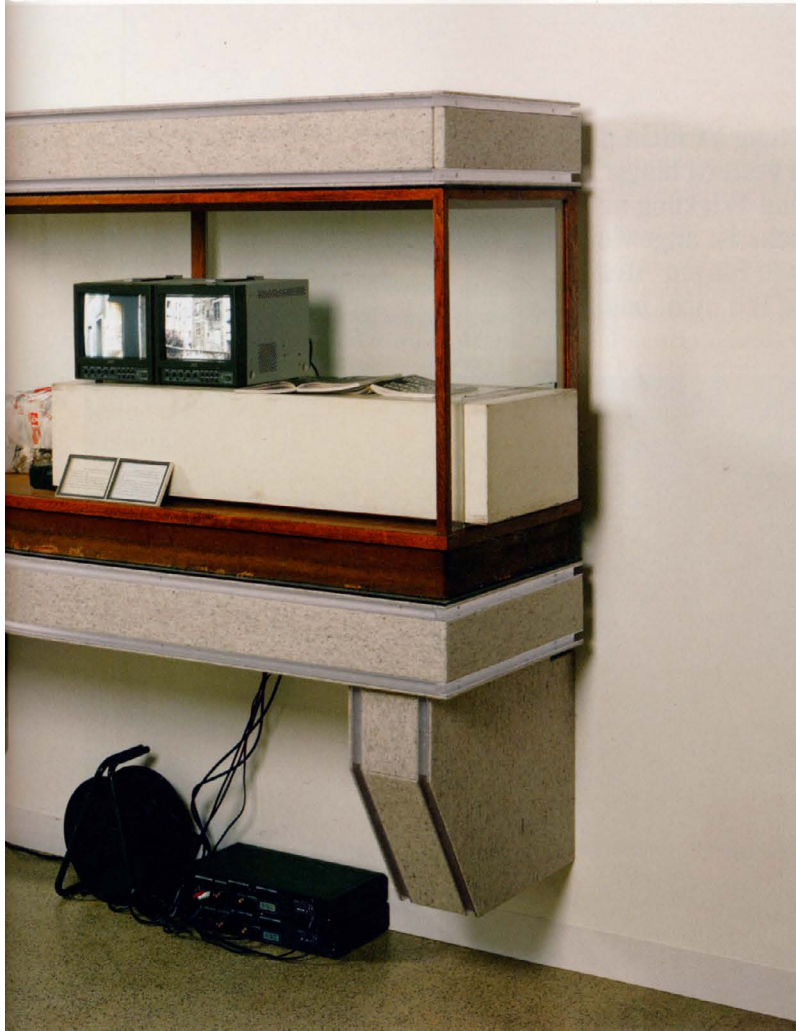
Man kann das langsame Verfertigen der Gedanken beim Werk, man kann dieses geduldig verstehende Kunstmachen nicht abtreten, nicht in Auftrag geben, man kann solche Arbeiten nicht wie die Abwandlungen einer interessanten Form in Serie produzieren. Mucha braucht zu allem viel zu lang. Viel zu lang für den Kunstbetrieb, für die Verwertungsgesetze des Marktes. Er überwacht lieber den Steinmetz, der ihm die Gedenktafel an seinem Atelierhaus fertigt, als dem Kunsthandel die Proliferation zu garantieren.

„Wenn ich auf einer Messe bin, wie im Sommer in Basel, dann habe ich schnell das Gefühl, dass das vielleicht doch nicht der richtige Ort für meine Arbeit ist. Es ist ja sicherlich wichtig, präsent zu sein, aber dieses schnelle Hinstellen und Wiederwegstellen der Dinge, das ist gerade das Gegenteil von meiner Art, Arbeiten



# LUHRING AUGUSTINE

531 West 24th Street  
New York NY 10011  
tel 212 206 9100 fax 212 206 9055  
www.luhringaugustine.com



am Ort zu entwickeln und auf den Raum und die Geschichte einzugehen.“

Der Preis für Muchas Zurückhaltung war nicht gering. Für die Jüngeren ist der Star von gestern längst zur Legende geworden, deren Werk und Wirkung man nur noch vom Hörensagen kennt. Mucha ist angewiesen auf Kuratoren und Galeristen, die einen langen Atem haben, die teilhaben an seiner Arbeit und ihn nicht bedrängen. Mit Bärbel Grässlin in Frankfurt kann er gut, auch mit Daniela Steinfeld von der Galerie Van Horn in Düsseldorf.

**D**ie Ausstellung „Mucha zuhause“ in den neuen Van-Horn-Räumen in der Ackerstraße in diesem Herbst gehört zu den eindrücklichsten Präsentationen der vergangenen Jahre. Mucha hat tatsächlich viel von zu Hause mitgebracht. Zeichnungen, Bilder aus der Akademiezeit, eine „Original und Fälschung“-Collage aus der Mappe, mit der er sich 1975 in Düsseldorf beworben hatte, Bilder von Freunden, wobei die millimetergenaue Installation dem Material erst den Werkcharakter gibt.

Man muss die Jungen, die Muchas Werk bald nur noch vom Hörensagen kennen, vor falschen Schlüssen warnen: Mit der heiteren Abfallverwertung des Nouveau Réalisme hat das alles nichts zu tun. Mucha ist ein bekennender Präzisionist. Es gibt bei ihm kein technisches Detail, das nicht zugleich Skulptur oder skulpturaler Bestandteil wäre.

Nie würde ein Kabel nur so daliegen – wie etwas, das nicht zu vermeiden ist, aber eigentlich nicht dazugehört. Sie existiert eben in Wahrheit nicht, die angeblich saubere Grenze, wo das Leben aufhört und die Kunst beginnt. Alles greift ineinander. Und genau dafür interessiert sich der Künstler vor allem, für das Spiel auf der Grenze, für den Moment, in dem sich unversehens das Dokument, das Lebenszeugnis zum Kunstgerät wandelt und Form und Raum wichtiger werden als Zeichen und Bedeutung, sich gleichsam um den Zeitkern legen, den Dokument und Lebenszeugnis mit sich tragen.

Man könnte bei vielen Arbeiten nicht genau sagen, was die starke Faszination auslöst. Dass sie an Vitrinen erinnern, an Möbel, Vertikos, Sammelschränke, Anzeigetafeln, Schaukästen, ist das eine. Die

PORTRÄT Reinhard Mucha

**Der Preis für Muchas Zurückhaltung ist nicht gering. Für die Jüngeren ist der Star von gestern längst zur Legende geworden, deren Werk und Wirkung man nur noch vom Hörensagen kennt. Mucha ist angewiesen auf Kuratoren und Galeristen, die einen langen Atem haben, die teilhaben an seiner Arbeit und ihn nicht bedrängen**

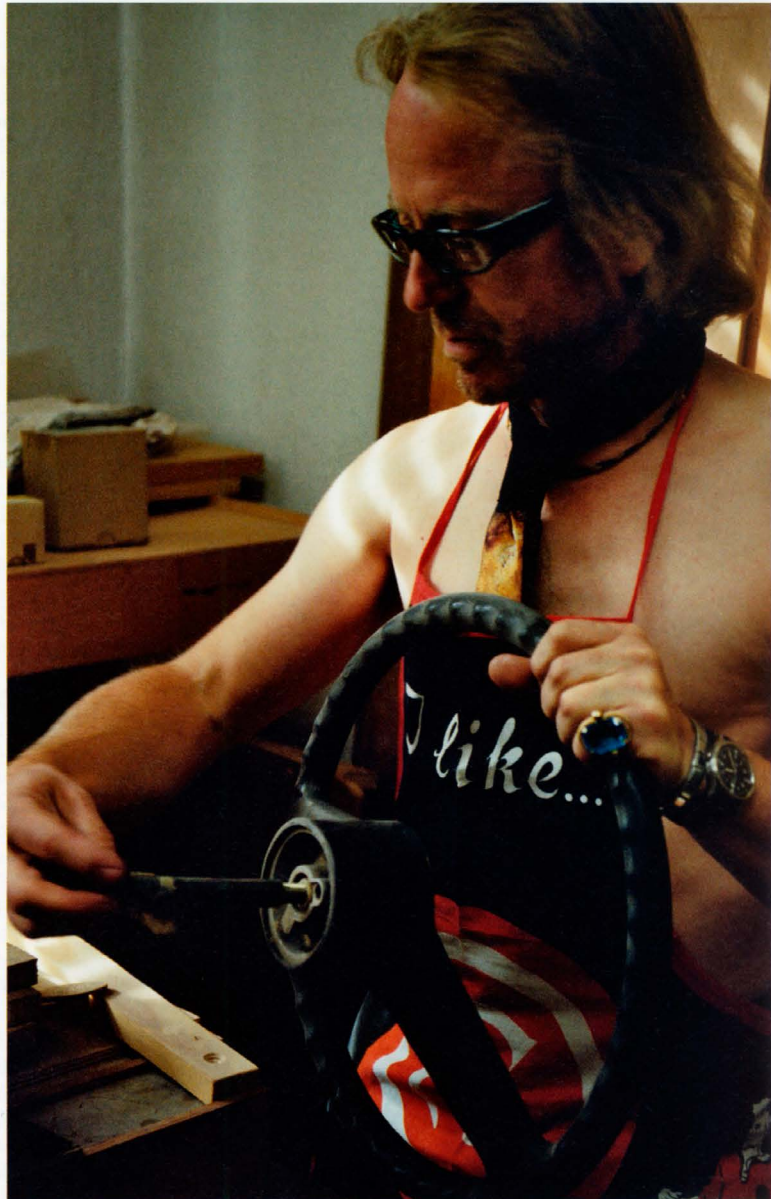
In Venedig hatte die Arbeit Furore gemacht. Zwölf Jahre später kam sie über die Sammlung Ackermans in die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Mucha hat sie neu eingerichtet, revidiert und erweitert, im rekonstruierten Plenarsaal des ehemaligen Parlamentsgebäudes. Man kann bei Mucha nicht einfach die Spedition be-

Assoziationen sind stark, aber auch uncindeutig. Das andere aber ist die seltsame, ungesehene Architektur der Stücke, wie sie an der Wand hängen oder auf dem Boden stehen, stabile, rätselhafte Blöcke, in sich geschlossen und anschlussunbedürftig, so zeichenhaft und zugleich so wenig über sich hinausweisend wie die Säulen und Architrave von Stonehenge.

**K**aum waren wir vom Besuch bei Reinhard Mucha wieder zu Hause, lag auch schon ein handgeschriebener Brief im Postkasten. Eine kleine Zeichnung. Ein Fußschemel mit ovalem Griffloch, der wie ein Tempel auf einem dreistufigen Stylobat thront. „Griechenland im Urzustand“, schrieb Mucha dazu, „denkbar kleinste modellhafte Abbildung einer archaischen Architektur.“

Der Fußschemel ist eines seiner intimsten Bauteile. Der Bedarf ist beträchtlich. Muchas Frau befriedigt die Nachfrage als inzwischen probate Interneteinkäuferin. Denn immer wieder kommt der Schemel vor. Mal richtet er sich auf wie ein Urhaus, mal liegt er auf dem Rücken und streckt die Beine hoch, mal ist er wie ein Güterwagen beladen mit Briketts, mal steht er wie in Muchas großer Installation „Deutschlandgerät“ in der Vitrine neben seinem Abguss in Messing.

An diesem „Deutschlandgerät“, das seinen verquerten Namen von einer hydraulischen Hebeanlage für Schienenfahrzeuge erhielt, die einst die Dortmunder Maschinenfabrik Deutschland AG herstellte, wird gerade gehoben, mit einer hydraulischen Heftigkeit, wie man das fernab von Düsseldorf kaum versteht. Es ist Muchas Opus maximum, der ganze Mucha. Eine ebenso komplexe wie durchsichtig gestaltete Zelle auf dem Grundriss des Düsseldorfer Ateliers, in der sich Atelier- und Industriegeschichte, Autobiografie und kollektives Gedächtnis auf intensive Weise kreuzen.



auftragen und die Arbeiten da aufbauen und dort wieder abbauen lassen. So wie jedes einzelne Stück seinen eigenen Ort im kafkaesk verwinkelten Lebens- und Arbeitskosmos des Reinhard Mucha hat, so ist auch noch jede Ausstellung eine In-situ-Installation gewesen. Der Künstler arbeitet am Ort und für den Ort. Zur Idee des Werks gehört, dass es nicht so ohne Weiteres disponibel ist.

Nun überlegt die neue Direktorin Marion Ackermann, das „Deutschlandgerät“ nach 2011 einzulagern. Nach ein paar Jahren, warten wir mal ab, könne man es ja wieder zeigen.

Kann man eben nicht. Man muss das akzeptieren. Mucha hat seine Gründe, die im Werk liegen. Abbauen heißt zerstören. Das venezianische „Deutschlandgerät“ existiert nicht mehr. Die Düsseldorfer Version ist keine Replik. Könnte er sich eine dritte Fassung vorstellen? „Nein“, wehrt Mucha ab, „wenn es ins Depot soll, ist es verloren, definitiv.“

Ackermann sagt, sie möchte Freiräume für neue Präsentationen, in die Zukunft denken. Manche in Düsseldorf vermuten aber auch, dass der Landesregierung, die im Gebäude des K21 eigene Büros besitzt und das Haus gern für repräsentative Anlässe nutzt, der muchasche Einbau schon länger ein Stachel im Fleisch ihres kultur-aufgeschlossenen Empfindens ist.

Man muss womöglich sogar Verständnis dafür aufbringen, dass man in Politikerzirkeln von Matisse wohl gehört hat, von Mucha aber noch nie. Sollen wir dem Opfer nun vorhalten, dass es in letzter Zeit vielleicht doch zu bescheiden am populären Außenbild gearbeitet, ehrende Ausstellungen abgesagt und bedeutenden Journalisten die Türe gewiesen hat?

„Dass ich lieber mal eine Ausstellung abgesagt habe, als Kompromisse einzugehen, das stimmt schon. Wenn ich das Gefühl habe, dass ich mit den Leuten nicht so gut kann, dass sie in eine ganz andere Richtung denken als ich, dann gehe ich ihnen aus dem Weg. Gute Freunde verstehen das. Und dass sie weniger geworden wären, kann man sicherlich nicht sagen. Ich habe auf die vielen Briefe, die ich an befreundete Künstler und Museumsdirektoren geschrieben habe, um sie über den Plan der Düsseldorfer Museumsdirektorin, das ‚Deutschlandgerät‘ abzu-

bauen, zu informieren, unglaublich tolle Zuschriften bekommen. Schauen Sie, der Ordner hier. Voll. Wirklich Briefe aus aller Welt.“

Nun sollte man den Einfluss von Briefen aus aller Welt auf den Fortgang Düsseldorfer Machtprozesse nicht überbewerten. Aber wäre es nicht auch eine Möglichkeit, die Politiker zu einem kleinen Update ihres Kunstbegriffens einzuladen? Man könnte ihnen erzählen, dass es in diesem Werk um nichts anderes geht als um Vergegenständlichung, Versinnlichung der Zeit. Man könnte es auf die Formel zum Mitschreiben bringen: Andenken ist anhalten. Man könnte zeigen, dass Mucha frei ist von beidem, vom emphatischen Aufruf der Vergangenheit wie von der ironischen Distanz zu ihr.

Die ungemein strenge Form, die handwerkliche Genauigkeit, die seriellen Momente in vielen Arbeiten, die Anspielungen auf die geometrische Abstraktion – das alles sind Elemente einer ungemein bedachten Auseinandersetzung mit der Zeit. Form ist in diesem Werk Verhältnis zur Zeit, die immer auch Lebenszeit ist. Und die Raumform schafft jene Distanz, die so etwas wie Erkenntnis überhaupt erst möglich macht.

Reinhard Mucha, könnte man den Politikern erzählen, und sie würden staunen, hängt an der Zeit wie an einer Nabelschnur. Es gibt vielleicht keinen zweiten Künstler, der mit solchem Nachdruck und in immer neuen, fantasievollen Anläufen das Andenken rehabilitiert, der Erinnerung ihre Würde zurückgibt. Ob es die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ist, die in ihrem Aufbruchsstolz und ihrer Wiederaufbaubeflissenheit vergessen wollte, dass sie aus dunkelster kultureller Finsternis hervorging, oder ob es die Kunst selbst ist, die immer wieder empfänglich scheint für das Phantasma der herkunftlosen Neuerfindung.

Man erwirbt sich, auch das müsste man den Politikern noch einmal erklären, man erwirbt sich mit einem solchen Programm nicht gerade die schnittige Passform für die Performance auf der Traumtänzerbühne.

Es ist Abend geworden. Reinhard Mucha bringt uns zum Bahnhof. Das Plakat ist weg. Ganz leise klappen wir im InterCity die Fußstütze herunter.



Mucha by Müller

Translation from German by John William Gabriel

The discussion on the potential removal of his Deutschlandgerät (Germany Machine) from the Düsseldorf K1 Museum makes the impossible seem possible. A first visit to the studio of Reinhard Mucha, the shyest, most reticent, difficult – and therefore perhaps the least known – major artist in Germany.

By Hans-Joachim Müller, portraits by Julia van Koolwijk

Düsseldorf Station. Here’s a poster proclaiming “On German Unification Day, Enjoy our Choco-Variations.” And here’s the artist. No artist has ever picked us up at the station before. Everybody has warned us: he’s a difficult man, unapproachable, impossible to talk to. Reinhard Mucha: friendly, approachable, miraculously willing to spend a few hours with us penetrating ever deeper, room by room, into his studio.

It’s right around the corner. Kölner Strasse. Half a century ago this was still a working class manufacturing district. Long since upscale residential. Young families loading their VW Touran vans. Green and FDP voters nextdoor neighbors. Mucha has been working here since the early 1980s, in a brick building that dates to the start of the past century.

As a student he had only a single room; the adjacent one was occupied by the painter Helmut Dorner. Now Mucha, just shy of sixty, owns the entire building. He had the mailboxes made by a locksmith, and the memorial plaque over the entrance carved by a stonemason: “Düsseldorf Railway Equipment Corp., formerly Carl Weyer & Co. Carriage Factory 1861-1939, Paul Kahle Pipeline Construction 1939-1980.” As you climb the stairs, step by step, you have the feeling of ascending a stockpile of history. Let’s see what’s behind it. Mucha opens the door.

Marble walls, deeply inset doors with frames that protrude like full lips. The typical charm of the 1950s. This how the offices must have looked where Adenauer signed his bills. Through a hall window, a view of the vine-covered wall of the building opposite. Wind rustles the leaves as if stroking reddish fur. “Yes,” says Mucha. “That’s right.” He planted the vines too.

When you spend your day here, we think, you would either invite the neighbors to a happy hour every evening, or you would be the loneliest man on the planet. Is Mucha lonely? “Lonely? It’s more a feeling of inadequacy in the midst of all the things around me. I have to put all of this in order and keep it together, and at times I think I can’t manage it any more, that everything has long since overwhelmed, overgrown me. It’s the kind of feeling Kafka describes, like having no alternative except to keep going on and getting deeper and deeper into the labyrinth. It’s not loneliness. You have colleagues and friends; you just don’t huddle together all the time. Everybody does his own work alone, you know, so it’s better to stay out of other people’s way.”

The studio space on the lower floor was once occupied by a wage office. Traces of its former partitions are still visible on the board floor. Mucha has precisely envisioned the scene: the workers coming in from the yard and standing in line at the counter, the paymaster trudging back and forth to the safe at the back, one worker after another signing on the little projection in front of the sliding window, and the wives waiting outside to immediately relieve their husbands of their pay envelopes.

“Raum und Zeit”

Monopol

English translation pg. 2 of 6

LUHRING  
AUGUSTINE

531 West 24th Street

New York NY 10011

tel 212 206 9100 fax 212 206 9055

[www.luhringaugustine.com](http://www.luhringaugustine.com)

Younger generations must have the impression of watching a silent movie. It's a little eerie. How can anyone stand living here, in this superfluity of images from the paunchy Economic Miracle days of the early Republic? The artist can stand it very well. He has left the safe in place. Without key or combination. Nobody knows what it contains. Maybe a box of crumbling cigars, a few mortgage bonds nobody will ever cash. The muddy green thing by the wall is like a work by Reinhard Mucha. Everything here is a “work”. There is nothing that doesn't qualify for the name.

Beuys once famously declared everyone to be an artist. Never was there more art in the world than by his definition. Mucha is frequently measured against Beuys. “Right,” he admits, “I have occasionally been compared to Beuys. And I do admire his work. Our common roots lie in an explicit artisanry. Beuys was a gifted artisan, down to the tiniest detail – we're similar in that respect. But I have always maintained a certain detachment. I don't like dependencies. Already at the academy, in Rinke's class, I saw how the Beuys class produced mainly followers. That's not my role, this master's role.”

Under the long worktable is a footrest, like the ones formerly found in the second class compartments of the ur-model of the InterCity train. And a pair of children's tennis shoes, worn by Mucha's son years ago. He hasn't simply forgotten them. They were placed under the table in the same way as the safe was left standing.

In this entire suite of rooms, where every museum-ripe filing cabinet conceals a narrow corridor into the next chamber, there is basically no spot that eludes control, where the objects in their untamable abundance take on a life of their own, where you might think that the artist had capitulated in face of the gentle holding fast of the fleeting and the gentle interlinking of recalcitrant things. As a result, everything becomes a sign. The abandoned motorcycle standing behind a chair, the little box with the “Märklin” trademark, the pair of boy's tennis shoes not simply forgotten by Mucha's son.

On Beuthstrasse, in the old exhibition spaces of Galerie Van Horn in Düsseldorf, your eyes do not have to adjust to the darkness to register a picture of little Reinhard. Short pants, proud scooter pilot – a small album snapshot whose presence in an illuminated box lends it the look of an epiphany, a shining, happy memory. Next to it, a toddler on a railroad bridge, and as the scratches in the super-8 film run like raindrops over his jerky attempts to make headway, on the asynchronous soundtrack we hear the little boy practicing the word “auto” with touching persistence.

And again it is the artist's son who, immersed in his “auto” seance, doesn't notice that no more trains pass on the tracks below. Auto Reverse, Mucha calls this work of 1995, which he has now reinstalled. There are two scooters leaning on the projection table, one a little red model with “balloon tires,” as they were known back then. Mucha has mounted his old pennant on it. Next to it a more recent model with a hopped-up look, lacking only GT exhaust pipes. We may be doing him an injustice, but this pimped ride gives the impression of an emergency exit, as if Mucha thought exaggeration were necessary to release the spell this memorial casts over the viewer.

We discovered two more motorcycles in the studio. Mostly black, interspersed with a few chromed parts. They stand in places where it gets very tight and a motorcycle-less space would be a boon for collecting small parts. But where to put these vintage bikes from the days when they still answered to names like Fox, Lux and Max? Does the artist still give them a run now and then? A quick weekend jaunt to Switzerland, over the passes, then back to the garage? The old oil on the cylinder-head gaskets has dried to a crust. “No time,” says Mucha. No time, he says – a man continually on a search for times past who has no time.

“Raum und Zeit”

Monopol

English translation pg. 3 of 6

LUHRING  
AUGUSTINE

531 West 24th Street

New York NY 10011

tel 212 206 9100 fax 212 206 9055

www.luhringaugustine.com

By the end of the 1980s, Mucha had become a star. Now he hardly ever appears in public. At any rate, he is no habitué of museum nights and gallery openings. He thinks and feels in different cycles than the art business, Mucha says. Then he explains, “Absence is the highest form of presence. For anybody who wanted to see me, I was always visible.”

His apparent retirement from the scene can be quite precisely dated. After the Venice Biennale, where he exhibited with the Beckers in the German pavilion and showed his monumental Germany Machine, art news about Mucha the man and maker became increasingly scarce. That was in 1990, nearly twenty years ago.

“When you exhibit in Venice, you’re naturally somehow up front with the rest. It was a good experience. And I do really think that Germany Machine, especially in the expanded version in Düsseldorf, has become something of a major work. At least it is incredibly important to me. But it was just as important back then to keep working and get away from all the attention again. That I hide behind my work, as some people say, may not really be so true. I’m not hiding; I just need my own time and the protected spaces I need to do my things. There are a lot of people who accept this and have no problem with it. It’s at most the media that have problems, because I may be too complicated for them. Could be that homestories are good for public relations, but what is there to report about me? After all, there are works to be seen in various places out there, and they haven’t disappeared from public view.”

Mucha has declined exhibition inquiries from major museums, because his principles of self-determination are incompatible with the rules of the entertainment system: “Because I make high demands on myself, and I don’t always feel up to the challenges my work faces me with. The shows most important to me take place in my studio, day by day. A lot of things that happen nowadays are nothing but public harassment in my eyes. I don’t cotton to having things like this said about me.”

Mucha prefers to think about his work in private rather than explaining it to others: “Making binding public statements about it would amount to nipping the questions my work poses to me in the bud.”

Many have described Mucha as reclusive, secretive. What makes him reclusive is the fact that he has no time, that he needs all the time he has for his work. Mucha does not delegate, cannot delegate work, except perhaps for specialist details. He does everything himself, like a painter – like Franz Gertsch, who requires months or years to transfer a slide projection to canvas. Mucha has no assistants, doesn’t stroll through a sculpture factory like Tony Cragg, assessing the progress of production, distributing praise, ordering corrections. He is entirely alone in his studio building, alone with files, paper clips, safe, motorbikes, kid’s tennis shoes, InterCity footrests, internal revenue filing cabinets, sawed-off drainpipes from the basement, alone with the office equipment of a bygone era.

If you were to ring the bell downstairs and Mucha was at the very back with his rolls of Stragula, a linoleum once, long ago, used to cover kitchen floors, it would take as long for him to open the door as it took Kafka’s Herr K. to find his way through eerie stairwells to keep his appointment in the interrogation room.

Nowhere is there a computer to be seen. No iPod, no e-mail address where the artist could be reached. He can’t keep up with the acceleration of life. This has nothing to do with denial, critique or cultural pessimism. He is simply constitutionally unable to. Mucha’s mind works differently. When he and his family went to Corsica in summer 1987, he sent a “Corsican watercolor” every day to a friend or womanfriend. And when he films his children, he doesn’t take a video with a mobile phone but sets a camera on a tripod and inserts a film.

This may be fussy, or it may be a condition of the life of someone who always feels a bit of a stranger to con-

“Raum und Zeit”

Monopol

English translation pg. 4 of 6

LUHRING  
AUGUSTINE

531 West 24th Street

New York NY 10011

tel 212 206 9100 fax 212 206 9055

www.luhringaugustine.com

he is deeply convinced that nothing is ever definitively finished, nothing is overcome, and there is no reason whatsoever to take the old schoolbooks from back then out of the bookcase just because he doesn't go to school any more.

Mucha's work is the exact opposite of strategic art production. He doesn't select an old original teapot and an old dollhouse teapot to employ them someday for some work or other. He discovers, or better, encounters things. He watches them, observes the way time accumulates around them, sees how, set one behind the other, they gel into the image of a steam engine.

Then he builds a little set behind the teapot train, complete with a line map from an old railroad schedule. On a pedestal covered with Stragula tiles he installs a sort of stage, covers the stage with felt material of the type once used in barber shop windows to display wigs and curling irons, caps the scene with a display case, mounted such that it doesn't quite reach the floor but seems to hover slightly over it. As if to let anti-gravity work against gravity, causing the emergent image to float away before it can solidify and become final.

This gradual congealing of ideas into a work, this patiently understanding artmaking, cannot be farmed out; works of this kind cannot be produced in series, like variations on an interesting configuration. For that, Mucha takes much too long to do everything, much too long for the art business, the profit-taking laws of the market. He prefers to supervise the mason who fabricated the memorial plaque on his studio building to guaranteeing the proliferation of art marketing.

“When I'm at a fair like the summer one in Basel,” says Mucha, “I soon get the feeling that this may not be the right place for my art after all. Sure, it's important to be present, but this quick installation and deinstallation of things is diametrically opposed to my way of developing works on site and taking account of the space and its history.”

The price Mucha has paid for his reticence is not a low one. For younger artists, yesterday's star has long since become a legend, whose work and influence they know only by hearsay. Mucha has to rely on curators and dealers who think on a long-term basis, who participate in his work and don't pressure him. He gets along well with Bärbel Grässlin in Frankfurt, and with Daniela Steinfeld of Galerie Van Horn in Düsseldorf.

The exhibition “Mucha zuhause” (Mucha at Home), held in the new Van Horn spaces on Ackerstrasse this fall, was one of the most impressive presentations of the past years. Mucha in fact brought a lot of things from home: drawings, paintings from his academy period, an “original and forgery” collage from the portfolio he submitted to the Düsseldorf Academy in 1975, pictures of friends – all in a millimeter-precise installation that served to lend the materials the true character of an artwork.

Younger people who will soon know Mucha's art only from hearsay should be cautioned against drawing false conclusions: it has nothing in common with Nouveau Réalisme's carefree exploitation of materials. Mucha is a confessed precisionist. For him, there is no technical detail that is not simultaneously a sculpture or a constituent part of a sculpture. Never will you find a wire just lying there – like something unavoidable but that does not really belong. In truth, the supposedly clean borderline where life stops and art begins does not exist. Everything interlocks with everything else. And this is just what interests the artist, especially that play along the borderline, the moment when a document, a record of life, unexpectedly metamorphoses into an art object, and form and space become more important than sign and meaning, as if enveloping the core of time that the document or record of life bear within themselves.

“Raum und Zeit”

Monopol

English translation pg. 5 of 6

LUHRING  
AUGUSTINE

531 West 24th Street

New York NY 10011

tel 212 206 9100 fax 212 206 9055

www.luhringaugustine.com

In face of many works, it is difficult to put one's finger on the source of their fascination. That they recall showcases, furniture, highboys, collector's cabinets, signboards, display cases, is one thing. The associations are strong but ambiguous. The other thing is the strange, unprecedented architecture of the pieces, the way they hang on the wall or stand on the floor, stable, enigmatic blocks, self-contained and requiring no links, as signlike and at the same time pointing so little beyond themselves as the megaliths and architraves of Stonehenge.

Hardly had we arrived back home after our visit with Mucha when we found a handwritten letter in the mailbox. A small drawing: a footstool with an oval grip hole mounted like a temple on a three-tier stylobate. “Greece in its primal state,” Mucha had inscribed it, “the smallest conceivable modellike depiction of an archaic architecture.” The footstool is one of Mucha's most intimate building blocks. His demand for footstools is considerable, and it is fulfilled by his wife, a by now practiced Internet buyer. The stool appears again and again in the artist's work. Sometimes it rears up like some ur-shelter, sometimes it lies on its back with its legs in the air, or is loaded with coal briquets like a railroad flatcar, or, as in Mucha's large-scale installation Germany Machine, a stool stand in a showcase alongside a brass cast of it.

This Germany Machine, which owes its odd title to a hydraulic lift for rail vehicles formerly manufactured by Dortmunder Maschinenfabrik Deutschland AG, is itself currently being lifted with a hydraulic violence that is hard to grasp outside Düsseldorf. It is Mucha's opus maximum, the complete Mucha. An equally complex and transparently designed cell based on the floor plan of his Düsseldorf studio, in which studio and industrial history, autobiography and collective memory are interwoven in a compelling way.

This work caused a furor in Venice. Twelve years later it came by way of the Ackermans Collection into the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (North Rhine-Westphalia Art Collection). Mucha revised, expanded and reinstalled it in the restored auditorium of the former Parliament Building. In Mucha's case, you cannot simply hire a mover to pick up a work somewhere and deliver it somewhere else. Just as every single piece has its place in the Kafkaesque labyrinth of his living and working universe, each exhibition of his has been an in situ installation. The artist works on site and for the site. It is part and parcel of the idea behind each work that it be non-negotiable.

Now, the new director of the collection, Marion Ackermann, plans to put Germany Machine in storage beginning in 2011. After a few years, who knows, it might be shown again. No, it actually can't. This fact must be accepted. Dismantling the work would mean destroying it. The Venetian Germany Machine no longer exists. The Düsseldorf version is not a replica. Couldn't the artist imagine a third version? “No,” says Mucha. “If it goes into storage it's gone, definitively.”

Ackermann says she needs more space for presentations, has to think about the future. Some people in Düsseldorf suspect that Mucha's installation has long been a thorn in the side of the state government, who, for all their trumpeted receptiveness to culture, have offices in the K21 and like to use the building for prestigious events. Maybe this attitude is in a way understandable, seeing as people in political circles have likely heard of Matisse but never of Mucha. Should we blame the victim for having neglected to cultivate his public image, declined honorable exhibition offers, and shown distinguished journalists the door?

“That I've preferred to decline an exhibition now and then to making compromises – that's true. When I have the feeling that I can't get along with people very well, when they think in a quite different direction from me, then I avoid them. Good friends understand this. And you surely couldn't say they've gotten fewer. I've received incredibly great replies to the many letters I sent to befriended artists and museum people to inform them

“Raum und Zeit”

Monopol

English translation pg. 6 of 6

LUHRING  
AUGUSTINE

531 West 24th Street

New York NY 10011

tel 212 206 9100 fax 212 206 9055

[www.luhringaugustine.com](http://www.luhringaugustine.com)

about the Düsseldorf museum director’s plans to dismantle the Germany Machine. Look, this file here. Full. Really, letters from all over the world.”

Well, the influence of letters from all over the world on the process of power politics in Düsseldorf shouldn’t be overestimated. But wouldn’t it be possible to invite the politicians to a little update in terms of art appreciation? You could tell them that this work is concerned with nothing less than rendering time real, objective and sensory. You could reduce it to a formula to take note of: memorializing is holding fast. You could demonstrate that Mucha is free of both an emphatic appeal to the past and of ironic detachment from it.

The incredibly rigorous form, the artisanal precision, and the serial aspects of many of his works, their allusions to geometric abstraction – all of these are elements of a deeply considered involvement with time. In this oeuvre, form expresses a relationship to time, which always includes lived time. And the form of the space the works occupy engenders the distance without which something like insight could never come about.

Reinhard Mucha, one might tell the politicians to their astonishment, is attached to time as if by an umbilical cord. There may be no second artist who rehabilitates memory, reinstates recollection in its dignity, with such force and through ever-new, imaginative approaches. Whether it is the time after the Second World War, when people’s pride in making a new beginning and reconstructional zeal made it all too easy to forget the dark cultural abyss from which it had emerged, or whether it is art itself, which seems repeatedly prone to the phantasm of unprecedented reinvention out of nothingness. And, we should explain to the politicians once again, an artist with a program of this kind cannot be expected to acquire a streamlined persona for a performance on the castles-in-the-air stage.

Evening has fallen. Mucha takes us back to the station. The poster is gone. In the InterCity, we gently fold down the footrests.