

Heinrich Anton Müller (1869-1930)

Erfinder, Landarbeiter, Künstler

von Roman Kurzmeyer

Als der junge Heinrich Anton Müller anfangs des letzten Jahrhunderts seiner Arbeit als Rebknecht nachging, deutete nichts auf seine spätere Bedeutung als Künstler hin. Zwar arbeitete er in seiner Freizeit an verschiedenen Erfindungen und unterhielt dazu unterhalb seines Wohnhauses in Corsier (Schweiz) eine kleine Werkstatt, doch sein Augenmerk galt nicht der Lösung künstlerischer Probleme. Ihn interessierten technische Fragen und die Rebkultivierung. Er soll einen Kreisel und eine mechanische Feile entwickelt haben. Patente, die dies belegen würden, fehlen. Für seine Erfindung einer Maschine zur Rebveredlung wurde ihm am 6. Februar 1903 ein Patent ausgestellt. Ob die Maschine in der patentierten Ausführung je gebaut und angewendet wurde, ist nicht bekannt. Im Weinbau wird die reblausanfällige europäische Rebe auf resistente amerikanische Reben veredelt. Eine erfolgreiche Transplantation bedingt, dass die Unterlage und das Edelreis so geschnitten werden, dass sie miteinander verbunden werden können. Die von Müller entwickelte Maschine folgt dem Prinzip der Lamellenveredlung, bei der geschnittene Unterlage und Edelreis ineinander geschoben werden. Von der Mechanisierung der Veredlung versprach sich Heinrich Anton Müller eine Erleichterung der ihm vertrauten täglichen Arbeit des Rebknechts und eine grössere Produktivität.

Am 20. April 1906 wurde Heinrich Anton Müller hospitalisiert. Er war 37 Jahre alt, seit 1894 verheiratet und Vater von sechs Kindern, von denen 1906 noch deren vier - zwei Knaben und zwei Mädchen - am Leben waren. Die näheren Umstände seiner Internierung sind nicht überliefert. Sicher jedoch scheint, dass Heinrich Anton Müller in den der Hospitalisierung vorausgegangenen Jahren seine Familie vernachlässigte und planlos in den Reben umherirrte. Ebenfalls gewiss scheint zu sein, dass ein Zusammenhang besteht zwischen den Verhaltensveränderungen und seiner Erfindung, für die laut Krankengeschichte andere die Urheberschaft zu beanspruchen wussten. Angaben zur Krankheitsform fehlen in der Krankengeschichte, sodass sich die Vermutung aufdrängt, die Hospitalisierung sei wegen sozialer Verwahrlosung erfolgt. In der Irrenanstalt Münsingen, in die er aus seiner vom Weinbau lebenden Wohngemeinde überwiesen wurde, begann er zu schreiben, zu zeichnen und kinetische Plastiken zu konstruieren. Die Anstalt hat er bis zu seinem Tod im Jahre 1930 nie mehr verlassen.

Heinrich Anton Müller fertigte ab 1914 in Münsingen aus Abfällen (Lumpen, Draht, Äste) und unter Verwendung seiner Sekrete und Exkrete Räder unterschiedlicher Grösse, die er in mit Rollen versehenen, fahrbaren Gestellen zu Maschinen oder, wie es an einer Stelle in der Krankengeschichte heisst, zu Uhrwerken zusammenstellte. An den Maschinen, die er von Zeit zu Zeit aus Protest gegen sein Leben in der Anstalt zerstörte, arbeitete er regelmässig bis ins Jahr 1923. Seine letzte Maschine konstruierte er 1925 im Anstaltsgarten, danach gab er sein technisches

Schaffen auf. Zuvor beschäftigte ihn 1912 die Grabung einer Höhle, 1913 der Bau eines Hochsitzes auf einem Baum im Garten seiner Abteilung und im gleichen Jahr die Formung eines grossen Gefässes zur Aufbewahrung von Speiseresten. Zu zeichnen begann er erst spät. 1917, nachdem er von seiner Familie einen Malkasten geschenkt bekommen hatte, schaffte er die ersten und schon 1925 die letzten Bilder. Während seiner letzten fünf Lebensjahre lag Müller tagsüber im Garten hinter Strauchwerk verborgen oder sass am Fenster und schaute durch einen zusammengerollten Karton. Sein Leben in der Anstalt scheint in äusserster Selbstbezogenheit verlaufen zu sein. Er soll zwar gerne „zotige Witze“ erzählt haben, den Arzt begrüsst er indessen mit einem unmissverständlichen „Adieu, Patron“, und Fragen, die ihn und seine Kunst betrafen, hat er nie beantwortet.

Das heute bekannte Werk ist schmal. Der Werkkatalog umfasst 45 Nummern, von denen 6 Arbeiten durch zeitgenössische Quellen belegt, heute allerdings verschollen sind.¹ Die Zuschreibung einer seither aufgefundenen Zeichnung ist unstrittig.² Das plastische Werk ist vollständig verloren und durch lediglich fünf zeitgenössische Fotografien und einige Beschreibungen in der Krankengeschichte dokumentiert.

Zeichnungen von Müller wurden vom Heidelberger Psychiater Hans Prinzhorn schon 1922 publiziert³ und waren 1930 in Genf, 1931 in Heidelberg und 1933 in Leipzig in Gruppenausstellungen ausgestellt. Eine breitere Wirkung verschaffte dem Werk jedoch erst der französische Maler Jean Dubuffet. Er zeigte 1949 einige Blätter in Paris und publizierte aus diesem Anlass einen kleinen Katalog.⁴ Seit ungefähr 1960 zeichnet sich ein stetig wachsendes Interesse an Müllers Werk ab.⁵ Wie schon 1945, als Jean Dubuffet und der französische Schriftsteller Jean Paulhan auf Veranlassung des Psychiaters Walter Morgenthaler das Museum der Heil- und Pflegeanstalt Waldau bei Bern besuchten und anschliessend mit den Vorbereitungen der ersten Einzelausstellung von Heinrich Anton Müller begannen, waren es später wiederum Künstler, die seine Arbeiten neu sahen.

Theodor Spoerri, der in den fünfziger Jahren Assistenzarzt der Waldau war, machte seinen Cousin, den Tänzer und Künstler Daniel Spoerri mit der Sammlung bekannt. Im Mittelpunkt des Interesses von Daniel Spoerri, dann auch von Jean Tinguely und dem Schweizer Bildhauer Bernhard Luginbühl standen nun aber im Falle Müllers nicht die Zeichnungen, sondern die schon damals nur noch auf

-
- 1 Vgl. Roman Kurzmeyer (Hg.), *Heinrich Anton Müller (1869-1930): Katalog der Maschinen, Zeichnungen und Schriften*, Basel und Frankfurt am Main 1994, darin weiterführende Literatur, Quellen und Materialien zu Leben und Werk von Heinrich Anton Müller.
 - 2 Vgl. die Abbildung in: Michel Beretti und Armin Heusser (Hgg.), *Der letzte Kontinent: Bericht einer Reise zwischen Kunst und Wahn. Ein Bilder- und Lesebuch mit Materialien aus dem Waldau-Archiv*, Zürich 1997, S. 66.
 - 3 Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin / Heidelberg 1922.
 - 4 *Heinrich Anton M.*, Katalog, Compagnie de l'Art Brut, Paris 1949
 - 5 Vgl. Jean Dubuffet, "Heinrich Anton M.", in: *L'Art Brut*, Fascicule I, Paris 1964, S. 131-143.

kleinen Fotografien dokumentierten Maschinen und die Person Heinrich Anton Müllers selber. Darauf interessierten sich auch die beiden Kuratoren Harald Szeemann und Pontus Hultén für das Schaffen von Müller. Sie zeigten beide bis in die jüngste Zeit verschiedentlich Werke von Heinrich Anton Müller in grossangelegten thematischen Ausstellungen: Harald Szeemann 1975 in „Junggesellenmaschinen/Les Machines Célibataires“⁶ und 1991 in „Visionäre Schweiz“⁷; Pontus Hultén beispielsweise 1981 in „Paris-Paris: Créations en France 1937 - 1957“ im Centre Georges Pompidou in Paris. Schon 1963 war Müller in der von Szeemann verantworteten Ausstellung „Bildnerie der Geisteskranken - Art Brut - Insania pingens“ in der Kunsthalle Bern vertreten und 1972 in der „documenta 5“ in Kassel, in der in den Worten ihres Leiters Szeemann „die Integration, die Gleichstellung der Art brut mit den Stilkünsten“ erfolgte.⁸

Interessant ist nun, dass die Wertschätzung, die Heinrich Anton Müller öffentlich entgegengebracht wurde, sein Ansehen als Künstler kaum veränderte. Die in den siebziger Jahren erhobene Forderung nach der „Gleichstellung der Art brut mit den Stilkünsten“ war gegen ein soziologisches Verständnis der Kunst gerichtet, blieb aber Postulat. In Gesamtdarstellungen der kinetischen Kunst ist Müller bis heute nicht verzeichnet, obwohl das Maschinenwerk genau in jenen Jahren entstanden ist, die als Pionierzeit der Kinetik gelten. In seiner Studie *Kinetische Kunst: Konzeptionen von Bewegung und Raum* schreibt Hans-Jürgen Buderer: „Die zeitliche Bestimmung eines Ursprungs dieser Gattung wird übereinstimmend zwischen 1913 und 1920 vorgenommen. 1913 entstand Marcel Duchamps ‚Bicyclelette‘ und 1920 Naum Gabos ‚Kinetische Konstruktion‘. Man kann wohl sagen, dass Naum Gabo mit dieser virtuellen Plastik die Pionierzeit der Kinetik beendete und den Grundstein zu einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen Bewegung und ihren bildnerischen Möglichkeiten legte. Sie erreichte einen ersten Höhepunkt im Schaffen Moholy-Nagys und erlebte in den sechziger Jahren eine Renaissance.“⁹ Die Ausklammerung von Müller lässt sich ästhetisch nicht begründen. Seine Maschinen, die nur um den Preis des sozialen Todes ihres Erfinders geschaffen werden konnten, werden von der Kunstwissenschaft nicht berücksichtigt, weil Heinrich Anton Müller diese unberührt von den damaligen ästhetischen Debatten entwickelt hatte.

Jean Dubuffet beschreibt sehr genau, welche Werke zu der von ihm so genannten Art Brut gehören: „Wir verstehen darunter Werke von Personen, die unberührt von der kulturellen Kunst geblieben sind, bei denen also Anpassung und Nachahmung - anders als bei den intellektuellen Künstlern - kaum eine oder gar keine

6 Vgl. Harald Szeemann (Hg.), *Junggesellenmaschinen / Les Machines Célibataires*, Katalog, Kunsthalle Bern u.a. 1975 (Erweiterte Neuauflage: Wien, New York 1999).

7 Vgl. Harald Szeemann (Hg.), *Visionäre Schweiz*, Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg 1991.

8 Harald Szeemann, „Und siegt der Wahn, so muss die Kunst: Mehr inhalieren“, in: Roman Buxbaum und Pablo Stähli (Hgg.), *Von einer Welt zu'r Andern: Kunst von Aussenseitern im Dialog*, Köln 1990, S. 73.

9 Hans-Jürgen Buderer, *Kinetische Kunst: Konzeption von Bewegung und Raum*, Worms 1992, S. 7.

Rolle spielen. Die Autoren dieser Kunst beziehen also alles (Themen, Auswahl der verwendeten Materialien, Mittel der Umsetzung, Rhythmik, zeichnerische Handschrift usw.) aus ihrem eigenen Innern und nicht aus den Klischees der klassischen Kunst oder der gerade aktuellen Kunstströmung. Wir können die künstlerische Arbeit in ganz reiner - sozusagen roher - Form miterleben, wie sie vom Künstler ganz und gar in all ihren Phasen aus eigenem Antrieb neu entdeckt wird.“¹⁰ Seine Definition betont unmissverständlich die Besonderheit des einzelnen Künstlers und dessen Arbeit, dennoch wird in der Ausstellungspraxis unter Berufung auf eine Familienähnlichkeit bestimmter Künstlerinnen und Künstler genau gegenteilig verfahren. Heinrich Anton Müller wird gerne mit seinen Schweizer Zeitgenossen Aloïse und Adolf Wölfli ausgestellt, die ebenfalls in Anstalten lebten und arbeiteten. Selbst der Werkkatalog und die aus diesem Anlass 1994 zusammengestellte erste Ausstellung des Gesamtwerks haben an diesem eingespielten Vermittlungsmodus nichts verändert. Arbeiten von Müller waren seither wieder vor allem zusammen mit Werken der Art Brut ausgestellt, obschon wir mit der Retrospektive zeigen wollten, dass die visuelle Spezifität des Werkes mit den an sich sehr wichtigen sozialgeschichtlichen Kategorien alleine weder erfasst noch erklärt werden kann.¹¹ Aufwendige Recherchen zielten auf eine soweit möglich umfassende Information über die Lebens- und Produktionsbedingungen Heinrich Anton Müllers. Der 1945 vom Psychiater Jakob Wyrsch für Dubuffet verfasste Auszug aus der Krankengeschichte wurde 1949 in Paris anlässlich der Präsentation einiger Zeichnungen in der Compagnie de l'Art Brut veröffentlicht und seither immer wieder zu Rate gezogen, wenn Fragen zur Person des Künstlers zu beantworten waren. Da seither über Jahrzehnte niemand die Archive befragte, wusste man lange kaum Näheres über die Lebensumstände vor seiner Internierung, und falsche Angaben aus der Krankengeschichte wurden bis in die neunziger Jahre tradiert. Die Recherche zielte nicht auf eine spezifische Beschreibung der Kunst, sondern auf eine genauere Erfassung des Menschen, der die Arbeiten hinterlassen hat. Ich wollte Heinrich Anton Müller seine Lebensgeschichte und den Kontext zurückgeben, in dem die Zeichnungen und Plastiken entstanden sind.

Das Werk erscheint heute eingebettet in einen Lebenszusammenhang, der alle Zeichen des Vergänglichen, des Unnützen, des Stummen, des Sinnlosen, des Scheiterns, des Schmutzigen und des Ekelerregenden trägt. Wie passt Heinrich Anton Müllers Verweigerung des Gesprächs zusammen mit der erzählerischen, märchenhaften Kraft der von ihm geschaffenen Darstellungen? Müller, „dessen Name das Nichtigte und das Allgemeine vereint“¹², lebte in der Anstalt in fast vollständiger Isolation und sozusagen ohne ärztliche Betreuung oder Pflege. Die Irrenanstalt Münsingen war damals eine Pflegeanstalt. Die ärztliche Betreuung

10 Jean Dubuffet, „Art Brut: Vorzüge gegenüber der kulturellen Kunst“ (1949), in: *Die Malerei in der Falle: Antikulturelle Positionen*, Schriften: Band 1, Bern, Berlin 1991, S. 92-93.

11 Ausstellungen wie: *Discovery of Art Brut: Works by Three Swiss Artists: Wölfli, Aloïse, Müller*, Hong Kong Arts Centre, 1997; *Kunst und Wahn*, Kunstforum Wien, 1997, *Art Brut*, The Museum of Kyoto, 1997.

12 Hubert Thüning, „Kunst der Vergänglichkeit“, in: *Basler Magazin* (38, 1994), S. 11.

der durchschnittlich über 800 Insassen oblag nur gerade vier bis fünf Ärzten. Zwischen Heinrich Anton Müller und seiner Familie bestanden kaum Kontakte. In einem kurzen, am 13. April 1923 von Fernande Müller, einer Schwiegertochter Müllers, an den Direktor der Irrenanstalt Münsingen adressierten Brief, ist nachzulesen, dass die Kinder oft an ihren Vater denken und ihn öfter besuchen möchten, sie sich als Arbeiter aber die weite und teure Anreise aus der Westschweiz nicht oft leisten können. Die Krankengeschichte berichtet unter dem Eintrag vom 5. Januar 1907, Heinrich Anton Müller lege sich „mit Vorliebe in die Rinne des Pissoirs“. Wie lassen sich die sorgfältig gezogenen Umrisslinien auf den Zeichnungen und die soziale Verwahrlosung von Heinrich Anton Müller zusammendenken? Die Unreinlichkeit des Pflinglings wird während der ganzen Internierungszeit Anlass für Klagen von Seiten der Ärzteschaft bleiben. Umgekehrt hat sich dieser Lebenszusammenhang auch in die Werke eingeschrieben. In den Jahren, in denen Heinrich Anton Müller an den Maschinen arbeitete, verwendete er Urin als Befeuchtungsmittel sowie Kot und Sperma als Klebstoff. Für wen und weshalb entschloss sich Heinrich Anton Müller unter den geschilderten Bedingungen der Isolation, seine Konstruktionsarbeiten wieder aufzunehmen? Der Malgrund seiner Zeichnungen besteht häufig aus zusammengenähten oder mit Metallklammern gehefteten Kartonabfällen. Die Kartons stammen von den Verpackungen einer in der Anstalt zur Reinigung der Holzböden verwendeten Stahlwolle. Müller bezeichnete die Kartons oft in mehreren Schichten mit Texten, Skizzen, Berechnungen und technischen Zeichnungen. Der Kunsthistoriker Josef Helfenstein entwirft in seinem Beitrag zum Werkkatalog die These, dass Müller sich in seinen grossformatigen Zeichnungen bewusst mit der Materialität des Bildträgers befasste sowie gewisse materialästhetische Merkmale des mehrschichtig zusammengenähten Verpackungskartons wie das Rohe, den Verfall oder den trümmerartigen Charakter suchte. Interessant ist zudem, dass Verfall und Auflösung auch für die Deutung des Spätwerks wichtige Stichworte sind, nur dass sie nun nicht materielle oder formale Merkmale der Arbeiten beschreiben, sondern entweder das Motiv der auf gutem Zeichnungspapier ausgeführten Blätter betreffen, nämlich Übergangsstadien zwischen Mensch, Tier und Pflanze, oder im Falle des Fernrohrs eine optische Erfahrung, nämlich diejenige der Inkohärenz von Wirklichkeit, beschreiben.

Heinrich Anton Müller hat nicht wie andere Patienten nach Arbeitsmaterialien verlangt, sondern auf dem Anstaltsgelände gesammelt, was es zu sammeln gab. Er kultivierte das Unreine und Unnütze durch die Wahl der Werkstoffe und durch die Art ihrer Anwendung. Während seine Mitbewohner im Verborgenen Schlüssel, Werkzeuge, Waffen und andere nützliche Gegenstände aus Abfallstoffen herstellten, konzentrierte er sich auf die Gestaltung polyvalenter bildnerischer Werke. Unter seiner gestaltenden Hand wechselten Altmetall, Lumpen, Kot und Karton aus der Kategorie des Abfalls in jene des Dauerhaften.¹³ Gibt er sich selbst

13 Vgl. dazu Sonia Favre, *Ein Störfall im Getriebe: Das Umfeld und Maschinenwerk von Heinrich Anton Müller - Resignation oder Rebellion?* Zürich 1997 (= Lizentiatsarbeit, Universität Zürich), S. 69ff.

so Wert und Ansehen zurück, die er sozial verloren hat? Die sozialgeschichtliche Recherche führt vor Augen, dass sich Heinrich Anton Müller in der Anstalt situationgerecht verhalten hat. Da er selbst zum zivilisatorischen Abfall zählte, zeugt die Wahl der Produktionsmittel von grosser Luzidität. Erstaunlich ist nicht das Verhalten und Benehmen von Heinrich Anton Müller, sondern die Tatsache, dass und wie er unter den geschilderten Lebensbedingungen weiterhin schöpferisch tätig war.

Müller, sozial entrechtet seit 1906, hatte keine Freunde, kaum Kontakte mit seinen Angehörigen, keine Auftraggeber und keine Sammler. Er arbeitete weder für Ausstellungen noch für Museen. Vermutlich folgen seine Arbeiten keiner bewusst künstlerischen Strategie. Von Wirkung zu sprechen, meint im Falle von Heinrich Anton Müller einen Rezeptionszusammenhang nachzuzeichnen, an dessen Entfaltung der Künstler selbst nicht beteiligt war. Es gibt keine Autorkommentare, die Stimme des Autors blieb stumm. Wenn er seine Werke mit Namen signierte, dann mit „Henri Müller“, seinem tatsächlichen Namen. Müller lebte vor seiner Internierung in der französischsprachigen Schweiz. Einen Künstler dieses Namens aber gibt es nicht. Die Existenz von Müller als Künstler ist mit seinem Patientennamen verknüpft. Da die Irrenanstalt Münsingen in der deutschsprachigen Schweiz lag, wurden die Krankengeschichten deutsch geführt. All dies muss man sich vor Augen führen, wenn man heute über die Zeichnungen und Plastiken von Heinrich Anton Müller nachdenkt.¹⁴ Umgekehrt lassen sich seine bildschöpferischen Arbeiten nicht auf ein sozialgeschichtliches Dokument reduzieren, obschon es viele Hinweise auf eine Thematisierung seiner Lebensbedingungen gibt. Zu original und zu gerichtet ist seine Gestaltungskraft.

Heinrich Anton Müller evoziert Leben als ein zyklisches Geschehen und zeigt die Natur im Modus der Veränderung. Metamorphose und Vermischung sind allgemeine Strukturprinzipien seiner Arbeiten. Viele Figuren auf seinen Zeichnungen sind Kreuzungen aus Menschen, Tieren und Pflanzen. Blumen, Zweige, Schösslinge und Wurzeln beanspruchen den Platz von Füßen und Händen. Formen innerer Organe des Menschen dienen Heinrich Anton Müller zur Gestaltgebung von dessen Äusserem. Theodor Spoerri spricht von „Keimformen der menschlichen Gestalt“ und sieht diese „als das Abzubildende direkt und ohne Kompromiss visualisiert“¹⁵. Überlängen treffen auf extreme Verkürzungen und Zierliches trifft auf Pralles. Augen sind Tränen. Manch eine Darstellung erscheint uns als Versuch, verschiedene Entwicklungsstufen eines Lebewesens wie unter dem Eindruck eines Zeitraffers gleichzeitig und auf einem Blatt zu thematisieren. Die Grenze des Biologischen durch Technologie überwinden zu wollen, gehört zu den anthropologischen

14 Vgl. zur Debatte um den modernen Künstlerbegriff und zur Frage, was die Sozialgeschichte zum Verständnis der Formen beitragen kann, den Aufsatz von Pierre Bourdieu, „Die historische Genese einer reinen Ästhetik“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 11, 1992, S. 967-979.

15 Theodor Spoerri, „Identität von Abbildung und Abgebildetem in der Bildnerie der Geisteskranken“, in: *documenta 5: Befragung der Realität. Bildwelten heute*, Katalog, Kassel 1972, S. 11.6.

Anlagen. Heinrich Anton Müller behandelt in seinen kinetischen Werken, die er immer dann in Gang setzte, wenn sich ihm jemand näherte, die Verbindung zwischen Maschine und Organismus in der Form eines geschlossenen Systems. Ob zum Zwecke der Abwehr oder der Kontaktaufnahme sei dahingestellt. Die personifizierte Technik trifft in den Zeichnungen auf Bilder personifizierter Natur. Maschinenglauben und Naturverbundenheit kommen in den künstlerischen Arbeiten des Erfinders und Landarbeiters Heinrich Anton Müller gegenseitig verschränkt zum Ausdruck.

Die beschriebenen Abweichungen von allgemeinen Konventionen figürlicher Darstellung sind ebenso wie die Anmut des tierischen und pflanzlichen Lebens, das Heinrich Anton Müller mit sicherer Hand auf die schmutzigen Kartons zeichnete, als Bezugnahme auf seine landwirtschaftlichen Tätigkeiten vor der Internierung lesbar. Wenn es, wie ich glaube, eine der genuinen Aufgaben der Kunst ist, Vergessenes vor Augen zu führen, so ist das Werk von Heinrich Anton Müller dafür beispielhaft. Er hat seine in Corsier aufgenommene Tätigkeit als Erfinder in der Isolation der Anstalt und trotz der tagtäglichen Widerwärtigkeiten seines Anstaltslebens in seinem Maschinenwerk fortgeführt, erweitert und in Richtung polyvalenter androider Plastiken radikalisiert. Die befristete Aufhebung der Differenz zwischen Mensch und Automat erfolgte auf einfachstem technischen Niveau, war aber als Bild sogar für die mit allerhand Merkwürdigem vertrauten Ärzte erschütternd und seltsam genug, um dokumentiert zu werden.¹⁶ Was heute als das Werk von Heinrich Anton Müller bezeichnet wird, erzählt von einem Schicksal in der frühen Moderne und erweist sich zugleich als Folge der fortgesetzten Arbeit an einer Idee. Die nach der Internierung in Münsingen entstandenen Plastiken und Zeichnungen beinhalten visuell das gesellschaftliche Scheitern, deuten jedoch gleichzeitig und ebenfalls durch das Visuelle auf eine Kohärenz. Dies ist ihre Stärke. Vergessen wir auch nicht, dass Unterlage und Reis der veredelten Rebe von zwei verschiedenen Pflanzen stammen und nur geschickte Veredler so genau arbeiten, dass die beiden Teile zusammenwachsen. Heinrich Anton Müller interessierte sich als Erfinder und Landarbeiter für den Phänotyp der von ihm kultivierten Pflanzen. Sowohl die Erfindung als auch die künstlerischen Arbeiten verdanken ihre besonderen Eigenschaften der Beobachtung zyklischer Naturerscheinungen sowie der gerichteten kombinatorischen Neugier und Fertigkeit von Heinrich Anton Müller.

Dieser Beitrag erschien in: Roman Kurzmeyer (Hg.), *Heinrich Anton Müller (1869-1930): Erfinder, Landarbeiter, Künstler*, Katalog, Bawag Foundation Wien 2000, S. 3-10.

¹⁶ Vgl. dazu Horst Bredekamp, "Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten", in: Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora (Hgg.), *Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne*, Katalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999, S. 94-105.