

Im Nachhinein

Isabelle Graw : Bevor wir anfangen, würde ich gerne die möglichen Sackgassen aufzeigen, in die unser Gespräch führen könnte. Sobald ich Sie als Mitarbeiterin des „Lidl“-Raumes und ehemalige Frau von Jörg Immendorff konsultiere oder als eine Künstlerin der 60er Jahre in Düsseldorf, deren Name im Buch „Das tun, was zu tun ist“ von Immendorff gelegentlich auftaucht, laufe ich Gefahr, Sie entweder als Opfer der Geschichte darzustellen, deren Beiträge nicht gewürdigt wurden, oder Sie als „verkannte“ Künstlerin jetzt wiederzuentdecken und Sie auf die Funktion der Zeitzeugin zu reduzieren. Diese Gefahren sollten wir also immer im Auge behalten. Vielleicht können Sie versuchen zu erklären, wie es dazu kommen konnte, daß Immendorff im Buch „Das tun, was zu tun ist“ die „Lidl“-Geschichte unter seinem Künstlernamen verbuchte und andere Mitarbeiter beiläufig erwähnte.

Die Geschichte von „Lidl“ und anderen Aktivitäten (Mietersolidarität, Akademiebesetzung) werden heute hauptsächlich über die Person Immendorff rezipiert, und ich denke mir, daß das nicht nur gegen Ihren Willen geschehen konnte, Sie vielleicht an einem Eintritt in die Kunstgeschichte nicht interessiert waren und andere Wege gegangen sind?

Chris Reinecke: Ich habe bis 1965 an der Kunstakademie in Düsseldorf studiert und in dieser Zeit auch immer das Geld verdient. Immendorff und ich waren inzwischen verheiratet, und ich hatte noch Verbindung zu den Akademiestudenten und dem Geschehen in der Akademie. Eines Tages waren wir bei Hans Peter Alverman eingeladen, der der DKP angehörte. Dort trafen sich Leute, die eine politische und kulturelle Veränderung wollten. Dies war Alvermans Anliegen. Für uns war das eine ganz neue Sache, die nicht abgeschlossen in der Akademie stattfand, wo jeder seine Sachen malt oder bildhauert und das, was der oder die andere macht, „Scheiße“ findet, sondern es war eine ganz andere offene Angelegenheit. Es ging nicht darum, nur mit dem Pinsel umzugehen, sondern um einen direkten Kontakt zu den Leuten. Wir haben Aktionen auf dem Rheinkai in Düsseldorf veranstaltet und die Menschen, die dort vorbeigingen, blieben stehen oder waren wütend über das, was sie dort sahen, weil es für sie ungewohnt war. Wir wollten die Menschen aktivieren, wir wollten, daß sie mitmachten. Dies war für mich der Ausgangspunkt, um eine ganz andere Kunst zu machen als z.B. Bilder zu malen. Ich habe dort beispielsweise „Umgebungs Kleider“ hergestellt. Das

1 waren lange, durchsichtige Plastik-Kleider, die ich vorher ge-

2 Zeitschrift, die in unregelmäßiger Folge erschien und mit Unterstützung des AsIA Düsseldorf der staatlichen Kunstakademie herausgegeben wurde. Alle Rechte und die Verantwortung für die Nr. 3 liegen bei Chris Reinecke.

112



2

nährte hatte. Die Leute konnten diese Kleider anziehen, was einige auch taten. Auf den Plastik-Kleidern habe ich mit dem Filzschreiber alle Gerüche notiert und alles, was man sehen konnte. Ich habe also die Umgebung auf die Kleider geschrieben.

Graw: Bei dieser Aktion haben Sie die Leute angesprochen, ob sie die Kleider überziehen wollen?

Reinecke: Ja, genau. Meine Idee war, daß die Menschen, die mitmachten, meinen künstlerischen Gestaltungsprozeß vollendeten. Ich war dabei der Ausgangspunkt, der einen künstlerischen Prozeß in Gang gesetzt hat. Es folgten eine ganze Menge Gegenstände, Objekte, Bilder, die diese Idee zum Gegenstand hatten. Dafür war es unverzichtbar, daß die Leute an dem Prozeß der Gestaltung beteiligt waren. Ich habe diese Vorgehensweise auch „Kooperative“ genannt bei einer Ausstellung, die ich 1967 bei Helmut Rywelski in der Galerie art intermedia in Köln hatte.

A black and white photograph showing a rectangular board, identified as a 'Klimabrett' (climate-board), standing upright on a dark surface. The board has a light-colored, textured surface with a small, irregular white patch in the center. To the right of the board is a metal mug. The background is a blurred outdoor scene, possibly a street or courtyard, with a motorcycle visible on the right. The overall tone is somber and documentary.

5

Grav: Sie traten damals als Gruppe auf, aber die einzelnen Personen verfolgten doch ihre eigenen Interessen. Ist es richtig, daß jeder andere Schwerpunkte setzte?

Reinecke: Ja, das war ganz klar. Immendorff kam eigentlich vom Bühnenbild. Er hat sehr jung angefangen (und zwar als Gasthörer, da er noch zu jung war, um Student sein zu dürfen), bei Theo Otto Bühnenbild zu studieren. Ich habe bei Hoehme und später bei Götz studiert. Immendorff hat dann später auch Malerei gemacht, da ich ihn gefragt hatte, warum er Bühnenbild studiere, das wäre doch Quatsch. Der Grundunterschied zwischen Immendorff und mir war der, daß er ein Illustrator von Ideen war und mein Anliegen darin bestand, Prozesse mit Menschen zu initiieren. Ich war immer daran interessiert, den Gestaltungsprozeß mit Menschen zu Ende zu führen.

Graw: Was waren Ihre Bezugspunkte, Ihre historischen Vorbilder?

Reinecke: Majakowski war für mich sehr wichtig. Die Rosta-Fenster waren für mich ein Ideal, wie es gelingen kann, mit Kunst die Menschen in ihren Interessen und Anliegen anzusprechen. Ich sage hier ganz bewußt Kunst, denn einige behaupten, dies sei keine Kunst, sondern Agit-Prop. Ich fand es großartig, ein Fenster zu bestimmten Themen zu machen, die täglich oder wöchentlich wechseln. Das haben Immendorff und ich später auch in der Neubrückstraße gemacht. Wir mieteten ein kleines Café mit einem großen Schaufenster, und dieses Schaufenster wurde wöchentlich von verschiedenen Leuten gestaltet. Auch arbeiteten noch Erinna König und Henning Brandis, ihr damaliger Mann, mit. Wir kamen durch dieses Projekt zu dem Thema Mietersolidarität, und später war die Konsequenz aus der Mietersolidarität die Maoistisch-Leninistische Partei. Das war eine Linie.

3 Chris Reinecke, *Klimabrett*,
Parkstraße, 1967/68.

113

Graw: Ich kann mir vorstellen, daß Sie viel darüber nachdachten, welche gesellschaftliche Funktion Kunst haben könnte. Haben Sie die Arbeit in der Mieterinitiative oder die Arbeit in der Maoistisch-Leninistischen Partei als Erweiterung von Kunst begriffen, oder war die Frage, ob man diese Aktivitäten zur Kunst erklärt oder Kunst anders definiert, sekundär?

Reinecke: Von Kunst war da gar keine Rede. Es war ein gesellschaftlicher Prozeß. Später war es so, daß ganz andere Belange auf einen zukamen und es nicht mehr ausreichte, irgendwelche künstlerischen Aktionen zu machen. Wir mußten dann regelrecht Häuser, Schulen, die Kölner Kunsthalle und Universitäten besetzen. Es war ja allgemein an den Hochschulen hier im Ruhrgebiet die Zeit der Studentenrevolte. Wir nahmen an den Studentenrevolten ganz aktiv mit Transparenten teil.

Graw: Sie erwähnten am Anfang des Gesprächs, daß Sie das Geld auch für Immendorff verdienten.

Reinecke: Ich war im Finanzamt am Computer halbtags tätig. Diese Arbeit habe ich ganz gezielt in meine künstlerischen Äußerungen miteinbezogen. Ich habe z.B. Aktionen zu Zeit und Arbeit durchgeführt. Durch diese Beschäftigung habe ich Immendorff mitfinanziert. Der Job beim Finanzamt und meine künstlerische Arbeit waren für mich *ein* Leben.

Graw: Wurde Ihre „Doppelbelastung“, wie man heute sagen würde, zwischen ihnen thematisiert?

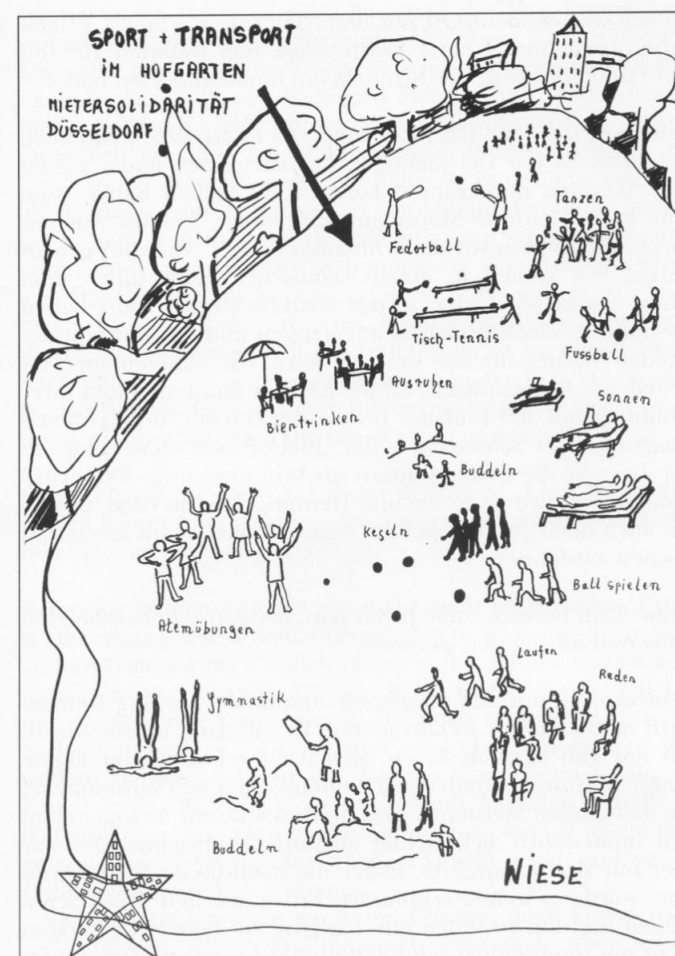
Reinecke: Überhaupt nicht; ich habe es auch gerne gemacht, da ich die Arbeit mit dem Computer interessant fand. Ich kann nicht nur den Pinsel schwingen, sondern auch fünf Programme auf dem Computer tippen. Den Einblick in diese Welt habe ich nicht als getrennt von der Kunst gesehen. Für mich gehörten Kunst-Leben/Leben-Kunst zusammen. Wir sind Lehrende und Lernende.

Graw: Dann war wahrscheinlich die Frage nach dem Autor auch für das „Lidl“-Projekt nebensächlich?

Reinecke: Darüber hat keiner nachgedacht.

Graw: Aber wie kommt es, daß Immendorff in dem Buch „Das tun, was zu tun ist“ das Projekt in einer Art und Weise aufbereitet, daß es so klingt, als ob er eine tragende und führende Rolle in ihm spielte?

Reinecke: Schade, daß ich das Buch „Das tun, was zu tun ist“ nicht kenne. Ich werde es mir mal besorgen. Das Ego von Immendorff war immer ein sehr großes Problem. Ich war die einzige Frau, die bei dem Projekt mitgearbeitet hat (Erinna König kam erst später dazu). Diese Probleme drückten sich auch in unserer Parteienarbeit aus: Wir schlossen uns nämlich einer maoistischen Gruppe an, und Immendorff war in einer anderen Gruppe. Diese Gruppe erkannte das Proletariat nicht



4

als einzig kreative Kraft an. Es ging um die Frage des demokratischen Sozialismus in der Partei. Im Gegensatz dazu wollte die Partei, in der ich war, daß die Gewalt vom Proletariat ausging. Es waren also zwei verschiedene Strömungen. Zu der Zeit hatten wir uns bereits getrennt. Dieser Trennung war Immendorffs Machtgehebe vorausgegangen. Es fing damals eigentlich alles sehr gut an. Als wir unmittelbar nach dem Projekt am Rheinkai den Raum in der Parkstraße mieteten, waren wir ein gleichberechtigtes Team. Mit dabei waren noch Hansjürgen Bulkowski und Wolfgang Felisch. Wir legten unser Geld zusammen, um die Miete zu bezahlen, und haben gemeinsam unsere Aktionen besprochen. Bei diesen Aktionen kamen zum ersten Mal die Leute von der Straße herein. Der Raum in der Parkstraße war als offener Raum, als Plattform für die Menschen konzipiert. Diese Kunst sollte die Schwellenangst vor den Kunstgalerien überwinden. Wir wollten nicht in Museen und Galerien ausstellen.

Graw: Waren nicht diesem Raum die Schwierigkeiten vorausge-

gangen, die Immendorff mit dem Galeristen Schmela gehabt hatte? Immendorff hatte beschlossen, daß Galerien für ihn nicht funktionieren, weil Schmela ihn hinausgeworfen hatte?

Reinecke: Das weiß ich nicht mehr; es interessiert mich auch gar nicht. Es war viel wichtiger, daß wir diesen Raum hatten und Aktionen durchführen konnten. Es kamen Beuys, Nam June Paik, Charlotte Moormann und einige Spanier. Aus der Parkstraße wurden wir dann hinausgeworfen, weil dort gebaut wurde. Wir kamen in einem städtischen Haus unter, dem schon erwähnten Laden in der Neubrückstraße. Dort haben wir mit der Mietersolidarität angefangen und das Konzept des offenen Hauses für alle weitergeführt. Wir nahmen uns verschiedener Problemfelder an wie z.B. der Studenten und ihrer Wohnungsnot, der Indianer (es war die Zeit der Alcatraz-Besetzung) und der Schwarzen – der „Black-Power“-Bewegung. Zu der Zeit war die Gruppe intern noch in Ordnung. 1969/1970 kamen dann Erinna König und Henning Brandis dazu, und es war auch noch gut. Wir wollten unsere Aktionen auf Essen und Kochen ausdehnen.

Graw: Kein Bereich sollte privat sein, der ganze Lebensbereich sollte durchsozialisiert werden.

Reinecke: Ja, mit den Menschen zusammen. Da fing Immendorff schon an, uns zu korrigieren. Es gab dann immer Krach. Mit mir gab es auch Krach, weil ich merkte, daß er kleine Jungs, Lehrlinge, Schüler und Studenten um sich versammelte, um den großen Meister zu spielen. Dies war sehr unangenehm, weil Immendorff sich richtig aufzuspielen begann. Das war aber nur der Anfang. Als später die maoistische Partei dazu kam, wurde es immer schlimmer. Er veranstaltete dann Schulungen und lud zu ihnen ein. Ich ging zu diesen Schulungen nicht hin, und einmal sollte ich dort vor versammelter Mannschaft Selbstkritik üben, was ich nicht gemacht habe. Das war so richtig knallhart. Aus seiner maoistischen Gruppe ist eine richtige Kaderpartei geworden: Die langen Haare waren weg, und alle hatten ihren kurzen Kaderhaarschnitt. Daraufhin habe ich gesagt, „So geht es nicht mehr“, und habe ihn aus der Wohnung geschmissen. Wir stellten fest (Immendorff war damals 25), daß wir uns anders entwickelt hatten und ganz andere Menschen waren, als wir geglaubt hatten. Ursprünglich wollten wir uns gemeinsam, jeder mit seinen Mitteln, für ein bestimmtes Ziel zusammentun. Da sollte es keinen Untergeordneten und keinen Dominierenden geben. Das demokratische Prinzip sollte in der Kunst und überall gelebt werden. Das war aber nicht der Fall.

Graw: Wie ging es dann weiter? Ich muß noch einmal fragen, wie es dazu kommen konnte, daß Sie aus der Kunstgeschichte verschwanden und Immendorff die Historisierung der „Lidl“-Zeit übernahm. Haben Sie gegen diese Entwicklungen angekämpft, oder waren sie Ihnen ganz egal?

Reinecke: Mir war das nicht egal. Es war so, daß der Galerist

Werner eines Tages ins Haus kam und mit Jörg Immendorff verhandelte. Jörg hat sich dann plötzlich einen Raum gemietet. Ich wußte damals gar nicht, daß er schon Geld besaß. Erst später habe ich dann von Burkhard Siemsen (aus Holzbüttgen-Dries) erfahren, daß Werner Jörg schon damals 1.000 DM monatlich bezahlte. Ich beschaffte also immer noch für ihn Geld, als er schon selbst welches hatte. So ist er dann Stück für Stück ausgezogen. Er hat sich in der Altstadt den Raum gemietet, in dem er auch später diese Schulungen veranstaltete, und nahm dann langsam seine Sachen aus der alten Wohnung heraus. Wie ich erst vor kurzem erfahren habe, war er zu dieser Zeit schon Galeriekünstler bei Werner, was ihn aber nicht davon abhielt, weiter den Kommunismus zu predigen. Burkhard Siemsen, das war sein Mitkämpfer in der KPD/ML, erzählte, daß Werner diese und jene Bilder nicht duldete. Diese mußten dann verschwinden. Das hat der Jörg mitgemacht.

Graw: Haben Sie dann auf Ihren Beitrag zu „Lidl“ bestanden und in Erinnerung gerufen, daß Sie und andere an den Aktionen beteiligt gewesen waren?

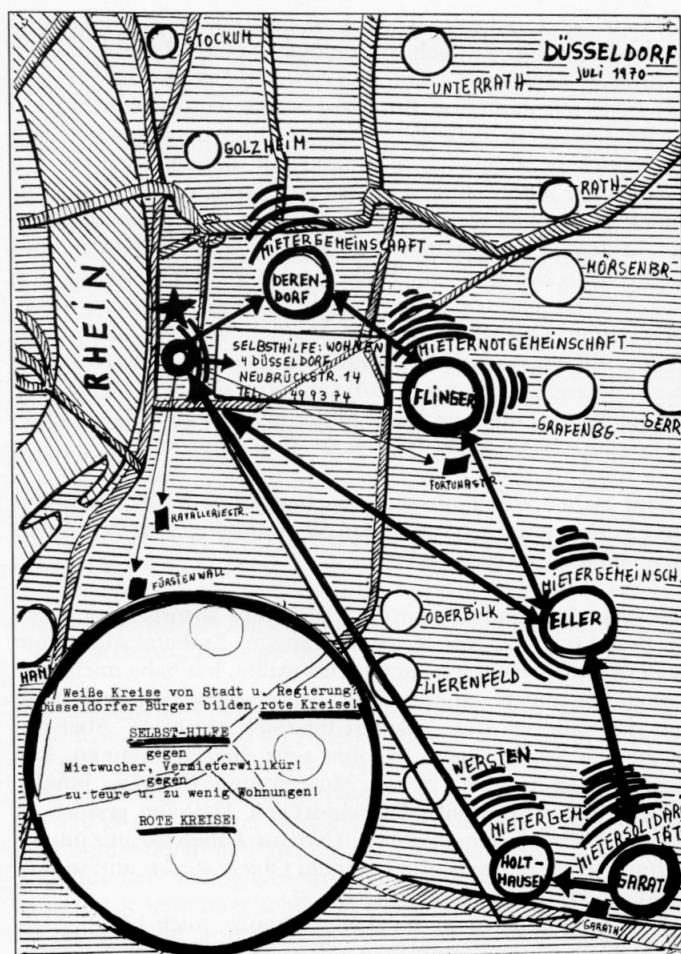
Reinecke: Immendorff war gar nicht mehr ansprechbar. Unsere Beziehung war auseinandergegangen. Er hatte auch eine andere Frau, wovon ich auch nichts wußte. Ich habe mich sehr enttäuscht und verraten gefühlt. Nicht wegen der Geschichte mit der anderen Frau – das ist für mich vergessen. Aber die Sache mit Werner habe ich ihm sehr übel genommen. Wir wollten damals nicht in die Museen und Galerien hinein, haben in der Kunsthalle Düsseldorf mit Aktionen gestört, so daß die Polizei kommen mußte. Genauso haben wir uns immer gefragt, wieviel Arbeitslohn in einem Objekt steckt, und wieviel Geld wir daher nehmen können.

Später hatte ich dann gar keine Chance, mich künstlerisch zu etablieren. Alle begrüßten mich freundlich, aber keiner wollte meine Arbeiten sehen. Kaspar König besuchte mich einmal und hat sich einige Arbeiten von mir angeschaut. Von ihm habe ich dann aber nie mehr etwas gehört.

Graw: Man brachte Ihrer Arbeit weder Interesse noch Aufmerksamkeit entgegen und wollte Sie wahrscheinlich auf die Rolle der ehemaligen Mitarbeiterin und Frau von Immendorff reduzieren. Wie haben Sie sich dazu verhalten? Haben Sie aufgebeht, auf Ihre anderen Identitäten bestanden?

Reinecke: Nein, ich habe das erduldet. Ich habe Dinge gemacht, die für mich wichtig waren, und bin viel in Länder gereist, die ich bisher nur aus Büchern kannte. Für so einen Kampf hatte ich nicht die Kraft. Dafür bin ich nicht der Mensch. Ich konnte mich für andere einsetzen, aber mir selbst schien diese Mauer unüberwindbar zu sein. Das war in der Akademie schon so, daß Beuys nur gestandene Mannsbilder um sich versammelte. Er hat ja im Grunde keine Frau geachtet und gefördert.

Graw: Außer Katharina Sieverding.



5

Reinecke: Ja, aber damals auch noch nicht so. Er achtete eher die Frau von Imi Knoebel. Es war auffallend, daß Beuys so eine gestandene Mannschaft, ein Heer um sich hatte, zu dem z.B. Anatol und Thadäus gehörten.

Graw: Haben Sie versucht, mit anderen Frauen eine eigene Gruppe aufzubauen und Definitionsmacht zu beanspruchen? Wurde der Ausschluß von Frauen, die nicht gewährte Beachtung, die ja strukturelle und nicht etwa qualitative Gründe hat, von Ihnen thematisiert?

Reinecke: Die Frauen, die ich damals kannte, waren entweder schon geschieden oder hatten sich nie künstlerisch betätigt oder waren nie in einer Partei gewesen. Ich hatte also keinen Menschen, mit dem ich mich hätte austauschen können, bis auf Erinna König, die aber in der anderen Partei gewesen war. Es war eine ganz schlimme Verstrickung, und ich habe Jahrzehnte gebraucht, um sie zu verarbeiten. Denn auch der politische Teil ging zu Ende; 1970 war der Zusammenbruch der



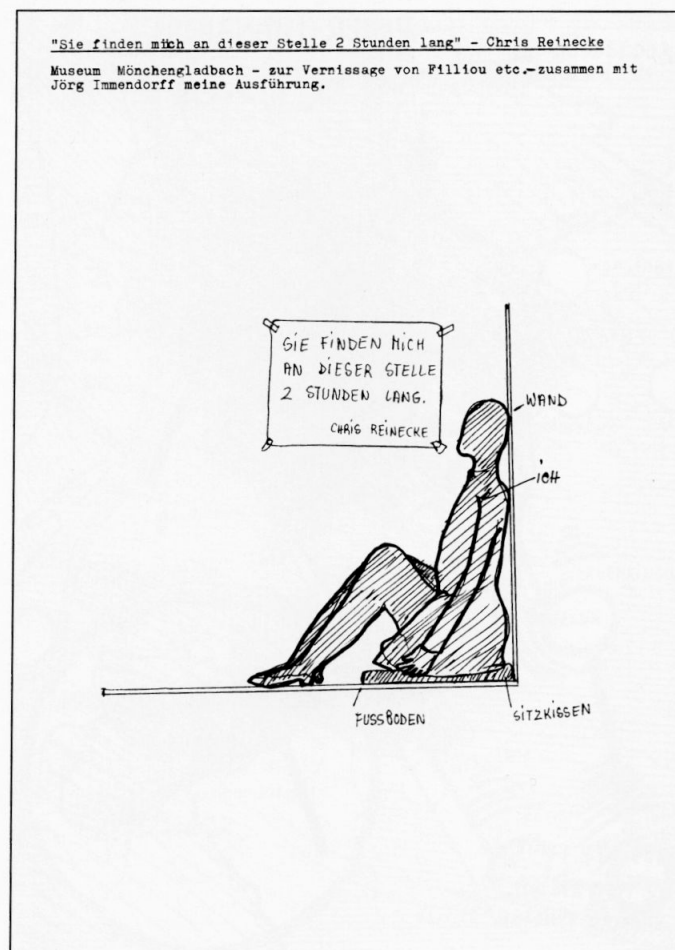
6

Hoffnung, eine Veränderung der Gesellschaft bewirken zu können. Ich mußte mich vor der Partei, aus der ich austrat, verantworten. Dies war sehr schmerzlich und langwierig. Ich konnte nicht einfach wegbleiben. Es war so organisiert, daß ich zu keinem mehr Vertrauen haben konnte. Die Partei war exakt so aufgebaut wie in der UdSSR. Ich hatte niemanden mehr, keine Freunde, keinen, dem ich mehr vertrauen konnte. Ich war lange damit beschäftigt, von der Partei losgelassen zu werden.

Graw: Es gab also niemanden auf dem Kunstmarkt zu der damaligen Zeit, der an ihren Arbeiten interessiert war?

Reinecke: Doch, der Rywelski war an meinen Arbeiten interessiert. Aber er schloß eines Tages seine Galerie und zog sich vom Kunstmarkt zurück. Auch Beuys war sicher interessiert. Keiner der Männer hat etwas dazu gesagt. Aber vielleicht war das auch meine Schuld, da ich sehr fanatisch in der Politik war.

Graw: Es gibt eine Technik, die ich unter Künstlerinnen ver-



7

schiedener Generationen beobachten konnte. Wenn sie merken, daß niemand sie nach ihrer Arbeit fragt, demonstrieren sie Selbstbewußtsein und ein dringliches Anliegen, indem sie nur noch von ihren eigenen Projekten reden.

Reinecke: Nein, das habe ich nicht gemacht. Ich verteilte einen Artikel über Beuys, „Kunst muß sein“ hieß der, den man mir sehr übelgenommen hat. Beuys war ja auch ein Doppelmann, der Dinge gemacht hat, die ich nicht verstehen konnte.

Graw: Was meinen sie mit Doppelmann?

Reinecke: Beuys machte Kunst, hatte Ideen, wies auf Sachen hin, die o.k. waren, und tat dann etwas, was das genaue Gegenteil davon war, z.B. in dem ganzen Kunstgetriebe. Das habe ich nie verstanden. Der Artikel über Beuys hat mir sehr geschadet.

Graw: Beuys hatte ja auch einen solchen Konsens hinter sich; wenn man daran knackte, hatte man bestimmt alle gegen sich.

Reinecke: Ja, sicher. Ich hatte sehr viele Feinde und Neider unter den Männern. Nein! Nein! Nicht Beuys, sondern Norbert Thadäus sagte, eine Frau müsse brüten, und fragte dann weiter, ob wir denn schon Kinder hätten.

Graw: Wie erklären Sie sich die Feinde und Neider? Kompensierte man damit die Irritation darüber, daß Sie als Frau auch noch politisch engagiert und gut organisiert waren?

Reinecke: Ja, vielleicht. Es lag auch an der Atmosphäre in der Akademie. Beuys hatte seine Mannschaft in seinem Raum – in einem anderen Raum waren Polke, Richter, Franz Erhard Walther und ich als einzige Frau. Immer, wenn ich etwas handwerklich arbeitete, z.B. aus Latten einen Keilrahmen baute, haben die Männer hämisch gelacht. Oder ich hatte eine Gummischürze um, da bezeichnete Polke mich als Gummifetischist. Es waren immer so böse Spitzen, die ich mir anhören mußte. Nur mit dem Franz Erhard Walther verstand ich mich gut. Er war der einzige, der mir etwas gezeigt hat, wenn ich etwas nicht konnte, anstatt mich auszulachen. Walther hatte aber wiederum selber Schwierigkeiten in der Gruppe. Wenn Walther noch nicht im Raum war, ist Polke mit seinem Schuh hergekommen und hat auf den Papierarbeiten von Walther mal schnell einen Ratscher gemacht. Die Gruppe war von Haß gekennzeichnet. Allgemein galt die Faustregel: „Du machst ja Scheiße“, wortwörtlich.

Graw: Aus einer Berliner Studie über „Frauen im Kunstbetrieb“ kann man entnehmen, daß sich viele Künstlerinnen aus der Akademie zurückziehen und zu Hause arbeiten, um nicht laufend auf „Geschlecht“ zurückgeworfen zu werden.

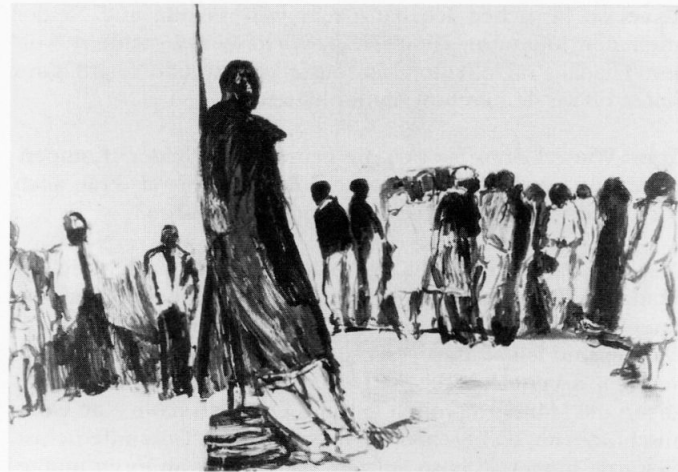
Reinecke: Ich habe mich nie zurückgezogen, sondern immer durchgehalten und mir nicht soviel daraus gemacht. Eher war ich verwundert darüber, daß Menschen so blöd sein können.

Graw: Gab es Überlegungen von Ihnen, wie Sie es erreichen könnten, im rheinländischen Kunstbetrieb Anerkennung zu finden? Wollten Sie das überhaupt? Haben Sie darüber nachgedacht, haben Sie Pläne und Taktiken entworfen?

Reinecke: Nein, das habe ich nicht. In einen Betrieb, in dem es so hergeht, wollte ich gar nicht hinein.

Graw: Immendorff stellt es jetzt im Interviewband „Kunst heute“ so dar, daß Sie in der Anfangszeit wesentlich mehr theoretisches Hintergrundwissen gehabt hätten und Sie und Immendorff sich bei den parallel laufenden Arbeitsprozessen natürlich immer gemeinsam über die Arbeiten besprochen hätten.

Reinecke: Das stimmt gar nicht. Die Arbeiten besprach ich mit Peter Dürr. Das war mein Vertrauter, ein junger Mann, der sich dann später eine Plastiktüte über den Kopf zog. Mit dem konnte ich über die Wirkung meiner Kunst, die Reaktion der Leute, reden. Mir war wichtig, was er sagte.



8

Graw: Waren Sie es, die die Politisierung stärker als Immendorff vorangetrieben hat?

Reinecke: Ja. Er sagte z.B., daß ich so fanatisch sei, so absolut. Für mich gibt es keine Halbheiten. Was ich mache, mache ich ganz. Diese Ernsthaftigkeit und Kompromißlosigkeit hat gestört. Ich bin nun einmal so. Was ich gemacht habe, habe ich immer so gemacht, daß ich mir nicht widersprochen habe.

Graw: Die Tatsache, daß Immendorffs Karriere so ganz anders verlief und er sich sogar jetzt „Lidl“ selbst anrechnete, hat Sie das gestört?

Reinecke: Ja, daß er sich „Lidl“ anrechnete, fand ich sehr schlimm. Das hat er aber immer proklamiert, daß er „Lidl“ war. Dabei war es eine ganze Mannschaft. Wir wollten, und er doch auch, eine Gemeinschaft Gleichgesinnter und Gleichwertiger sein. Diese Idee, die wir ja von Beuys hatten, fanden wir richtig und wichtig.

Graw: Bei Beuys sind es ja auch nicht alle Mitglieder der Beuys-Klasse, deren Namen sich eingepreßt haben, sondern es war der Name Beuys, unter dem die Arbeiten der Schüler subsumiert wurden.

Reinecke: Ja, es war auch noch ein bißchen anders. Beuys war ja doch der Meister. Dies habe ich eben nicht geduldet, daß er sich als Meister aufspielt. Wenn wir zusammen arbeiten, dann gebe ich meine Kräfte für die gemeinsame Sache. Da brauche ich keinen Meister. So denke ich auch heute noch.

Graw: Haben Sie jemals öffentlich gegen die Art und Weise, wie „Lidl“ historisiert worden ist, protestiert?

Reinecke: Nein, wo denn. Wo sollte ich das tun? Es war ein Kampf gegen eine Wattewand. Mal las ich, daß der Szeemann

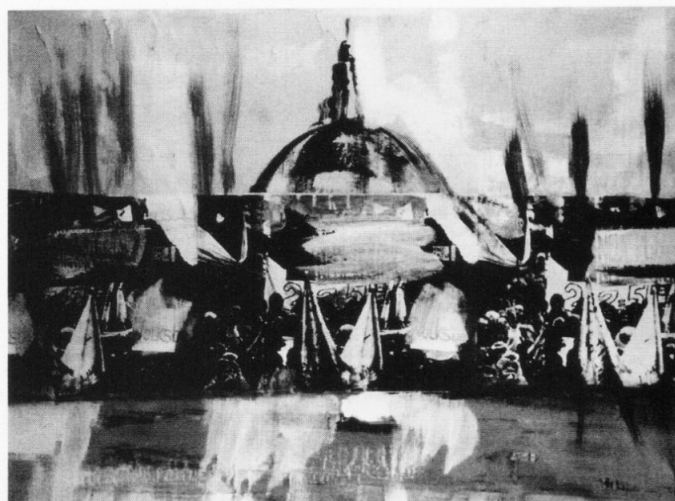


9

eine Ausstellung gemacht hat, dann sagte mir dieser oder jener etwas, aber ich wußte gar nicht, an wen ich mich wenden sollte. Oder ich traf den Johannes Stüttgen, der sagte: „Oh, Chris, wir haben dich ja gar nicht vergessen.“ Es war unglaublich. Das ist alles so albern.

Graw: Albern und signifikant zugleich. Dieser Ausruf zeigt, daß man Sie wohl gerne vergessen wollte. Das Aus-den-Augen-Verlieren Ihrer Person schien sich anzubieten, weil verschiedene Faktoren zusammenkamen, die einen sozialen Tod begünstigen: die Trennung von Immendorff, das angebliche Scheitern der politischen Ideale und die Auflösung des künstlerischen Kollektivs, mit dem Sie verbunden wurden. Wie ging es dann weiter?

Reinecke: Ich bin viel gereist und war oft in Italien und Griechenland. Dabei lernte ich andere Dinge kennen als die, die man an der Kunstakademie gelehrt hatte. Ich habe wieder angefangen zu zeichnen und zu malen. Es war nicht so wie an



10

der Akademie, wo alles gut war, solange es „rotzig“ war. Genau-so war es einem an der Akademie gesagt worden. Ich fing einfach an, mich zu schulen: Was sind Farben, was ist dies und das und jenes? Dann fing ich wieder an, für mich zu arbeiten, und wollte auch gar nicht in den Galerien unterkommen. Es ging mir darum, erst einmal überhaupt Fuß zu fassen. Meine Arbeiten ließ ich erstmal liegen und bewahrte sie auf.

Graw: Gab es auch eine Kontinuität der politischen Arbeit?

Reinecke: Nein, ich hatte keinen Grund und Boden mehr. Ich bin auch ganz bewußt nicht in die SPD oder zu den Grünen gegangen und habe mich nicht mehr um Parteien gekümmert.

Graw: Aber die Frage nach gesellschaftlichen Funktionen von Kunst ist doch wahrscheinlich für die künstlerische Arbeit weiterhin relevant?

Reinecke: Ja, diese Fragen sind sehr wichtig. Ich kämpfte jahrelang darum, wieder in die Nähe dieses Bodens zu kommen.

Graw: War das ohne einen sozialen Bezugspunkt möglich? Man muß sich doch auf andere beziehen können und in gesellschaftliche Aktivitäten verwickelt sein, wenn die Arbeit an politische Kunst anknüpfen will?

Reinecke: Ja, da war die Fabrik-Szene, die ich 1984 durch meinen jetzigen Freund kennengelernt habe. Ich habe das Glück gehabt, diese Leute kennenzulernen, die auch wieder jünger sind als ich, die aber unsere damaligen Ideen weitertragen.

Graw: Was ist das genau, diese Fabrik-Szene?

Reinecke: Die Stadt Düsseldorf hatte in einer Fabrik Ateliers vergeben. Daraus ist dann eine Art „Künstler arbeiten in einer

Fabrik/gestalten Räume“ entstanden. Leider ist das jetzt zerflossen, weil dort Wohnhäuser gebaut werden. Dadurch sind die Atelieregemeinschaften zerstört worden, aber die Zusammenarbeit ist noch geblieben. Es gab so einen Anflug von Weiterarbeit. Wir stellten einen Katalog her mit dem Titel „Letztendlich Kunst“, Musiker wurden eingeladen, und eine Fabrik wurde so genutzt, daß Musiker, Literaten und bildende Künstler zusammen etwas machen konnten.

Graw: Mit den Leuten, die Sie früher aus der Düsseldorfer Kunstszene kannten, haben Sie nichts mehr zu tun; das hat sich verlaufen?

Reinecke: Das ist passé, das hat sich verlaufen. Damit habe ich überhaupt nichts mehr zu tun. Nur zu Erinna habe ich noch Kontakt. Der resultiert aber aus den damaligen Zeiten und fußt nicht auf dem, was sie heute macht.

Graw: Verfolgen Sie z.B. die künstlerischen Arbeiten von denen, mit denen Sie damals zusammen waren? Gibt es zeitgenössische KünstlerInnen Ihrer Generation, an denen Sie sich orientieren und deren künstlerisches Angebot Sie respektieren?

Reinecke: Doch, ich finde einige Arbeiten interessant. Das, was Gerhard Richter macht, finde ich gut, weil das in gewisser Weise verwandt ist mit dem, was ich mache. Es ist interessant, wie er sich mit der Wirklichkeit und der Realität von Bildern überhaupt auseinandersetzt. Mir war immer wichtig, inwieweit die Realität in die Arbeit, die man macht, hineinfließt. Die Realität kann sich ganz verschieden äußern, sie kann z.B. eine rein geistige Sache sein.

Mich interessiert natürlich auch, wie Baselitz jetzt die Realität sieht. Wenn er seine Bilder auf den Kopf dreht, ist das ein toller Trick, der ja auch funktioniert. Er kann jetzt alles machen, ohne irgendwelche Scheu zu haben. Auch ich habe keine Scheu, Dinge zu zeigen, will aber keine Bilder auf den Kopf drehen oder ein Bühnenbild daraus machen.