

Michael Felix Grieder, 9. Juni 2023

Hermann Reinfrank: Kunst, ein Leben

Am 25. Mai ist Hermann Reinfrank mit 71 Jahren überraschend in der Geriatriischen Klinik St.Gallen verstorben. Ein Versuch zur begrifflichen Annäherung an das Lebenswerk des Künstlers.



Hermann Reinfrank, 1952–2023 (Bilder: Jan Buchholz)

«*Une vie est l'immanence de l'immanence, l'immanence absolue : elle est puissance, béatitude complètes.*»
– Gilles Deleuze

Kennengelernt habe ich Hermann Reinfrank Ende der Nullerjahre im subkulturellen St.Galler Triangel Point Jaune Museum–Variété Tivoli–Buena Onda. Grünes Erscheinungsbild, Kaffee oder die Grapefruit-Limonade mit buntem Vogel auf grünem Hintergrund – und spätestens, wenn die interessanten Probleme auf dem Tisch lagen, ob wissenschaftlicher, künstlerischer, mathematischer oder auch absurder Art, ein hochintelligenter Gesprächsteilnehmer, nie um eine überraschende Pointe verlegen. Reinfrank pflegte ein Philosophieren im klassischen Sinn: experimentieren mit dem Problem, Freude an imaginären Lösungen, merklicher Genuss wenns aporetisch bleibt.

Der am 17. März 1952 geborene, im St.Galler Quartier Linsebühl aufgewachsene gelernte Textildruckentwerfer beschliesst eines Tages, gegen die Willkür saisonaler Modediktate die Farbe Grün zu priorisieren, und bleibt dabei – mit einer Ausnahme: Militärgrün sei kein Grün, so die konzeptuelle

Präzisierung. Daraus folgten: grüne Materialien (und was für welche!), spontane Fokussierungen und Interventionen, die erste Publikation des Vexer-Verlags von Josef Felix Müller – *Sätze mit Grün* (1985), ab 1997 eine produktive, nie aufgegebene Suche nach der grünen Katze (Spuren dieser finden sich im *Wochenblatt* des Point Jaune Museums und dezentral in Mailart-Archiven auf der ganzen Welt), diskursive *dérives*, künstlerische Odysseen, grüne Erweiterungen des zeitlichen Raumes.

Mediale Präsenz erlebte er zuletzt nur noch vereinzelt, und wenn, wurde die voyeuristische Tendenz kaum mehr versteckt. Grössere Ausstellungen wie jene in der Kunsthalle 1996 (kuratiert von Dorothea Strauss) oder auch die wellenwerfende Installation *Nautilus II* an der Expo 2002 in Neuchâtel blieben als Erinnerungen und Legenden. Und dennoch ist damit nichts gesagt. Reinfrank war praktizierender Künstler bis zuletzt, er blieb seinen Konzepten und seiner Praxis zeitlebens verpflichtet. Und er war präsent, in vielfältigen Dimensionen des Postpostismus, performativ in Nadine Wismer's Variété Tivoli, in Fachdiskursen und Tüfteleien mit Ekk Lory und bei filmischen Kooperationen mit Jan Buchholz. Auch blieb er als Vorstandsmitglied seit Gründungszeit der Kunsthalle treu verbunden.

Warum das nicht im Widerspruch steht zur Lesart einer auf Kunstmarkt und mediale Rezeption reduzierten Resonanzkurve, ist die Geschichte einer nahezu unfassbaren Konsequenz. Und es ist eine Geschichte zeitgenössischer Kunst, wobei uns der Kunstbegriff als solcher weit vor Werkoberflächen oder biografischen Auffälligkeiten interessieren sollte.

Der Meister aller Oblomows

Inspirationen dafür finden sich in den Strömen des Fluxus, die ausflossen, intermediale Passagen zwischen Disziplinen zu finden und sich in einem verwobenen Verständnis von Kunst und Leben selbst allerlei Definitionen (d.h. Eingrenzungen) entzogen. In diesen Raum- und Zeitkünsten gibt es «keine klaren Trennungslinien zwischen den verschiedenen Extremen», wie George Maciunas schrieb, der der Bewegung ihren Namen gab. Ansätze solcher Flüsse finden sich bereits bei Marcel Duchamp (von Handwerk zum Konzept, von normativen Ansprüchen des Kunstmarkts zum Spielerischen), und das Spektrum reicht zuletzt vom Verständnis des Lebens als musikalischem Prozess bis zu einem Obsoletwerden von Kunst im «Gemurmel einer Menschenmenge» oder den «Bewegungen von Mikroben», das allerdings am Vermögen der Menschen scheitert, die konkrete Welt, die Immanenz wie Kunst zu erfahren. Es bleibt also in der Verantwortung der Kunst, auf «das flüchtige Ereignis, die humorvolle Untersuchung von Denk- und Wahrnehmungsmustern und die latente Poesie alltäglicher Ereignisse und Gegenstände» aufmerksam zu machen (Gabriele Knapstein).

Weise sei es, die «Zeit als Mittel zur Wirkung» zu nutzen, so eine von Reinfrank oft zitierte Tugend aus dem I-Ging, und die Zeit half ihm bei einem Objekt, das Eindruck macht, auch wenn man es nie in einem *white cube* bestaunte: Ein kleiner Röhrenfernseher, der genau das tat, was ein TV tun musste, nämlich jahrelang unterbrechungslos zu laufen und dabei Staub anzusetzen. Ganze Wohnungseinrichtungen und Lebensentwürfe wurden auf solche kleinen Kisten ausgerichtet, die Rufe klingen nach: «Läuft der eigentlich die ganze Zeit?»



Reinfranks Konzept zeigt nun mithilfe der Zeit die Konsequenz der Bestimmung: Das Gerät als Protagonist einer Generation von Privatsphären macht sich nur noch akustisch bemerkbar, eine zentimeterdicke Staubschicht verdeckt, was sonst als «Flimmerkiste» bekannt war. Das Zeitalter der Massenmedien bekommt seine oblomowsche Patina vor Augen geführt, präsentiert von einem Meister aller Oblomows, Bartlebys und Murphys. Ein fragiles Sinnbild für die auf den Kern reduzierte Vulnerabilität des Daseins in der Gesellschaft und in der Zeit.

Reinfrank war ein Archäologe des Alltags, er bewegte sich als Busreiniger der VBSG mit «Arbeitszeiten eines Vampirs» im Kehricht des Tages. Mark Staff Brandl und Daniel Ammann schreiben 1994 im *Fön*, dem Magazin der Kunsthalle, zum ontologischen Sein der aufgefundenen Artefakte: «In diesen Komplementärgestalten, den negativen Lebenshülsen, will Reinfrank Hohlformen erkennen, Matrizen, in

die wir Erfahrung giessen können. Diese Ein-Drücke und Ab-Bilder liegen dann als Fund-Elemente unter Umständen jahrelang in seinem Atelier brach, warten auf eine Reaktion, auf ihre Transformation. Reinfrank glaubt nämlich, dass ein Verpackungsdesign dann am besten ist, wenn das ursprünglich Verpackte daran nicht mehr erkennbar ist. Dies ist eine Archäologie phänomenologischer Lebenserfahrung – gelebtes Leben oder, um einen Begriff zu verwenden, der im Gespräch mit ihm immer wieder auftaucht: *Überleben*. Seine Kunstwerke werden zu Relikten von Zufallsbegegnungen in diesem täglichen Kampf.»

Touch Sanitation klingt zudem an (Mierle Laderman Ukeles' Tuchföhlung mit der «unsichtbaren» Arbeit in einer Stadt), nur dass hier künstlerische Position und städtische Care-Arbeit in einer Person zusammenfallen. Ein nuanciertes Bild: «Die Oberfläche unserer alltäglichen Wünsche bemalt er mit Abfallpigment aus dem, was wir ausblenden», schreiben Brandl und Ammann.

Nicht alle machten sich die Mühe, so genau hinzuschauen. Auf die Erfahrung z.B. einer grünen Kugel, geschaffen aus Kaugummi, die jeweils nach getaner Nachtschicht aufgeklebt wurden und die sonst eher nicht zu ihrer wahren Berufung als Skulptur gefunden hätten, reagierte Saiten bei einem Atelierbesuch 1995 etwas fantasielos mit «Ekel und Faszination». Ein leserbriefschreibender «Tagblatt»-Leser wiederum enervierte sich ein paar Jahre später über *Nautilus I*, eine Installation aus 2200 grünen Bierdosen (die «St.Galler Nachrichten» titelten: «Fremdes Bier vertritt St.Gallen» [!]), nach der Zertrümmerung derselben durch einen Mob von «Normalos» am Stadtfest mit Ausführungen, er würde nun Babywindeln sammeln und diese als Kunst empfehlen. Reinfrank meinte nach Kenntnisnahme dem Vernehmen nach: «Der hats verstanden. Nun muss er es aber noch tun.»

Unerschöpfliche Quelle von Anstößen

Das ist ein Muster: Die Naivität der Betrachtung taugt eher als Spiegel unhinterfragter Normen denn zur Charakterisierung des im Werk angelegten Potenzials. Wer zum Selbstversuch neigt: Georges Perec machte beispielsweise das Experiment, seine feste und flüssige Nahrung eines Jahres (1974) zu protokollieren, das ist potenzielle Literatur. Aber nun: Das bloss Arrangement selbstgetrankener Bierdosen an der Wohnzimmerwand (oder im Museum) gibt nicht bloss Auskunft über getrunzene Biere oder zusammengerechnetes Volumenprozent, sondern auch über Ästhetik, Fetische, Verbrauchsmaterial(un)mengen und, wie Reinfranks Installation anregt, über ein Wachstumsprinzip, das eine Urzeitschnecke, Jules Vernes U-Boot und ein gewisses Kleintierreproduktionsverhalten mittels Fibonacci-Folge zusammenbringt. Es schadet nicht, präzise zu sein.

Akute Gegenwartsthemen einer sozialen, mentalen und umweltbezogenen Ökologie, wirtschaftlicher Kreisläufe, oder auch konkrete von Verpackungsindustrie und geplanter Obsoleszenz, und nicht zuletzt die im Kapitalismus ewige Frage eines richtigen Lebens im falschen finden in Reinfranks Praxis, wo nicht abschliessende Lösungen im Sinne einer Quadratur des Kreises, so doch produktive Aporien, eine unerschöpfliche Quelle von Ansätzen und Anstößen.

Das Werk Reinfranks ist ein animistisches Werk, es *nur* auf eine Melancholie des Sammlers zu reduzieren verdeckt das Wesentliche. Und Animismus, in den Worten Barbara Glowczewskis, ist ein Anarchismus, weil er davon handelt, das Leben zu begehren. Reinfrank fand in den Kehr(icht)seiten unseres Alltags «Spuren übersehenen Lebens» wie Martin Amstutz 2001 im «Tagblatt» bemerkte. Er pflegte ein Sich-verwandt-Machen (im Verständnis Donna Haraways) mit einer Anno 1997 in Dänemark aufgetauchten, aber nie erreichten grünen Katze, mit dem Hausverstand eines äusserst praktischen imaginären Ratgebers namens Hans-Heiri Binggeli oder auch mit spontanem Besuch von Stadtauben.

Alles fliesst, kein fester Boden. Eine Herausforderung selbst für pragmatische, soziologische Kunstzugänge. Wenn Kunst auch da ist, wo sie nicht als solche rezipiert wird, neben einem physischen Werk, das Blicke, Aufmerksamkeit und andere Sinne zu fesseln vermag, geraten herkömmliche Begriffe in Schwierigkeiten. Kein Spektakel eines schweren Signifikanten, sondern die Immanenz einer materiell-intellektuellen Parallelität.

Unklar ist bis dato, was mit dem Nachlass – der Sammlung Reinfrank – passieren wird. Sicher ist aufgrund der Komplexität des Werkes: Es wird gute (u.a. künstlerische) Forschung brauchen und sinnvollerweise entsprechende Mittel. Wünschenswert wäre, dass dieses Werk, das von Jahrzehnten äusserster Konsequenz zeugt – ein völlig einmaliger, kritischer Blick auf unsere Gesellschaft, deren Prozesse und Hinterlassenschaften – in geeigneter Form den künftigen Generationen als Spiegel und Anregung zugänglich gemacht wird.

Seine künstlerisch-intellektuelle Fröhlichkeit, den anarchischen Humor und die praktisch grenzenlosen Interessen – wir werden Hermann schmerzlichst vermissen.

Gedenkfeier: 16. Juni, 14 Uhr in der Kapelle auf dem Ostfriedhof St.Gallen.

Eine Videoinstallation von Jan Buchholz wird voraussichtlich Anfang 2024 im Kunstraum Auto ex Nextex im Lindebühl gezeigt. Weiteres ist in Planung.

