

Variation über mein Thema

Constanze Fritzsch

1977 klischierte Robert Rehfeldt einzelne seiner früheren Werke und fasste sie mit einem abstrakt konstruktiven blauen Element aus mehreren Dreiecken in der in dieser Ausstellung gezeigten Radierung *Variation über mein Thema* in einer Collage zusammen. Das Prinzip Collage – das der Max Ernst Spezialist Werner Spies zum grundlegenden Prinzip dessen Oeuvres ernannte – erstreckt sich bei Rehfeldts Radierung nicht nur auf die Zusammenführung von Malereien und abstrakten Elementen, sondern auch auf die Zusammenfügung en bloc der Malereien selbst und durchzieht als rotes Band sowohl das Werk von Max Ernst – als deren Erfinder er gilt – als auch jenes von Rehfeldt.

Treu der von den Surrealisten hoch geschätzten ersten Strophe des sechsten Gesangs von Lautréamonts *Les Chants de Maldoror* „Beau comme une rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie.“ definierte auch Ernst seine „Collage-Technik [als] die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlerisch provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt“¹. Dieses Zitat aus *Au delà de la peinture* war auch in der DDR bekannt, als man sich in den 1970er Jahren für die Klassische Moderne vor allem auch durch die Ausstellungen von Roland März in der Nationalgalerie öffnete.

„Zur Eigenheit der Ernstschen Collagen gehört es, daß die ausgeschnittenen ‚entlehnten‘ Elemente vollkommen aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst werden, dieser als Verweisebene getilgt ist und nur die in sich widersprüchliche bildimmanente Kombination augenfällig wird.“² Dies bedeutet um Werner Spies noch einmal zu zitieren: „Le [...] collage [...] confère un sens nouveau aux éléments de réalité cités dans l’œuvre.“³ Dieser neue Sinn – wie Spies weiter ausführt – ist aber kein definierter, sondern bleibt offen und multipel und wird immer erst vom jeweiligen Betrachter vollständig arretiert, der damit in eine Art Zwiegespräch mit der Collage tritt.

Die früheren in die Collage gesetzten Werke Rehfeldts sind selbst bereits Montagen und Assemblagen von Alltagsobjekten, die auf die Bilder montiert wurden, und variieren das Prinzip Collage nicht nur, sondern erzeugen vor allem einen Mise-en-abîme-Collage-Effekt. Die Alltagsobjekte, die in ihrer Kombination und Übermalung in den Werken bereits verfremdet sind, werden durch die Klischierung der Assemblagen und Montagen in der

¹ Zitiert nach *Von der Collage zur Assemblage. Aspekte der Materialkunst in der DDR*, Ausst.-kat., Nationalgalerie, Ost-Berlin, 1978.

² Schmidt, Katharina : *Max Ernst. Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke. Die Sammlung Hans Bollinger-eine Neuerwerbung*. Wienand, Köln, 1989, S.18.

³ Spies, Werner : *Max Ernst. Les collages inventaire et contradictions*, Editions Gallimard, Paris, 1984, S.14.

Radierung ein weiteres Mal verfremdet und spitzten den Verfremdungseffekt des Zeigens, das gezeigt wird – den Brecht in seinem Epischen Theater 1926 entwickelte – auf extreme Weise zu. Aufgrund dieser Lust am Experimentieren und diesem grenzenlosen Kreationswillen bezeichnete Lothar Lang Robert Rehfeldt als einen der „vielseitigsten Experimentatoren“⁴ der Antipoden der Berliner Schule in seinem Überblickswerk *Malerei und Graphik in der DDR*. Der Wille zur Kreation muss hier aber auch als ein Wille zur Entfaltung der eigenen Kreativität im Sinne Joseph Beuys „Jeder Mensch ist ein Künstler“ verstanden werden, den „Rehfeldt als einiger der wenigen“⁵ in der DDR aufgriff. Wie Max Ernst tritt auch Rehfeldt in seiner collagierten Radierung in einen Dialog mit dem Betrachter, seinen eigenen Werken und darüber hinaus mit den Werken anderer Künstler deren Techniken er anwendet und produktiv weiterentwickelt.

Die Malereien aus den letzten Jahren Robert Rehfeldts, die in dieser Ausstellung hauptsächlich präsentiert werden, bündeln diese Schaffenskraft resümierend und bieten eine Art Entrée in sein Gesamtwerk. Die Ausstellung führt somit mit dem letzten Akt in das gesamte Schaffen ein. Wiederum fügen sich in diesen Bildern disparate Elemente in einem neuen Kontext collageartig zu einem Gesamtbild seines Schaffens zusammen. Abstraktion trifft auf Wildheit und pastoser Farbauftrag und die Verwendung von Spachtelmasse führen zu reliefartigen Gebilden und zu einer besonderen Haptik, die zum Sehen und zum Ertasten einlädt.

Eine Art Vogelkopf vor sehr locker gesetzten und verschmierenden Grau- und Blautönen schwebt über den unzusammenhängenden Wörtern „Ja“, „Love“ und „WHAY“ – was entweder eine orthographisch abgewandelte Form von Way oder What sein könnte – und Zahlen, die sich kreuz und quer über die untere Bildhälfte von *Untitled*, 1980, verteilen. Die Vulven, die sich sowohl auf *Eruption Painting*, 1993, *The Blue ore Red Point*, 1993 und *Untitled*, 1993 befinden, können jeweils als Pantoffeltierchen, die ausschnittshaft unter einem Mikroskop zusehen sind, oder als rote klaffende Wunde gelesen werden und laden den Betrachter zur endlosen Interpretation ein. Das erotische und sexuelle Moment, das in diesen Bildern schwingt, kommt in *Yes*, 1992 zur berstenden Eruption durch zwei fallusartige Gebilde, die gelbe und rote Strahlen absondern, dadurch aber auch als seltene Kakteenarten gelesen werden können oder als Vulkanausbruch der rehfeldtschen Kreativität. Über allem hängt ein leichter Schleier der Ironie.

Der Kopf und Rumpf von *The New Person*, 1992, eine breitschuldrige Figur ist deformiert und die Gesichtszüge durch ein paar Striche und Punkte bis zur Auflösung verfremdet. Diese Verfremdung lässt an Brechts Typisierung denken, in diesem Fall eine Typisierung des sich Fremd-im-eigenen-Land-fühlens, eine Gefühlslage, die viele nach der Wende in Ostdeutschland und im Besonderen Rehfeldt teilten. Viele seiner Weggenossen erinnern sich

⁴ Lang, Lothar: *Malerei und Graphik in der DDR*, Reclam, Leipzig, 1983, S.180.

⁵ Blume, Eugen: *Der Kunstarbeiter Robert Rehfeldt*, In: *Robert Rehfeldt. Malerei. Visuelle Poesie. Mail-Art. Grafik. Objekte. Video*, Ausst.-kat., Ephraim-Palais, Berlin, 1991, S.12.

an eine Ratlosigkeit Rehfeldts und Eugen Blume konstatierte, dass nach 1990 „für [Rehfeldt] kein Neuanfang mehr möglich“⁶ war.

Als eine Art Spiegel dieser Bilder, der im Brennglas die ganze Entwicklung Rehfeldts bereits 1977 zusammenfasst, dient *Variation über mein Thema*. Die hier abgebildeten Assemblagen, die wie Robert Rauschenbergs Combine Paintings Collage und Montage zusammenführen, werden alltägliche Objekte wie in Kurt Schwitters *Merzbildern* – auf die sich auch Max Ernst in seinen Collagen beruft – „no longer organized as a picture, but exist[...] as an unsublimated accumulation, a sampling of found elements of modern life“⁷. Die aufmontierten Objekte lassen eine Haptik und ein Relief entstehen. Auch wenn dieses durch die Klischierung in der Radierung nivelliert wurde, lädt auch diese zum Berühren als „Graphik zum Anfassen“ ein, als „Graphik zum Fühlen, Prägedruck, Materialdruck“⁸.

Die verwendeten Alltagsobjekte wie z.B. Zigarrenhüllen sind aus ihrem Bedeutungs- und Funktionskontext in der Kombination und Übermalung so herausgerissen, dass sie zu militärischen Objekten in einem endzeitlichen, dystopischen Kontext umgedeutet werden. Gleichzeitig wird das martialische Moment dadurch karikiert, dass es sich eben doch nur um banale Alltagsobjekte handelt, was an die Polaroid-Serie von 1989 erinnert, in der sich Rehfeldt mit verschiedenen Uniformen als Militär oder Spion à la James Bond inszenierte.

In dieser Serie entspinnt sich ein Spiel, das zwischen Faszination für das Militaristische und deren Brechung durch die in Rehfeldts Gesicht aufblitzende Ironie changiert. Er nimmt verschiedene Rollen an: der General, der Geheimdienstagent „under cover“, der einfache Soldat. „Wie er in Uniformen posieren konnte, so konnte er auch unterschiedliche Künstlertypen verkörpern.“⁹ Zwischen diesen verschiedenen Künstlertypen herrscht jedoch immer eine angeregte Kommunikation, sowie der Konstruktivist mit dem Objektkünstler und dem Mailartisten in *Variation auf mein Thema* kommuniziert. *Variation auf mein Thema* wird nämlich auch zur Grundlage für eine Mailartmappe, die sich noch im Besitz von Ruth Wolf-Rehfeldt befindet. Diese verschiedenen Künstlertypen, die auch für verschiedene Genres stehen, treten nicht nur in ein Gespräch, sie werden auch in einander übertragen. Rehfeldt überträgt seine Assemblagen in Klischés und druckt sie, wobei auch die Arbeit mit Objekten selbst in den Druck überführt wird, da er in Tiefdrucktechniken mit Fundstücken als Druckvorlagen experimentierte und in eigener Druckwerkstatt in seinen Kellerräumen druckte.

⁶ Blume, Eugen: *Robert Rehfeldt – ein Fließender, ein wahrer Fluxusmensch*, In: Wohlrab, Lutz (Hrsg.): *Robert Rehfeldt. Kunst im Kontakt*, Verlag Lutz Wohlrab, Berlin, 2009, S.11.

⁷ Dickerman, Leah: *Introduction*, In: *DADA. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, Ausst.-kat., National Gallery of Art Washington, 2005, S.8.

⁸ Rehfeldt, Robert: *Randlage 34/35*, undatiert.

⁹ Blume, Eugen: *Robert Rehfeldt – ein Fließender, ein wahrer Fluxusmensch*, In: Wohlrab, Lutz (Hrsg.): *Robert Rehfeldt. Kunst im Kontakt*, Verlag Lutz Wohlrab, Berlin, 2009, S.10.

Diese Kommunikation findet aber nicht nur zwischen Rehfeldts verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten statt, sondern adressiert sowohl den Betrachter als auch andere Künstler. Ganz im Sinne der Mail Art – die Lothar Lang als „völkerverbindend“¹⁰ beschreibt – oder „Cont-Art“ – wie Rehfeldt es nennt – ist „Kommunikation wichtiger als Kunst“. Ray Johnson begründete die Mail Art 1962 auch als *New York Correspondence School of Art*.

Die Mail Art verwickelte ihre Mitglieder aber nicht nur in internationale Gespräche über Postkarten, sie multiplizierte auch die Kontakte und Ideen.

Der oft als Hauptakteur der Mail Art in der DDR verstandene Robert Rehfeldt war selbst ein Multiplikator seiner Ideen aber vor allem seiner entfesselten Kreativität. „Seid Kunst im Getriebe“ war einer über die Mail Art versendeten Aufrufe. Wie bereits erwähnt folgte er dabei Beuys Devise „Jeder Mensch ist Künstler“, dessen Werk er durch die documentas, zu denen er dank seiner im Westen des geteilten Deutschlands lebenden Mutter fahren durfte, und Wolf Vostell kennenlernte. Nach Jürgen Schweinebradens Erinnerungen trafen sich Vostell und Rehfeldt ca. 1976. Vostell schenkte ihm auch *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* von Beuys, das jahrelang an Rehfeldts Ateliertür in der Mendelstraße gepinnt war. Jedoch umfasste Rehfeldts Verständnis und Anknüpfung an Beuys weder dessen politische Dimension noch dessen sozialen Impetus, die Gesellschaft über die Entfaltung der individuellen Kreativität und die Anregung zur Selbstemanzipation, zu selbstbewussten und selbstbestimmten Subjekten zu verändern. Vielmehr scheint Rehfeldt Beuys mit seinem Verständnis für Marcel Duchamp gelesen zu haben: Entwicklung der eigenen Kreativität im ironischen Spiel.

Duchamp war für Rehfeldt auch einer der Begründer der Mail Art, wie er im Katalog *Postkarten und Künstlerkarten* der Galerie Arkade 1978 notierte: „M. Duchamp war es, dem 1916 einfiel, seine Ideen per Postkarte zu versenden.“¹¹

So wie Klaus Groh zusammenfasste: „Berührungsstellen zu DADA, zu Fluxus, zum Nouveau réalisme und zur visuellen und konkreten Poesie sind feststellbar, aber nicht die Ursache, auf die man die Mail Art zurückführen könnte.“¹² kann auch für Rehfeldt geschrieben werden, dessen Werk vor allem in Verbindung mit dem Prinzip Collage gebracht wird, dass er all diese Inspirationsquellen produktiv weiterführte. Der Rückbezug auf Dada in der DDR lässt sich sicher mit einem erneuten Virulent – und Nötigwerden der Ironisierung eines übermächtigen Staates erklären, der autoritär vor allem über eine dogmatische und ideologisch überfrachtete Sprache regierte. Die Grausamkeit und Sinnlosigkeit des Krieges, die die Dadaisten immer wieder thematisierten, hat Rehfeldt selbst als Kind erlebt.

DADA wurde auch zu einem der größten Bezugsgrößen der Fluxuskünstler – mit denen viele Mail Art Künstler der DDR korrespondierten; Beuys nannte die Fluxus Zone Ost Rehfeldts

¹⁰ Lang, Lothar: *Malerei und Graphik in der DDR*, Reclam, Leipzig, 1983, S.315.

¹¹ Zitiert nach Wohlrab, Lutz; Winnes, Friedrich (Hrsg.): *Mail Art Szene DDR. 1975-1990*, Haude & Spener, Berlin, 1994, S.17.

¹² Zitiert nach Ibid..

Heimat¹³ – nachdem Robert Motherwells bereits 1951 *The Dada Painters and Poets: An Anthology* edierte und Marcel Duchamps Installation *Étant donné* 1966 im Philadelphia Museum of Art viele Künstler inspirierte sich mit dem Zufall auseinanderzusetzen. 1971 nannte Ray Johnson seine *New York Correspondance School of Art* in *The Marcel Duchamp Club* um.

Jedoch kamen Künstler in der DDR, die Mail Art praktizierten, nicht nur durch Fluxuskünstler wie Robert Filliou mit DADA in Kontakt. Es kursierten Heftchen wie *Théâtre du silence*. *Apollinaire* eine Hommage zu dessen 100. Geburtstag, in dem Texte von Apollinaire, Cendrars und anderen abgedruckt waren, das sich heute im Mail Art-Archiv in Schwerin befindet. Auch gab es in der DDR ab den 1970er Jahren mehrere Ausstellungen, die sich mit der Collage und Assemblage befassten, wie Roland März Ausstellung *Die Collage in der Kunst der DDR* 1975 in der Nationalgalerie oder *Collagen, Montagen und Frottagen von Künstlern der DDR* 1978 in der Galerie am Sachsenplatz in Leipzig. Nachdem John Heartfield 1950 nach Ost-Berlin zurückkehrte, war sein Werk dort durchaus umstritten, jedoch bereits ab den 1960er Jahren wurde sein Einfluss auf die Kunstentwicklung immer größer. 1981 wurde ihm von Roland März eine umfangreiche Dokumentation gewidmet.

Die vielen Facetten des Werkes Robert Rehfeldts, die sich in verschiedenen Medien und Genres ausdrücken, können durch den roten Faden Prinzip Collage zusammengehalten werden. Wie Max Ernst, der in der Annäherung verschiedener Realitäten einen Funke Poesie in eine daraus hervorgehende Welt überspringen sah, erschuf auch Rehfeldt eine eigene Wirklichkeit, die mit viel Poesie aber vor allem auch verspielter Ironie den Alltag der DDR neu zusammensetzte.

¹³ Siehe Blume, Eugen: *Robert Rehfeldt – ein Fließender, ein wahrer Fluxusmensch*, In: Wohlrab, Lutz (Hrsg.): *Robert Rehfeldt. Kunst im Kontakt*, Verlag Lutz Wohlrab, Berlin, 2009, S.10.