

Felix Rehfeld

Farb Land Bild

Farb- und Weltlandschaften

DE MARTINO GALLERY

Contemporary Art

Theresienstraße 56 b
80333 München
www.demartino.de

„Die Kunst ist stets weit abstrakter als wir glauben. Form und Farbe erzählen von Form und Farbe – sonst nichts.“

Oscar Wilde¹

„Der Maler denkt in Formen und Farben.

Das Ziel ist nicht, eine anekdotische Tatsache ‚wiederzugeben‘, sondern eine ‚Bildtatsache‘ herzustellen!“

Georges Braque²

Die Farbe hat mich. ... Sie hat mich für immer. Das ist der glücklichen Stunden Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.“, notiert Paul Klee 1914 in sein Tagebuch.³ Essentiell erscheint die Farbe in diesem Kommentar, dem Künstler eigentlich und wesentlich, nicht als Darstellungsmittel der Form inferior untergeordnet, sondern als konstitutives Element malerischen Schaffens. Die Farbe zu verbildlichen, zum Ausgangs- und Endpunkt der Malerei werden zu lassen, ist auch der Impetus Felix Rehfelds. Der Farbausdruck, der Farbaufdruck, der Farbauftrag werden in seinen Werken zum Sujet, alle Bildebenen sind aus der Farbe heraus gestaltet, sie vermag „einzutreten für das Thema, die Form, den Raum und die Bewegung des Lichtes im Bilde.“⁴ Dennoch sind die Werke des Künstlers nicht amorph, nicht gegenstandslos, vielmehr gibt Felix Rehfeld der Farbe Gestalt, verleiht ihr Form, inszeniert sie in Farb-, Welt- und Bildlandschaften.

1 Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray. München 1981, S. 113.

2 Zit. nach: Weibel, Peter: Die Revolution der Materialmalerei. Eine Invasion der Künste in die Realität, in: Materialbild. Material picture. Immagine materiale. Italia 1950-1965. Ausstellungskatalog ZKM Karlsruhe 2009, S. 26-47, hier S. 32f.

3 Paul Klee: Tagebuch, 16.04.1914, zit. nach.: Kringelbach, Morten L. und Romer Thomsen, Kristine: Farbenfreude des Gehirns, in: Farben in der Kunst. Ausstellungskatalog Louisiana Museum of Modern Art 2010, S. 106.

4 Max Imdahl, zit. nach.: Liesbrock, Heinz: Die Sprache der Farbe, in: Die Sprache der Farbe. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wilhelmshaven 1993, S. 9-14, hier S. 9.

Das vermeintliche Primat der Farbe schließt also die Form mit ein: Der jahrhundertalte Kampf um die Vorherrschaft von Kolorit oder Linie als Bildagens scheint sich in den Farbformen seiner Malerei zu versöhnen. Seit Aristoteles in „De coloribus“ und „De sensu et sensibili“ erste Farbtheorien begründete⁵, blieb die Thematik wesentlicher Bestandteil der Auseinandersetzung mit Kunst: So erörterten etwa die Abhandlungen von da Vinci, Dürer, Alberti, Runge und Goethe bis hin zu Albers stets auch die Frage, ob der wesentliche Aspekt von Kunst, die Idee, in der Linie oder der Farbe zum Ausdruck zu bringen sei⁶. Eine apollinische und eine dionysische Gestaltungsweise wurde ausgerufen: Auf Seiten der Maler fochten Florenz und Venedig diesen Gegensatz bereits im 16. Jahrhundert aus, als spätere Protagonisten galten Vermeer und Rembrandt, Poussin und Rubens, Ingres und Delacroix, Seurat und Monet⁷. Letzterer setzte entscheidende Impulse für die konzeptuelle Farbmalerie, welche die Farbe im Fortgang schließlich vom Zwang zur Abbildung befreite, von der Gegenstandstreue entband und in ihrer Eigengesetzlichkeit freisetzte. In der Folge prägt die Verabsolutierung des Kolorits das Werk vieler Künstler des 20. und 21. Jahrhunderts, ob in abstrakter oder in informeller Bildsprache. So scheint das Vorrecht der Farbe dem Betrachter etwa in Werken von Jackson Pollock⁸, Yves Klein⁹, Mark Rothko¹⁰, Rupprecht

⁵ Vgl. hierzu Stromer, Klaus: Nachdenken über die Farbe – Farbtheorien, in: Farbe in der Kunst. Ausstellungskatalog Louisiana Museum of Modern Art 2010, S. 70-104, hier S. 70f.

⁶ Weiterführend hierzu sind Gage, John: Colour free like light, in: Farbe in der Kunst. Ausstellungskatalog Louisiana Museum of Modern Art 2010, S. 50-69, v.a. S.50ff. sowie Itten, Johannes: Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. Ravensburg, 5. Aufl., 1975, S. 11-15.

⁷ Vgl. hierzu: Heuwinkel, Nicola Carola: Entgrenzte Malerei. Art Informel in Deutschland. Berlin 2010, S. 23.

⁸ Vgl. Wamberg, Jacob: Farbreflexionen. Die Kunst des 20. Jahrhunderts zwischen Tube und Theorie, in: Farbe in der Kunst. Ausstellungskatalog Louisiana Museum of Modern Art 2010, S. 40-49, hier S. 44.

⁹ Vgl. Gage, John: Colour free like light, in: Farbe in der Kunst. Ausstellungskatalog Louisiana Museum of Modern Art 2010, S. 50-69, hier S. 56.

¹⁰ Vgl. Liesbrock, Heinz: Die Sprache der Farbe, in: Die Sprache der Farbe. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wilhelmshaven 1993, S. 9-14, hier S. 12.

Geiger¹¹, Katharina Grosse¹² oder Gotthard Graubner¹³ ins Auge zu springen, allesamt trotz stilistischer Divergenz vereint im Verzicht auf mimetische Abbildung.

Felix Rehfeld entscheidet sich nicht für das Eine und gegen das Andere. Er vereint beides, Kolorit und Linie, indem er Farbe als Material thematisiert und in realistisch anmutender Form manifestiert. Gleichberechtigt scheinen beide zu agieren, eine Dualität etablierend, die sich im Arbeitsprozess des Künstlers wiederholt. In der Bildfindung vernetzt der Künstler nämlich ebenfalls zwei Medien, als sei das eine ohne das andere nicht denkbar, das eine Bedingung des anderen, ineinandergreifend und sich ergänzend: Fotografie und Malerei. Am Anfang seiner Komposition steht die Malerei, „sein Orientierungspunkt ist die bildliche Erscheinung derselben“¹⁴, entsprechend skulptiert er zunächst Farbreiefs des Darzustellenden aus reiner Materie. Pastos ist der Farbauftrag der ersten Anlage, spontan und skizzenhaft in der Wirkung, die Basis des nun einsetzenden Transformationsprozesses bildend. Denn im Anschluss wird dieses Modell fotografisch inszeniert: Durch Instrumentalisierung von Licht und Schatten, den Einsatz von künstlicher wie natürlicher Beleuchtung, schneidet Rehfeld „aus der Vielfalt aller möglichen Seinszustände ... einen Zustand heraus“¹⁵, der die Polymorphie von Farbe im gewählten Lichteinfall zu Tage treten lässt. Der Künstler fertigt eine fotografische Abbildung des selektierten Ausschnittes an und versetzt damit die Dreidimensionalität der Vorlage in Zweidimensionalität. Diese überträgt er schließlich auf die Leinwand, übersetzt sie quasi in ein Großformat, aufwändig, feinmalerisch, detailgetreu, und verbildlicht so das Abbild in dem Medium, in dem es seinen Ausgang nahm: in Malerei.

¹¹ Vgl. Ders., S. 13.

¹² Vgl. Wamberg, Jacob: Farbreflexionen. Die Kunst des 20. Jahrhunderts zwischen Tube und Theorie, in: Farbe in der Kunst. Ausstellungskatalog Louisiana Museum of Modern Art 2010, S. 40-49, hier S. 44.

¹³ Vgl. Growe, Bernd: Gotthard Graupner, in: Die Sprache der Farbe. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wilhelmshaven 1993, S. 16-22.

¹⁴ Bippus, Elke, in: Vier Positionen der Klasse Kneffel. Ausstellungskatalog Stiftung Burg Knipphausen 2006, S. 42.

¹⁵ Stoeber, Michael: Felix Rehfeld, in: Salon Salder 2005 – Neues aus Niedersächsischen Ateliers. Ausstellungskatalog Städtische Kunstsammlungen Salzgitter 2005, S. 44. Bereits Roy Lichtenstein hatte verschiedene Medien in seinen Arbeitsprozess inkludiert: Er malte mit Farbpinseln Striche auf einen Acetatfilm, projizierte diese nach dem Trocknen auf eine Leinwand, zeichnete sie nach und malte sie aus. Lichtenstein ging es jedoch nicht wie Rehfeld darum, Farbe als Material zu thematisieren, im Gegenteil: „Bei Lichtenstein ist das sinnliche Material der Farbe erstarrt und vertrocknet, geradeso, als wolle der Maler jegliche Spur menschlicher Tätigkeit ein für allemal aus seinen Bildern tilgen.“ (Hendrickson, Janis: Roy Lichtenstein. Die Ironie des Banalen. Köln 1988, S. 62).

Malerei als Ausgangspunkt für und Endpunkt von Malerei. 2004 beginnt Felix Rehfeld sich mit dem Material und dessen gemalter Erscheinung auseinanderzusetzen, zunächst in Form monochromer Farbmassen, die er in seinem dreiteiligen Schaffensprozess auf die Leinwand bannt. Diese Farblandschaften entwickelt Rehfeld im Fortgang zu Farbbergen, mit der Fragestellung experimentierend, wie Farbe in der Höhe darstellbar wäre. Ausgehend von tatsächlichen Motiven, die eine Bergkuppe losgelöst vor einer Himmelskulisse zeigen, gestaltet Rehfeld zunächst seine Vorlage, eine plane Holzplatte von 9 x 12 cm, die er mit einem ebenfalls planen Bildhintergrund bemalt. Auf diesen Himmel setzt der Künstler nun den Berg in einem einzigen Gestus pastosen Farbauftrags. Im Anschluss inszeniert Rehfeld sein Modell wiederum fotografisch, um das entstandene Abbild sodann großformatig in Öl auf Leinwand zu übertragen. Die Pastosität der malerischen Vorlage weicht nun einer ebenso präzisen wie planen Ausführung. In ZWEITES MATTERHORN und Berg OHNE TITEL hat die Oberfläche des Felsmassivs „die gleiche materielle und haptische Struktur wie der blaue Himmel des Hintergrundes, nämlich ein makelloses, geschlossenes und flaches Finish.“¹⁶ Felix Rehfeld repetiert also die Ebene der Abbildung, konnotiert aber weiterhin die Idee ihrer ursprünglichen Dreidimensionalität¹⁷.

Auf Berge aus Farbe folgen Meere aus Farbe. AM WASSER stellt die Behauptung einer Meeresoberfläche auf: Monochrome Ölfarbe skulptiert das Ausgangsbild, wiederum ein kleinformatiges Modell, welches der Künstler im natürlichen Gegenlicht fotografiert. Hierdurch entsteht ein gleißendes, glitzerndes Wellenspiel, das nur das Abbild hervorzurufen im Stande ist, nicht dessen ursprüngliche Basis. In der Übertragung dieses Abbilds auf das Großformat der Leinwand entlockt Rehfeld der Monochromie vielfältige Valeurs, die dem fotografischen Umweg geschuldet sind, und nun die Farbe fluten lassen. Durch den dreistufigen Arbeitsprozess entstanden, verbildlicht AM WASSER somit nunmehr die Idee einer Meereslandschaft und nicht das Wasser selbst.

Auch die Weltlandschaften Felix Rehfelds formulieren eine Vorstellung von Landschaft, nicht deren Wiedergabe. Die URLANDSCHAFT zeigt eine aus Farbe gebaute Topographie, auf Leinwand skulptierte Materie, „land-

¹⁶ Meister, Jochen: Matterhorn. 2006.

¹⁷ Dieser Arbeitsprozess und damit das malerische Endergebnis unterscheiden sich somit elementar von denjenigen anderer Künstler, die sich ebenfalls mit singulären Bergmotiven auseinandergesetzt haben (vgl. etwa die Arbeiten von Ralph Fleck in Landschaften. Ausstellungskatalog der Galerie Braunbehrens München 1997).

schaftliche Höhenformationen mit pastoser, aufeinander geschichteter Malerei“ gleichsetzend¹⁸. Eine Gegend des Westerwaldes ist dargestellt, die Heimat des Künstlers wird zum Bildgegenstand. Unter Zuhilfenahme von Kartenmaterial überträgt Felix Rehfeld Kilometer und Höhenmeter in Zentimeter, um sie entsprechend maleisch zu verorten. Erneut schafft er fotografische Abbildungen des gemalten Ursprungs, um diese im Anschluss wiederum auf die Leinwand zurückzuführen, inszeniert freilich, komponiert durch die Wahl des Ausschnittes, des Blickwinkels und des Lichteinfalls. Aus der Urlandschaft wird so im Detail das Besondere hervorgehoben, das Landschaftssegment charakterisiert. Indem der Künstler im Teilstück den Modus der Aufsicht verlässt, wählt er eine andere Gangart: Nun kann Diffuses Bedeutung erhalten, Tiefenstaffelung durch die Abfolge von Schärfe und Unschärfe komponiert werden. Im Ausschnitt aus dem großen Ganzen wird das Gebiet also personalisiert, entsprechend benennt Felix Rehfeld ein Detail der Urlandschaft UM NISTER.

Mag der Ortskundige sich in den aus der Urlandschaft generierten Gegenden noch zurecht finden, so vermittelt VILLENEUVE zunächst den Eindruck abstrakter Farbflächen, die eher die Vorstellung einer Landschaft zu verbildlichen scheinen, als diese tatsächlich wiederzugeben. Und doch bezieht sich dieses Segment ebenfalls auf ein größeres Ganzes: auf BRION. Auch dieses Werk basiert auf einem Abstraktionsprozess, in welchem Felix Rehfeld die aus Satellitenaufnahmen konstruierten Farbflächen wiederum im Detail komponiert und fotografiert, um das geschaffene Abbild anschließend auf die Leinwand zu übertragen. Streng geometrisch, nachgeradezu kubistisch wirkt das Endprodukt dieser Transformation: Die ineinander gestaffelten Farbflächen rufen beim Betrachter zwar Assoziationen an topographische Visualisierungen aus der Vogelperspektive wach, scheinen jedoch kaum lokalisierbar zu sein, als handle es sich um Weltlandschaften, die in ihrer komponierten Genese Ortlosigkeit verkörpern. Und doch zeigt der Vergleich von YÉBLERON und BRION Unterschiede in der Parzellierung, in der Kultivierung, im Landschaftskonstrukt, die eine Zuordnung der Gegend in die namensgebenden Örtlichkeiten Frankreichs erlauben. Diese Verortung festigt sich im Ausschnitt, der die Aufsicht verlässt, und im Kippen der Bildfläche näher kommt, sich anzoomt nachgeradezu, bis VILLENEUVE dem Betrachter vor Augen steht, immer noch auffindbar in BRION, aber nun intimer inszeniert. Nicht nur die Tiefenstaffelung der sich ergießenden Hügellandschaft vermittelt das Gefühl von Tatsächlichkeit, von Begehbarkeit beinahe, auch wird das Gespür einer momentanen Witterung hervorgerufen in der Diffusität des Farbauftrags. Wiederum

¹⁸ Felix Rehfeld, zit. nach: Realität als Material. 5 Positionen. Ausstellungskatalog Galerie Epikur. Wuppertal 2007.

ist es also die Farbe, die das Bild charakterisiert, ihrer Nahaufnahme widmet sich Felix Rehfeld konsequenter Weise im Folgeschritt.

Nicht verzahnt miteinander wie die Farbflächen der Landschaften, nicht Kante an Kante, nicht getrennt: untrennbar ineinander verwoben vielmehr präsentieren sich WEIßPINK und OHNE TITEL aus dem Jahr 2011. Weiß und Pink verfließen, tränken den Bildkörper, quellen aus ihm hervor, Felix Rehfeld hält sie nicht fest, er lässt sie agieren. „Die gleichsam mikroskopische Aufnahme seziiert die Geste und die Farbe als Material – kleinste Vertiefungen, Einschlüsse, die Form der Farbwülste und Lichtreflexe werden registriert und ins Bild gesetzt.“¹⁹ Greifbar wird die Farbe somit, haptisch erfahrbar scheint sie zu sein, geformt in der Gestalt, in der „Farbe aus einer Überfülle von Möglichkeiten gerade so und nur so Ereignis geworden ist.“²⁰

Farbe als Ereignis aufzufassen impliziert, deren Eigengesetzlichkeit weiterzudenken. Was geschieht mit autonomen Farben im Bild, was bewirken sie außerhalb ihres Trägers? „Sobald es zwei Farben in einem Bild gibt, entspinnt sich ein Kampf“²¹. Die Interaktion zweier Charaktere, die in diesen Worten Yves Kleins angedeutet wird, manifestiert Felix Rehfeld in einer Arbeit, in der Gelb und Pink aufeinander Bezug nehmen. Nicht einer Leinwand sind sie einverleibt, zwei Bildträger formt der Künstler, eine mit dem Erscheinungsbild gemalten Gelbs, das andere mit demjenigen gemalten Pinks. Über Eck gehängt, wird die Relation der Bilder unausweichlich, nicht nur im Verhältnis zueinander, auch in der Dependenz zum außerbildlichen Raum. Bereits Johannes Itten hat in seinen Untersuchungen zur Kunst der Farbe betont, dass die Farbwirkung eines Bildes immer mit der Bezugsfarbe korreliert, auch mit derjenigen der Umgebung: „Violett wird von weißem Grund abgestoßen und scheint nach vorne zu kommen, während Weiß das Gelb, als ‚helle Verwandte‘ zurückhält.“²² In Felix Rehfelds Version scheint das Leuchten des Gelb das gegenüber hängende Pink widerzuspiegeln und vice versa, das Spektrum monochromen

19 Bippus, Elke, in: Vier Positionen der Klasse Kneffel. Ausstellungskatalog Stiftung Burg Kniphausen 2006, S. 42.

20 Erwin Sylvanus Definition eines guten Bildes, zit. nach: Heuwinkel, Nicola Carola: Entgrenzte Malerei. Art Informel in Deutschland. Berlin 2010, S.67.

21 Yves Klein, zit. nach Gage, John: Colour free like light, in: Farbe in der Kunst. Ausstellungskatalog Louisiana Museum of Modern Art 2010, S. 50-69, hier S. 56.

22 Itten, Johannes: Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. Ravensburg, 5. Aufl., 1975, S. 121.

Farbaufrags erst in der Wechselwirkung gänzlich entfaltend. Der Pinselduktus registriert konkave Einbuchtungen ebenso wie konvexe Farbwülste, Verschattungen wie Erleuchtungen, Tränkendes wie Tropfendes, Gestrichenes wie Geschwungenes. In Diversifikationen springt dem Betrachter die Farbe ins Auge, wenn er seinen Standpunkt variiert, die Farbformung lässt die Bilder quasi zum Objekt werden, scheinbar die Feststellung Johannes Ittens konnotierend: „Gelb auf Rotviolett besitzt höchste, charaktvollste Kraft“²³.

Ließen sich die früheren Farblandschaften Felix Rehfelds an den Rändern weiter sinnen, floss die Farbe nahezu grenzenlos über die eigentliche Darstellung hinaus, so präsentieren sich die aktuellen Werke des Künstlers „als in sich, am Bildrand abgeschlossene Arbeiten.“²⁴ Die LACKBILDER sind geschlossene Einheiten mit klarer Begrenzung: Der Abschluss der Leinwand markiert das Ende des Bildgegenstandes, die Farbe hat sich innerhalb ihres Trägers zu verhalten. Als geschlossener Körper wölben sich die Lackbilder somit ins Blickfeld, stets eine Farbe thematisierend, die für sich steht und nicht nach Zusammenstellung verlangt wie etwa Gerhard Richters Farbtafeln²⁵. Wiederum folgt Rehfeld seinem dreistufigen Arbeitsprozess, schafft zunächst ein kleinformatiges, dreidimensionales Modell einer kissenähnlichen Miniatur, welches im Anschluss aus verschiedenen Perspektiven in divergierenden Lichtverhältnissen fotografiert und sodann feinmalerisch auf die Leinwand übertragen wird²⁶. Lackiert wirkt diese im Ergebnis, glänzend wölbt sich der Farbkörper, die Spiegelungen wiedergebend, welche in der fotografischen Inszenierung Abbild wurden. Nicht formwerdend, nicht formauflösend ist die Farbe gezeigt – die Farbe ist.

Hatten die Farblandschaften das Abbild gemalter Materie zum Darstellungsgegenstand erhoben und die Weltlandschaften die Idee von Landschaft transportiert, so vermitteln die LACKBILDER nun die Vorstellung von Farbkörpern. Stets also zeigen die Arbeiten Rehfelds nicht einen tatsächlichen Seinszustand, sondern eine

23 Ebenda, S. 133.

24 Koch, Anna Cathrin: Felix Rehfeld. Text zur Ausstellung in Freiburg 2012.

25 Vgl. hierzu Gage, John: Colour free like light, in: Farbe in der Kunst. Ausstellungskatalog Louisiana Museum of Modern Art 2010, S. 50-69, hier S. 54.

26 Die Lackbilder sind demnach plan, nicht wirklich gewölbt oder unterfüttert wie etwa bei Gotthard Graupner. Vgl. hierzu Growe, Bernd: Gotthard Graupner, in: Die Sprache der Farbe. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wilhelmshaven 1993, S. 16-22.

mögliche Form seiner Verbildlichung. Den Bezug von Werk und Wirklichkeit stellt der Künstler bereits in seinem dreistufigen Arbeitsprozess in Frage, welcher die Bedeutung der Bildfindung, die Erstellung von Realitätskonstrukten widerspiegelt: „Selbst Malerei von Farbe bleibt das Abbild von Farbe, obwohl Ausgangs- und Darstellungsmaterial identisch sind.“²⁷ Ungleich derjenigen Fotorealisten, deren Ausgangspunkt eine Fotografie ist, die eine momentane, wenn auch subjektive Perspektive der Wirklichkeit festhält²⁸, erschafft Felix Rehfeld die abzubildende Realität eigenmächtig. Nicht Lichtbilder, die einen Zustand der uferlosen Vielfalt an möglichen Wirklichkeiten festhalten, sind Ausgangspunkt seiner Arbeiten: Der Künstler selbst wird zum Kreator von Wirklichkeit. Indem er seiner Visualisierung im Modell Gestalt gibt und dieses anschließend fotografisch inszeniert, erschafft er die Metamorphose einer Tatsächlichkeit, die es in realiter nie gegeben hat. In der Übertragung dieses Abbildes auf die Leinwand erfolgt somit die Widerspiegelung einer Widerspiegelung, die gleichwohl Realität simuliert und dennoch „parallel zur Natur“²⁹ steht.

Das Trompe-l'oeil seiner Arbeiten täuscht die Sinne also zweifach: im vermeintlich dreidimensionalen, haptischen Modus, der den Anschein von Malerei zu verhindern scheint,³⁰ wie in der reproduzierenden Konstruktion vorgeblicher Wirklichkeit. Hiermit verweist Felix Rehfeld auf die Tatsache, „dass der Ursprung eines Bildes schon immer ein Bild ist“³¹ und gestaltet somit, was Nietzsche mit der „Perspektivität“ menschlicher Erkennt-

27 Braun-Falco, Markus: zur malerei von felix rehfeld, in: Felix Rehfeld. Ausstellungskatalog anlässlich des Meisterschülerabschlusses 2007/08 an der Hochschule für Künste Bremen.

28 Zwar zeigt auch der Fotorealismus nicht die direkt wahrnehmbare Wirklichkeit, sondern deren mediale Simulation im fotografischen Abbild, doch ist dieses dennoch das Abbild einer zeitlich und perspektivisch fixierten Tatsächlichkeit, wenn auch von einem Einzelnen in subjektiver Wahrnehmung festgehalten (vgl. Röhl, Boris: Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definition. Hildesheim 2003, S. 142f.).

29 Cézanne, zit. nach: Liesbrock, Heinz: Die Sprache der Farbe, in: Die Sprache der Farbe. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wilhelmshaven 1993, S. 9-14, hier S. 11.

30 Dieser Ausdruck geht auf Gerhard Richter zurück, nach eigener Aussage hat er in seinen frühen Werken den Anschein von Malerei verhindern wollen (vgl. Hyper Real. Die Passion des Realen in Malerei und Fotografie. Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. Wien 2010, S. 372.)

31 Ohlsen, Nils: Realismus – das Abenteuer der Wirklichkeit, in: Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. Hg. v. Christiane Lange und Nils Ohlsen. München 2010, S. 14-41, hier S. 27.

nis umschreibt: „Soweit überhaupt das Wort ‚Erkenntnis‘ Sinn hat, ist die Welt erkennbar; aber sie ist anders deutbar, sie hat keinen Sinn hinter sich, sondern unzählige Sinne.“³² In seinem Arbeitsprozess hinterfragt der Künstler die Herstellung dieser Sinne im Bild, die Produktion von Bildwirklichkeiten in den Medien, die „Realität in ihrem jeweiligen Interesse ausschneiden, akzentuieren, verändern, deformieren.“³³ Seine Arbeiten thematisieren also implizit stets auch die Relation von Wirklichkeit und dem Bild von Wirklichkeit, sind bildnerische Reflexionen. Sie führen dem Betrachter vor Augen, dass die Behauptung einer objektiven Realitätsexistenz im heutigen Medienzeitalter zum Paradox geworden ist und scheinen somit indirekt die Erkenntnis Salvador Dalis zu bestätigen: „Eines Tages wird man offiziell zugeben müssen, dass das, was wir Wirklichkeit getauft haben, eine noch größere Illusion ist, als die Welt des Traumes.“³⁴

Dr. Sonja Lechner M.A.
Kunsthistorikerin

32 Nietzsche, Friedrich: Werke III. Hg. v. K. Schlechta. München 1955, S. 903.

33 Amerikanischer Fotorealismus. Ausstellungskatalog Württembergischer Kunstverein. Stuttgart 1972, S. 10.

34 Zit. nach Ohlsen, Nils: Realismus – das Abenteuer der Wirklichkeit, in: Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. Hg. v. Christiane Lange und Nils Ohlsen. München 2010, S. 14-41, hier S. 14.

Felix Rehfeld

1981 geboren in Hadamar/ Niederzeuzheim
1997 - 2000 Ausbildung zum Tischler
2002 - 2008 Studium der freien Kunst an der FH Ottersberg, der HfK Bremen und an der AdBK in München, Diplom bei und Meisterschüler von Karin Kneffel
seit 2010 Künstlerischer Mitarbeiter an der AdBK München bei Prof. Karin Kneffel

Preise/ Stipendien

2005 Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes
2007 Kunstpreis der Bremer Loge zum silbernen Schlüssel
2009 Atelierförderprogramm der Landeshauptstadt München

Ausstellungen

2005 • Gruppenausstellung "Nordwestkunst 2005" in der Kunsthalle Wilhelmshaven
• "Salon Salder Neues aus Niedersächsischen Ateliers", im Museum Schloss Salder Salzgitter
2005 - 2006 • „Vier Positionen“ Gruppenausstellung in der Stiftung Burg Knipphausen, Wilhelmshaven
• „Bergbilder“ Einzelausstellung in der Galerie mbf-Kunstprojekte, Freiburg
2007 • „Realität als Material“, Gruppenausstellung in der Galerie Epikur, Wuppertal
• Preisträgerausstellung der Bremer Loge zum silbernen Schlüssel, Logenhaus, Bremen
2008 • Auswahlstellung zum Bremer Förderpreis 2008 in der städtischen Galerie im Buntentor, Bremen

2009

2010

2011

2012

- „Sweet Dreams“, Städtische Galerie Delmenhorst
- „Kunstsommer“, Garage, Kunstverein Oberhausen
- „Meisterschüler“ Ausstellung in der Städtischen Galerie, Bremen
- „Spring“ Bremer Kunstfrühling 2009
- „Frühe Arbeiten“ Einzelausstellung in der Galerie mbf- Kunstprojekte, München
- „Landschaftspartie“, Galerie Robert Drees, Hannover
- „coming soon“ städtische Galerie im Cordon Haus, Cham
- „Neue Münchner Malerei II“ Galerie der Moderne, München
- „Germania in Gallerie“ Galerie Bianca Maria Rizzi, Mailand
- "Salon Salder 2010 - Neues aus Niedersächsischen Ateliers", im Museum Schloss Salder, Salzgitter
- „Landschaftsdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst“, Syker Vorwerk, Syke
- „Landschaften“, Aliseo Art Project, Gengenbach, Schwarzwald
- a arte de Felix Rehfeld - Casa das Artes de Laranjeiras - CAL - Rio de Janeiro - RJ – Brasilien
- Felix Rehfeld - Paisagens - Museu de Arte Contemporanea - MARCO - Campo Grande - Mato Grosso do Sul - MS – Brasilien
- FELIX REHFELD - PAISAGENS - Espaço Cultural Ivandro Cunha Lima und Galeria Senado no Senado Federal do Congresso Nacional do Brasil - Brasília - D.F - Brasilien
- Centro Dannemann, Sao Felix, Bahia, Brasilien
- Artplosiv Gallery, Freiburg



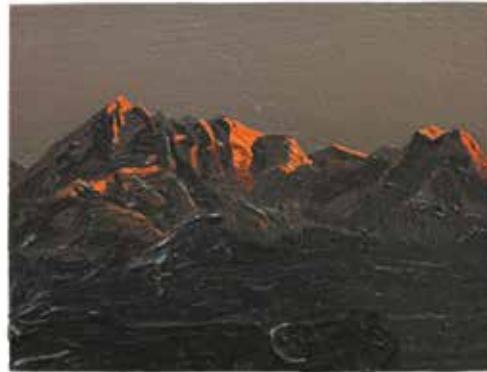
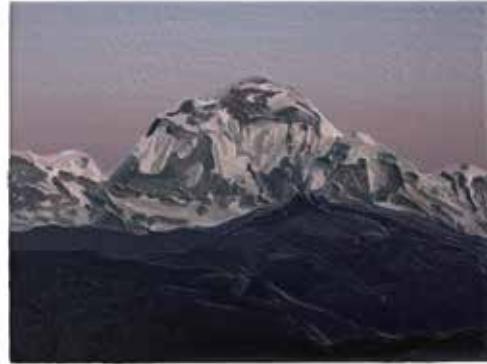
Fotografin:
Verena Hägler



Ohne Titel 2010
150 x 200 cm | Öl auf Leinwand



Zweites Matterhorn 2008
150 x 200 cm | Öl auf Leinwand



Kleine Berge
2012
9 x 12 cm
Öl auf MDF





Am Wasser 2009
200 x 300 cm | Öl auf Leinwand



Ohne Titel 2012
150 x 200 cm | Öl auf Leinwand



Urlandschaft 2005
65 x 85 cm | Öl auf Leinwand



Um Nister 2005
110 x 145 cm | Öl auf Leinwand



Yébleron 2010
150 x 200 cm | Öl auf Leinwand



Brion 2010
150 x 200 cm | Öl auf Leinwand



Villeneuve 2010
150 x 200 cm | Öl auf Leinwand



GroßesGrauGrün 2009
150 x 200 cm | Öl auf Leinwand



Ohne Titel 2010
60 x 80 cm | Öl auf Leinwand





Ohne Titel 2011
75 x 100 cm | Öl auf Leinwand



Weiß-Pink 2011
120 x 160 cm | Öl auf Leinwand





Ohne Titel 2012
180 x 240 cm | Öl auf Leinwand



Ohne Titel 2011
180 x 240 cm | Öl auf Leinwand



Ohne Titel 2012
150 x 200 cm | Öl auf Leinwand



Ohne Titel 2012
90 x 120 cm | Öl auf Leinwand



Ohne Titel 2012
150 x 200 cm | Öl auf Leinwand



Ohne Titel 2012
75 x 100 cm | Öl auf Leinwand



Ohne Titel 2012
75 x 100 cm | Öl auf Leinwand



Kataloggestaltung: Georg Lechner

Büro für Gestaltung und Kommunikation
Reichenbachstraße 16
80469 München
089 / 20 60 67 5 - 13

lechner@bfguk.de
www.bfguk.de