

Behauptung der Persönlichkeit und Gesellschaftskritik

Werke von Christian Rohlf's im Germanischen Nationalmuseum

Im Wintersemester 1870 begann Christian Rohlf's sein Studium an der 1860 gegründeten Großherzoglichen Kunstschule in Weimar. Unter Stanislaus Graf Kalckreuth, dem ersten Direktor der Schule, entwickelte sie sich zu einer der fortschrittlichsten Akademien in Deutschland. Während dem Großherzog im Hinblick auf öffentliche Repräsentationsaufgaben daran gelegen war, die der Vermittlung nationalen Gedankenguts dienende Historienmalerei zu fördern, setzte sich Kalckreuth für eine moderne realistische Auffas-

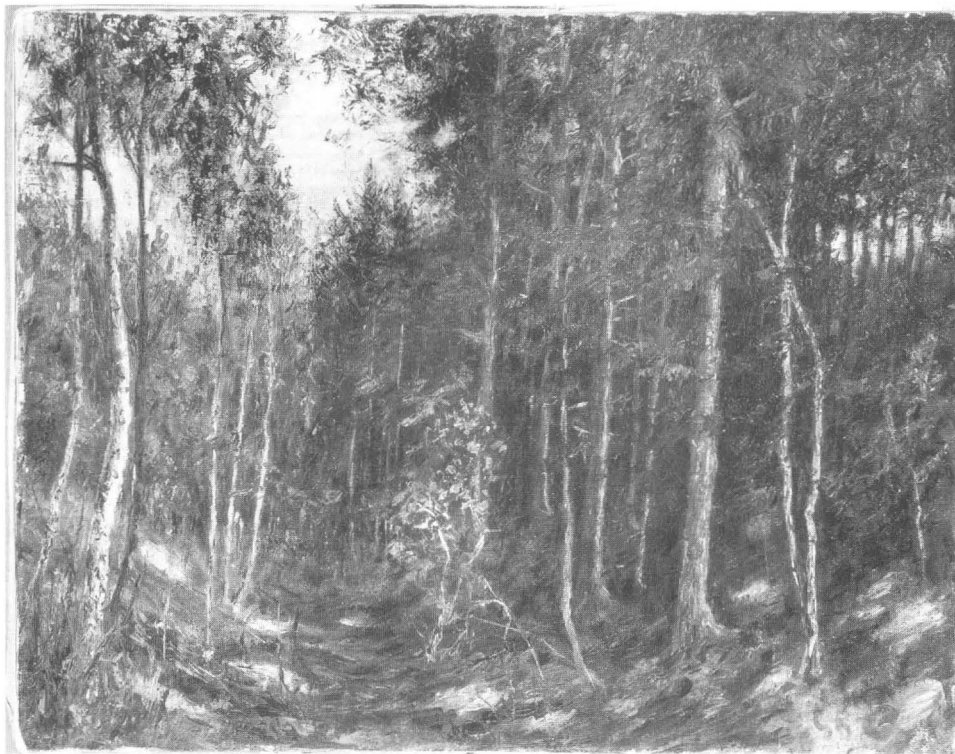
sung ein. Neben der Schulung in klassischen akademischen Regeln wurde die unmittelbare Naturanschauung als Ausbildungsgrundsatz gepflegt und das Landschaftsfach der Historien- und Genremalerei gleichgestellt.

Rohlf's wurde zunächst Schüler des Historienmalers Paul Thumann. 1876 trat er in die Klasse des belgischen Akt- und Figurenmalers Alexandre Struys ein, der in dem Jahr nach Weimar gekommen war. Struys hatte bereits in Belgien durch gesellschaftskritische Themen sowie seinen lebhaften Malstil

Aufsehen erregt, der sich der idealisierenden Glätte der etablierten akademischen Kunst widersetzte. Nicht nur durch Lehrer wie Struys empfangen Rohlf's weiterführende Impulse, sondern auch durch die Landschaftsstudien, die er neben seiner Ausbildung zum Figurenmaler betrieb.

Wichtig wurde in diesem Zusammenhang 1875 die Berufung des bekannten Tiermalers Albert Brendel nach Weimar. Brendel war während seines zweiten Parisaufenthaltes mit den Malern der Künstlerkolonie von Barbizon in Verbin-

dung gekommen. Diese hatten sich vom geschäftigen Pariser Kunstleben in die Waldeinsamkeit des Dorfes Barbizon zurückgezogen. Sie kritisierten den offiziellen Kunstbetrieb, der in ihren Augen einen in der Gesellschaft waltenden oberflächlichen Materialismus widerspiegelte und künstlerische Ideen zu schmückenden Standards verkommen ließ. Entsprechend verweigerten sie sich gängigen, d. h. gemeinhin als „künstlerisch“ angesehenen Motiven und Darstellungsweisen. Sie widmeten sich der Beobachtung unscheinbarer Landschaftsausschnitte, malten Waldränder, Bachläufe, Wege und Tümpel. Akademische Regeln ersetzten sie durch die persönliche Auffassung und spektakuläre Ansichten durch die intime Einfühlung in das atmosphärisch wechselhafte Erscheinungsbild der Natur, weshalb sie ihre Landschaftsgemälde nicht nach Skizzen im Atelier, sondern „en plein air“, im freien Licht der Natur ausführten. Die „paysage intime“ der Barbizonniers, die den Impressionismus vorbereitete, wurde von Brendel nach Weimar vermittelt. Hiervon profitierten nicht nur seine direkten Schüler sondern auch Studenten wie Rohlf's, der sich den Landschaftlern hinzugesellte.



Christian Rohlf's
(Niendorf, Kreis Segeberg
1849–1938 Hagen)
Webicht bei Weimar, um 1888/89
Öl/Lwd., 59 x 76,5 cm
Inv. Nr. 2041. Leihgabe der Stadt
Nürnberg

1883 wandte er sich entschieden der Landschaftsmalerei zu: „Von da an malte ich draußen in der Umgebung Weimars vor der Natur“, hielt er später fest.

In dem Gemälde „Webicht bei Weimar“ arbeitet Rohlfs mit lockerem und beweglichem Duktus den Eindruck des verwobenen Walddickichts heraus. Sein Interesse gilt der huschenden Wirkung des durch die Zweige fallenden Sonnenlichts und dem diffusen Spiel von Licht und Schatten. Er nutzt die Farbe nicht zur präzisen Beschreibung einzelner Gegenstände sondern zur Umschreibung eines atmosphärischen Gesamtzusammenhangs, in dem das Gegenständliche eingebettet ist. Stilistisch läßt sich das undatierte Gemälde einer Reihe Ende der achtziger Jahre entstandener Arbeiten mit Motiven aus der Umgebung Weimars gegenüberstellen – etwa dem 1888 datierten Gemälde „Der Wilde Graben neben der Chaussee“ (Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden) oder dem 1889 entstandenen „Waldweg im Winter. Chaussee nach Tiefurt im Webicht bei Weimar“ (Wallraf-Richartz-Museum, Köln).

Rohlfs entwickelte sich in Weimar zu einem beachteten deutschen Vertreter der Freilichtmalerei. Weimar war in den neunziger Jahren das wohl wichtigste Zentrum für französische Kunst in Deutschland. In der „Permanenten Kunstausstellung“, die der Großherzoglichen Akademie als Ausstellungsinstitut angeschlossen war, wurden seit Beginn der neunziger Jahre Werke der Impressionisten gezeigt, z. B. 1890 von Claude Monet, 1890



Christian Rohlf
(Niendorf, Kreis Segeberg
1849–1938 Hagen)
Visionäre Landschaft, 1912
Öl/Lwd., 60 x 105 cm
Inv. Nr. Gm 2039. Leihgabe der Stadt
Nürnberg

von Camille Pissarro und Alfred Sisley. Rohlf wurde durch diese Ausstellungen in dem von ihm eingeschlagenen Weg bestärkt, seine Wahrnehmung der sichtbaren Welt durch ein freies Spiel der Farben zu übersetzen. Um 1900 fand er als „deutscher Impressionist“ Anerkennung. Die Entwicklung seines im Verlauf von drei Jahrzehnten gereiften Werks war damit nicht abgeschlossen. Rohlf vertritt geradezu beispielhaft den Grundsatz der Moderne, zugunsten der Erweiterung von Wirklichkeitsperspektiven die gewonnenen künstlerischen Ansichten immer wieder zu übersteigen. Nach 1900, er war damals

schon über fünfzig Jahre alt, ließ er sich auf neue Ansätze in der Kunst ein.

Durch Henry van de Velde kam er 1900 in Kontakt mit Karl Ernst Osthaus, der in Hagen mit dem Aufbau einer Kunstsammlung begonnen hatte. In ihrem Zentrum sollten die französischen Neuerer stehen. Gleichzeitig verfolgte Osthaus den Plan, innovative Künstlerpersönlichkeiten nach Hagen zu holen, die die Industriestadt mit ihrem kreativem Geist befruchten sollten. In dem Museum, das er für seine Sammlung errichten ließ und mit dessen Planung er van de Velde betraut hatte, wollte Osthaus nicht nur Ateliers für diese Künstler sondern auch eine Malschule unterbringen. Er bot deren Leitung Rohlf an, der 1901 nach Hagen übersiedelte. Zwar zerschlugen sich die Pläne der Malschule, dennoch blieb Rohlf in Hagen

und bezog ein Atelier in dem von Osthaus gegründeten Folkwang Museum. Die in der Museumssammlung gewonnenen Eindrücke – der späte Monet, die Neoimpressionisten, Vincent van Gogh, ihr von der sichtbaren Erscheinung der Dinge unabhängiger Umgang mit der Farbe – wirkten auf Rohlf wie eine Befreiung von den Traditionen des Naturalismus. Seine 1912 entstandene „Visionäre Landschaft“ gehört zur Reihe seiner Bergbilder, in denen sich die Formensprache zunehmend vom Gegenstand löst. In der Landschaft beobachtete Strukturen und Farbwerte sind in eine nahezu abstrakte Komposition übersetzt, in der sich Farbklänge und Linienrhythmus, die warmen, erdigen Töne und der gelöste, weiche Linienfluß, wechselseitig in ihrer Wirkung steigern. Rohlf läßt die Farben fließen und schweben, um seine Ge-

stimmtheit in ihren Ausdruck zu verweben.

Die „Visionäre Landschaft“ dokumentiert Rohlf's Hinwendung zum Expressionismus. Er schuf sie in seiner Münchner Zeit. Auf Einladung des Arztes und Kunstsammlers Dr. Commerell hatte er 1910 für zwei Jahre ein Atelier in der bayerischen Hauptstadt bezogen. Bereits 1908 war der Künstler einer Einladung des Münchner Sammlers gefolgt. Damals berichtete er in einem Brief an Osthaus über eine Automobilfahrt zu den oberbayerischen Seen: „...es ist eine schöne Landschaft. Gemalt habe ich sie aber nicht. Ich glaube ich muss reinweg aus mir herausmalen wie man sagt aus dem Bauch damit gewinnt man seine völlige Freiheit. Vor der Natur bin ich nicht frei.“ Sein Wunsch nach „völliger Freiheit“, um allein sein Inneres zum Sprechen zu bringen, erinnert an das Manifest der jungen Dresdner „Brücke“-Maler, die wie er selbst um 1905 bahnbrechende Impulse durch das Werk von Gogh's erhielten. In seiner Münchener Zeit wird Rohlf's Kenntnis von dem 1911 gegründeten Künstlerverband „Der Blaue Reiter“ genommen haben, zumal er mit vielen der Künstler, die sich dieser Gruppierung anschlossen, 1910 auf der Sonderbund-Ausstellung in Düsseldorf vertreten war. Gerhard Graulich weist in Rohlf's 1912 entstandenen Bergbildern auf eine gewisse Affinität zu dem französischen Maler Robert Delaunay hin, der in Ausstellungen des „Blauen Reiters“ in der Münchener Galerie Thannhauser und ebenso in dem von Wassily Kandinsky und Franz Marc 1912 heraus-

gegebenen Almanach der Gruppe vertreten war. Delaunay verstand seine aus der Interaktion der Farben entwickelte abstrakte Kompositionsweise als „dynamische Poesie“ – als gleichnishafte Vision eines allumfassenden Existenzraums. Die lichthafte Strukturen seiner „orphistischen“, Malerei beeindruckten eine ganze Reihe der international gesinnten Expressionisten, so etwa August Macke und Franz Marc, die wie Delaunay die Malerei zu einer grenzüberwindenden „selbstverständlichen Universalsprache“ machen wollten.

Wie diese Maler konzentrierte sich Rohlf's auf die visionäre Ausdruckskraft der Farben, um durch sie jenen schöpferischen Urgrund erahnen zu lassen, an dem alle Menschen gleichermaßen teilhaben. Paul Westheim beschrieb 1918 die Farbwirkung in Rohlf's Gemälden als „Aufgluten...“. In seiner Malerei scheinete die Stofflichkeit des Objekts „hinter aufstrahlenden Farberlebnissen... mehr und mehr zu entsinken. Wie ein Schleier des Visionären schieben sie sich vor, aber doch so, daß immer noch als Ahnung, als Anhalt für die Entdeckung jener Urgrund des Substanziellen verbleibt“. Westheim verglich diese Wirkung mit der mittelalterlicher Glasfenster, deren figürliche Darstellungen – ob eine Himmelfahrt Christi, ein Martyrium oder eine Legende aus dem Heiligenleben – in der vom Licht durchstrahlten Pracht der Glasscheiben wie in einer von innen heraus drängenden Leuchtkraft aufgehen. Rohlf's erstrebe eine Farbigkeit, „die an mysteriöser, nicht zu er-

gründender Tiefe nicht nachsteht hinter jenem Buntglas, das durch Schwarzlot, Altersstaub und Überfang von einer im Koloristischen so unerschöpflichen Bewegtheit ist“. Eine solche an die Wirkung mittelalterlicher Glasfenster angelehnte Inszenierung der Farben spricht aus der 1914 entstandenen Arbeit „Versuchung Christi“. Das Leuchten der Farben verdichtet sich in wenigen Tönen, im hellen Rot des Gewandes Christi und dem Gelb, in das die Szene wie in einen imaginären Bildraum eingebettet ist. Rohlf's behandelt die Farben in sich nuanciert. Er durchwebt sie mit feinen Schatten und verleiht ihnen einen verschwebenden Klang. Ihre Helligkeitswerte hat er durch dunkle Konturen hervorgehoben. Sie erinnern an die schwarzen Bleiverlötungen, die in den alten Scheiben die Glasstücke fassen und ihrem bunten Leuchten eine geheimnisvolle Tiefe verleihen. Mit dieser von der Glaskunst abgeleiteten Einfassung der Farben haben sich eine Reihe expressionistischer Künstler befaßt, wie etwa in München der russische Maler Alexej von Jawlensky. Ein Beispiel gibt im Germanischen Nationalmuseum seine 1913 entstandene Arbeit „Kopf in Schwarz und Grün“. Jawlensky wurde zu dieser Umrahmungstechnik durch den französischen Nabis-Künstler Emile Bernard und den von ihm entwickelten „Cloisonnisme“ angeregt. Die cloisonnistische Umrahmung der Farben kommt bei Rohlf's in einigen Werken von 1912 unverkennbar zum Tragen. Seine Beschäftigung mit der Wirkung des farbigen Lichtes

wird auch im Austausch mit dem niederländischen Künstler Johan Thorn-Prikker, den Osthaus 1910 nach Hagen geholt hatte, Impulse erfahren haben. Bei seiner Suche nach künstlerischen Formen, mit denen sich breite Bevölkerungsschichten erreichen ließen, hatte sich Thorn-Prikker der Glasfensterkunst zugewandt, um durch sie wieder „tiefe Inhalte“ zu vermitteln. Das Germanische Nationalmuseum besitzt einige seiner Arbeiten. Die mystische Wirkung seiner Glasfenster erregte 1912 bei der Sonderbund-Ausstellung in Köln großes Aufsehen.

Der von Thorn-Prikker ausgesprochene Wunsch, mit seinen Werken nicht nur einen Kreis von Kunst Kennern, sondern das Bewußtsein der Masse zu erreichen, wurde am Vorabend des Ersten Weltkrieges für viele Avantgardenkünstler zum dringenden Anliegen. Ludwig Meidner, Richard Janthur und Jacob Steinhardt gründeten 1912 in Berlin die Gruppe „Die Pathetiker“. Sie wollten „Volk und Menschheit packen und nicht nur den ästhetischen Bedürfnissen einer kleinen Schicht dienen“ und stellten in ihren Bildern Weltuntergänge, biblische Motive und Prophetengestalten dar, um die Menschen zur Selbstbesinnung zu ermahnen. Bei diesen Künstlern kam die Unruhe der zeitkritischen Generation zum Tragen, ihr Gefühl eines bevorstehenden Zusammenbruchs der selbstgefälligen bürgerlichen Welt, dem soziale Ungerechtigkeiten und Spannungen ebenso Nahrung gaben wie nationale Überheblichkeit und durch imperialistisches Machtstreben ausgelöste weltpoliti-



sche Krisensituationen. Rohlfs, der sich während seiner Studienzeit von der Historien- und Figurenmalerei abgewandt hatte, die im öffentlichen Bereich der Propagierung gesellschaftlicher Ideale diente, wandte sich 1912 wieder figürlichen Darstellungen zu, aus denen zunehmend ein gesellschaftliches Unbehagen spricht. Wie auch andere expressionistische Künstler wandte er sich Themen aus der Bibel zu, wobei er den religiösen Sinngehalt in eine zeitgemäße Auffassung des Menschen überleitete. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges löste in ihm eine Depression aus. Er konnte wochenlang nicht arbeiten. „Die Zeitereignisse sind so ungeheuer, daß sie alles erdrücken“, schrieb er 1914 an Walter Kaesbach. Um seine inneren Spannungen zu überwinden, wandte er sich verstärkt der religiösen Thematik zu; im Bereich des Linol- und Holzschnittes befaßte er sich 1915–1919 ausschließlich mit religiösen Motiven.

In seiner „Versuchung Christi“ schildert er die Szene, in der Christus von Satan auf einen Berg geführt wird, wo ihm dieser alle Macht auf Erden verspricht. Wie Ernst Ludwig Kirchner 1914 in seinem berühmten „Trinker“-Porträt artikulierte er verschlüsselt seine Meinung über den Krieg und definierte das Ringen um Weltmacht der gegeneinander angetretenen Nationen als teuflische Verblendung.

Ursula Peters

Christian Rohlfs
(Niendorf, Kreis Segeberg 1849–1938
Hagen)
Versuchung Christi, 1914
Öl/Lwd., 100,5 x 60,5 cm
Inv. Nr. Gm 2037. Leihgabe der Stadt
Nürnberg