



Christian Rohlfs: ein politischer Künstler?

von Hendrik Ziegler

Christian Rohlfs nahm mit seinen in den 1880er und '90er Jahren in und um Weimar entstandenen Landschaftsbildern, die ihn als einen der Hauptvertreter der Weimarer Malerschule erscheinen lassen, Stellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen im kaiserzeitlichen Deutschland. In der hauptsächlich monographischen Literatur zu diesem Künstler wird den Bildern aus der Weimarer Zeit ein möglicher gesellschaftspolitischer Gehalt allerdings abgesprochen.¹ Sicher ist Rohlfs kein sozialkritischer, geschweige denn sozialistischer Maler gewesen, der die Arbeits- und Lebensbedingungen der bäuerlichen Landbevölkerung oder die Auswirkungen der Industrialisierung auf das Weimarer Umland in seiner Kunst darzustellen suchte. Auch lassen die Lebensumstände des aus einer einfachen holsteinischen Bauernfamilie stammenden Malers, der seit seiner Jugend gehbehindert und in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt war, auf einen bescheidenen, ganz seiner Kunst lebenden und um die äußeren Zeitläufe unbekümmerten Menschen schließen.

Doch wenn man die Landschaftsbilder der Weimarer Periode 1880-1900 ernst nimmt und in ihnen nicht nur kraftvoll gemalte Ausschnitte einer ansonsten belanglosen Landschaft im Umfeld einer mitteldeutschen Kleinstadt sieht, sondern sie vor dem Hintergrund der Zeitumstände und der künstleri-

schen Produktionsbedingungen des wilhelminischen Kaiserreichs betrachtet, dann offenbaren sie ihr bisher unbeachtet gebliebenes kritisches Potential.

Weimarer Lehrjahre

Die über zehnjährige Lehrzeit von Christian Rohlfs an der seit 1860 in Weimar bestehenden Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule – von der Aufnahme des Studiums im Oktober 1870 bis zur Entlassung als selbständiger Künstler im Sommer 1884 – erscheint in der Biographie des Malers als eine Phase fortwährender künstlerischer Unentschiedenheit. Lange hielt Rohlfs daran fest, sich zum Historien- oder Genremaler ausbilden zu lassen. Dazu bot Weimar die besten Voraussetzungen, nachdem in der zweiten Hälfte der 1870er Jahre mit den Professoren Alexandre Struys und Willem Linnig d. J. zwei engagierte und erfolgreiche Vertreter der damals beliebten flämischen Historienmalerei als Professoren gewonnen worden waren. Sie setzten auf eine anekdotenreiche Darstellung in koloristischer Bravour: Struys wurde die prägende Lehrergestalt unter den vielen Professoren, die Rohlfs' Ausbildungsgang begleitet haben.² Dennoch wechselte Rohlfs zu Beginn der 1880er Jahre immer merklicher zum Landschaftsfach über, nicht zuletzt angeregt von den motivisch kargen

und farblich zurückhaltenden Landschaftsbildern, die sein Malerkollege Karl Buchholz seit etwa 1875 von der unscheinbaren Weimarer Landschaft anzufertigen wagte.³ Zusammen mit Paul Baum und Ludwig von Gleichen-Rußwurm bildete Rohlfs den Kern eines lockeren, durch ähnliche künstlerische Ziele und Interessen miteinander verbundenen Freundeskreises von Landschaftsmalern: der sogenannten Weimarer Malerschule, die sich seit Mitte der 1870er Jahre an der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule herauszubilden begann. Daß Rohlfs eine solche Mutation vom Historien- zum Landschaftsmaler vollziehen konnte, war nicht zuletzt den liberalen Statuten der Weimarer Kunstschule zu verdanken gewesen, die – im Gegensatz zu denen anderer Kunstschulen und Akademien in Deutschland – dem Studierenden die freie Lehrerwahl gestattete und dessen zügige Heranführung an das Arbeiten in Öl unter Freilichtbedingungen förderte.⁴

Gegenbilder zum ›klassischen‹ Weimar

Der Bedarf an bildlichen Wiedergaben der Goethe-Gedenkstätten für ein touristisches Publikum war in den Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende merklich angestiegen, vor allem nachdem 1885 mit dem Tod des letzten Enkels des Dichters, Walther Wolfgang von Goethe, in Weimar das Goethe-Nationalmuseum im Wohnhaus am Frauenplan eingerichtet worden war.⁵ Goethe erfuhr im Kaiserreich eine regelrechte Stilisierung zum »Olympier«, zum Geistesheroen, der als überparteiliche Integrationsfigur zu fungieren hatte und sogar zum geistigen Vordenker der durch Bismarck vollzogenen Reichseinheit erhoben wurde.⁶

Gerade diese Goethe-Euphorie bot den heimischen Künstlern die Chance, mit pittoresken Ansichten der Dichter-Wohnstätten, des Ilmparks mit Goethes Gartenhaus oder des für Carl August erbauten Römischen Hauses Geld zu verdienen.⁷ Auch bei Rohlfs ist dieser Motivkreis nicht gänzlich ausgeblendet, letztlich aber zweitrangig innerhalb seines

Ceuvres: in den seltenen Fällen, wo Rohlfs den Burgplatz vor dem Weimarer Stadtschloß, den Ilmpark mit Römischem Haus und Gartenhaus oder die Fürstengruft auf dem Alten Friedhof zur Vorlage gewählt hat, ist alles Vedutenhafte, Postkartenmäßige vermieden, das Motiv aus der Nähe fragmentarisch aufgenommen, so daß ein unmittelbarer Wiedererkennungseffekt des betreffenden Erinnerungsortes unmöglich ist.⁸

Der enge Kreis der Weimarer Malerschule, zu dem Rohlfs gehörte, wählte seine Bildvorlagen vornehmlich aus dem vom Stadtkern entlegeneren Weimarer Umland: dem Webicht, jenem Waldstück, das sich auf dem Höhenrücken zwischen Weimar und Tiefurt erstreckt, den Ausfallstraßen der Stadt, wie die nach Gelmeroda führende Berkaer Landstraße oder die Belvederer Allee, sowie den nahegelegenen Städtchen und Flecken wie Ehringsdorf, Niedergrundstedt, Bad Berka oder Taubach. Wenn Weimar als Bildgegenstand gewählt wurde, dann meist vom unattraktiven Stadtrand aus.⁹

Rohlfs, der sich autodidaktisch intensiv mit der Antike beschäftigt hatte, lag sicher jede gänzliche Abnabelung von Weimar und dem, was man als dessen klassisches Erbe bezeichnet, fern.¹⁰ Doch entstanden seine Landschaftsbilder und die seiner Kollegen auch in bewußter Opposition zu der zunehmenden touristischen Vereinnahmung der Stadt sowie der gesellschaftspolitischen Instrumentalisierung Weimars im wilhelminischen Kaiserreich.

Bearbeitete Landschaft

Im Vordergrund der Rohlfs'schen Kunst steht die Erfassung der unscheinbaren, unspektakulären topographischen und vegetativen Eigenarten des Weimarer Umlandes; die Natur bildet dabei – trotz des Ephemerens ihres einem fortwährenden Wechsel unterworfenen Erscheinungsbilds – das Bleibende und Beständige. Doch wird die Landschaft dabei keineswegs als unberührte Idylle dargestellt, sondern



Kat. 6 Ehringsdorf bei Weimar, um 1887



Kat. 16 Gefällte Bäume, 1889

als ein durch den Menschen mitgestalteter, geformter Lebensraum – der Mensch wird in seiner ökonomischen Tätigkeit also keineswegs ausgeblendet.

Besonders an seinen in den 1880er Jahren zahlreichen Darstellungen der Kiesgruben und Steinbrüche um Weimar wird offensichtlich, in welchem Maße Rohlf in einigen seiner Bilder ohne jede Beschönigung die Natur als einen vom Menschen wirtschaftlich genutzten Lebensraum verstand.¹¹ Der Stein- und Travertinabbau an den zur Ilm abfallenden Geländekanten – zunächst entlang der Belvederer Allee, dann, mit der Jahrhundertwende, vornehmlich in Ehringsdorf – gehörte zu den wichtigsten Industriezweigen Weimars, dessen Fabrik- und Manufakturwesen ansonsten nur wenig ausgebildet war.¹² Die Weimarer Steinbrüche interessierten Rohlf sicher nicht nur als Motiv, an dem er mittels eines gespachtelten, reliefartigen Farbauftrags dem sich an den Abbruchkanten des Geländes ergebenden reichen Farb- und Formenspiel nachgehen konnte. Sie sind für ihn auch Spuren menschlichen Eingriffs in die Natur, der Nutzung und Formung der Landschaft durch den Menschen.

Immer wieder wird auf den Gemälden Rohlfs' – wie beiläufig – auf die wirtschaftliche Nutzung der Natur durch den Menschen hingewiesen. Die Gemälde *Schneidemühle an der Ilm in Ehringsdorf* von 1883 und *Gefällte Bäume* aus dem Jahr 1889 mögen exemplarisch dafür stehen.¹³ Daß Rohlf ohne zu idealisieren oder zu dramatisieren die Weimarer Landschaft als eine von den alltäglichen ökonomischen Bedürfnissen des Menschen geprägte Umwelt darstellt, in der ein einträchtiges, konfliktfreies Leben des Menschen in der Natur noch möglich ist, darin liegt die gesellschaftspolitische Aussage seiner Bilder.

Permanenter Normenverstoß

Das Beunruhigende an der in seinen Landschaftsbildern praktizierten Gegenwartserfassung hat Rohlf

noch durch gezielte Verstöße gegen etablierte Normen und Konventionen der Gattung der Landschaftsmalerei zu steigern gesucht: extreme Nahsichtigkeit und, damit verbunden, die Fragmentierung des Motivs, Entgrenzung des Bildraums durch Verzicht auf innerbildlich rahmende Elemente, Akzentuierung des vorgeblich Nebensächlichen, das zum Hauptmotiv erhoben wird, Visualisierung des Malakts und der eingesetzten Farbmaterie – und das alles nicht selten in anspruchsvollen, im Landschaftsfach für Staffeleibilder unüblichen Großformaten, die gemeinhin der Historienmalerei vorbehalten waren.

Mit seiner Naß in Naß, größtenteils mit dem Spachtel die Farbmaterie dick auf die Leinwand auftragenden und modellierenden Malweise wollte Rohlf die Spontaneität des Malakts und die Unmittelbarkeit seiner Gegenstandserfassung auch visuell anschaulich machen, obwohl die meisten seiner Bilder Ergebnis eines langwierigen, überlegten Werkprozesses waren, der auch das wiederholte Überspachteln oder Abkratzen bereits aufgebrachtener Farbschichten implizieren konnte.¹⁴ Nach der noch immer in Kreisen der meisten deutschen Kunstakademien, der Ausstellungsjuroren und -kritiker vorherrschenden Kunstauffassung klassizistisch-idealistischer Prägung offenbarte sich die »Vollendung« eines Werkes nicht nur in einer schlüssigen in sich abgerundeten Komposition, die auf eine geistige Durchdringung der Stoffvorlage durch den Maler schließen ließ, sondern auch am glatten Farbauftrag, der jeden Hinweis auf die Materialität der Farben möglichst verleugnete und die Spuren des Arbeitsprozesses, der zur Vollendung des Bildes nötig gewesen war, tilgte.¹⁵ Mit seiner Vorliebe für eine das Prozessuale betonende Malweise und einer offenen Bildstruktur, die helfen sollte, die Erfassung eines momentanen Ist-Zustandes zu suggerieren, stand Rohlf daher der gängigen Erwartungshaltung der führenden Kunstkreise diametral entgegen – was auch seine geringe Ausstellungs- und Verkaufserfolge erklärt.

Bekennnis zur französischen Kunst

Christian Rohlfs hat als einer der ersten unter seinen Weimarer Kollegen, aber auch überhaupt unter den deutschen Landschaftsmalern, die innovativen Gestaltungsprinzipien des französischen Impressionismus erkannt und kreativ für sich genutzt. Entscheidend für den Entwicklungsgang des Künstlers wurde die Auseinandersetzung mit der Kunst des französischen Impressionismus, speziell dem Werk von Claude Monet. Zu Beginn des Jahres 1889 hatte der aus Hamburg stammende Kunstkritiker Emil Heilbut, auch bekannt unter seinem Pseudonym Herman(n) Helferich, im Rahmen einer Vortragsreihe an der Weimarer Kunstschule drei Landschaftsbilder von Monet aus seiner Privatsammlung gezeigt und für die Kunst des französischen Meisters – zu deren frühesten Apologeten er in Deutschland gehörte – geworben.¹⁶ Nach den Vorträgen Heilbuts riß die Reihe der in Weimar gezeigten Werke französischer Gegenwartskünstler nicht mehr ab: zwischen 1890 und 1894 wurden in der sogenannten Permanenten Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe – einem seit 1880 am oberen Graben bestehenden örtlichen Ausstellungslokal – unter anderem Werke von Claude Monet, Camille Pissarro und Alfred Sisley gezeigt.¹⁷ Von der Hellfarbigkeit der ausgestellten Werke zeigte sich Rohlfs tief beeindruckt. In einem von ihm Jahre später verfaßten Lebenslauf heißt es: »Ein Kunstschriftsteller Heilbut hatte drei kleine französische Bilder in Weimar ausgestellt. Sie machten großes Aufsehen wegen ihrer Farbigkeit und Fleckentechnik. Letztere hatte ich auch, wenn auch nicht so kühn und ausgesprochen, aber die helle Farbigkeit war mir völlig neu.«¹⁸

Rohlfs' Begeisterung für die gesehenen französischen Werke fand bereits im Sommer 1889 in seinem Bild *Straße in Weimar*, das auch als *Gasse in Ehringsdorf* betitelt wird, ihren Niederschlag.¹⁹ Dargestellt ist eine Dorfstraße in gleißendem Mittagslicht, wobei die Konturen der Häuser, der Straße, aber auch der

Bäume rechts weitgehend aufgelöst werden und die Bildgegenstände nur noch aus stark ineinander verschwimmenden hellen Farbflecken aufgebaut sind. In radikaler Weise wird hier der formauflösenden und farbaufhellenden Wirkung grellen Sonnenlichts nachgespürt. Die Radikalität dieses Werkes wird bei einem vergleichenden Blick auf frühere Arbeiten des Künstlers aus den 1880er Jahren offensichtlich, etwa der bereits erwähnten *Schneidemühle in Ehringsdorf* von 1883: dort herrschen noch eine diffuse Beleuchtung und gedämpfte, blau-graue Farbigkeit vor, die die Dinge in ihrer körperlichen Integrität bestätigt und deren räumlichen Ordnung klärt.

Bis zur Jahrhundertwende sollte Rohlfs schubweise seinen impressionistischen Malstil individueller Prägung immer weiter ausbilden. Die Kühnheit von Rohlfs' Impressionismus-Rezeption wird allerdings erst vor dem Hintergrund der damaligen gespannten künstlerischen Austauschbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich deutlich, die 1889 einen Tiefpunkt erreicht hatten: die offizielle Teilnahme an der Pariser Weltausstellung, die im Gedenken an den Ausbruch der Französischen Revolution vor hundert Jahren ausgerichtet wurde, war den deutschen Künstlern und speziell denjenigen in verbeamteter Stellung von der preußischen Regierung untersagt worden.²⁰ Auf Initiative von Max Liebermann hatten sich jedoch mehrere deutsche Künstler nicht an das Ausstellungsverbot gehalten und eine privat finanzierte deutsche Abteilung auf der Weltausstellung zustandegebracht.²¹ Die Lage blieb in den 1890er Jahren weiterhin gespannt. In Berlin wurde im Rahmen der Akademie-Ausstellungen und der ab 1893 abgehaltenen sogenannten Großen Berliner Kunstausstellungen mit Rücksicht auf den Kunstgeschmack des Kaisers auf die Präsentation französischer Kunst grundsätzlich verzichtet.

Mit seinem frühen künstlerischen Bekenntnis zum französischen Impressionismus begab sich Rohlfs also, zusammen mit seinen Weimarer Kollegen, die ihm teilweise darin gefolgt waren, bewußt in



Kat. 18 Straße in Weimar, 1889

Opposition zu den Leitlinien der auswärtigen Kunstpolitik Preußens und des Reichs und der Kunstauffassung Wilhelms II. Konsequenterweise ist Rohlf's dann auch 1901 als außerordentliches Mitglied der Berliner Sezession beigetreten, die sich 1898 nach der kaiserlichen Ablehnung des Landschaftsgemäldes *Grunewaldsee* von Walter Leistikow in der Reichshauptstadt konstituiert hatte.²² Zudem gehörte Rohlf's 1898 zu den Gründungsmitgliedern der Weimarer Künstlervereinigung »Apelles«, die 1904 in mehreren deutschen Städten Ausstellungen nach dem von den meisten Sezessionen propagierten Prinzip der Eliteausstellung bei gleichzeitiger Billigung eines großen Spektrums unterschiedlichster künstlerischer Richtungen organisierte.²³ 1906 beteiligte sich Rohlf's auch an der dritten Ausstellung des Allgemeinen Deutschen Künstlerbunds, der sich im Dezember 1903 in Weimar als ein Zusammenschluß der führenden sezessionistischen Künstler Deutschlands, die sich gegen die restriktiven Kunstpolitik

Wilhelms II. noch effizienter zur Wehr setzen wollten, konstituiert hatte.²⁴ Ein kunstpolitisches Engagement des Künstlers, das Ende der 1880er Jahre mit Rohlf's' Bekenntnis zum französischen Impressionismus eingesetzt hatte, begann um die Jahrhundertwende deutlichere Konturen zu gewinnen.

Das Œuvre der Weimarer Zeit steht in einer thematischen Kontinuität zu Rohlf's' figurativ-expressivem Werk der kommenden Jahrzehnte, das – nach der Übersiedlung des Malers nach Hagen in Westfalen im Sommer 1901 und einer erneuten Phase der künstlerischen Neuorientierung – in den Jahren unmittelbar vor dem Ausbruch des Weltkriegs einsetzen sollte: nur weil Rohlf's bereits in seinen Weimarer Landschaftsbildern über den Bezug des Menschen zur Welt anschaulich nachgedacht hatte, vermochte er in seiner expressionistischen Kunst so ergreifende und elementare Aussagen über die menschliche Konstitution zu machen.

- 1 Scheidig 1965, S. 150; Schulte 1989, S. 34.
- 2 Ziegler 2001, S. 134-136.
- 3 Ziegler 2000, S. 26.
- 4 Ziegler 2001, S. 33 f. u. 58-64.
- 5 Ulrike Müller-Harang, Carl Ruland und das Goethe-Nationalmuseum, in: Von Berlin nach Weimar. Von der Kunstammer zum Neuen Museum. 300 Jahre Sammlungen und Museen in Weimar, Kolloquium zu Ehren von Rolf Bothe, hrsg. v. Gert-Dieter Ulferts u. Thomas Föhl, München, Berlin 2003, S. 144-161.
- 6 Zu folgendem: Karl Robert Mandelkow, Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, 2. Bde., München 1980/89, Bd. 1, S. 201 ff., u. allg. Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland, herausgegeben, eingeleitet u. kommentiert v. Karl Robert Mandelkow, Teil III: 1870-1918, München 1979 – Zur Paarbildung von Goethe und Bismarck: Justus H. Ulbricht, »Goethe und Bismarck«. Varianten eines deutschen Deutungsmusters, in: Carl Alexander – Erbe, Mäzen und Politiker, Akten des Kolloquiums, Goethe-Nationalmuseum, Weimar, 21.-23. 9. 2001, hrsg. v. Lothar Ehrlich u. Justus H. Ulbricht, Köln, Weimar, Wien 2004, S. 91-128.
- 7 Aufstieg und Fall der Moderne. Weimar – ein deutsches Beispiel 1890-1990, hrsg. v. Rolf Bothe u. Thomas Föhl, Ausst.-Kat., Kunst-sammlungen zu Weimar, Ostfildern-Ruit 1999: Kat. 135, Nr. 233: Otto Rasch, Zimmerflucht im Goethehaus am Frauenplan, um 1905; Müller-Harang 2003 (s. Anm. 5), Abb. 38, S. 151: Majolikazimmer in Goethes Wohnhaus am Frauenplan, Zeichnung von Oskar Schulz nach einer Photographie von Louis Held, 1886; Radierverein zu Weimar 1877-1914, Ausst.-Kat., Kunstsammlungen zu Weimar, Galerie im Schloß, Weimar 1980, Mappe des Radiervereins Jg. 1881, Nr. 5: Woldemar Friedrich, In der Bibliothek zu Weimar; Mappe des Radiervereins Jg. 1898, Nr. 10: Julius Lüders, Goethes Gartenhaus zu Weimar.
- 8 Vogt 1978, Nr. 53, 58, 59, 63, 277.
- 9 Neben den zahlreichen Bildern dieser Art von Rohlf (Vogt 1978, Nr. 37, 39, 81), siehe auch die vorzüglichen Arbeiten von Gleichen-Rußwurm: Ludwig von Gleichen-Rußwurm 1836-1901, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst.-Kat., Würzburg, Städtische Galerie, Würzburg 1983, Abb. 4.
- 10 Zu Rohlf's Selbststudium siehe die Äußerung seines Freundes: Walter Schulte vom Brühl, Sechs Jahrzehnte, Stuttgart 1918, S. 115.
- 11 Vogt 1978, Nr. 34, 44, 46, 47, 70, 71, 105.
- 12 Walter Steiner, Art.: Travertinindustrie, in: Weimar. Lexikon zur Stadtgeschichte, hg. v. Gitta Günther, Wolfram Huschke u. Walter Steiner, Weimar 1993, S. 463 f.; Gisela Schlüter, Art.: Industrieentwicklung u. Manufakturentwicklung, in: ebd., S. 223 f. bzw. S. 287 f.
- 13 Vogt 1978, Nr. 38, u. 101.
- 14 Ziegler 2001, S. 84 u. 230.
- 15 Ebd., S. 80-86 u. 227-232.
- 16 Bei den Bildern handelte es sich um heute noch nachweisbare mittelgroße Arbeiten, und zwar zwei Küstenlandschaften und eine Ansicht der Seine, alle zwischen 1882 und 1886 entstanden. Siehe: Ziegler 2001a, S. 43, Abb. 7, 8 u. Tf. II.
- 17 Chronologie der Ausstellungen in: Scheidig 1960, S.38-40; Ziegler 1999, S. 17-22.
- 18 Kat. Ausst. München 1996, S.268-270, Zitat S. 269: Entwurf zu einem Lebenslauf (Datum unbekannt, jedenfalls nach 1912); siehe auch: Ziegler 2001a, S. 44.
- 19 Vogt 1978, Nr. 104; Ziegler 1999, S. 16 f., Kat. 19, S. 37.
- 20 Françoise Forster-Hahn, »La Confraternité de l'art«: Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48, 1985, H. 4, S.506-537, hier S. 524, Anm. 50.
- 21 Ebd., S. 524
- 22 Nicolaas Teeuwisse, Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900, Berlin 1986, S. 243. – Siehe die Mitgliederliste in: Katalog der dritten Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1901.
- 23 Ziegler 2001, S. 248-254.
- 24 Scheidig 1965, Dok. 7. Juni 1906, S. 324; Kat. Ausst. Münster/Weimar 1989/90, S. 211.