

„Aus allen Hölzern war Leben zu erwecken“ - Anmerkungen zu Wilhelm Rudolph und seinem Holzschnittwerk

Für Erhard Frommhold

Ein kurzer Satz des Künstlers, den Horst Drescher in seinem wunderbaren Portrait „Der alte Wilhelm Rudolph“ zu Wort kommen lässt, verweist auf eine lebenslange Kränkung, die der nach Anerkennung Strebende empfand: „Schmidt-Rottluff wurde mir immer vorgezogen.“¹ Natürlich ist das nur die halbe Wahrheit. Rudolph war kein missachteter Künstler. Die Rezeption seines graphischen Werks fand aber – und insofern stimmt der zitierte Satz – eher im Verborgenen statt, eine breite Wertschätzung bleibt ihm bis heute versagt. Was nichts über den Grad der stillen Wertschätzung besagen will.

Wilhelm Rudolph und Karl Schmidt-Rottluff, beide aus Chemnitzer Vororten stammend und als Holzschneider bedeutend, beide auch bei Sammlern hochgeschätzt – und doch ist der eine vielen ein unbeschriebenes Blatt, während Name und Werk des anderen ungleich bekannter sind. Selbst in Dresden, wo Wilhelm Rudolph über siebzig Jahre lebte und arbeitete, scheint der Mann bekannter als sein Werk zu sein, schiebt sich viel Anekdotisches vor seine Bilder, ist oft sein Habitus geläufiger als seine Kunst. Für all das gibt es handfeste Gründe, die hier nur angedeutet werden können. Einige davon sind hausgemacht, betreffen mithin Rudolphs schwieriges Wesen, seine Unduldsamkeit, die ihn viele Freunde gekostet hat und seine Abneigung, sich zu seinem Werk zu äußern. Er hat wenig getan, um eine breitere Wahrnehmung des eigenen Werks zu befördern, weil er der Meinung war, dass seine Kunst für sich selbst sprechen müsse. Andere Gründe sind zeitbedingt und betrafen viele andere Künstler genauso. Die verweigerte Öffentlichkeit unter den Nationalsozialisten im besten, Berufsverbot, Verfolgung und Haft im schlimmeren Fall bedeuteten für alle einen massiven Einbruch oder sogar Abbruch der künstlerischen Kontinuität, von dem sich viele auch nach 1945 nicht wieder erholten. Für die in Ostdeutschland ansässigen Künstler wie Rudolph beschränkten Formalismus-Debatte und Kalter Krieg zusätzlich ihre Wirkungsmöglichkeiten. Die kulturellen Verbindungen zwischen Ost und West rissen nicht ab – ihre ausführliche Geschichte bleibt noch zu schreiben -, aber sie mussten eben im Verborgenen, unter Zuhilfenahme von viel Mut und List aufrechterhalten werden.

Für Wilhelm Rudolph bedeuteten die äußeren Einschränkungen auch einen Gewinn an künstlerischer Konzentration, auf sich selbst zurückgeworfen zu sein entsprach seiner Gemütslage. So gelang es ihm, zeit seines Lebens eine gestalterische Kontinuität zu bewahren, die gerade in den Holzschnitten einen atmosphärischen Reichtum entfaltet, der in dieser graphischen Technik beispiellos ist.

Wilhelm Rudolph wurde 1889 im Chemnitzer Vorort Hilbersdorf als Sohn einer Weberfamilie geboren. Seine frühe Neigung zum Zeichnen und sein großes Talent wurden durch ein kleines Stipendium des Grafen Vitzthum befördert, das es dem in einer ungeliebten Lithographenlehre Stehendem erlaubte, nach deren Beendigung ab 1908 die Königliche Akademie in Dresden zu besuchen. Dort waren Robert Sterl und Carl Bantzer seine Lehrer. Vom einen lernte er die Figurenkomposition, vom anderen die Freilichtmalerei. Wichtig waren diese Maler als Vermittler des soliden handwerklichen Rüstzeugs, aber die künstlerische Energie des jungen Rudolph entzündete sich bald an Vorbildern, die ihn und eine ganze Generation junger Künstler prägen sollten. So etwa im Jahr 1912, in der Galerie

¹ Horst Drescher: Malerbilder. Werkstattbesuche und Erinnerungen. Berlin und Weimar, 1989, S. 6. Das Portrait erschien zum ersten Mal in der Zeitschrift Sinn und Form, Heft 5, 1981.

Arnold in der Schloßstrasse: „Da war mal eine Van-Gogh-Ausstellung ... Räume voll mit Bildern von diesem Vincent van Gogh. Das war ein Anblick; ich bin jeden Tag hin; ...“² Dresden war in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg eine Stadt, in der wichtige Galerien wie Arnold oder der Kunstsalon Richter die Arbeiten der für den Expressionismus so bedeutsamen Fixsterne Gauguin, Munch und van Gogh präsentierten. Und wo für den jungen Rudolph auch die nur fünf bis zehn Jahre älteren Brücke-Künstler weitere Anknüpfungspunkte boten. Er sagte später, der Expressionismus habe ihn frei gemacht, und wer sein Holzschnittwerk studiert, stellt fest, dass es eine doppelte Befreiung war – die aus dem wenig inspirierenden akademischen Gerüst und später die Emanzipation vom Expressionismus selbst.

Wilhelm Rudolph begann kurz nach dem ersten Weltkrieg, den er volle vier Jahre als Soldat erleben musste, mit dem Schneiden in Holz. Die frühen Arbeiten zeigen einen Willen zur Reduktion, der von Beginn an ohne Formverzerrungen auskommt, eine Vorliebe für markante Flächen und starke Kontraste. Aus dieser Zeit stammen auch die Weißlinienschnitte, in denen Rudolph den Geißfuß als Zeicheninstrument handhabt.

Bald brach sich eine Bewegungsenergie Bahn, bei deren Darstellung der Künstler die blockhafte Form aufgeben und kleinteilige Strukturen entwickeln musste. In Blättern wie „Im Erzgebirge“ oder „Geisingstraße“ sah der Kritiker Willi Wolfradt 1924 „den strömenden Gang und Tiefendrang der Formen, die brausende Erregung der Luft“ und „die diagonale Raumeroberung impulsiver Bahnen“.³

Bereits zu diesem Zeitpunkt hatte Rudolph die Ausdrucksenergie des Expressionismus mit seinem ausgeprägten Sinn für den Raum und die dort vorgefundene Form verknüpft. Aufmerksame Museumsleute wie Paul Ferdinand Schmidt in Dresden und Friedrich Schreiber-Weigand in Chemnitz erkannten, dass hier eine eigenwillige Persönlichkeit fernab von jeglicher Manier und Präntention einen neuen Weg beschritt. Die alltägliche Umgebung, das Unscheinbare, hier ein vergessener Winkel, ein „Altes Försterhaus“, dort ein gewundener Hohlweg – all das war mit einer „daumierhaften Einfachheit und wilden Größe“ gesehen.⁴ Frühe Ankäufe der Holzschnitte, so 1921 durch das Kupferstich-Kabinett Dresden und die Städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf und Chemnitz, belegen das Interesse der Museen.

Um 1925 hatte Wilhelm Rudolph seinen Stil im Holzschnitt voll entwickelt, alle graphischen Mittel standen ihm uneingeschränkt zur Verfügung, das Schneiden in langen Bahnen wie die Vielfalt kleinster graphischer Kürzel. Die Themen in Malerei und Holzschnitt sind dieselben. Menschen und Tierdarstellungen, Landschaften, Stadtansichten, einzelne Häuser und Gehöfte sind Rudolphs Sujets gewesen. Es ist auffällig, dass im weitesten Sinne genrehafte Darstellungen wie der „Schießstand“ in seinem Werk so gut wie gar nicht vorkommen. Das Erzählen in Bildern war diesem Mann völlig fremd. Seine Kunst – und das gilt in besonderem Maße für die Holzschnitte – ist eine beschreibende und keine „Gedankenmalerei“ (P. F. Schmidt).

Wilhelm Rudolph ist ein Meister des Atmosphärischen, ein eigenwilliger Chronist von Stimmungen und Wetterumschwüngen, von Einsamkeit und Stille. Vor seinen großformatigen Holzschnitten spürt man den klirrenden Frost eines Wintertages und die flirrende Luft der Sommerhitze, die gespannte Unruhe einer Hyäne in ihrem Käfig. Seine Tiere sind frei von Vermenschlichung und seine Menschen auf sich allein gestellt. Alles Verniedlichende ging dem Künstler ab, der die Natur und alle Dinge in ihr, den Menschen eingeschlossen, in

² Ebenda, S. 49/50

³ In den in Görlitz erschienenen Flugblättern „Die Lebenden“, Blatt 5, 1924. Zitiert nach Lothar Lang: Whelm Rudolph. Das frühe Holzschnittwerk. In: Marginalien, Heft 119, Berlin 1990, S. 17

⁴ So Paul Ferdinand Schmidt in der Zeitschrift Cicerone. Zitiert nach Kat. Dresden als Erlebnis und moralische Landschaft. Wilhelm Rudolph. Holzschnitte, Aquarelle, Zeichnungen. Haus am Lützowplatz, Berlin (West) 1981, S. 13

pantheistischer Weise als „unleugbare Tatsache“ begriff. So einer macht nicht viele Worte um sich und seine Kunst, und deshalb wird so einer auch nicht breitenwirksam wahrgenommen. Ab der zweiten Hälfte der 20er Jahre beruhigte sich Rudolphs Darstellungswelt. Die Bewegungsenergie verflüchtigte sich zugunsten einer Stille, die sich in den späten Arbeiten bis zur Entrücktheit verdichtete. Formal bedeutete das, dass die durch lange Schnitte entstehenden Richtungsbahnen durch Diagonalen und Kreuzungen unterbrochen und damit aufgelöst wurden. Nach 1925 gab es keine geschlossenen Schwarzflächen mehr in den Holzschnitten. Der ganze Block wurde aufgeschnitten, nahezu zerfasert, um die Stimmungen, die Rudolph empfand, überhaupt darstellen zu können. Die Unterordnung des Formalen, das dem Inhaltlichen diene, markierte eine deutliche Grenze zum Pathos eines formelhaft gewordenen Expressionismus. Gleichzeitig bereitete der stakkatoartige Schnittrhythmus den Künstler auf seine größte, damals noch nicht abzusehende Aufgabe vor.

Als Rudolph bald nach dem 13. Februar 1945 begann, durch das zerstörte Dresden zu gehen, um die Straßen und Plätze zu zeichnen, ahnte er nicht, dass ihn dieses später so genannte „Dokumentwerk“ nahezu zwei Jahre lang in Atem halten sollte. Hier sah jemand, der im Feuersturm Wohnung, Atelier und fast sein gesamtes bis dahin geschaffenes Werk verloren hatte, genau hin und widmete sich unter großen persönlichen Entbehrungen einer emotionalen Bestandsaufnahme. In diesen Zeichnungen verbinden sich in einzigartiger Weise Erschütterung und Nervosität mit einem dokumentarischen Blick, der durch die Gefühle nicht getrübt wird. „Das menschliche Auge entbehrt niemals der Empfindung“ – und dadurch wirken die Blätter des zerstörten Dresden in einer Intensität, die Dokumentarphotographie kaum erreichen kann.

Später, teilweise noch parallel zu seinem Zeichnen, setzte Rudolph dann viele der gesehenen Orte in Holzschnitte um. Hier nun zeigte sich abermals, wie schon zuvor in den Rohrfederzeichnungen, dass der mit kleinsten graphischen Strukturen arbeitende Rudolph die vollkommen angemessene Technik entwickelt hatte, um die Ruinenpanoramen auf den Holzstock zu übertragen. Die noch unzerstörten, aber bereits graphisch zerrissenen Stadtlandschaften der frühen 40er Jahre kündigten das Ende bereits an. Die Oberflächen der Zeichnungen und Holzstöcke sind nun so aufgelöst und zerfasert wie die zerstörten Fassaden. Wilhelm Rudolph hatte unbewusst seine Mittel für eine Aufgabe vervollkommenet, von der er nicht wissen konnte, dass er sie sich dereinst stellen würde. Erhard Frommhold hat die Verfahrensweise des Künstlers am besten beschrieben: „Seine mitunter pointillistisch anmutende Technik bringt mit Strichen, Rissen und gekratzten Linien bisher im Holzschnitt nie dagewesene Gegenstände in neuen graphischen Strukturen hervor, die in sich so fein differenziert sind – obwohl dem Künstler nur Schwarz und Weiß zur Verfügung steht -, daß die Gegenstände auch eine vollkommene Illusion über sich hervorrufen.“⁵

„Illusion“ bedeutet hier nichts anderes als den Vorrang des „Lebens“ gegenüber der Form. Wer die Holzschnitte wachen Blickes betrachtet, wird zuerst die Stimmung wahrnehmen und sich erst später über die formale Umsetzung Gedanken machen.

In diesem Sinn hat Wilhelm Rudolph den expressionistischen Holzschnitt in dessen Geburtsstadt hinter sich gelassen; indem er die Befreiung der Fläche vom Naturalismus des Tonstichs zum Anlass nahm, eben diese Fläche wieder räumlichen und atmosphärischen Gestaltungen dienstbar zu machen, ohne dabei zur Gedankenkunst zurückzukehren. Er hat den Holzschnitt aus der Vereinfachung befreit, die angeblich zum „Wesen“ dieser graphischen Technik gehört – als ob das Material Holz eine Gesetzmäßigkeit zum Herausschälen blockhafter Formen begründen würde und nicht jede Verletzung der Oberfläche seine handwerkliche Berechtigung hat, während sich die künstlerische ohnehin im Gesamtbild erweisen muss. Rudolph hat in der kaum unterscheidbaren Durchdringung

⁵ Erhard Frommhold: Wilhelm Rudolph und der moderne Holzschnitt. In: Dezennium 2, 20 Jahre VEB Verlag der Kunst Dresden, Dresden 1972, S. 99-111, hier S. 110

druckender und nicht druckender Elemente im Gegenteil eine dem Holz sehr angemessene Ausdrucksvielfalt entwickelt.

Mit seinen Drucken hat das Adjektiv „holzschnittartig“ seine simplifizierende Bedeutung verloren.

Mussten die Zeichnungen und Holzschnitte zum zerstörten Dresden nach anfänglicher Kritik später mehrfach als Illustration „anglo-amerikanischer Aggression“ erhalten, war der Mappe „Aus“ keine milde Beurteilung beschieden.

Die Sächsische Zeitung druckte am 28. April 1951 eine negative Kritik, die dem Künstler unterstellte, die „objektive Wirklichkeit“ (!) auf den Kopf zu stellen. Denn das Jahr 1945 habe nicht das Aus bedeutet, sondern vielmehr einen Anfang markiert. Im Selbstverständnis vieler Kulturfunktionäre war das wohl der Fall, aber Rudolph war mit diesen Holzschnitten näher an der absoluten Ernüchterung der Nachkriegsjahre, als es einer auf uneingeschränkten Optimismus setzenden politischen Elite lieb war. Seine Antwort auf die Vorwürfe belegt einmal mehr sein Selbstverständnis als Chronist: „Die Mappe ‚Aus‘ ist ein Dokument und als solches muss es die damaligen Ereignisse so wiedergeben, wie wir als Zeitgenossen sie erlebt haben.“⁶ Schnörkellose Worte eines Menschen, der nicht immer zu seinem Vorteil agierte und meistens seine Empfindsamkeit unter einer knorrigen Oberfläche verbarg.

Beharrungsvermögen war eine der stärksten Eigenschaften Wilhelm Rudolphs. Ihm verdanken wir gerade im Holzschnitt ein Werk von großer Homogenität, das in seiner ganzen Vielfalt und Tiefe immer noch zu entdecken bleibt.

⁶ Brief an Volksbildungsminister Helmut Holtzhauer vom 4. Mai 1951. Zitiert nach Martin Schmidt: Wilhelm Rudolph. In Licht und Dunkelheit des Lebens und der Natur. Leben und Werk. Phantasos IV – Schriftenreihe für Kunst und Philosophie der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Verlag der Kunst, Dresden 2002, S. 127