

Karl Jettmar

ZUM WERK
RUDOLF JETTMARS



1 Rudolf Jettmar, Türme des Trotzes, 1912. Öl.

Wenn man nur von biographischen Daten und offiziellen Würdigungen ausgehen wollte, könnte man Rudolf Jettmar als einen erfolgreichen und außerordentlich typischen österreichischen Künstler jener Generation einstufen, die sich noch in der Weite des kaiserlichen Wiens entfalten durfte. Wie Klimt und so viele andere stammte der 1869 Geborene aus Nordböhmen. Die Hauptstadt hat ihn angezogen und – nach einer Periode bitterer Armut und intensiver Arbeit – mit Stipendien, Preisen (Rompreis 1896, Reichelscher Künstlerpreis 1905) und Aufträgen belohnt. Er gehörte zu den frühen Mitgliedern der Secession, den Mitgestaltern des „VER SACRUM“. Er fand Anschluß an die große Gesellschaft, er malte für Wittgenstein und war bei der Fürstin Thurn und Taxis in Duino zu Gast. In den zwanziger Jahren schmückte er einen Wohnbau der Gemeinde Wien mit großen Wandgemälden. Er entwarf Briefmarken und schließlich auch die Urkunde für die Ehrenmitglieder der Wiener Philharmoniker, unter denen der musikalisch Hochbegabte persönliche Freunde fand.

Dabei ist klar, daß Jettmar als Grafiker höchste technische Perfektion erreichte. Kühle und Sicherheit des Strichs prädestinierten ihn zum Radierer. Er schuf über 130 Blätter, die von der Albertina aus-

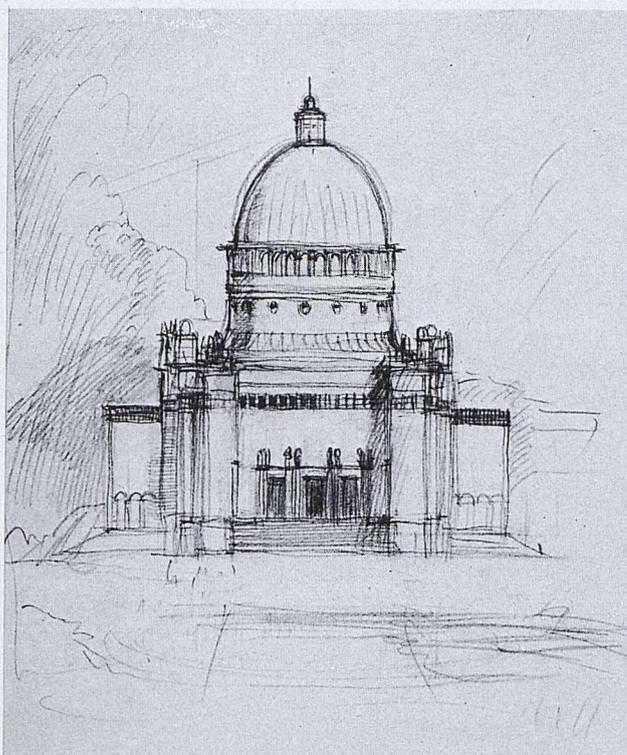
nahmslos bis 1918 gesammelt wurden. Großartig auch in der Farbe sind seine – fast unbekannt – Aquarelle, während an den Ölgemälden häufig manieristische Erstarrung zutage trat: Jettmar war ein Grübler, ein allzu strenger Richter seiner selbst. So gingen in immer neuen Übermalungen Unmittelbarkeit und Zupacken verloren. Außerdem aber fehlte diesen Bildern der adäquate Rahmen; sie waren für Repräsentativräume gedacht, die die Zeit schuldig bleiben mußte. Bewundert wurden von je seine in Dämmerung gehüllten Landschaften, die indes kaum den Weg in die öffentlichen Sammlungen fanden.

Dieser glatte Lebenslauf, der seit 1910 noch durch eine Professur der Wiener Akademie abgesichert war, sagt jedoch so gut wie nichts über den Menschen und sein Werk aus. Rudolf Jettmar war von vornherein ein Fanatiker seiner Begabung, mit unerbittlich scharfem Auge ausgestattet, ohne Spur von Konzilianz, mit einem Streben nach Vollkommenheit geschlagen, das ihn in einer Welt allzu vieler „Männer ohne Eigenschaften“ zum Sonderling werden ließ. Er besaß echtes Gefühl für Monumentalität und hatte ein stets waches Interesse für jene Phasen der Geschichte, in denen menschliche Größe zur Entfaltung kamen. So las er immer wieder

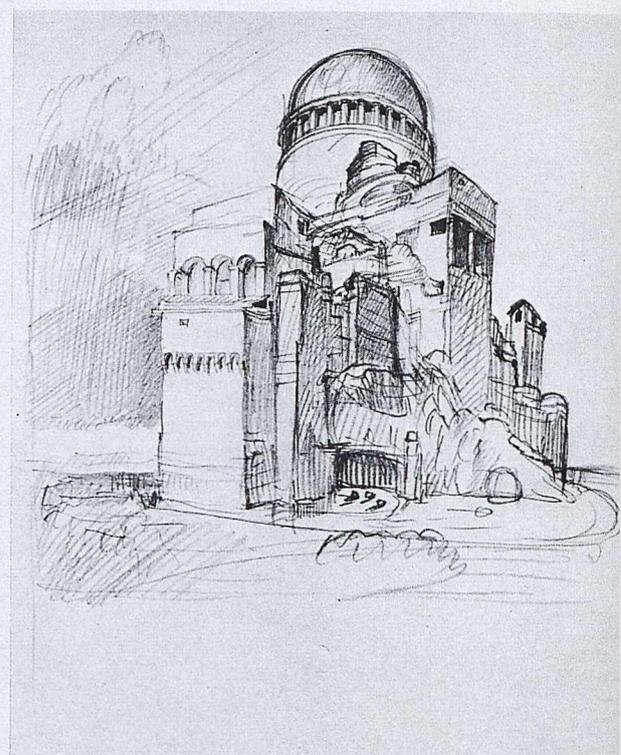
die Schriften Jacob Burckhardts und erbaute sich an den bössartigen Epigrammen Grillparzers. Er hätte der Maler für die Denkmäler jenes größeren Österreichs werden können, das vor seinen Augen zerbrach. Es ist kein Zufall, daß er seine Förderer in dem Kreis um Franz Ferdinand fand. Historisches Verständnis schützte ihn schließlich davor, mit jenen vielen Kollegen gemeinsame Sache zu machen, die alles Heil von der endgültigen Liquidierung Österreichs erwarteten. „Ja, man will jetzt wieder Größe, aber man verwechselt Größe mit Brutalität“, kommentierte er die Ereignisse von 1938, ein Jahr vor seinem Tode. Dabei war er persönlich scheu, vermied jede Zurschaustellung seiner Person. Er lebte in seinen vier Wänden wie ein Pedant und verteidigte diese Insel mit einer oft in Grobheit umschlagenden Entschiedenheit. Niemals war er bereit, sein Werk zu kommentieren oder zu erklären. Andererseits hob er Naturstudien, Ideenskizzen und Aktzeichnungen in solch mustergültiger Ordnung auf, daß sich der Entwicklungsgang fast eines jeden Werks dokumentieren läßt. Dabei ist ein Zunehmen des Selbstgesprächs zu beobachten. Die letzten Arbeiten sind geradezu darauf angelegt, nicht dem Zeitgeschmack entgegenzukommen. Wenn es Partner gibt, dann sind es die Meister der Vergangenheit.



2



4



3

Klimt war für ihn ein großer Maler, „der noch viel bedeutender geworden wäre, wenn er sich nicht soviel hätte einreden lassen“.

Indessen wissen wir, daß hier kein Einzelfall vorliegt: Zu Wien gehört eben „der Schwierige“. Er zeigt die Spannweite der geistigen Möglichkeiten in dieser Stadt. Auf ihn einzugehen, bringt die notwendige Korrektur der Klischeevorstellung.

Der Zugang wird erleichtert, weil es bei Jettmar im Grunde nur wenige Interessensfelder gibt, nur ein paar Themenbereiche, in denen er in jahrzehntelangem Ringen zur gültigen Aussage zu gelangen versucht; zusammen bilden sie ein geschlossenes und einer gemeinsamen Grammatik unterliegendes System von Symbolen.

So zeichnet und malt er Landschaften, in denen das Drohende und Unheimliche bis zum Übermaß verdichtet wird. Felsstürme und Schluchten haben ihn stets fasziniert. Es gibt keinen Maler dieser Zeit, der so wie er die Wucht des Steins, seine Tektonik, seine lastende Ewigkeit eingefangen hätte. Vielleicht hat der Böhmerwald, seit der Kindheit vertraut und immer wieder aufgesucht, die entscheidende Anregung geliefert. Aber selbst die Küsten Italiens und Dalmatiens interessieren den Künstler erst da, wo sie eine ähnliche Formenwelt entfalten. Das helle Grün und die Zartheit der Pflanze meidet er, wohl aber liebt er die Baumgruppe als dunkel ragende Wand und das Chaos des Windbruchs, vor dem der Mensch ohnmächtig steht.

Wenn in solche Urzeitlandschaft Bauwerke hineingesetzt sind, dann gehorchen sie dem gleichen Gesetz. Jettmar ist die Festungsarchitektur des italienischen Mittelalters zum unauslöschlichen Erlebnis geworden. Dort findet er die gleichen kubischen Formen, jene geschlossenen, abweisenden Flächen, die ihm Würde, Stolz und Unnahbarkeit bedeuten. In vielen Städten liegen sich Geschlechterburgen auf Sichtweite gegenüber, wie geschaffen, die Spannung zu verewigen, die einst zu ihrer Errichtung führte. Die „rocche“, von denen Burckhardt schreibt, übersteigern noch die heroische Landschaft, in die sie hineingestellt sind. Sie sind schön, weil sie allen überflüssigen Beiwerks entbehren, so wie manche spätere Profanbauten des Südens.

2 Rudolf Jettmar, Variation auf den Entwurf der Kirche auf dem Steinhof

3 Rudolf Jettmar, Variation auf den Entwurf der Kirche auf dem Steinhof

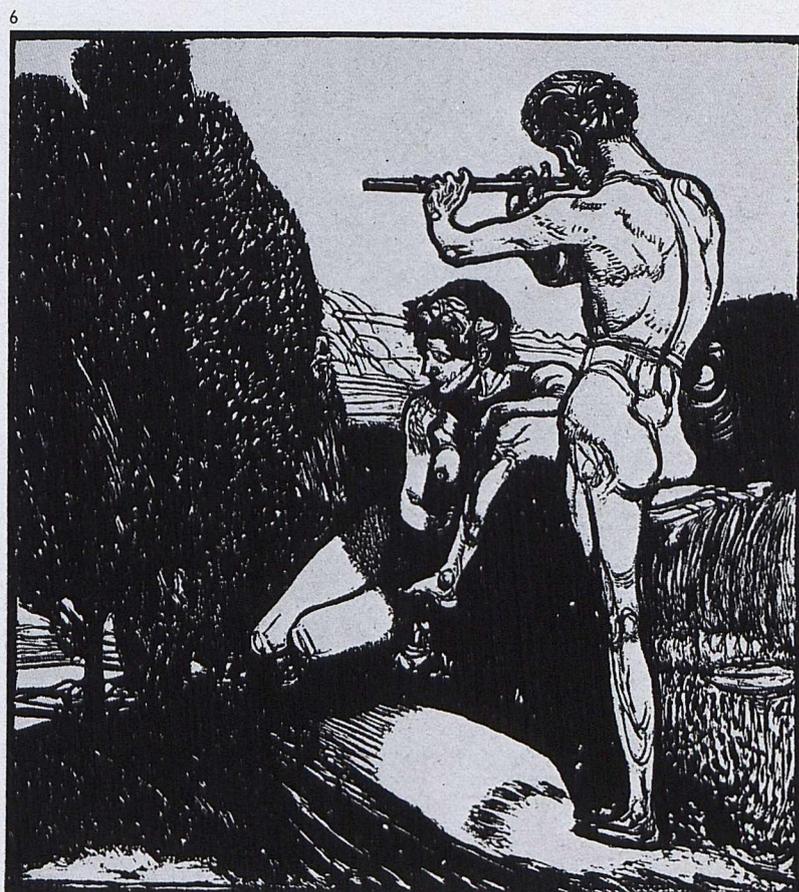
4 Rudolf Jettmar, Entwurf der Kirche auf dem Steinhof (Grundform)

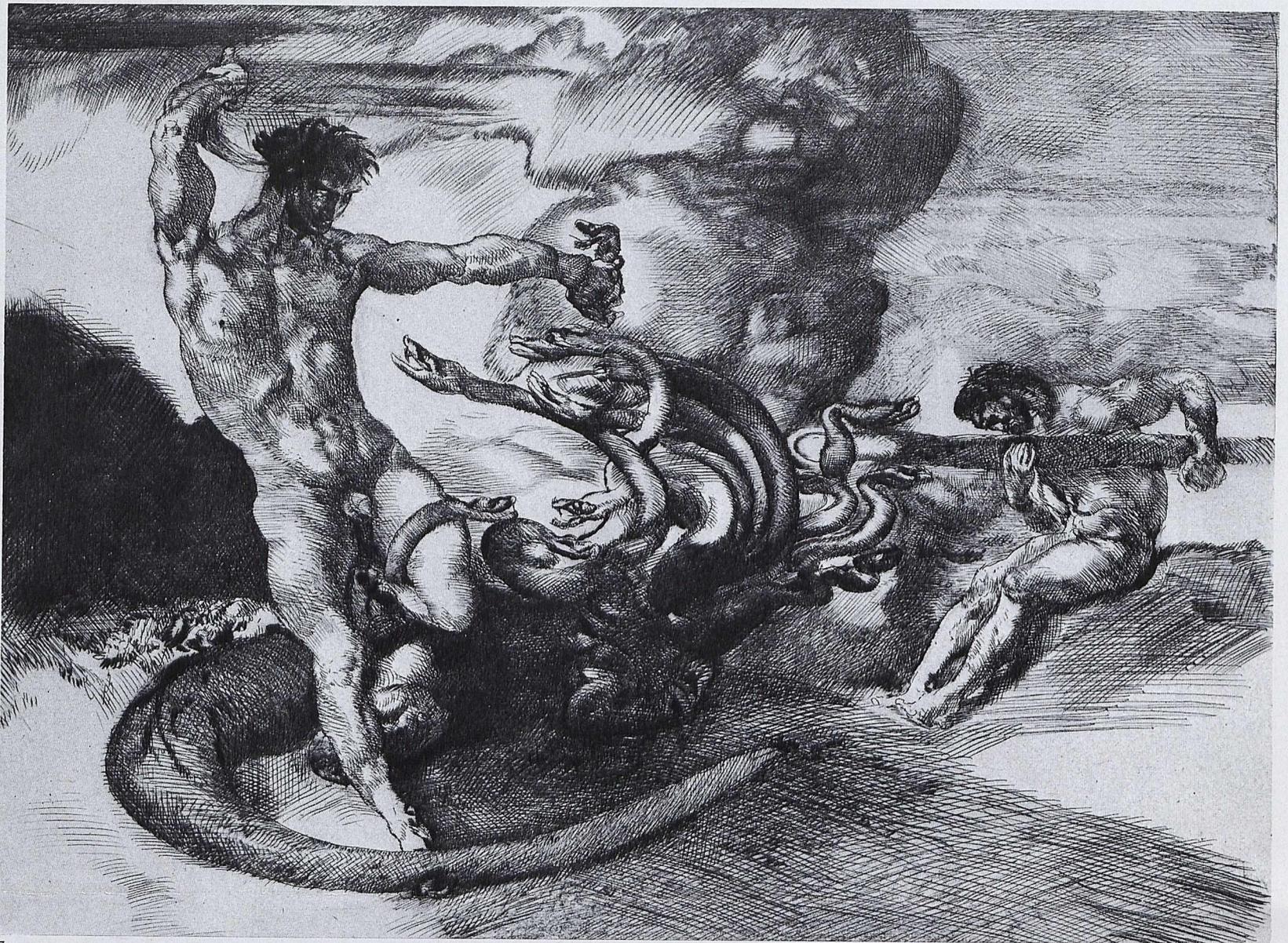
5 Rudolf Jettmar, Greis und Pegasus, 1902. Originalholzschnitt

6 Rudolf Jettmar, Originalholzschnitt, Flötenbläser, 1904



38





7

Mit dieser Architektur der Türme wird um 1900 schon manches von der Wirkung vorweggenommen, die heute von der „skyline“ amerikanischer Städte ausgeht. Sie ist monumentaler als das, was die Diktatoren der dreißiger Jahre bauten oder bauen wollten.

Der größte Teil des Werkes ist jedoch dem menschlichen Körper und seinen Ausdrucksmöglichkeiten gewidmet. Es geht niemals um das Individuum, die Menschen scheinen Masken zu tragen, es geht um die Gestik, um das Umsetzen von Gefühlen in gebändigte Bewegung. So werden selbst Schlachtenszenen völlig unreal. Niemals fließt Blut. Alles Geschehen ist wie im Tanz durch das Zueinander und Gegeneinander der Körper ausgedrückt, die den Gesetzen musikalischer Komposition gehorchen. Auch die einzelne Aktzeichnung ist nicht nur Vorstufe: sie zeigt Hingabe und Zorn, Aufbäumen und Geworfensein. Sie ist in den Raum eingeordnet wie ein fertiges Bild – und gelegentlich signiert.

Da wir uns hier von vornherein in einer irrealen Welt bewegen, entspringt die Verwendung von Themen der antiken Mythologie nicht dem Ehrgeiz des klassisch Gebildeten: es ist eher eine Selbstbescheidung. Der Künstler glaubte, in diesem Themenkreis bereits Vorwände genug zu finden, um all das wiederzugeben, was die Menschen aller Zeiten bewegen könne. In dem gleichen Zusammenhang mag die Beobachtung wichtig sein, daß Jettmar mit der Tradition der Historienmalerei – der er doch durch seine Lehrer entstammt – radikal gebrochen hat. Nach Verlassen der Akademie hat er nie wieder freiwillig ein Ereignis dargestellt, das nicht der mythischen Sphäre angehörte. Als ihn ein Auftrag der Gemeinde Wien zwingt, Fußballspieler darzustellen, wirkt das, als wären Dämonen oder Helden zum Kampf um das Leder angetreten.

Heute sieht man den geistigen Hintergrund dieser Wendung. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, nicht zuletzt durch Sigmund Freud, hat man den

Mythos als außerzeitliche Realität erkannt, er ist nicht fiktive Vorgeschichte, sondern er spielt in einer anderen Dimension, in der die Entscheidungen erfolgt sind, bevor das Spiel in der unseren beginnt. Die gleiche Zeit ist auch des Schicksals und seiner Übermacht innegeworden. Der Verfasser kann hier seine Beispiele aus dem Ideenvorrat der eigenen Disziplin beziehen: Wenn Leo Frobenius von „paideuma“ sprach, dann meinte er „Kultur als übermächtigen Auftrag und Verhängnis“, er sah sie wie eine dunkle Wolke über den Völkern hängend, sie ergreifend und wieder preisgebend, um andere in den Bann zu zwingen.

Das späromantische Gedankengut, das in Wien niemals aufgegeben wurde, ist damit zu einer Härte und Gnadlosigkeit weitergeführt worden, die ihren Ausdruck auch in den reifsten Gedichten Rilkes findet. Man könnte Verse, die von der „lautlosen Landschaft“ sprechen, von den „Schluchten, in denen das Furchtbare lag, noch satt von den Vätern“ unter manche Radierungen Jettmars setzen.

Eine Zeitlang konnte man sich der Illusion hingeben, als habe die sogenannte moderne Kunst – in Österreich spät und etwas abrupt zum Siege gelangt – mit all dem nichts zu tun. Heute entpuppt sie sich gerade in ihren lebendigsten Vertretern als Manierismus, der sich zum Teil realistischer, ja klassischer Formen bedient. Zeitgenössische Grafiker schaffen wieder eine Traumwelt neben dem Alltag. Sie fordern aber auch eine soziale Realität (wie unlängst Ernst Fuchs, der Jettmar hoch schätzte, in einer Fernsehsendung), die von einer phantastischen Architektur mitbestimmt wird. Damit wird der geistige Raum, in dem Rudolf Jettmar gelebt hat, plötzlich aktuell.

7 Rudolf Jettmar, Herkules erlegt die lernaïsche Hydra, 1936. Radierung
8 Rudolf Jettmar, Aktskizzen, 1910. Bleistift

8

