



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Rudolf Jettmar – zwischen Klassizismus und Moderne:
Symbolistische Neuprägungen der Antike im Zyklus Kain
(1919/1920)

verfasst von | submitted by

Mag.rer.soc.oec. Dr.rer.soc.oec. Ulrike Kastler BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Werner Telesko Privatdoz.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	I
1 Forschungsstand.....	1
2 Forschungsmethodik und Begrenzungen.....	3
3 Rudolf Jettmar (1869-1939)	6
3.1 Werdegang.....	6
3.2 Künstlerpersönlichkeit.....	11
3.3 Œuvre.....	14
3.3.1 Symbolismus	14
3.3.2 Werke	16
4 Das Antikenbild um 1900	20
5 Antike Einflüsse in Jettmars Werk	26
5.1 Die klassizistische Tradition in der Akademie	26
5.2 Die Welt der antiken Mythen	29
5.3 Die Renaissance als Tor zur Antike	33
5.4 Das „Nachleben“ antiker Bewegtheit	36
6 Der Zyklus <i>Kain</i> (1919/1920).....	40
6.1 George Gordon Byron, <i>Cain. A Mystery</i> (1821)	40
6.2 Rahmenbedingungen	43
6.2.1 Entstehungskontext.....	43
6.2.2 Medium	45
6.2.3 Text-/Bild-Beziehung.....	47
6.3 Ein Bilddrama.....	49
6.3.1 Blatt 1 – Sünde: <i>Eva pflückt den Apfel vom Baum der Erkenntnis</i>	49
6.3.2 Blatt 2 – Autonomie: <i>Felstrümmen versperren den Weg zum Paradies</i>	58
6.3.3 Blatt 3 – Logos: <i>Kain erliegt der Versuchung</i>	60
6.3.4 Blatt 4 – Erhebung: <i>Lucifer trägt Kain empor in den unendlichen Raum</i>	70
6.3.5 Blatt 5 – Nichtigkeit: <i>Die Ungetüme der Vorwelt im Reich des Todes</i>	78
6.3.6 Blatt 6 – Schmerz: <i>Abels Tod</i>	81
6.3.7 Blatt 7 – Verlorenheit: <i>Der Weg in die Wüste</i>	87
6.3.8 Blatt 8 – Katastrophe: <i>Lucifer überlässt Kain seinem Schicksal</i>	91
6.4 Zusammenfassung	97
6.4.1 Inhaltliche Deutung	97
6.4.2 Formale Aspekte.....	100
7 Künstlerisches Profil.....	104
7.1 Der Klassizist.....	104
7.2 Der Symbolist	106
7.3 Der Secessionist.....	109
8 Epilog: Klassizismus im 20. Jahrhundert	112
9 Schlussbetrachtung	117
10 Literaturverzeichnis.....	120
11 Abbildungsnachweis	135
12 Abbildungen.....	140
13 Abstract.....	169

Einleitung¹

Rudolf Jettmar – Malen gegen die Zeit

Der Wiener Maler-Radierer Rudolf Jettmar (1869-1939), über den man im Jahr 1937 schrieb, er wäre ein „nicht zu übersehender Faktor in der österreichischen Kunst der letzten dreißig Jahre“², ist heute selbst unter ausgewiesenen Kenner_innen der Moderne weitgehend vergessen – und dies hat einen Grund: Neben den visionären Arbeiten seiner Zeitgenossen Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) oder Oskar Kokoschka (1886-1980) und erst recht jenen internationaler Stilpionier_innen wie Wassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian (1872-1944) oder Kasimir Malewitsch (1879-1935) wirken die altmeisterlichen Gemälde Jettmars hochgradig konservativ und aus der Zeit gefallen, ja, geradezu erratisch. Es ist mehr als offensichtlich, dass diese Bilder nicht durch ihre Innovationskraft bestechen wollen, sondern genau gegenteilig, in Opposition zur Experimentierfreude und Skizzenhaftigkeit der Kunst um und nach 1900 stehen. Jettmar, der wechselweise als Klassizist oder Symbolist etikettiert wird, bietet mit seiner retardierenden Formensprache avantgardistischen Tendenzen die Stirn und richtet sich mit dem sinnbildlichen Gehalt seiner Arbeiten zugleich gegen die zunehmend formalistische Kunstauffassung und die fortwährende Suche nach ästhetischen Neuerungen. Ungeachtet seiner lebenslangen Mitgliedschaft in der Secession verweigert sich der Maler dem stilistischen Vorwärtsdrängen und bindet sein Œuvre stattdessen an die Tradition, überzeugt, dass seine Werke ebenfalls dauerhaft Bestand haben werden.³ Dieses Verlangen nach Kontinuität spiegelt sich auch in seinen Sujets: Anstelle einer Reproduktion des flüchtigen Hier und Jetzt verklau-suliert Jettmar in seinen oft mythologischen oder biblischen Szenen Botschaften von transhis-torischer Gültigkeit und unterläuft damit auch auf stofflicher Ebene den herrschenden Kunstge-schmack. Mit diesem Aufbegehren gegen den Zeitgeist polarisiert Jettmar ein Leben lang. Wäh-rend ein Teil des Publikums ihm einen „tief- und weitreichenden Einfluss auf das Kunstleben in Österreich“⁴ attestiert und seine „geistig wie technisch bedeutenden Werke“⁵ hervorhebt, wird er von dem anderen als Vertreter einer „inhaltsreichen Linie, die viel Bücherstaub und kunsthis-torische Reminiszenzen umkreist“⁶ geringgeschätzt und sein Stil als antiquiert zurückgewiesen.

¹ Der vorliegende Text bemüht sich um eine gendersensible Sprache; Ausnahmen bilden Komposita und feststehende/historische Ausdrücke. Die (ausschließlich) maskuline Form wird außerdem verwendet, wenn Frauen in der benannten Gruppe nicht vertreten sind, etwa bei Bildhauern im antiken Griechenland (auch als „Griechen“ bezeichnet, im Unterschied zum Volk der Griech_innen) oder der – bis 1949 exklusiv mit Männern besetzten – *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (Secessionisten).

² Neues Wiener Tagblatt, 01.12.1937, S. 11.

³ Jettmar 1969, S. 14.

⁴ Radio Wien, 14. Jg. (Heft 12), 17.12.1937, S. 10.

⁵ Wiener Neueste Nachrichten, 30.11.1937, S. 2 (Arthur Roessler).

⁶ Reichspost, 31.03.1914, S. 8.

Doch selbst wenn Jettmars Schöpfungen mitunter nicht ihrer Epoche zugehörig anmuten, sind sie aus dem späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert heraus zu denken und umgekehrt, erlauben sie Rückschlüsse auf Jettmars Gegenwart, etwa indem sie in ihrer thematischen Akzentuierung die damalige Weltsicht preisgeben oder durch die Absorption eines „dionysischen“ altertümlichen Formenvokabulars ein verändertes Antikenbild erkennen lassen. Eine Beschäftigung mit seiner Kunst kann dazu beitragen, neue Einblicke in eine von Umbrüchen geprägte geschichtliche Etappe zu gewinnen. Vor allem aber eröffnet die Auseinandersetzung mit Jettmar die Möglichkeit, eine Moderne abseits der „großen Namen“ zu erkunden und jene Zeit als spannungsreiches Miteinander stilbildender und stilbewahrender Strömungen neu zu bewerten.

Zielsetzung

Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, Licht auf einen im Schatten stehenden Maler zu werfen, seine künstlerischen Anliegen zu konturieren und anhand des Zyklus *Kain* (1919/1920) zu veranschaulichen. Die achteilige Serie, radiert nach Lord Byrons (1788-1824) Drama über den biblischen Brudermörder Kain (*Cain*, 1821), gilt gemeinhin als das druckgrafische Hauptwerk Jettmars, in dem seine gestalterischen Prinzipien am prägnantesten zur äußeren Form kristallisieren. Im Mittelpunkt der Ausführungen steht Jettmars Dialog mit der Vergangenheit und hier insbesondere die Anverwandlung der Antike, die, abgesehen von einer allgemein beobachteten Orientierung des Künstlers an griechischen Vasenmalereien und Plastiken, noch nicht untersucht wurde (zumal Jettmar überhaupt wenig erforscht ist, Abschnitt 1). Naheliegend ist diese Fokussierung deshalb, da sich der „Klassizist“ Jettmar wiederholt hellenischer Motive bedient, um sie in tradierte Bildschemata einzuflechten und diese Symbiose für seine gleichnishaften Kompositionen in Dienst zu nehmen. Genau jene gedeihliche Verzahnung von Klassizismus und Symbolismus soll anhand der Blattfolge *Kain* begreiflich werden, die sich aufgrund der Vielzahl von Entlehnungen besonders für die Detektion von Kongruenzen oder Brüchen in der Assimilierung künstlerischer Vorleistungen eignet und gleichzeitig ein Bewusstsein für deren inhaltlichen Assoziationsreichtum schafft. Die nachfolgenden Seiten gehen daher der Frage nach, wie Althergebrachtes von Jettmar aufgenommen, (um-)interpretiert und in ein symbolistisches Bildganzes integriert wird, das mit der Vereinigung von Überliefertem und Eigenem eine (mehrdimensionale) Lesart freisetzt. Von besonderem Interesse werden körpersprachliche Elemente sein, da Jettmar als „pantomimischer“ Symbolist primär den Habitus seiner Gestalten als Bedeutungsträger nutzt. Angestrebt wird eine formengeschichtliche Betrachtung derlei Gebärden, die fast immer in die vorchristliche Zeit zurückweisen und durch Jettmars transformativen Akt zu neuen Ausdrucks- und Aussagewerten gelangen. In Engführung mit

ikonografischen und ikonologischen Überlegungen wird zu entscheiden sein, inwiefern diese figürlichen Einheiten Byrons Stück assistieren oder der Künstler mit ihrer Selektion, Modifikation und Synthese eine Revision des Textes vornimmt. Forschungsleitend ist dabei die These, dass sich Jettmar im Trauma der Nachkriegsjahre, als der Glaube an die Menschheit brüchig und religiöse Gewissheiten obsolet geworden waren, von der literarischen Thematik entfernt und in den Blättern eine Sinnschicht fernab des alttestamentarischen Brudermordes offenbart. Im Wesentlichen wird somit eine doppelte Metamorphose nachgezeichnet: Zum einen die eines überkommenen Formenschatzes in ein zeitgenössisches Arrangement, zum anderen jene eines glaubensskeptischen Dramas der Romantik in ein, wie zu zeigen sein wird, latent gesellschaftskritisches Bildepos der Moderne, das die soziokulturelle Atmosphäre um 1920 reflektiert. Insgesamt versteht sich die Arbeit jedoch nicht als isolierte Werkstudie, sondern als Versuch, die Morphologie von Jettmars Kunst zu erschließen, deren Komplexität sich erst im Zusammendenken aller Kapitel enthüllt.

Aufbau der Arbeit

Werke eines Künstlers zu besprechen, dessen Name in der kunsthistorischen Landschaft fast durchgängig fragende Blicke provoziert, birgt gewisse Herausforderungen. Im Gegensatz zur umfassend aufgearbeiteten Malerprominenz der Moderne ist es bei Jettmar nicht angezeigt, direkt in die Werkanalyse einzusteigen und Wissen über den Künstler vorauszusetzen. Der Erörterung der Blattfolge vorangestellt wird deshalb nebst einer Übersicht über den Stand der Forschung (**Abschnitt 1**) und einem kurzen Abriss zur eingesetzten Forschungsmethodik samt Begrenzungen (**Abschnitt 2**) eine Rekonstruktion von Jettmars Werdegang, die in eine Charakteristik der Künstlerpersönlichkeit übergeht (**Abschnitt 3**). Ein kurzer Streifzug durch Jettmars Œuvre soll anschließend die symbolistische Ausrichtung seiner Bilder und, in formaler Hinsicht, die intensive Rezeption früherer Meister verdeutlichen. Die Hinneigung des Künstlers speziell zu seinen griechischen Ahnen wird durch den nächsten Abschnitt eingeleitet, der sich den Umwälzungen des durch Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) geprägten Antikenbildes im 19. Jahrhundert widmet und für die Klärung von Jettmars Antikenverständnis grundlegend ist (**Abschnitt 4**). Daran anknüpfend kreist das nachfolgende Kapitel um die Frage, worauf Jettmars Empfänglichkeit für die Alten gründet (z. B. akademisch-klassizistische Umgebung) und wie sich diese in seinem Œuvre manifestiert (**Abschnitt 5**). Die zu diesem Zweck dargelegten Fallbeispiele bilden gleichsam den Prolog zum Hauptteil der Arbeit, der sich dem Studium von *Kain* (1919/1920) verschreibt (**Abschnitt 6**). Eröffnet wird dieser mit Reflexionen George Gordon Byrons *Cain* (1821) und den Rahmenbedingungen rund ein Jahrhundert später,

etwa dem Nachhall des blutigen Ersten Weltkrieges. Zu hinterfragen gilt es weiters die Relation von Bild und Text sowie die Rolle des Mediums Radierung. Sodann werden die Blätter nacheinander durchgenommen und die Erkenntnisse am Ende fusioniert. Jettmars Rückgriff auf das künstlerische Inventar der Antike und/oder vermittelnder Epochen (wie z. B. der Renaissance) wird vorrangig anhand der fünf Figurenbilder und ihrer körpersprachlichen Komponenten demonstriert. Formzitate und Paraphrasen griechisch-römischer Plastiken werden dabei ebenso aufgestöbert wie die Partizipation an typen-/motivgeschichtlichen⁷ Fortschreibungen durch rezeptartig wiederkehrende „Pathosformeln“. Freigelegt werden neben kunsthistorischen Filiationen die Aneignungsmodi des Künstlers, die von äußerlichen Nachbildungen bis zu semantischen Übernahmen reichen. Zudem wird der Nachweis erbracht, dass Jettmar in der kompositorischen Einbindung der altertümelnden Figuren nie das sichere Gelände der Tradition verlässt, mit der symbolistischen Neuaufladung der Gesten/Posen sowie der eigenständigen Adaptierung etablierter Bildstrategien aber eine formale Anlage erreicht, die mit modernen Themen (Erkenntnisstreben, Alter Ego etc.) vereinbar ist (oder diese artikuliert). Dieses produktive Verhältnis von Historie und Gegenwart kennzeichnet auch die drei Naturszenen, deren – holzschnittartige – Behandlung vor allem für die Erfassung des Sinnzusammenhangs unverzichtbar ist. Um Jettmar nicht auf ein konkretes Werk einzuengen, werden danach, unter Einbeziehung der anderen Abschnitte, zentrale Merkmale seiner Ästhetik extrahiert und zu einem künstlerischen Profil verdichtet (**Abschnitt 7**), das Jettmars klassizistische, symbolistische und secessionistische Seiten aufzeigt. Diese Einsichten bilden das Fundament für eine Verortung des Künstlers, zu der der Epilog der Arbeit (**Abschnitt 8**) einlädt. In einer grobkörnigen Bestandsaufnahme werden neoklassizistische Strömungen des 20. Jahrhunderts skizziert und Schnittmengen mit Jettmars Kunst diskutiert. Der Text endet mit der Hoffnung (**Abschnitt 9**), Jettmar künftig als Schlusspunkt eines stilistischen Kontinuums zu würdigen, das in der Antike begann, mit der Renaissance sowie später Winckelmann erneuert und um 1900 – nicht zuletzt durch ihn selbst – aktualisiert wurde. Sie erzählt die Geschichte eines Künstlers, der gegen Verfallerscheinungen in Kunst und Leben anmalt und gerade dadurch für die Forschung einen besonderen Wert erhält – sofern ihr daran gelegen ist, die Moderne um einen ihrer „Ausreißer“ zu erweitern.

⁷ Die Verwendung der Termini „Typus“ und „Motiv“ ist in der kunstwissenschaftlichen Literatur uneinheitlich. Nach Panofsky definiert sich „Typus“ durch die Verbindung von formalem Ausdruck und Inhalt (z. B. Petrus mit grauem Haar und Bart) – im Unterschied zum „Motiv“, das die reine Form bezeichnet. Panofsky 1991b, S. 194, Panofsky 1991a, S. 210–211. „Motiv“ i. S. der Motivforschung wird weiter gefasst und schließt isolierte Einheiten (Posen, Gesten etc.) ebenso ein wie thematische Komplexe (Sujets, Personen, Symbole etc.). Held/Schneider 2007, S. 290–291. In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe wie folgt differenziert: Ein (formales) Motiv wird, wie bei Panofsky, als formale Einheit (z. B. eine Gebärde) aufgefasst, die eine semantische Dimension aufweisen kann, aber ikonografisch frei ist. Der (formale) Typus (z. B. der „Denker“) wird analog dazu verstanden und ist insofern von Panofskys ikonografischem Typus abzugrenzen. Formales Motiv und formaler Typus gehen ineinander über (wiewohl Letzterer in der Regel die gesamte Figur meint) und werden weitgehend synonym verwendet.

1 Forschungsstand

Bis heute wird die Kunstgeschichte gerne als Abfolge von Stilen und formalen Weiterentwicklungen hin zum autonomen, gegenstandslosen Kunstwerk erzählt. Künstler_innen, die sich dieser Linearität versperren, werden in der Literatur oft übergangen oder als Randphänomene abgetan. Dies trifft auch auf Jettmar zu, der als Vertreter einer klassizistischen Richtung inmitten einer progressiven Moderne von der Wissenschaft recht minimalistisch abgehandelt oder aufgrund der visuellen Nähe seiner Werke zur nationalsozialistischen Ästhetik (Abschnitt 8) mitunter bewusst verdrängt wird. Sichtet man die dürftige Forschungslage, fällt auf, dass der Maler während seiner aktiven Karriere regelmäßig in Feuilletons und Zeitschriften (vgl. die entsprechende Rubrik im Literaturverzeichnis) erwähnt wird, also durchaus die Blicke der Kunstwelt auf sich zog. Teilweise entstanden Texte mit seiner Unterstützung, wie der erste (längere) Aufsatz über sein Schaffen von Arpad Weixlgärtner (1872-1961, **Weixlgärtner 1912**) und das erste Werkverzeichnis seiner grafischen Arbeiten, das die genaue Angabe der verschiedenen Zustandsdrucke enthält (**Weixlgärtner 1920b**). Umfangreichere Essays erschienen zu Jettmars Lebzeiten, auch aufgrund der Öffentlichkeitscheu und Introvertiertheit des Künstlers, jedoch keine. Ob seiner Authentizität ein außerordentlicher Glücksfall ist aber das in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte Konvolut von 103 eigenhändigen (bislang unpublizierten) Briefen Jettmars an seinen väterlichen Freund Anton Mayr (1855-1943) im Zeitraum von 1921 bis 1934 (**Autogr. 1211/17-1 bis 1211/25-14**). Wenngleich sich darin nur wenige Passagen auf identifizierbare Werke beziehen, brechen in den Schreiben Jettmars Persönlichkeit und seine künstlerische Gesinnung im Allgemeinen durch. Nach dem Ableben des Künstlers (1939), in den dunklen Tagen im und nach dem Zweiten Weltkrieg, geriet Jettmar in Vergessenheit. Selbst ein Manuskript seines Sohnes Karl Jettmar (1918-2002), der sich an einer chronikalischen Aufarbeitung der künstlerischen Tätigkeit seines Vaters versuchte, blieb ungedruckt (**Jettmar 1947**). Verstärkte Aufmerksamkeit wurde dem Künstler, vermutlich auf Initiative seiner Söhne Karl und Otto (1908-1994), ab Ende der 1960er-Jahre zuteil. Im Zuge etlicher Ausstellungen entstanden mehrere Kataloge und Katalogbeiträge, die einen Einblick in Jettmars Leben und Wirken geben (**Jettmar 1975, Bisanz 1989, Frodl 1992**). Überwiegend erfolgt dabei eine kompakte Darstellung des Œuvres bzw. bestimmter Werkgruppen (**Hofstätter 1969**), während spezifische Gemälde oder Radierungen recht knapp beschrieben sind. Ein Meilenstein ist daher die 1984 erschienene Monographie von Hans Hofstätter (1928-2016), der die verstreuten biografischen Informationen zusammenführt und mit einem aktualisierten Werkverzeichnis sowie einer Analyse ausgewählter Bilder anreichert (**Hofstätter 1984**). Nach diesem Gipfel der Auseinandersetzung mit Jettmar ist ein erneutes Abebben des Interesses an Person und Werk

zu beobachten. Vereinzelte Ausläufer behandeln den Künstler meist sehr komprimiert als einen von vielen Repräsentant_innen des Symbolismus (**Günther 2000, Husslein-Arco 2013, Klee 2013b**) oder der Secession (**Waissenberger 1971, Nebelhay 1979, Bisanz-Prakken 1999**). Erst durch die jüngere Publikation von Schober (**Schober 2020**), der den Bestand von 154 Arbeiten in der Akademie der bildenden Künste übersichtlich aufbereitet, wird Jettmar besonders als Grafiker gebührend Beachtung geschenkt. Hervorzuheben ist der Autor auch deshalb, da ihm das Verdienst zukommt, die in der Literatur weitergereichten Quellenangaben und -zitate überprüft, korrigiert und um Materialien der Akademie erweitert zu haben.⁸ Problematisch und erschwerend für die Forschung ist hingegen die mangelnde Zugänglichkeit von Jettmars Arbeiten. Mit Ausnahme seiner Druckgrafiken, von denen die wichtigsten – zusätzlich zu jenen in der Akademie – in der Albertina (Wien), dem British Museum (London) und dem Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale (Paris) aufbewahrt werden, können nur wenige Werke vor Ort besichtigt werden. Einige seiner Ölgemälde werden von international bedeutenden Häusern wie dem Belvedere Wien, dem Wien Museum oder der Nationalgalerie Prag beherbergt, aber selten in den Ausstellungsräumen präsentiert. Ausgesprochen schmerzlich ist der Umstand, dass sich der Großteil des malerischen Œuvres und sämtliche Skizzenbücher⁹ in Familienbesitz befinden und wissenschaftlichen Recherchen vorenthalten werden. In den letzten Jahren gerieten Werke jedoch verstärkt in den Kunsthandel und wurden von privaten Sammler_innen aufgekauft. Dank gebührt Jack Daulton (*1956), der in Los Altos Hills (USA) die wohl größte und schönste Privatsammlung von Arbeiten Jettmars zusammengetragen hat und dem interessierten Publikum via Internetplattform (**www.smbolismus.com**) zur Verfügung stellt. Dies nährt die Zuversicht, dass der Künstler zumindest auf virtuellem Weg wieder zurück in die breite Öffentlichkeit findet – und auch in die Forschung, denn in Summe sind die Erkenntnisse zu Jettmar ebenso überschaubar wie lückenhaft. Wenn überhaupt, werden seine Bilder in wenigen Zeilen (vor-)ikonografisch, gelegentlich symbolistisch ausgedeutet (**Hofstätter 1984, Corbeau 2005**); praktisch nicht vorhanden sind fundierte Artikel zu Jettmars (einhellig betonter) Klassizität. Schon gar nicht werden diese beiden Dimensionen miteinander verbunden, obwohl das Ineinandergreifen von Symbolismus und Klassizismus das künstlerische Rückgrat seiner Kunst bildet und nur das unablässige Oszillieren zwischen diesen beiden Brennpunkten ein Verständnis seiner Arbeiten erlaubt. Die nachfolgenden Seiten nehmen sich dieser Aufgabe an und versuchen exakt hier, am Kreuzungspunkt zweier künstlerischer Entwicklungslinien, Jettmars Werk und im Speziellen sein druckgrafisches Opus magnum *Kain* zu durchdringen.

⁸ Schober 2020, S. 40. Mit herzlichem Dank an Mag. René Schober für den informativen Austausch.

⁹ Bei Jettmars Tod waren 31 Reise- und Naturskizzenbücher (1895-1935) sowie 34 Kompositionsskizzenbücher (1899-1939) erhalten. Hofstätter 1984, S. 159.

2 Forschungsmethodik und Begrenzungen

Vor dem Einstieg in den inhaltlichen Teil der Arbeit soll nicht verabsäumt werden, den_ die Leser_in auf die methodische Herangehensweise und daraus abzuleitende Limitationen vorzubereiten. Zunächst ist festzuhalten, dass Jettmar mit seinem Klassizismus stilistisch kaum Neues zu bieten hat (zumindest nicht auf den ersten Blick), eine ausschließlich formale Analyse somit wenig ergiebig ist – genauso wie eine rein ikonografische Betrachtung, die einem symbolistischen Bild niemals gerecht werden kann. Denn eine Kunst, deren Markenzeichen die Offenheit in alle Richtungen und das „gefühlsmäßige Erratenlassen“¹⁰ sind, lässt sich nicht in einen starren inhaltlichen Deutungsrahmen zwingen und erschöpft sich auch nicht in verbal Beschreibbarem (Abschnitt 3.3). In der vorliegenden Arbeit wird daher erstmals versucht, das prismatische Ideenspektrum von *Kain* sowie seinen formalen Ausdruck – ansatzweise – abzuschreiten und eine Untersuchung vorzulegen, die auch auf antike Entlehnungen als Träger eines Sinngehaltes aufmerksam macht. Man muss sich jedoch im Klaren sein, dass symbolistische Werke zu studieren, in denen „alles schicksalhaft der Menschenwelt Verhängte und Zugesponnene magisch mit hineingemalt“¹¹ ist, heißt, sich von dem Anspruch zu lösen, am Ende zu wissen, was dies oder jenes im Bild *wirklich* bedeutet – noch dazu, da man es bei Jettmar mit einem Künstler zu tun hat, der vermutlich nicht einmal selbst in der Lage gewesen wäre, seine Bildbotschaften in Worte zu fassen (Abschnitt 3.2) und davon ausgehend die Form zu argumentieren. Eine Annäherung kann daher nur indirekt, über Jettmars Lebenskontext bzw. sein (denkbares) „Welt-Erleben“¹² erfolgen. Genau dieser Weg wird in den nachfolgenden Seiten beschritten. Es gilt, den in den Radierungen – vor allem durch die Figuren – visualisierten Stimmungen nachzufühlen und diese aus der damaligen Zeit heraus, im (interdisziplinären) Abklären historischer Voraussetzungen, verstehen zu lernen. Nachzulesen, -zuschauen und -zuempfinden, was Jettmar gelesen, geschaut oder empfunden haben könnte, spricht, „mit den Augen des Künstlers“ zu sehen, ist dafür unumgänglich. Gleichwohl, und dies soll als erste Begrenzung angeführt werden, sind es ebenso die Augen der Autorin, eine Über-/Untergewichtung einzelner Aspekte aufgrund der eigenen kulturellen und mentalen Prägung nicht auszuschließen. Noch essenzieller ist die Einschränkung, dass die freigelegten biografischen, ideengeschichtlichen und gesellschaftlichen Kräfte, die auf Jettmar wirkten und den Zyklus hervorbrachten, nicht notwendigerweise eine Intentionalität begründen, denn, um mit Ernst Gombrich (1909-2001) zu sprechen, die *Ursache* eines Bildes ist nicht zu verwechseln mit seinem *Zweck*.¹³ Es kann

¹⁰ Wiener Neueste Nachrichten, 30.11.1937, S. 2 (Arthur Roessler).

¹¹ Ebd.

¹² Hülsewig-Johnen 2013, S. 11.

¹³ Gombrich 1991, S. 417–418.

gut sein, dass persönliche Einstellungen (christliches Weltbild, Fortschrittsskepsis etc.) oder Gegenwarterscheinungen (wissenschaftlicher Aufschwung, Nachkriegstrauma, literarische Stoffe etc.) die Hintergrundfolie für den Zyklus bildeten oder bereits die Wahl des Byron'schen Stücks beeinflussten. Inwieweit Jettmar seinen *Kain* aber als Reaktion auf diese Phänomene, gleichsam als ideologisches „Manifest“, formulierte oder ob er weltanschauliche Reflexe gegebenenfalls unterbewusst ins Bild einbrachte, lässt sich nicht zweifelsfrei beantworten. Selbst wenn die acht Blätter, so ist zu hoffen, einigermaßen schlüssig in Jettmars geistigem und künstlerischem Bezugsfeld verankert und ihre Rahmenbedingungen aufgedeckt werden, ist dies also nicht gleichbedeutend mit einer Absichtserklärung des Künstlers. Eine solche verifizieren zu wollen, wenn der Maler seiner Nachwelt keinerlei Handreichungen zur Dekryptierung seiner Bilder hinterließ,¹⁴ ist schlichtweg zum Scheitern verurteilt. Was man dem_der Leser_in aber anbieten kann, ist eine auf schriftliche und bildliche Quellen (Archivalien, Zeitungen, historische Publikationen, visuelle Zeugnisse etc.) gestützte Plausibilität und Widerspruchsfreiheit von Bezügen oder Ideen, die implizit im Bild enthalten sein könnten. An dieser Stelle bricht freilich ein veritables methodologisches Problem auf, und zwar dass es für Forschende, wie Gombrich meint, „wohl kaum etwas Schwereres (gibt), als zu wissen, wo man aufzuhören hat.“¹⁵ Um nicht zu sehr in die Falle einer Überinterpretation zu tappen, wurden aus dem (potenziell) dichten Sinngewebe nur die stichhaltigsten Indizien für eine Beteiligung am Zyklus herausgegriffen. Auf dieser Basis kann man es schlussendlich wagen zu behaupten, dass Jettmar die *Grundaussagen* der Blattfolge, etwa die Gefahren menschlicher Autonomie, wahrscheinlich gegengezeichnet hätte – umso mehr, als sich diese durch die Bilder selbst aussprechen und in der kontextuellen Einbettung lediglich ihren erläuternden Unterbau erhalten.

Vom Einwand der fehlenden Beweisbarkeit nicht zu trennen sind die aufgezeigten kunsthistorischen Verstreungen, allen voran zur Antike. Auch hier ist zu betonen, dass Parallelitäten nicht zwingend mit einem „Zitat“ gleichzusetzen sind, nicht einmal dann, wenn die visuelle Evidenz dies nahelegt (wie beim *Ruhenden Hermes*, Abschnitt 6.3.3). Die Bestätigung einer vorsätzlichen Referenz bleibt Jettmar nämlich schuldig; in Betracht zu ziehen ist somit immer, dass er aus seinem artistischen Instinkt heraus auf die gleiche pantomimische Form kam wie sie das Altertum kannte. Allerdings – aus heiterem Himmel wird er die Posen, die in auffälliger Weise mit jenen der Griechen übereinstimmen, nicht entwickelt haben. Als archäologisch

¹⁴ Dazu schreibt Jettmars Sohn Karl mit Blick auf die vielsagenden Druckgrafiken seines Vaters: „Vielleicht wäre der Zugang zu seinen Radierungen erhalten geblieben, wenn er intellektuelle Freunde gehabt hätte, jemand, der Anleitungen zu ihrem Verständnis beistellte, so wie das in unseren Tagen die modernsten Graphiker freigiebig selbst tun. Aber er hat um sich einen leeren Raum geschaffen.“ Jettmar 1969, S. 14.

¹⁵ Gombrich 2003, S. 502.

interessierter Künstler muss er die Attitüden da oder dort (kunsthistorische Schriften, Museen etc.) gesehen haben. Leicht zu belegen ist etwa, dass er die im Zyklus identifizierten Plastiken beständig vor sich hatte, denn diese waren fast vollzählig in seiner Arbeitsstätte, der Wiener Akademie der bildenden Künste, versammelt (Abschnitt 5.1). Auch mag man angesichts der Häufung antiker Gebärden nicht an einen puren Zufall denken. Doch unabhängig davon, ob Jettmar altertümliche Werke persönlich musterte, seinen geistigen Bildspeicher aufrief oder seine Intuition befragte, in die sich tausendfach kopierte Formtypen unmerklich eingebrannt hatten – der Klassizist gelangt, dies ist der springende Punkt, bei der Entwicklung seiner Figuren zu antikisierenden Lösungen und bekennt darin seine Gedankenverwandtschaft mit den Griechen.

Abschließend ließe sich ganz grundsätzlich darüber diskutieren, ob die Suche nach – absichtsvoll oder unterschwellig im Werk enthaltenen – Bedeutungsschichten, die die formale Begutachtung des Zyklus *Kain* umschlingt, nicht den Blick auf dessen ästhetischen Wert verstellt oder diesen sogar schmälert. Ähnliches wurde bereits gegen Jettmar selbst ins Treffen geführt, dem Kritiker_innen eine „Gedankenmalerei“ vorwarfen (Abschnitt 3.3). Denn lange Zeit galt als künstlerische Leistung (nur) die formale Realisierung eines Werkes, während man den Inhalt zu etwas „Außerkünstlerischem“ degradierte und ihm ein „Ablenkungspotenzial“¹⁶ unterstellte. Doch diese formalistische Betrachtungsweise, wie sie um 1900 unter anderem von Alois Riegl (1858-1905) und Heinrich Wölfflin (1864-1945) vertreten wurde, gilt heute als überholt. Für Jettmars Zyklus (und sein Œuvre) zu ergänzen ist, dass gerade die Überführung von Visionen, Ideen und Gefühlen ins Bildgegenständliche den Kern seiner Arbeit bildet – und nicht etwa ein stilistisches Problem. Der Nutzbarmachung traditionsreicher, vom Altertum in die Moderne hineinspielender figurativer Elemente für dieses Unsichtbare/Unbestimmte auf die Schliche zu kommen, eine dumpfe Ahnung vom Mechanismus zwischen klassizistischen Formen und zeichenhaften Gehalten zu gewinnen, ist das Ansinnen der vorliegenden Arbeit. Die nachfolgenden Seiten sind ein Angebot, einen Zugang zu Jettmar zu finden; auch dadurch, dass trotz des Hantierens mit Einzelformen das Bild bzw. der Zyklus als *Gesamtheit*, in seiner ästhetischen Struktur, zum Sprechen gebracht werden soll. Es bleibt dem_der Leser_in überlassen, zu den vorgestellten Sinn- und Motivbezügen weitere hinzufügen oder diese zu verwerfen. Was über die Blattfolge hinaus nachwirken soll, ist ein Interesse für Jettmars Werk sowie die lange unterschätzte, weil schwer zu fassende und – bis auf wenige Ausnahmen – in formaler Hinsicht unspektakuläre symbolistische Kunst generell. Wenn der_die Leser_in dies am Ende der Arbeit für sich bestätigen kann, ist viel erreicht.

¹⁶ Scholl 2012, S. 524.

3 Rudolf Jettmar (1869-1939)

3.1 Werdegang

Die bereits erwähnte und durch Zeitgenoss_innen mehrfach belegte Verslossenheit Jettmars mag ein Erbe seiner Kindheitstage gewesen sein, denn der Maler (Abb. 1) hatte keinen unbeschwerten Start ins Leben. Geboren wurde er am 10. September 1869 in Zawodzie nordwestlich von Krakau (ehem. Galizien, heute Polen) als ältester von zwei Söhnen des deutschböhmischen Salinenverwalters Karl Jettmar (1837-1907) und seiner Frau Anna (1839-1874).¹⁷ Bereits mit vier Jahren verlor Rudolf seine Mutter, eine hochmusikalische Frau, die die kreative Begabung ihres Sohnes sicherlich gefördert hätte – anders als sein Vater, der sich bald wiederverheiratete und für die künstlerischen Anlagen seines Erstgeborenen wenig übrig hatte. Sein häufiger Arbeitsplatzwechsel zwang die auf sieben Köpfe angewachsene Familie zu ständigen Änderungen des Wohnortes und, besonders einschneidend für den Schüler Rudolf, einer lieb gewonnenen sozialen und edukativen Umgebung.¹⁸ Als Ausgleich zeichnete Rudi und erlernte bei einem „Meister Schildhabel“ die Grundlagen der Porzellanmalerei.¹⁹ Halt fand er außerdem im Geigenspiel, das er bereits als Knabe vorzüglich beherrschte und im Laufe seines Lebens perfektionieren sollte. Gegen den anfänglichen Widerstand seines Vaters erhielt Rudolf daher nach überstandener schwerer Erkrankung auch die Erlaubnis, eine Musikausbildung in Wien zu absolvieren. „Alles, nur kein Maler!“²⁰, soll Karl Jettmar seinem Filius auf die Reise mitgegeben haben. Jedoch, kaum in der kaiserlichen Hauptstadt angekommen, meldete sich Rudolf in rebellischem Trotz gegen seinen Vater zur Aufnahmeprüfung an der Akademie der bildenden Künste an und bestand diese im zweiten Anlauf (1886).²¹ In den nächsten Jahren studierte er in bitterer Armut bei Christian Griepenkerl (1839-1916) an der Allgemeinen Malerschule (1886-1889) und August Eisenmenger (1830-1907) an der Spezialschule für Historienmalerei (1889-1894); beide Professoren hatten ihr Handwerk bei Carl Rahl (1812-1865) gelernt. Mit Fleiß und Talent konnte Jettmar etliche Auszeichnungen erringen, darunter das Franz-Joseph-Goldstipendium auf Studiendauer (1889).²² Bestärkt durch seine Erfolge gewann der schüchterne, von Selbstzweifeln heimgesuchte junge Mann an Sicherheit und befreundete sich mit den Klassenkameraden Ferdinand Andri (1871-1956) und Alexander Rothaug (1870-1946), mit dem er

¹⁷ Hofstätter 1984, S. 7, 173. Das Geburtsdatum wird in der Literatur zuweilen falsch angegeben, auch der Grabstein des Künstlers trägt ein inkorrektes Geburts- und Sterbedatum. Sterbebuchakten 408/39, WStLA, M.Abt. 116.

¹⁸ Als Schulorte werden Libotschan bei Saaz, Tschischkowitz bei Lobositz und Komotau genannt; in Böhmisches-Leipa und Eger besuchte Jettmar das Gymnasium, das er jedoch nicht beendete. Hofstätter 1984, S. 7.

¹⁹ Wetzelberger 1927, S. 468.

²⁰ Zit. nach Wetzelberger 1927, S. 468.

²¹ Jettmar 1969, S. 12.

²² 1887 erhielt Jettmar das Friedrich-Rosenstein-Stipendium, 1891 einen Spezialschulpreis und 1893 das Schnaitter-Stipendium. Schober 2020, S. 15–16. Elterliche Zuwendungen blieben Jettmar weitgehend versagt.

lebenslang verbunden blieb.²³ Schon in dieser Zeit fand Jettmar zu seiner traditionellen Formensprache (Abb. 2), mit der er – und auch dies wurde bereits deutlich – einen Sonderweg in der Wiener Moderne einschlagen würde. Hellsichtig prophezeite Eisenmenger seinem Schüler: „Populär werden Sie nie, aber die Besten werden immer für Sie sein.“²⁴ Das Wintersemester 1892/93 verbrachte Jettmar an der Badischen Kunstakademie in Karlsruhe. Eigentlich wollte er bei Ferdinand Keller (1842-1922) studieren, der Anselm Feuerbach (1829-1880) gut gekannt hatte; aus nicht überlieferten Gründen trat er aber in das Atelier des Porträtisten Caspar Ritter (1861-1923) ein²⁵ – eine eher ungünstige Wendung, wenn man bedenkt, dass das Porträt eine der wenigen Bildgattungen bleiben sollte, zu der sich Jettmar nicht berufen fühlte. Nach der Beendigung seines Studiums im Sommersemester 1894 zwangen finanzielle Nöte den Künstler, sich als Theaterdekormationsmaler in Leipzig und Dresden zu verdingen (1894/95).²⁶ Immerhin hatte er dort Gelegenheit, sich im Umgang mit großen Flächen zu üben, was ihm für seine späteren Wandbilder und die oft kolossalen Maßstäbe seiner Gemälde (Abb. 142) zugutekommen sollte. Über die daran anschließende Zeit herrscht in der Literatur Uneinigkeit.²⁷ Unbestritten scheint zu sein, dass sich Jettmar 1895 für längere Zeit in Italien aufhielt; Skizzen belegen Ausflüge rund um Florenz, Rom, Salerno und Neapel.²⁸ Nach diesen Lehr- und Wanderjahren schrieb sich Jettmar erneut an der Wiener Akademie ein (Wintersemester 1897/1898), diesmal, um an der von William Unger (1837-1932) geführten Meisterschule für Grafik die Kunst des Radierens zu erlernen.²⁹ Anders als seine Ölgemälde, für die sich Jettmars Kritiker_innen im Verlauf seines Schaffens immer weniger erwärmen konnten, fanden die mystischen und technisch ausgereiften Druckgrafiken des Künstlers stets allseitige Anerkennung. 1905 wurde ihm für den 12-teiligen Zyklus *Stunden der Nacht* (Abb. 3) eine der höchsten Auszeichnungen, der mit 3.200 Kronen dotierte Reichel-Preis, verliehen; öffentlich präsentiert wurden die Blätter auf der 23. Secessionsausstellung (1905).³⁰ Dem ausländischen Publikum stellte sich Jettmar auf der Großen Berliner Kunstausstellung (1907) ebenfalls mit 46 Druckgrafiken vor; bereits davor war er in den Deutschen Künstlerbund eingetreten.³¹ Vermutlich waren es auch seine grafischen

²³ Weitere Kommilitonen in der Allgemeinen Malerschule waren Max Kurzweil (1867-1916), Josef Maria Auentaller (1865-1949), Koloman Moser (1868-1918), Alfred Roller (1864-1935) und Ferdinand Schmutzer (1870-1928). Wetzberger 1927, S. 470–471, Schober 2020, S. 15.

²⁴ Zit. nach Wetzberger 1927, S. 471.

²⁵ Geplant war in diesem Jahr auch ein Studienaufenthalt in Paris; da dort die Cholera ausgebrochen war, kam es aber nicht dazu. Hofstätter 1984, S. 7, Schober 2020, S. 17.

²⁶ Weixlgärtner 1912, S. 126, Schober 2020, S. 17.

²⁷ In älteren Quellen wird behauptet, der Künstler habe den begehrten Rompreis erhalten, nach Schober existieren dafür keine Anhaltspunkte. Hofstätter 1984, S. 7, Jettmar 1989, S. 11, Schober 2020, S. 17–18.

²⁸ Hofstätter 1984, S. 173.

²⁹ Schober 2020, S. 18.

³⁰ Schober 2020, S. 21–22.

³¹ Hofstätter 1984, S. 175, Moormann-Schulz 2017, S. 388.

Arbeiten, mit denen Jettmar die 1897 gegründete *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (*Wiener Secession*) unter ihrem Präsidenten Gustav Klimt (1862-1918) für sich einnehmen konnte.³² Am 5. Mai 1898, noch vor Lichtgestalten der Moderne wie Otto Wagner (1841-1918), wurde Jettmar einstimmig zum ordentlichen Mitglied ernannt.³³ „Eine Hoffnung Wiens“³⁴ wäre er, begeisterte sich der Chronist der Secessionisten, Ludwig Hevesi (1843-1910), für den „Neuen“. Und tatsächlich fügte sich der Maler mit seinen gestreichen Kompositionen gut zu einer Künstlervereinigung, die sich zum Ziel gesetzt hatte, „große, heilige Gedanken aus(zu)sagen“³⁵ und eine „höhere als die Alltagswelt, eine ideale Welt“³⁶ zu ihrem Kunstraum erklärte. Bis zu seinem Tod verblieb Jettmar in der Secession, auch wenn sich die künstlerischen Vorstellungen zunehmend voneinander entfernten (Abschnitt 7.3).³⁷ Besonders in den ersten Jahren war Jettmar ein überaus aktives Mitglied. Er lieferte zahlreiche Beiträge (Abb. 4, Abb. 5) für die sechs Jahrgänge (1898-1903) der Secessionszeitschrift *Ver Sacrum* (Radierungen, Holzschnitte, Illustrationen zu Gedichten von Ilse Mautner, Arno Holz und Richard von Schaukal), übernahm eine Funktion im Arbeitsausschuss und durfte die Auswahl der Grafiken für die beiden Jahrgänge der „Gründerausgabe“ von *Ver Sacrum* mitverantwortet haben.³⁸ Daneben bestückte er Ausstellungen der Secession, unter anderem fertigte er für die 14. Kunstschau (1902) anlässlich des 75. Todestages des Komponisten Ludwig van Beethoven (1770-1827) drei Fresken an.³⁹ Mit zunehmender Bekanntheit fielen Jettmar bedeutende Aufträge zu. Er gestaltete für die von Otto Wagner entworfene Kirche St. Leopold am Steinhof zwei Seitenaltarmosaik (Abb. 6), für den Eingang des Museums für angewandte Kunst (Wien) das Mosaik *Kunst und Handwerk* (*Pallas Athene*, 1908) und für das Palais des Großindustriellen Karl Wittgenstein (1847-1913), den Vater des Philosophen Ludwig, ein (nicht erhaltenes) großformatiges Decken- und Wandbild (1909). Ein besonderes Angebot kam von aristokratischer Seite: Das kunstbeflissene Fürstenpaar Alexander (1851-1939) und Maria (1855-1934) Thurn und Taxis hatte vom neuen Stern am Wiener Kunsthimmel Notiz genommen und diesen im Mai 1908 auf das Schloss

³² Unter den ersten Mitgliedern der am 03.04.1897 etablierten Secession finden sich zahlreiche ehemalige Studienkollegen Jettmars (z. B. Max Kurzweil, Koloman Moser oder Alfred Roller), nicht aber, anders als in der Literatur zuweilen angegeben (Nebehay 1979, S. 102), Jettmar selbst. *Ver Sacrum*, 1. Jg. (Heft 1), 1898, S. 28.

³³ *Ver Sacrum*, 1. Jg. (Heft 7), 1898, S. 24.

³⁴ Hevesi 1984, S. 118 (20.01.1899).

³⁵ Glück 1964, S. 18.

³⁶ Ebd.

³⁷ Zu einem tiefen Zerwürfnis kam es bereits im Jahr 1904, als Jettmar aufgrund einer „Flegelei“ Koloman Mosers, der Jettmars Stimmabgabe bei einer Ausstellungsjury kritisiert und darin keine Zurechtweisung anderer Kollegen erfahren hatte, sein Rücktrittsgesuch einreichte. Erst auf Intervention – wahrscheinlich von Carl Moll (1861-1934) – war der Künstler bereit, die Aufkündigung der Mitgliedschaft zurückzuziehen. Briefe von Rudolf Jettmar an Franz Hancke (29.03.1904, 30.03.1904, 13.04.1904) und Carl Moll (29.03.1904).

³⁸ Nebehay 1979, S. 102.

³⁹ Bei Hofstätter werden nur zwei Fresken genannt, im Ausstellungskatalog jedoch drei. Bis zu seiner Professur (1910) war Jettmar mit 101 Werken in 17 von 37 Ausstellungen der Secession vertreten. Schober 2020, S. 20–21.

Duino eingeladen, wo Jettmar Mutter und Sohn im Malen unterrichtete, mit dem Hausherrn musizierte und der adeligen Tischgesellschaft ein kultivierter Konversationspartner und Jagdbegleiter war. Einige Jahre nach Jettmar sollte Rainer Maria Rilke (1875-1926) dieselbe Ehre zuteilwerden – dort, wo der Künstler einst zum Kammerabend aufspielte, brachte der Dichter die ersten beiden seiner *Duineser Elegien* (1912-1922) zu Papier.⁴⁰ Auch privat schien der aufstrebende Künstler sein Glück gefunden zu haben: 1907 hatte er sich mit der lebenslustigen Maria Anna (gen. Irma) Mayer (1879-1950) vermählt (Abb. 7), von deren Fröhlichkeit er sich wohl einen Ausgleich zu seiner eigenen Schwermut erhoffte. Aus der Verbindung gingen zwei Söhne (Otto, Karl) hervor. Die Persönlichkeiten der Eheleute waren allerdings auf Dauer nicht in Einklang zu bringen, 1921 wurde die „Trennung von Bett und Tisch“ vollzogen.⁴¹

Mehr Erfolg war Jettmar in beruflichen Belangen gegönnt. Ab 1909 unterrichtete er an der Kunstschule für Frauen und Mädchen, im November 1910 wurde er zum Professor an die Allgemeine Malerschule der Wiener Akademie der bildenden Künste berufen.⁴² Damit hatte er sich gegen Klimt durchgesetzt, den das Kollegium ursprünglich für die vakante Stelle vorgesehen hätte.⁴³ Mit dem Lehrstuhl einher ging eine wirtschaftlich abgesicherte Stellung, die es Jettmar erlaubte, seine künstlerischen Anliegen unabhängig von privaten Geldgeber_innen zu verwirklichen. Nur eine größere Bestellung kam in den folgenden Jahren zur Ausführung: das Deckengemälde im großen Saal des Meraner Kurhauses (Abb. 8), das er gemeinsam mit seinem ehemaligen Studienkollegen Alexander Rothaug realisierte. Rund ein Jahrzehnt später (1925) übernahm Jettmar die Leitung der Allgemeinen Malerschule, nachdem er bereits 1924 einer Meisterschule für Malerei vorgestanden war.⁴⁴ Seine Lehrtätigkeit an der Akademie übte Jettmar mit großem Pflichtbewusstsein aus, wenngleich er sich über die zeitraubenden Aufgaben beklagte, durch die er mit seinen eigenen Vorhaben in Verzug geriet. Trotzdem willigte er ein, 1928 zunächst interimistisch, ab 1929 endgültig die Meisterschule für grafische Künste zu leiten.⁴⁵ Damit trat Jettmar in die Fußstapfen des 1928 verstorbenen Ferdinand Schmutzer (1870-1928), der in Österreich einen maßgeblichen Beitrag zur Emanzipierung der Radierung als

⁴⁰ Hofstätter 1984, S. 8.

⁴¹ Eine Scheidung im juristischen Sinn war nach damaligem Recht nicht möglich. Zwei Jahre später ging Jettmar eine langjährige Beziehung mit der Pianistin Marzeline Kudlic (1885-1957) ein. Hofstätter 1984, S. 9.

⁴² Neue Freie Presse, 07.06.1910, S. 9, Schober 2020, S. 23.

⁴³ Jettmar verdankt seinen Ruf einer glücklichen Wendung im Spannungsverhältnis zwischen konservativem Kaiserhaus und progressiver Professorenschaft. In der Probeabstimmung des Kollegiums erhielt Klimt die meisten Stimmen, nach dem Protest des Thronfolgers Franz Ferdinand (1863-1914) wurde der Besetzungsvorschlag geändert und Jettmar mit Josef Jungwirth (1869-1950) hinter Johann Victor Krämer (1861-1949) und Albin Egger-Lienz (1868-1926) an die zweite Stelle gereiht. Der Kaiser fällte seine Entscheidung schließlich zugunsten der „Kompromisskandidaten“ Jettmar und Jungwirth. Wagner 1967, S. 282.

⁴⁴ Hofstätter 1984, S. 174.

⁴⁵ Schober 2020, S. 97.

eigenständiges Kunstwerk geleistet hatte.⁴⁶ Wenig später war Jettmar erneut für ein Amt im Gespräch – diesmal für den Rektorsposten. Man hätte darin die Krönung seiner Laufbahn sehen können. Nicht so Jettmar: „Ich schlage mit Händen und Füßen aus und werde mich bis zum Äußersten wehren – das hätte mir noch gefehlt! Ruhe möchte ich haben und arbeiten will ich.“⁴⁷ Das drohende Unheil konnte schließlich verhindert werden. Vier Wandbilder (Allegorien zu Unterrichtswesen, Wohlfahrtspflege, Bauwesen, Sport) am Vogelweidhof (Abb. 9), einem von Leopold Bauer (1872-1938) errichteten Wiener Gemeindebau, stammen aus diesem letzten Lebensabschnitt. Es ist eines der wenigen Male, dass es dem bald Sechzigjährigen vergönnt war, in der eigenen Heimatstadt seine für monumentale Ausmaße gebotene Bildsprache zur Geltung zu bringen. Dass Jettmar insgesamt wenig mit Auftragsarbeiten bedacht wurde, war freilich zu einem Gutteil seiner eigenen Widerspenstigkeit gegenüber jeglicher Art von Vorgaben geschuldet. Selbst die prestigeträchtigsten Unternehmungen drohten an seiner Unnachgiebigkeit zu scheitern. Als die Wiener Philharmoniker, mit denen der passionierte Violinist Jettmar regelmäßig zusammentraf, ihn 1933 baten, ein Ehrendiplom für Koryphäen wie Richard Strauss (1864-1949), Arturo Toscanini (1867-1957) oder Wilhelm Furtwängler (1886-1954) zu radieren, war der Künstler zu keinen Zugeständnissen bereit: „Ich habe alles Interesse dafür – mache aber die Sache nur so wie ich sie für gut halte oder nicht.“⁴⁸ Seine Studierenden dürften ihren eigensinnigen Lehrer dennoch sehr geschätzt haben, denn als 1936 seine Pensionierung anstand, wandten sich die Meisterschüler_innen für Grafik mit einem Protestschreiben an das Ministerium, um die Weiterbeschäftigung des „österreichischen Graphikers von Weltgeltung“⁴⁹ zu erwirken.⁵⁰ Diese wurde nicht gewährt, zumindest aber würdigte man Jettmar mit der Ehrenmitgliedschaft der Akademie der bildenden Künste (1936), einer Personalausstellung (1937/1938) und dem Komturkreuz des Österreichischen Verdienstordens (1938).⁵¹ Jettmars Gesundheit, die sich mit den Jahren trotz wiederholter Meeresbäder und Rheumabehandlungen kontinuierlich verschlechtert hatte, war zu diesem Zeitpunkt bereits stark angegriffen.⁵² Bald darauf, am 21. April 1939, verstarb der Künstler an einer Pneumonie nach einem Schlaganfall; in einem ehrenhalber gewidmeten Grab am Wiener Zentralfriedhof fand er seine letzte Ruhe.⁵³ Posthum (1939) wurde ihm die Ehrenmitgliedschaft der Wiener Philharmoniker verliehen.⁵⁴

⁴⁶ Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien 1998, S. 9–11. Vgl. dazu Anm. 229.

⁴⁷ Brief an Anton Mayr, 23.01.1930 (Nr. 81).

⁴⁸ Brief an Anton Mayr, 21.12.1933 (Nr. 102).

⁴⁹ Zit. nach Hofstätter 1984, S. 52.

⁵⁰ Hofstätter 1984, S. 10, Schober 2020, S. 26.

⁵¹ Neues Wiener Tagblatt, 08.02.1938, S. 9, Schober 2020, S. 26–27.

⁵² Jettmar 1947, S. 54–58, Hofstätter 1984, S. 174–175, Schober 2020, S. 27.

⁵³ Sterbebuchakten 408/39, WStLA, M.Abt. 116.

⁵⁴ Schober 2020, S. 27. Nach Hofstätter erhielt er diese Auszeichnung noch zu Lebzeiten. Das von Jettmar selbst radierte Diplom ist mit 1934 datiert und im Werkverzeichnis im Jahr 1935 gelistet. Hofstätter 1984, S. 175.

3.2 Künstlerpersönlichkeit

Die zweifache Ehrenmitgliedschaft (Akademie, Philharmoniker) bezeugt die Doppelbegabung des Künstlers. Jettmars Zugang zur Welt war ein sinnlicher, seine Sprache Bild oder Ton – aber nicht das Wort, zumindest nicht, wenn es darum ging, sein Innerstes nach außen zu kehren. Eine verbale Übersetzung seiner von Empfindung und Esprit genährten Vorstellungskraft konnte und wollte er nicht leisten. Überhaupt galt der Künstler als unzugänglich und zurückgezogen. Immerzu quälte ihn die Einsamkeit, die er jedoch selbst gewählt hatte, nachdem man seine „unzeitgemäßen“ Werke zunehmend mit Kopfschütteln oder direkten Angriffen quittierte. Diese Herabwürdigung dürfte mit ein Grund für Jettmars sinkende Präsenz bei Ausstellungen gewesen sein. Oft schlug er Einladungen aus oder stellte Bilder nur widerwillig, auf mehrmaliges Drängen, zur Verfügung: „Die Secession hat mir 2 Bilder mit Gewalt zur Ausstellung genommen: die Amazonen und die Nixen. Morgen wird eröffnet und ich habe nicht einmal die Schwelle des Hauses überschritten und nachgesehen, wie sie mir die Bilder hergerichtet haben! Ich kenne das liebe Publikum und ihre [sic!] Kritik – alle solche Äußerungen sind mir absolut – wurscht!“⁵⁵ Als Einzelgänger ließ sich Jettmar nur selten im Café Sperl, dem angesagten Künstlertreff seiner Zeit, blicken.⁵⁶ Nichts lag ihm ferner als im Rampenlicht zu stehen wie etwa der gefeierte Klimt – den Jettmar zwar sehr achtete (vice versa), der sich seiner Meinung nach aber zu sehr von anderen lenken ließ und gar dazu herabsank, „die Gattinnen der Kommerzialräte in mythischer Pose zu verewigen.“⁵⁷ Vertieft wurde Jettmars trübe Grundstimmung („Ich lebe nur einmal und muß [sic!] so traurig leben“)⁵⁸ durch den Untergang der Habsburgermonarchie, der für ihn auch den Zusammenbruch seines subjektiven Weltbildes bedeutete, in dem sich Völker, Landschaften und Religionen zur Herrlichkeit eines Großreiches vereinigten. Zu Fall kamen außerdem Jettmars Pläne für ein Heldendenkmal (Entwurf 1916), einen fünfteiligen, bombastischen Freskenzyklus in der Wiener Augustinerkirche (Kampf gegen apokalyptische Reiter, Tod und Auferstehung), der ihm einen Platz im kollektiven Gedächtnis gesichert hätte und dessen Annullierung eine schwere Niederlage für den Künstler war.⁵⁹

Privat war Jettmar ein ambivalenter Charakter, der neben seiner Unnahbarkeit und Depressivität zu Jähzorn und Schroffheit neigte.⁶⁰ Aufmunterung in seinen freudlosen Tagen erfuhr er in den launigen Zusammenkünften mit seinem Korrespondenzpartner, dem pensionierten

⁵⁵ Brief an Anton Mayr, 27.04.1923 (Nr. 05).

⁵⁶ Neue Zeit, 03.04.1946, S. 2.

⁵⁷ Jettmar 1975, s. p. (Die Bemerkung stammt von Sohn Karl, nicht Jettmar selbst.)

⁵⁸ Brief an Anton Mayr, 27.04.1923 (Nr. 05).

⁵⁹ Jettmar 1975, s. p.

⁶⁰ Jettmar 1975, s. p., Hofstätter 1984, S. 9.

Historiker und Musiker Anton Mayr, in dessen Admonter Haus er mehrmals im Jahr für ein paar Tage logierte. Manchmal schloss sich der Komponist und Professor für Musiktheorie Robert Fuchs (1847-1927) an, der mit Johannes Brahms (1833-1897) befreundet gewesen war und unter anderem Gustav Mahler (1860-1911) ausgebildet hatte.⁶¹ Mit anderen (handverlesenen) hochstehenden Herren kam Jettmar jeden Monat zum ungezwungenen Gespräch in einem Gasthaus zusammen.⁶² Dass sich der Künstler mit Persönlichkeiten verschiedenster Professionen auf Augenhöhe auszutauschen vermochte, verdankte er seiner breit gefächerten Bildung, die er nach seinem akademischen Studium mit unvermindertem Eifer fortgesetzt hatte. Er besaß nicht nur die besten und teuersten kunstwissenschaftlichen Publikationen, von denen ihn neben Künstlermonografien (Goya, Rembrandt, Rethel, Schwind) und Malertraktaten (Cennino Cennini, Leonardo da Vinci) besonders Anselm Feuerbachs *Vermächtnis* (1878), Eugène Delacroix' *Tagebuch* (1822-1863, dt. 1903) und die *Akademischen Reden* (1769-1790, dt. 1893) des Klassizisten und Präsidenten der Royal Academy of Arts, Joshua Reynolds (1723-1792), faszinierten.⁶³ Häufig befasste er sich zudem mit musikalischen Werken, die er in seinen Briefen gerne mit Mayr diskutierte. Einen Bruder im Geiste fand er in Franz Grillparzer (1791-1872), aus dessen Versen und Tagebüchern (publ. 1903) er regelmäßig Zeilen in seine eigenen Notizheften übertrug.⁶⁴ Darüber hinaus zierten Schriften von Percy Bysshe Shelley (1792-1822), Adalbert Stifter (1805-1868) und Friedrich Hebbel (1813-1863) sein Bücherregal, ebenso wie Bände über ferne Länder (Griechenland, Spanien) und archäologische Ausgrabungen. Ergänzend besuchte er Vorträge, um aktuelle Erkenntnisse diverser Fachrichtungen, von Technik bis Völkerkunde, in Erfahrung zu bringen. Relevant ist Jettmars wacher Geist vor allem im Hinblick auf die Interpretation seiner Arbeiten: Denn nicht nur ist davon auszugehen, dass seine Belesenheit und sein weit verzweigter Verstand dort ihren Niederschlag fanden; die reflexive Auseinandersetzung mit der „neuen Zeit“ erklärt auch, warum Jettmar dem ungebremsen Fortschritt skeptisch gegenüberstand – eine Einstellung, die ihn im Übrigen mit Klimt verband und die, wie bei diesem, in so manchem Werk zutage tritt (Abb. 10). Ähnlich verhielt es sich mit der Kunst. Die Lust an Neuem war dem Maler ein Gräuel: „Wenn ein paar Vernünftige doch sehen könnten, was Mode in der Kunst ist, wie oft die in unserer Zeit umschlägt, alles muss in 5 Jahren immer wieder auf den Kopf gestellt sein – wie viel besser habens doch die Alten gemacht, es gibt ja Gott sei Dank immer sehr wenige, die auf den Schwindel nicht hereinfallen, sich ihr Leben lang treu – also fast gleich bleiben – aber die Anderen – ja – Wenn einer selber

⁶¹ Hofstätter 1984, S. 9–12.

⁶² Hofstätter 1984, S. 10.

⁶³ Jettmars Lektüre geht aus seinen Briefen hervor, die aber nur 13 Jahre seines letzten Lebensabschnitts umfassen. Es ist davon auszugehen, dass sich seine Leseliste zeitlich und inhaltlich weit über diese Werke hinaus erstreckte.

⁶⁴ Jettmar 1947, S. 41.

gar nichts kann, schließt er sich einer Richtung an!⁶⁵ Hartnäckig stemmte er sich gegen die Ismen des frühen 20. Jahrhunderts und hielt an seinen akademischen Grundsätzen fest, nicht bereit, sich dem Diktat der Kollegen- und Käuferschaft zu beugen. Mit Abscheu kommentierte er die Werke seiner Zeitgenoss_innen. Neben den „Kokoschkiden [Werke von Oskar Kokoschka, Anm.]“⁶⁶ waren es besonders die „Harlfingerei [Richard Harlfinger, Anm.]“⁶⁷, der „scheußliche ‚Lovis‘! Corinth“⁶⁸ oder aber auch die „Sudeleien der Allmodernsten“⁶⁹, die seinen Zorn erregten. Auch für die europäische Kunst fand Jettmar kein Wort des Lobes. Entzündet äußerte er sich über die mit viel Pomp eröffnete Ausstellung *Französische Kunst der Gegenwart*: „Unter mehreren hundert Arbeiten, Bildern, Grafiken und Zeichnungen habe ich nicht eins! gefunden, das man für eine künstlerische Arbeit hätte halten können. Arbeiten von Schulkindern (.) waren unvergleichlich besser.“⁷⁰ Die Zerstörung und Verunstaltung von Körpern sowie die „entsetzliche Geschwindigkeit und Schlamperei“⁷¹ seiner Kolleg_innen beantwortete der „Ganz-bis-zu-Ende-Maler“⁷² mit Figuren von emaillehafter Schönheit und professoraler Pedanterie – ein visuelles Veto gegen die Launen der Avantgarde und die von ihm verachteten „Kunsteriche“⁷³, die die Gier nach Neuheiten anfachten und aus seiner Sicht den Abstieg der Malerei einläuteten. Seine eigenen Richter_innen suchte Jettmar hingegen in kunsthistorischen Museen.⁷⁴ Besonders zugetan war Jettmar den Granden der italienischen Renaissance, namentlich Tizian (1488/1490-1576), Tintoretto (1518-1594) und natürlich Michelangelo (1475-1564), dessen Sixtina er im Zuge seiner Italienreisen (Abschnitt 5.3) etliche Male studierte. Pathos und Bewegtheit dürften ihn hingegen zu Peter Paul Rubens (1577-1640) hingezogen haben, der ihn unter den Barockmaler_innen am dauerhaftesten begeisterte. Neben Spuren der Alten Meister lassen sich in seinen Bildern aber auch Anklänge an Maler_innen des 19. Jahrhunderts ausnehmen, insbesondere Bonaventura Genelli (1798-1868), die Deutschrömer Anselm Feuerbach (1829-1880) und Arnold Böcklin (1827-1901) sowie Max Klinger (1857-1920), als dessen „Antipode“ Jettmar mancherorts bezeichnet wird.⁷⁵ Und mitunter erkennt man in den Radierungen sogar ein Quäntchen Frankreich (Gustave Doré, Odilon Redon) – wiewohl er in dieser Technik nach eigener Aussage sein „letztes Gegenüber“ in Rembrandt

⁶⁵ Brief an Anton Mayr, 16.03.1925 (Nr. 21).

⁶⁶ Brief an Anton Mayr, 08.12.1930 (Nr. 88).

⁶⁷ Brief an Anton Mayr, 04.03.1923 (Nr. 12).

⁶⁸ Brief an Anton Mayr, 17.03.1926 (Nr. 31).

⁶⁹ Brief an Anton Mayr, 17.03.1926 (Nr. 31).

⁷⁰ Brief an Anton Mayr, 17.03.1926 (Nr. 31).

⁷¹ Brief an Anton Mayr, 19.12.1930 (Nr. 89).

⁷² Neues Wiener Tagblatt, 01.12.1937, S. 11.

⁷³ Den Begriff „Kunsteriche“ benutzt Jettmar in seinen Briefen für Kunstkritiker_innen, die mit ihrem wortreichen „Geschwafel“ den seichten, auf oberflächliche Sinnesreize ausgelegten Kunstgeschmack legitimierten.

⁷⁴ Brief an Anton Mayr, 27.04.1923 (Nr. 05).

⁷⁵ Hofstätter 1984, S. 13.

(1606-1669) und Francisco de Goya (1746-1828) fand, der ihn mit der druckgrafischen Folge *Desastres* (*Die Schrecken des Krieges*, 1810-1814) tief beeindruckt hatte.⁷⁶ Außergewöhnlich ist aber weniger die Bandbreite seiner Inspirationsquellen als deren Verklammerung und Eingemeindung in eine selbst für Laien unverwechselbare Handschrift, die über Jettmars gesamte Schaffenszeit nahezu konstant blieb (zu Verschiebungen vgl. Abschnitt 7). Gerade deswegen entzieht sich der Künstler, obwohl üblicherweise als „Klassizist“ und/oder „Symbolist“ apostrophiert, einer widerspruchslösen Einordnung in herkömmliche Stilkategorien. Am besten traf es wohl Rudolf Bacher (1862-1945), ein Akademiekollege Jettmars, der den an den Künstler gebundenen Ausdruck mit den Worten zusammenfasste: „Jettmars Stil? Das war er selber, der Glückliche!“⁷⁷ Diese Einzigartigkeit wussten auch namhafte Persönlichkeiten der Kulturszene zu schätzen. Der deutsche Komponist Wilhelm Backhaus (1884-1939) zählte ebenso zu seinen Verehrer_innen wie der britische Maler Sir Frank Brangwyn (1867-1956) und der Modernist Otto Wagner; selbst der Schriftsteller Leo Trotzki (1879-1940) widmete ihm mehrere (wenn auch nicht nur positive) Abschnitte in *Literatur und Revolution* (1924).⁷⁸ Noch Jahrzehnte nach seinem Tod (1987) veranstaltete die französische Société Nationale des Beaux-Arts im Rahmen ihrer Biennale im Grand Palais (Paris) eine Hommage zu Ehren des Künstlers, zeitgleich formierte sich in Wien die Rudolf-Jettmar-Gesellschaft unter Vorsitz des Kunsthistorikers und früheren Direktors der Grafischen Sammlung Albertina Walter Koschatzky (1921-2003).⁷⁹ Doch so sehr sich Jettmars Befürworter_innen vor seiner Selbstüberzeugung verneigten, so sehr war es diese Kompromisslosigkeit, die ihn der Öffentlichkeit entfremdete. Denn schon lange verlangte man nicht mehr nach dem, was der Maler zu bieten hatte: „edle(n) Geist in edler Form“⁸⁰.

3.3 Œuvre

3.3.1 Symbolismus

Trotz seiner Singularität wird Jettmar in der jüngeren Forschungsliteratur meist dem Symbolismus zugerechnet und damit einer Strömung, die sich, ausgehend von Frankreich, im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Europa verbreitete⁸¹ und unter anderem dem Surrealismus

⁷⁶ Jettmar 1947, S. 58, Brief an Anton Mayr, 14.01.1926 (Nr. 29).

⁷⁷ Rudolf Bacher anlässlich der Nachlassausstellung (Wiener Secession, 1939), zit. nach Hofstätter 1984, S. 52.

⁷⁸ Neues Wiener Tagblatt, 21.09.1929, S. 10 (Leopold Bauer), Hofstätter 1984, S. 8–12.

⁷⁹ Jettmar 1992, S. 21. Mit dem Tod von Koschatzky und den beiden Söhnen Jettmars, die ebenfalls Mitglieder der Gesellschaft waren, kamen deren Tätigkeiten, zu denen hauptsächlich die Verwaltung von Jettmars künstlerischem Erbe zählte, zum Erliegen. Die Verfasserin dankt Dr. Rudolf Jettmar, einem in Wien lebenden entfernten Verwandten von Rudolf Jettmar und selbst Mitglied der Gesellschaft, für die freundliche Auskunft.

⁸⁰ Wetzelberger 1927, S. 471.

⁸¹ Wenngleich symbolistische Tendenzen weit in die Geschichte zurückreichen (Goya, Füssli, Blake), wird der Symbolismus im engeren Sinne meist auf die Zeit von c. 1880-1910/1920 eingegrenzt, wobei Kunst und Literatur gleichermaßen inkludiert sind. Ausformuliert wurden seine Intentionen u. a. von Jean Moréas (1856-1910) im *Symbolistischen Manifest* (*Le Symbolisme*, veröffentlicht in *Le Figaro*, 18.09.1886), dem zufolge das Anliegen des

vorarbeitete. Movens dieser vom romantischen Geist getragenen Bewegung war das Bestreben, ein Gegenkonzept zur empiristischen und/oder positivistischen Wirklichkeitsauffassung zu entwerfen – wie sie etwa dem Realismus, Naturalismus, Historismus oder Impressionismus zugrunde lag – und jene Dimensionen künstlerisch zu rahmen, denen mit Mitteln von Intellekt oder Wahrnehmung nicht beizukommen war (Liebe, Tod, Schmerz, Sehnsucht etc.). Symbolist_innen revoltierten jedoch nicht (nur) gegen einen bestimmten Stil, vielmehr wandten sie sich gegen eine Zeit, die Verstand und Materie über das Seelische stellte. Denn für symbolistische Künstler_innen standen nicht die sichtbaren, den Gesetzen der Ratio unterworfenen Dinge im Zentrum der Überlegungen; sie interessierten sich für elementare Gefühle und existentielle Fragen *jenseits* der physischen Phänomene.⁸² Mit Vorliebe flüchteten sie sich mit ihren Bildern in das Reich der Fantasie (Mythologie, Märchen, Goldenes Zeitalter usw.), um ihrer Welterfahrung, d. h. ihren Ängsten, Wünschen oder Träumen, einen sinnfälligen Ausdruck zu verleihen. Mehr als anderen Künstler_innen wird ihnen ein feines Sensorium für die Zustände ihrer Gegenwart nachgesagt, die sich in ihren Werken – gefiltert durch das eigene Ich und überhöht ins Allgemeingültige – zur bildhaften Gestalt verkapselten, und dies in höchst unterschiedlicher Art und Weise.⁸³ Was der eine (wie Jettmar) mittels klassizistischer Rückgriffe zu lösen versuchte, trachtete der andere durch eine expressionistische Bildsprache (Edvard Munch), linienbetonte Malerei (Jan Töröpp) oder individuelle Figurenarsenale (Odilon Redon, Alfred Kubin) in eine Form zu bringen. Nicht eine einheitlichen Ästhetik war demnach das Verbindende zwischen den Maler_innen, sondern ihre Haltung – oder wie Paul Valéry (1871-1945) lapidar erklärte: „Aesthetics divided them; ethics united them.“⁸⁴ Statt nach formalen Novitäten zu fahnden, um einen Gegenstand besser, moderner, innovativer wiederzugeben, richtete sich das Hauptaugenmerk der Symbolist_innen sozusagen auf das *inhaltlich* Neue, nämlich die (immaterielle) Idee, von der ein optisches Zeichen – das Symbol – eine vage Ahnung oder besser, ein Gefühl vermitteln sollte. Ziel musste es somit sein, „einen Gegenstand Stück für Stück dar(zu)stellen, um einen Seelenzustand zu zeigen, oder, umgekehrt, ein Objekt (zu) wählen und über eine ganze Reihe von Entschlüsselungen einen Seelenzustand frei(zu)setzen.“⁸⁵ Darin eingeschlossen war zwangsläufig eine Deutungsvielfalt, weil im Unterschied zur Allegorie, bei der der die Künstler_in zu einem abstrakten Begriff (z. B. Vergänglichkeit) in einer gedanklichen Operation die passende Form (z. B. ein Vanitas-Motiv) suchte, stand das Symbol für etwas,

Symbolismus darin bestand, „als Feind der einfachen Bedeutungen und Aussagen, falscher Sentimentalität und objektiver Beschreibungen (...) die Idee in eine sinnliche Form zu kleiden.“ Zit. nach Brodskáia 2012, S. 8.

⁸² Hofstätter 1978, S. 18–29, Pillement c. 1980, S. 29–31, Frodl 1992, S. 12, Hülsewig-Johnen 2013, S. 11–12.

⁸³ Christoffel 1948, S. 142–143, Hofstätter 1978, S. 16–22, Hülsewig-Johnen 2013, S. 11–12.

⁸⁴ Valéry/Cowley 1957, S. 433.

⁸⁵ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, 2003, zit. nach Trautner 2016, S. 357.

das sich sprachlich nicht präzise fixieren ließ⁸⁶ und von dem_der Künstler_in mehr erspürt oder innerlich erschaut wurde.⁸⁷ Der Versuch einer Sinngebung bedurfte also jedenfalls der Mitwirkung des_der Betrachters_in, der_die auf dem Wege der „verstehenden Einfühlung“⁸⁸ den im Bild eingetragenen „Stimmungsaussagen“⁸⁹ nachzugehen hatte. Gefragt war deshalb ein_e Rezipient_in, der_die „empfängliche und empfindliche Nerven“⁹⁰ besaß sowie „jedes nervöse Ereigniss [sic!] in den Verstand zu übertragen geübt“⁹¹ war (und andersherum). Daraus lässt sich wiederum folgern, dass der in Richtung der Symbolist_innen oft geäußerte Vorwurf einer „Ideenmalerei“ oder „Gedankenkunst“ (Abschnitt 2) im Grunde mehr die Betrachter_innen und ihren erzählenden („literarischen“) Umgang mit dem symbolistischen Bild trifft als dessen Urheber_innen.⁹² Andererseits sind genau diese (jenseits aller Begrenzungen liegende) Überdeterminiertheit und Unerschöpflichkeit von Gehalten der symbolistischen Kunst immanent,⁹³ wie Arnold Hauser (1892-1978) betont: „Das symbolisierte Motiv erscheint stets in neuen Zusammenhängen: zunächst in einem bald rationalen, bald irrationalen Gedankenzusammenhang; dann in einer teils bewußten [sic!], teils unbewußten [sic!] Ideenassoziation; schließlich in verschiedenen persönlichen Erlebniszusammenhängen, die der gleichen objektiven Erfahrung einen jeweils verschiedenen Sinn geben.“⁹⁴ Denn das Symbol habe, heißt es weiter, „zum Teil Ursprünge (.), deren sich weder der Künstler noch das jeweilige Publikum voll bewusst ist.“⁹⁵

3.3.2 Werke

Diesen kurzen Exkurs vorausgeschickt, sind sämtliche von Jettmars Werken als Konzentrat inwendiger Visionen und Gefühle zu denken, und zwar unabhängig davon, ob ein sakrales, mythologisches, utopisches oder landschaftliches Thema zur Darstellung gelangt. Über sein gesamtes Œuvre hinweg und damit weit über die zeitliche Abgrenzung des Symbolismus hinaus widmete sich Jettmar sinnbildlichen Inhalten, wobei er oft Symbol und Allegorie nebeneinander in Aktion treten ließ. Kaum ein_e Wiener Zeitgenosse_in verfolgte mit ähnlicher Hingabe

⁸⁶ Die Übergänge zwischen Symbol und Allegorie sind allerdings fließend, auch existieren mehrere Begriffsdefinitionen, die einander im Symbolismus überlagern (vgl. Abschnitt 5.2). Von den Künstler_innen wurden Symbol und Allegorie nicht unterschieden, sondern parallel verwendet. Glück 1964, S. 18, Hofstätter 1978, S. 30–47.

⁸⁷ Jettmar beschreibt seine Bildfindung folgendermaßen: „Wenn ich etwas gelesen oder gesehen habe, lege ich mich nachher hin, bis ich ganz ruhig geworden bin. Plötzlich habe ich das Bild vor mir, ich sehe es nicht, ich greife es nicht, versuche es abzutasten. Dann muß [sic!] ich aufstehen – manchmal ist es spät in der Nacht – und muß [sic!] es sofort mit ein paar Strichen festhalten, sonst ist es verloren.“ Zit. nach Hofstätter 1984, S. 16.

⁸⁸ Hofstätter 1978, S. 46.

⁸⁹ Karl Glück, *Wien um 1900*, Wien 1964, zit. nach Hofstätter 1984, S. 15.

⁹⁰ Bahr 2013, S. 22.

⁹¹ Bahr 2013, S. 23.

⁹² Gerhardus/Gerhardus 1977, S. 25.

⁹³ Hofstätter 1978, S. 45.

⁹⁴ Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, zit. nach Hofstätter 1978, S. 45.

⁹⁵ Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, zit. nach Hofstätter 1978, S. 46.

– oder beinahe Zwanghaftigkeit – eine enigmatische Ausdrucksweise, meist blieb diese auf bestimmte Schaffensphasen beschränkt.⁹⁶ Am augenfälligsten sind Jettmars symbolistische Absichten bei seinen frei erdachten Sujets, in denen sonderbare Gestalten an geheimnisvollen Orten zu einer „Momentfotografie des Traumes“⁹⁷ zusammenfinden, ohne den Zweck ihrer Begegnung preiszugeben (Abb. 11). Diese „Fantasien“, die gänzlich ohne literarische Ummantelung (z. B. eine biblische Begebenheit) auskommen, bilden die größte Werkgruppe in Jettmars Œuvre; etwa jedes dritte Bild fällt unter diese Kategorie.⁹⁸ Meist entfaltet die gespenstische Atmosphäre eine suggestive Wirkung, die an die Empfindungs- und Assoziationskraft des Betrachtenden appelliert. Auffällig ist die wiederholte Behandlung des Themenbündels Nacht/Schlaf/Tod (etwa stehen die in Abb. 11 herabrieselnden Mohnkapseln für Schlaf, Tod oder Vergessen). Dies resultiert zum einen aus Jettmars Hang zum Melancholischen, zum anderen äußert sich darin die geistige Übereinstimmung mit den europäischen Symbolist_innen, die Traum und Tod zu ihren bevorzugten Bildthemen zählten. Selbst seine zahlreichen mythologischen Szenen haben fast immer beklemmende Erfahrungen von Verhängnis und Untergang zum Inhalt. (Halb-)Götter_Göttinnen, Held_innen oder namenlose Akte fungieren dabei als Stellvertreterfiguren, in denen Jettmar Zustände wie Angst, Aufbäumen oder Ohnmacht adressiert. Gleichzeitig nutzt der Künstler diese Episoden, um seine bravouröse Beherrschung der Anatomie zu zelebrieren. Wenn er daher in der sagenumwobenen Amazonenschlacht (Abb. 12) den ausweglosen Kampf vor der Niederlage ausbreitet, dann sicher auch, um die Bewegungsvielfalt der menschlichen Apparatur durchzudeklinieren. Beinahe in jedem Bild ist zudem ein Rekurs auf künstlerische Vorgänger_innen zu erkennen, wie an der *Amazonenschlacht* deutlich wird: An die Antike angelehnt ist zunächst die Grundidee, die Krieger_innen nach dem Muster heidnischer Amazonensarkophage in einer Kampfszene zusammenzudrängen und einen davon, ganz wie in altertümlichen Phaeton-Darstellungen, herabstürzen zu lassen. In dem Getümmel von plastisch durchgebildeten Akten folgt Jettmar wiederum Genelli, der sich bei seinen nackten Idealkörpern in ähnlich exaltierten Posen übt (Abb. 13). Einige Gestalten sind von Feuerbachs gleichnamigem Gemälde (Abb. 14) geborgt (der seinerseits auf fremde Motive zugreift, wie etwa griechisch-römische Schlachtenreliefs oder Michelangelo), wohingegen die Wahl des Brückenschauplatzes und die Dynamik des Geschehens einer Rubens'schen Invention entspringen dürfte (Abb. 15).⁹⁹ Und selbstverständlich ruft die „übersteigerte Gliedmaßen-

⁹⁶ Hofstätter 1984, S. 16, Hülsewig-Johnen 2013, S. 12.

⁹⁷ Ernst Fuchs, zit. nach Jettmar 1975, s. p.

⁹⁸ Eine inhaltliche Kategorisierung der Arbeiten anhand der Titel im Werkverzeichnis ist aufgrund der teils wenig aussagekräftigen Bildtitel (*Frau mit zwei Kindern* o. ä.) nur annäherungsweise möglich. Darüber hinaus stammen etliche Titel nicht von Jettmar, sondern wurden nachträglich ergänzt. Dörnhöffer 1898, S. 113.

⁹⁹ Hofstätter 1984, S. 33.

vertraktheit“¹⁰⁰ der verdrehten, verrenkten oder in waghalsigen Verkürzungen wiedergegebenen Akteur_innen Gedanken an Michelangelo wach, im Speziellen die Leibesakrobatik im *Jüngsten Gericht* der Sixtinischen Kapelle (1536-1541). Beruhigter und von berührender Innigkeit sind dagegen Jettmars sakrale Werke (Abb. 16), in denen seine eigene Spiritualität Form annahm. Die „einfache, fast bäuerliche Frömmigkeit seiner Kindertage“¹⁰¹, von der Sohn Karl zu berichten weiß, ist nicht zuletzt angesichts der Illustrationen zu Byrons religionskritischem *Cain* erstaunlich. Mag sein, dass Jettmar die Meinung seines Seelenverwandten Grillparzer teilte, der im Glauben ein Labsal für den_die Gebildete_n sah, insofern als der für den Menschen „unüberschreitbare Abgrund [die unlösbaren Geheimnisse des Lebens, Anm.] durch ein Ehrfurchtgebietendes ausgefüllt wird“¹⁰². Gesichert ist jedenfalls, dass Jettmar die um sich greifende Gottlosigkeit und, wie fast alle Symbolist_innen, Vernunftorientierung ablehnte.¹⁰³ Trotzdem widmete er nur etwa ein Zehntel seines Œuvres christlichen Szenen. Formal verraten diese Werke eine Auseinandersetzung mit Rubens, Anthonis van Dyck (1599-1641) sowie der italienischen und spanischen Malerei. Vergleichbar mit diesen Meistern ist auch die handwerkliche Perfektion. Viele Wochen und Monate pinselte der Künstler an einem Bild, um es Jahre oder Jahrzehnte später erneut hervorzuholen und Verbesserungen daran vorzunehmen. Seine gründliche Arbeitsweise und Suche nach Vervollkommenung ließen Gemälde zu zähen Unterfangen werden: „Nur eine anständige Arbeit geht so langsam vor sich – gut Ding will Weile haben und die Masse machts ja doch nicht – das ist ein Trost.“¹⁰⁴ Zweifellos hätte Jettmar ob seiner zeichnerischen Begabung und Gewandtheit in fast allen Techniken (Öl, Fresko, Aquarell, Radierung, Zeichnung, Holzschnitt)¹⁰⁵ jedes Thema malen können. Allein sein Verlangen nach dem Symbolhaften, Ewiggültigen vertrug sich nur schlecht mit der naturgemäß personalisierten und zeitgebundenen Porträtmalerei. Dies und die glückliche Lage, von keiner Einnahmequelle am freien Markt abhängig zu sein, erklärt, warum sich unter Jettmars Figurenbildern unterschiedlicher Sujets (Fantasie, Mythologie, Bibel, Genre) kaum individuelle Bildnisse finden; mit Ausnahme seiner eigenen und nahestehender Personen. Er war eben, wie er seinem Brieffreund salopp mitteilte, kein „Porträtfabrikant“¹⁰⁶.

¹⁰⁰ Arthur Roessler, zit. nach Hofstätter 1984, S. 17.

¹⁰¹ Jettmar 1947, S. 18.

¹⁰² Grillparzer 2011, S. 43.

¹⁰³ Hofstätter 1984, S. 5.

¹⁰⁴ Brief an Anton Mayr, 14.06.1924 (Nr. 16).

¹⁰⁵ Von den bei Hofstätter gelisteten 516 Werken entfallen die meisten auf das Medium Radierung (134), gefolgt von Ölgemälden (123), Aquarellen (111) und Zeichnungen (104). Zusätzlich hinterließ Jettmar 14 Holzschnitte sowie 12 Wand- oder Deckengemälde (Fresko, Secco, Kasein, Tempera, Mosaik, Gobelin), 18 Werke sind anderen Kategorien zuzuordnen (Lithographien, Algraphien, Vivatbänder, Briefmarken). Hofstätter 1984, S. 160–173. Einige Arbeiten, die in den letzten Jahren im Kunsthandel auftauchten, sind im Verzeichnis nicht erfasst. Eine Diskrepanz besteht außerdem zum Bestand der Radierungen (139) in der Wiener Akademie der bildenden Künste.

¹⁰⁶ Brief an Anton Mayr, 26.09.1923 (Nr. 07).

Einen polaren Gegensatz zu jenen Arbeiten, die den Menschen als „klassischste Kategorie der Kunstgeschichte“¹⁰⁷ zum Inhalt haben, bilden die meist unbewohnten Landschaften und – in weit geringerem Maße – Architekturen. Auch hier entspricht das dargestellte Objekt nur vordergründig dem Titel des Bildes; beispielsweise kann ein eingerüsteter Neubau (Abb. 17) als Sinnbild der modernen Zeit gelesen werden, die im Schatten heraufdämmt und die gute alte („helle“) Zeit, symbolisiert durch das verfallene Gebäude, über kurz oder lang verdrängen wird.¹⁰⁸ Charakteristisch für Jettmars Naturaufnahmen ist die Dominanz von Person *oder* Umwelt, nur selten gehen diese eine gleichberechtigte Koexistenz ein. In seinen kahlen Felsgegenenden geben sich zu Winzlingen geschrumpfte Wesen erst auf den zweiten Blick zu erkennen, um sich sofort wieder in der Weite einer Einöde zu verlieren oder sich am Fuße aufragender Gesteinsmassen der gewaltigen Übermacht der Natur zu beugen (Abb. 18) – wiewohl manchmal ein fernes Licht Anlass zur Zuversicht gibt. Zahllose Studien, entstanden an den Orten von Jettmars Jugend (dem böhmischen Vulkangebiet), auf Wanderungen durch das Gebirge oder in den Steinbrüchen rund um Wien lassen auf reale Vorlagen schließen.¹⁰⁹ Dennoch sind Jettmars Welten kein fotografischer Ausschnitt aus einer bestimmten Region. Der Künstler summiert Komponenten seiner Eindrücke zu einem lebensfeindlichen Areal, von dessen Rissen, Spalten und pechschwarzen Schlünden unentwegt eine Bedrohung auszuströmen scheint. Meisterhaft umgesetzt ist die Landschaft insbesondere in der Druckgrafik, die mit kontrastreichen Licht-Schatten-Effekten und fein nuancierten Tonabstufungen einen stimmungsvollen Widerpart zu den gewaltigen Ölgemälden mit ihrer kräftigen Farbpalette und den oft etwas unterkühlten Figuren bildet. Für gewöhnlich arbeitete der Künstler die Blätter nach kleinen Skizzen direkt auf die Platte, wobei zwischen Anfangsstadium und fertigem Bild etliche – für ihn mangelhafte – Zustandsdrucke lagen, die er in vielen Fällen wegwarf (was die Rekonstruktion der Bildgenese heute erschwert). Ikonografisch bewegen sich seine Radierungen im selben Motivkreis wie die Gemälde. Verstärkt sind Bildpaare oder Zyklen zu beobachten, die entweder nach freien Vorwürfen (*Stimmungen*, 1899; *Felslandschaften*, 1902; *Stunden der Nacht*, 1901-1905) oder literarischen Stoffen wie John Miltons *Paradise Lost* (1667, Abb. 19), Aischylos’ *Gefesseltem Prometheus* (c. 450 v. Chr.) oder Lord Byrons *Cain* (1821) konzipiert wurden und dem Künstler als Verpackung für „außerweltliche“ Sinngehalte dienten. Dieses Geistige, Unvergängliche hinter dem Bildgegenstand ist es auch, was das an Themen reiche Œuvre des Künstlers zu einer Ganzheit rundet und die zeitlos-klassizistische Formensprache nicht als bloßes Stilphänomen, sondern als Erfüllungsgehilfin des Symbolismus hervortreten lässt.

¹⁰⁷ Hausenstein 1924, S. 215.

¹⁰⁸ Hofstätter 1984, S. 28.

¹⁰⁹ Hofstätter 1969, S. 6–8, Jettmar 1975, s. p.

4 Das Antikenbild um 1900

Winckelmanns Erbe

Wenn Jettmars Werken ein „edler“ Geist bescheinigt wird¹¹⁰ und der Maler selbst eine in der klassischen Tradition zu verortende Kunst – wie seine eigene – mit dem Begriff „Größe“ belegt,¹¹¹ dann ruft sich Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) vielstrapaziertes Diktum der „edlen Einfalt und stillen Größe“¹¹² ins Gedächtnis, das dieser in der antiken Plastik verwirklicht sah. Winckelmann, der bekanntlich als einer der zentralen Wegbereiter der klassizistischen¹¹³ Kunsttheorie gilt und sich die Erforschung des Altertums zur Lebensaufgabe gemacht hatte, betonte in seinen *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755) die Vorbildhaftigkeit der griechischen Skulptur,¹¹⁴ deren (unerreichbare) „idealische Schönheit“¹¹⁵ sich aus einer glücklichen Konstellation klimatischer, gesellschaftlicher und physiologischer Bedingungen ergeben hätte. Wesentliches Charakteristikum von Meisterwerken wie dem *Apoll vom Belvedere* (Abb. 20), nach Winckelmann die vortrefflichste aller altertümlichen Statuen, war die Erhabenheit in Haltung und Mimik, in der er den Abdruck einer „große(n) und gesetzte(n) Seele“¹¹⁶ – d. h. eine ethische Kategorie – zu erkennen glaubte. Der einzige Weg für angehende Künstler_innen, sich dieser Vollkommenheit anzunähern, bestand für Winckelmann in der Nachahmung ebensolcher Figuren, wodurch man seiner Ansicht nach schneller zur Perfektion gelangen konnte als über den längeren und

¹¹⁰ Wetzelberger 1927, S. 471. Vgl. Anm. 80.

¹¹¹ Hofstätter 1984, S. 5.

¹¹² Winckelmann 2016, S. 20.

¹¹³ Die Begriffe „Klassik“ und „Klassizismus“ bzw. „klassisch“ und „klassizistisch“ sind unscharf. *Klassik* beinhaltet sowohl ein Werturteil („mustergültig“, „vorbildhaft“, abgeleitet von lat. *classicus*, einer bestimmten Bürgerklasse angehörend) als auch eine Epochenbestimmung (5./4. Jh. v. Chr.). Seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wird „Klassik“ auf das als beispielgebend betrachtete (gesamte) griechisch-römische Altertum (c. 800 v. Chr. bis 600 n. Chr.) angewandt und ist in diesem Sinne synonym mit „(klassischer) Antike“. Wölfflin (Wölfflin 1983, S. 340) schöpft den Begriff des „Klassischen“ dagegen aus Antike und Renaissance gleichermaßen, da diese durch dieselben durchgängigen Elemente charakterisiert sind. *Klassizismus* bezeichnet wiederum den meist negativ konnotierten (weil schematisch angewandten) Rückgriff auf die griechische Antike respektive ihre ästhetischen Prinzipien, Motive und stilistischen Ausprägungen sowie die als „klassisch“ betrachteten Vorbilder (Abschnitt 5.1). Als Epochenbegriff markiert „Klassizismus“ die um 1750 (bis etwa 1830) einsetzende künstlerische Orientierung an der Antike, manche Autor_innen lassen die Epoche auch später beginnen. Kammerlohr/Broer 1994, S. 33, Boehm 1996, S. 22, Wolf 2002, S. 19–22. Anknüpfend an die neuere Forschung, die eine Kontrastierung von (reproduktivem) Klassizismus und (produktiver) Klassik zunehmend ablehnt (Collenberg-Plotnikow 2011, S. 402), wird „klassisch“ in der vorliegenden Arbeit weitgehend deckungsgleich mit „klassizistisch“, „klassizierend“ und „antikisierend“ verwendet; darunter verstanden wird jeweils ein Rekurs auf die Antike. Sofern die Epochen der (vorchristlichen) Klassik bzw. des Klassizismus oder der Wertbegriff gemeint sind, geht dies aus dem Kontext hervor.

¹¹⁴ Bei den antiken Statuen handelte es sich in den seltensten Fällen um griechische Originale (die meist aus Bronze gegossen waren), der überwiegende Anteil ist als römische Replik in Marmor überliefert. Ausnahmen bilden z. B. die *Aphrodite von Melos* (Abb. 22) oder der *Barberinische Faun* (Abb. 65). Wenn in der vorliegenden Arbeit von „griechischen“ Vorbildern die Rede ist, dann stützt sich dies zumeist auf römische Kopien. Im Abbildungsteil werden römische Nachbildungen durch den Zusatz „Kopie“ kenntlich gemacht und der Entstehungszeitraum des griechischen Originals angeführt, da dieser für die stilistische Einordnung ausschlaggebend ist.

¹¹⁵ Winckelmann 2016, S. 7.

¹¹⁶ Winckelmann 2016, S. 20.

steinigeren Pfad des Naturstudiums.¹¹⁷ Diese Behauptung blieb nicht ohne Folgen: Fortan wurde die Imitation der Griechen zum Gebot der Stunde und das Üben an ihren Plastiken zum fixen Bestandteil in den Lehrplänen der künstlerischen Ausbildungsstätten, die zu diesem Zweck Gipsabgüsse der herausragendsten Antiken in Lehrsammlungen zusammentrugen. Auch im Fächerkanon der Wiener Akademie (Abschnitt 5.1) blieben die „ewigen Musterbilder der antiken Plastik Grundsteine alles [sic!] Kunststudiums“¹¹⁸ und ihr Kopieren bis in die Moderne hinein verbindlich; noch im Curriculum des Studienjahres 1917/1918 wird „Zeichnen nach der Antike und dem Naturkopf“ als Hauptfach ausgewiesen.¹¹⁹ Besonders hoch im Kurs standen Werke der „klassischen“ Epoche (5./4. Jh. v. Chr.), wofür Winckelmann ebenfalls das Fundament gelegt hatte. In seinem stilgeschichtlichen Lehrgebäude *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) beschrieb er die griechische Kunst einschließlich ihrer Vorläufer (Ägypter, Phönizier, Perser und Etrusker) und Nachfolger (Römer) als organische Entwicklung von Ursprung, Wachstum, Veränderung und Verfall, der eine Abfolge von vier Stilstufen entsprach¹²⁰ (*älterer Stil* der Archaik, 7./6. Jh. v. Chr.; *hoher Stil* der Früh- und Hochklassik, 5. Jh. v. Chr.; *schöner Stil* der Spätclassik, 4. Jh. v. Chr.; *Stil der Nachahmer* im Hellenismus, c. 330-30. Jh. v. Chr.). Der Höhepunkt des Schaffens war seiner Ansicht nach in den beiden mittleren Stilstufen (Klassik) erreicht worden, womit Erzeugnisse dieser Epoche besonders geadelt wurden. Eine wesentliche Voraussetzung für den Aufschwung orte Winckelmann in der Perikleischen Demokratie (5. Jh. v. Chr.), denn in der Freiheit sah er „die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst“¹²¹. Dieser politische Aspekt war es auch, der Winckelmanns kunsthistorisches Vermächtnis in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überleben sollte.¹²² Unter ästhetischen Gesichtspunkten hatte sich die Winckelmann-Begeisterung zu dieser Zeit längst abgekühlt. An den Akademien erstarrten die normativen Vorgaben und das Postulat vom „höchste(n) Ideal“¹²³ der Kunst, wie es sich im *Apoll* materialisiert hatte, zum leeren Formalismus. Außerhalb des staatlichen Kunstbetriebes wichen die klassizistischen Vorstellungen einem lebendigen Stilpluralismus; Wiederbelebungsversuche in der Plastik sollten später in ein ideologisches Fahrwasser geraten (Abschnitt 8).

¹¹⁷ Winckelmann 2016, S. 14.

¹¹⁸ Lott 1892, S. 48.

¹¹⁹ K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien 1917, S. 172.

¹²⁰ Winckelmann 1764, S. 10. Die Stilbezeichnungen sind bei Winckelmann, mit Ausnahme des Stils der *Nachahmer*, nicht durchgängig; er spricht ebenso von *geradem/hartem*, *großem/eckigem* sowie *schönem/fließendem* Stil. Statt Epochen werden Bildhauer genannt, die den Stil zur Reife brachten, z. B. Praxiteles (*schöner Stil*).

¹²¹ Winckelmann 1764, S. 130. Vgl. dazu auch Winckelmann 1764, S. 329–333.

¹²² In Winckelmanns Entwicklungsgeschichte fand man die Bestätigung für die kulturfördernde Freiheit des Individuums, Gegner_innen der Demokratie folgerten hingegen, dass Kunst in einem „mächtigen Staat, eine(m) gesunden Volk und einer blühenden Wirtschaft“ (Ernst Langlotz, *Antike Klassik aus heutiger Sicht*, Frankfurt am Main 1956, zit. nach Sünderhauf 2004, S. 287) zur Entfaltung gelange. Sünderhauf 2004, S. 284–302.

¹²³ Winckelmann 2014, S. 48.

Die Neubewertung der Antike

Als überholt galt aber nicht nur klassizistische Ästhetik, auch die Glorifizierung der Hoch- bzw. Spätklassik und die damit verknüpfte Weichzeichnung des griechischen Volkes erfuhren im 19. Jahrhundert eine entscheidende Berichtigung. Maßgeblichen Anteil daran trugen Jacob Burckhardt (1818-1897) und Friedrich Nietzsche (1844-1900), die der von Winckelmann propagierten Harmonie und sittlichen Reinheit des Griechentums ein Leben voller Aggression, Kampf und Tyrannei entgegensetzten. Richtungsweisend war die ganzheitliche Aufarbeitung des Altertums in Burckhardts posthum herausgegebener *Griechische(r) Kulturgeschichte* (1898-1902), in der Staat, Gesellschaft und Religion/Mythos ebenso Berücksichtigung fanden wie Kunst, Poesie, Musik, Philosophie, Wissenschaft und Rhetorik. In seiner Analyse entlarvte Burckhardt die von Winckelmann aufgebrachte Vorstellung, dass die „Athener des perikleischen Zeitalters (.) Jahr aus Jahr ein im Entzücken“¹²⁴ gelebt hätten (und ihre Plastiken aus dieser Glückseligkeit hervorgegangen wären), als drastisches Fehltriteil. Ungeachtet der – auch von Burckhardt unbestrittenen – überragenden Leistungen der Griech_innen auf dem Gebiet der Kunst und Poesie waren die Bürger_innen der Polis seiner Ansicht nach grausam, machthungrig und gierig gewesen und hätten keineswegs die Winckelmann'sche Ausgeglichenheit verkörpert, wie sie auch von weiten Teilen der Altertumswissenschaften (z. B. Ernst Curtius) vertreten wurde. In die gleiche Kerbe schlug der Philologe und Philosoph Nietzsche, eine Generation jünger als Burckhardt und dessen langjähriger Bewunderer, mit seiner wirkmächtigen Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872). Er stellte der „apollinischen“ Erhabenheit eine „dionysische“ Unbeherrschtheit gegenüber, die die griechische Seele seiner Meinung nach ebenso kennzeichnete wie jene „erfüllende Größe“¹²⁵, die aus dem *Apoll vom Belvedere* sprach. Im Gott des Rausches (Dionysos), der für Leidenschaft, Ekstase und Entgrenzung stand, fand der Gott der Schönheit (Apoll) als Repräsentant von Ordnung und Mäßigung gleichsam sein Komplement. Beide Charaktere waren in einem dialektischen Verhältnis zusammengeschlossen und bedurften einander, um sich „zumeist im offenen Zwiespalt miteinander (..) gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten (zu reizen)“¹²⁶, denn „Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben!“¹²⁷ Erst dieses Tauziehen und letztlich Verschmelzen zweier opponierender Kräfte hätten die Kunst nach Nietzsche zu ihrer Höhe geführt. Den Gipfel der Kulturentwicklung datierte der Philosoph in das 6. Jahrhundert, also die archaische Zeit.¹²⁸

¹²⁴ Burckhardt c. 1900, S. 384.

¹²⁵ Winckelmann 2014, S. 48.

¹²⁶ Nietzsche 2016, S. 14.

¹²⁷ Nietzsche 2016, S. 26.

¹²⁸ Most 2001, S. 34.

Trotz des außerordentlichen Erfolgs ihrer Schriften war das Zurechtrücken des einseitigen Antikenverständnisses natürlich kein Alleingang von Burckhardt und Nietzsche.¹²⁹ Enorme Schubkraft erhielt die Neubewertung des Altertums durch die Archäologie, die sich auf Basis systematisch erhobener Befunde an ein authentisches Modell der Antike heranzutasten suchte. Besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte im Mittelmeerraum (nicht nur Griechenland) ein regelrechter Wettlauf um Ausgrabungen ein, die das löchrige Antikenbild mit neuen Informationen füllten – auch und speziell zu jenen Epochen, die von Winckelmann bestenfalls als untergeordnete Niveaustufen der griechischen Klassik akzeptiert worden waren (*älterer Stil*/Archaik, Stil der *Nachahmer*/Hellenismus). Von eminenter Bedeutung für die Aufarbeitung dieser im wahrsten Sinne des Wortes „verschütteten“ Kulturen waren die Grabungen von Heinrich Schliemann (1822-1890) in Troja, Mykene und Tiryns zwischen 1870 und 1885, die unter anderem den sog. *Schatz des Agamemnon* (16. Jh. v. Chr.) zutage förderten und in Carl Schuchhardts *Schliemann's Ausgrabungen* (1890/1891) publiziert wurden.¹³⁰ Nicht weniger erhellend waren die deutschen Expeditionen nach Olympia (1875-1881), in denen der frühklassische Zeustempel mit der berühmten Apollonstatue des Westgiebels (465-460 v. Chr.) freigelegt wurde.¹³¹ Die französischen Archäolog_innen konnten hingegen umfangreiche Funde in Delphi und Delos vorweisen und gemeinsam mit den Deutschen 161 archaische Jünglingsstatuen (Kouroi) bergen (Abb. 21).¹³² Währenddessen errichtete ein österreichisches Team Ausgrabungsstätten in Samothrake (ab 1873) und Ephesos (ab 1895); wenig später wurde das *Österreichische Archäologische Institut* aus der Taufe gehoben (1897).¹³³ Mit dem vermehrten Wissen zur prä- und postklassischen Ära einher ging eine neue Wertschätzung der bis dahin als primitiv oder im Niedergang begriffenen Zivilisationen, die nun nicht mehr – wie noch bei Winckelmann und seinen Anhänger_innen – die beiden äußeren Enden der griechischen Kunst markierten, sondern als gleichrangige Abschnitte eines mannigfaltigen Altertums verstanden wurden. Nach und nach verlagerte sich das Interesse von der abgeklärten Ruhe eines *Apoll vom Belvedere* (Abb. 20) auf die Kraft und Ursprünglichkeit der archaischen Kunst (Abb. 21) auf der einen Seite sowie die stärkere Naturnähe, Bewegtheit und Sinnlichkeit hellenistischer Statuen (Abb. 22) auf der anderen – auch deshalb, weil man in ihnen eine größere geistige Verbun-

¹²⁹ Um eine Korrektur des Antikenbildes verdient gemacht haben sich (mit unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten) unter anderem auch Johann Jakob Bachofen (*Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, 1859), Erwin Rohde (*Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 1890-1894) und Numa Denis Fustel de Coulanges (*La cité antique*, 1894). Einen kurzen Abriss bieten Aurnhammer/Pittrof 2002, S. 1–10.

¹³⁰ Aurnhammer/Pittrof 2002, S. 8.

¹³¹ Décultot/u.a. 2017, S. 311.

¹³² Most 2001, S. 26 (Anm. 28).

¹³³ Most 2001, S. 26, Le Rider 2002, S. 156–157.

denheit mit der Moderne erkannte als in der Kühle der Klassik.¹³⁴ Parallel zu wissenschaftlichen Erkenntnissen stieg ihre allgemeine Verfügbarkeit durch Bildbände (Adolf Furtwängler, *Meisterwerke griechischer Plastik*, 1893; *Denkmäler griechischer und römischer Kunst*, 1898; Heinrich Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum*, 1898; Franz Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, 1900) und imposante Ausstellungen:¹³⁵ 1902 wurden Artefakte aus Ephesos im Wiener Theseustempel präsentiert, die archaischen Giebelskulpturen des Aphaiatempels auf Ägina („Ägineten“, 6./5. Jh. v. Chr.) können bis heute in Münchner Glyptothek besichtigt werden. 1901 wurde außerdem das Pergamonmuseum in Berlin eröffnet, in dem ein Highlight hellenistischer Kunst, der prachtvolle *Pergamonaltar* (166/65-156 v. Chr.), mit Originalreliefs nachgestellt war (Abb. 123). Insgesamt war man an der Schwelle zum 20. Jahrhundert somit zu einer erweiterten Sicht auf ein zeitlich wie auch geografisch ausgedehntes Altertum gelangt, das sich auf wissenschaftlicher Ebene in unterschiedliche Fachdisziplinen ausdifferenzieren sollte.¹³⁶

Popularisierung und Omnipräsenz

Für die Rezeption dieser pluralistischen Antike in Kunst und Kultur erwies sich Wien – eigentlich eine Hochburg des (Neo-)Barock¹³⁷ – als erstaunlich guter Nährboden. Vor allem junge Literat_innen beteiligten sich im Zuge des Nietzsche-Kults um und nach 1900¹³⁸ an der Entmystifizierung einer ehemals privilegierten Ära (Winckelmanns Klassik) und ließen die apollinisch-dionysische Polarität in ihren Werken aufleben (Richard Beer-Hofmann, *Der Tod Georgs*, 1899; Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, 1903; *Ödipus und die Sphinx*, 1906; Hermann Bahr, *Dialog vom Marsyas*, 1905). (Früh-)Griechische Töne wehten aber auch durch die bildende Kunst, allein die reiche Ornamentik der Secessionisten ist ohne Impulse aus ältesten, weit vor der Klassik liegenden Hochkulturen nicht zu denken.¹³⁹ Selbst die Vorreiter_innen der Wiener Moderne blieben von den neu entdeckten Juwelen aus vorchristlicher Zeit nicht uneindrückt; noch viele Jahre später zeigt sich z. B. bei Kokoschka eine Auseinandersetzung mit

¹³⁴ Kekulé von Stradonitz 1908, S. 36–37. Abseits der Altertumswissenschaften, z.B. in der Religionswissenschaft oder in dem noch jungen Fach Kunstgeschichte, widmete man sich verstärkt der spätantiken und frühchristlichen Ära. An der Wiener Schule der Kunstgeschichte war es vor allem Alois Riegl, der mittels Stilanalysen spätantikes „Kunstwollen“ erforschte und zur Aufwertung bislang verschmähter Perioden beitrug (*Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, 1901). Kany 2002, S. 135–142.

¹³⁵ Most 2001, S. 22–24, Le Rider 2002, S. 157, Sünderhauf 2004, S. 67–72.

¹³⁶ In das Altertum einbezogen wurden im 19. Jahrhundert (vor allem im Bereich der Philologie) auch Gebiete wie Ägypten, Persien, Indien sowie die nordische/germanische Kultur, die jeweils durch spezifische Wissenschaftszweige vertreten wurden (Germanistik, Ägyptologie, Indologie etc.). Krippner/Polaschegg/Stenzel 2018, S. 10.

¹³⁷ Der (Neo-)Barock bzw. „klassisch-barocke“ Stil galt bis 1918 als offizieller Stil des Habsburgerreiches. Le Rider 2002, S. 142–144.

¹³⁸ Die breite Rezeption von Nietzsches doppelgesichtiger Antike in der *Geburt der Tragödie* (1872) setzte erst nach seinem Tod (1900) ein. Henrichs 2001, S. 10–11.

¹³⁹ Von besonderer Bedeutung war die minoische Kunst aus Kreta (Mitte des 2. Jtsd. v. Chr.), im Speziellen der Palast von Knossos, der 1900/1903 unter Arthur Evans (1851-1941) ausgegraben wurde und einen Modetrend in Europa auslöste. Borchhardt-Birbaumer 2017, S. 36–37, Le Rider 2002, S. 157–158.

der Archaik.¹⁴⁰ Begünstigt wurde das Interesse am Altertum – und die Infragestellung bisheriger Klischees – durch die Bildungspolitik, denn mit der Schulreform von 1849 wurden im Habsburgerreich (mit einiger Verzögerung gegenüber Deutschland) klassische Gymnasien etabliert, in denen die Sprösslinge des Bildungsbürgertums nach humanistischen Grundsätzen unterrichtet wurden. Bereits in der Unterstufe wurde klassische Bildung in beträchtlichem Umfang vermittelt, sodass auch Absolvent_innen, die das Gymnasium nicht zur Gänze besucht hatten (wie Jettmar, Anm. 18), mit einem soliden Grundstock an Antikenwissen ausgerüstet waren.¹⁴¹ Anders als die Generation der Ringstraßenzeit hatte sich die intellektuelle und künstlerische Elite der Jahrhundertwende daher schon in der Schule mit dem Griechentum befasst und machte dieses später mit großem Engagement für ihre Arbeit in Dichtung, Malerei, Bildhauerei oder Architektur fruchtbar. Wohl nicht grundlos gilt die kaiserlich-königliche Hauptstadt der Jahrhundertwende in den Augen mancher Forscher als „Athen an der Donau“¹⁴².

In der Bevölkerung feierte unterdessen die von Winckelmann inaugurierte Superiorität klassischer Schönheit ein Revival, wenn auch ohne dezidierte Bezugnahme auf ihren einstigen Fürsprecher. So trat man etwa in der Lebensreformbewegung zwischen 1910 und 1925 neben einer gesunden Ernährung (Vegetarismus, Alkoholverzicht) und einer ursprünglichen Lebensweise (Naturheilkunde, Kleiderreform etc.) für eine Kultivierung des Körpers ein („Körperkulturbewegung“), für die die Hellen_innen gerne als Richtschnur herangezogen wurden. Lehrbücher wie Jørgen Peter Müllers *Mein System. 15 Minuten täglicher Arbeit für die Gesundheit* (1904), das mit einer Plastik von Lysipp (*Apoxyomenos*, 4. Jh. v. Chr.) im Titelblatt auf das Winckelmann'sche Ideal referenziert, gaben Anleitungen zur Kräftigung der Konstitution nach antikem Muster. Eine weitere Trivialisierung, nämlich eine rein äußerliche Nachahmung, erfuhr das Griechentum in Bildpostkarten, auf denen muskulöse Männer im Stil klassischer Athletenstatuen posierten („Lebende Plastik“) und sich als Speerspitze der einsetzenden Bodybuilding-Bewegung gerierten (z. B. Gustav Frištenský als *Diskobol* des Myron, 5. Jh. v. Chr.).¹⁴³ Wie sehr die Antike im ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts darüber hinaus in die Massenkultur eingesickert war, belegen Hunderte Ansichtskarten, Zeitungssillustrationen und Plakate mit antiken Statuen, Kosmetikanzeigen mit Aphroditen als Testimonial oder aber Kuriositäten wie der „Nasenformer“, ein mechanischer Aufsatz, der die Angleichung des Nasenrückens an das von Winckelmann hochgelobte „griechische Profil“ versprach.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Vgl. dazu den Katalog von Klaus Vierneisel (Hg.), *Oskar Kokoschka. Zeichnungen zur Antike*, München 1987.

¹⁴¹ Wunberg 1989, S. 190–193, Le Rider 2002, S. 145–147.

¹⁴² Le Rider 2002, S. 158.

¹⁴³ Sünderhauf 2004, S. 178–190, Décultot/u.a. 2017, S. 283, Parhammer 2022, S. 55–66.

¹⁴⁴ Sünderhauf 2004, S. 196–211, Winckelmann 2014, S. 33–34, Der Standard (online-Ausgabe), 22.03.2017.

5 Antike Einflüsse in Jettmars Werk

5.1 Die klassizistische Tradition in der Akademie

Für seine klassizistischen Ambitionen bot sich Jettmar im Wien der Jahrhundertwende daher ein überaus zuträgliches Milieu, umso mehr, als die Befassung mit der Antike auch in seinem privaten Umfeld gang und gäbe war. Regelmäßig traf der Künstler seinen Vetter Anton Gnirs (1873-1932), seines Zeichens Archäologe und Landeskonservator von Istrien, der aus erster Hand über neueste Funde zu berichten hatte; im Jahr 1912 stattete Jettmar ihm in Istrien einen Besuch ab.¹⁴⁵ Bekannt war Jettmar außerdem mit Graf Karl Lanckoroński (1848-1833),¹⁴⁶ einem weitgereisten Kunstsammler, der nicht nur durch seine legendäre Wiener Gemäldegalerie (darin enthalten u. a. Werke von Rembrandt, Tizian, Domenichino) von sich reden machte, sondern sich auch mit der Unterstützung und Publikation archäologischer Forschungen in Kleinasien (Pamphylien, Pisidien) hervorgetan hatte.¹⁴⁷ In Berührung mit dem Altertum kam Jettmar aber nicht erst als Erwachsener. Schon während seiner Gymnasialzeit in Eger und Böhmischem-Leipa (Anm. 18) gehörte die griechisch-römische Kultur zum Schulalltag. Man lernte alte Sprachen (Latein, eventuell auch Griechisch), übersetzte Originaltexte aus der Mythologie und wurde ganz generell mit antikem Denken vertraut. Eine Fortsetzung und Erweiterung fand dieser Unterricht in Jettmars langjährigem Studium an der Wiener Akademie, das neben der künstlerischen Ausbildung jene in „Hilfswissenschaften“ (Kunst-, Kultur-, Weltgeschichte) vorsah und den Künstler mit einem breiten historischen Wissensfundament ausstattete.¹⁴⁸ Der hohe Stellenwert von Tradition und Überlieferung im Allgemeinen war zu einem nicht unerheblichen Teil der Anbindung an das Kaiserhaus zuzuschreiben, das eine konservative Richtung vorgab. Herausragendes vollbringen könne nur, so die damit korrespondierende Lehrmeinung, wer sich der intellektuellen Durchdringung seiner Vorfahren befleißige, weil „die Vergangenheit bereits alle Fragen vorgebildet enthält, die uns heute wieder beschäftigen.“¹⁴⁹ Dieses Bewusstsein für geschichtliches Erinnern sowie größere zeitliche Zusammenhänge war auch für die künstlerische Ausrichtung bestimmend, die – wie an anderen Akademien (Rom, Paris) – klassizistischen Paradigmen folgte: Nach antikem Muster sollte der „zeitlose“ Mensch ins Zentrum gerückt und unter Anwendung festgelegter Regeln (Ruhe, Maß, Ordnung, Klarheit, Harmonie) geschaffen werden. Sicherlich reifte in diesen Studienjahren Jettmars tiefer Respekt vor den Urahnen seiner Kunst, die ihrer Nachwelt unsterbliche Gestaltungsprinzipien

¹⁴⁵ Hofstätter 1984, S. 174.

¹⁴⁶ Brief an Anton Mayr, 26.02.1925 (Nr. 20).

¹⁴⁷ Szemethy 2010, S. 95–96.

¹⁴⁸ Lott 1892, S. 72, K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien 1917, S. 36.

¹⁴⁹ K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien 1917, S. 42.

hinterlassen hatten. Gefestigt wurde überdies seine eigene Formensprache, die analog zu den Griechen hauptsächlich den menschlichen Körper als Ausdrucksmittel einsetzte und Ideen durch Gebärden – nicht etwa durch Mimik – zu verstehen gab. Anregungen für die verschiedensten Pantomimen fand Jettmar in der akademieeigenen Glyptothek, wo mit rund 1.900 Abgüssen (1917) vornehmlich altertümlicher Skulpturen ein umfassendes Motivrepertoire angelegt war.¹⁵⁰ Ergänzt wurde dieses durch die Abgusssammlung der archäologischen Abteilung der Universität Wien, die bis zur Fertigstellung des Universitätsgebäudes in den späten 1880er Jahren in der Akademie untergebracht war. Dass diese Artefakte – zumindest die prominentesten unter ihnen – über ihre Funktion als Lehrmaterial hinaus als angesehene Repräsentationsstücke galten, lässt sich an ihrer musealen Aufstellung ermessen (Abb. 23).¹⁵¹ Im Herzen der Akademie, der Aula samt angrenzenden Sälen, konnten die Plastiken von Studierenden und Lehrenden, aber auch der interessierten Öffentlichkeit besichtigt werden. Mit jährlich über 10.000 Personen hatte das Gipsmuseum (für damalige Verhältnisse) beachtliche Besucherströme zu verzeichnen, darunter Kaiser Franz Joseph (1830-1916).¹⁵² Ohne Frage wirkte dieser Erfahrungsraum geschmacksbildend auf Jettmar ein, der dort von seinem 16. bis 67. Lebensjahr beinahe täglich ein- und ausging; etliche Objekte dürften ihm auf seinen späteren Italienreisen (Abschnitt 5.3) außerdem als Originale (bzw. als römische Nachbildungen, Anm. 114) untergekommen sein. Es nimmt also nicht wunder, dass der Künstler stets von Neuem versucht war, die Ikonen der antiken Bildhauerei in seine eigenen Kompositionen überzuführen. Bezeichnend ist jedenfalls, dass Jettmar sich just im Jahr seiner Berufung zum Professor (1910) den sog. *Borghesischen Fechter* (oder *Gladiator Borghese*, Abb. 24) vornahm, um ihn – gleichsam als offenes Bekenntnis zur Antike – beinahe maßstabsgetreu auf der Leinwand aufzuspannen (Abb. 25). Dass der *Fechter* aber nicht irgendein antiker Zufallsfund aus der Abgusssammlung war, sondern zum Besten gehörte, was die vorchristliche Kunst zu bieten hatte, war durch seine prominente Situierung im Akademiegebäude, am Schnittpunkt der Sichtachsen (Abb. 23, Hintergrund), verbürgt. Zeit seines Lebens sollte Jettmar auf solche kanonischen Werke – zu denen

¹⁵⁰ Lott listet 1892 einen Bestand von 1650 Inventarnummern, 1917 wird von 250 Neuerwerbungen seit dieser Zeit berichtet. Die Lehrsammlung umfasste neben dem Gipsmuseum auch die Gemäldegalerie mit über 1.300 Werken und das Kupferstichkabinett mit 63.500 Kupferstichen, Holzschnitten und Lithografien, weiters 22.100 Handzeichnungen (1917). Lott 1892, S. 49, K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien 1917, S. 100–108.

¹⁵¹ Telesko 2010, S. 165. Die Abgüsse wurden nach dem Vorbild der Französischen Akademie in Rom ausgewählt und umfassten praktisch alle Glanzlichter des Altertums, die auch den Großteil der Sammlung ausmachten, sowie Hauptwerke der Renaissance (Donatello, Ghiberti, Michelangelo) und des 18./19. Jahrhunderts (Jean-Antoine Houdon, Paul Dubois, Johann Gottfried Schadow, Reinhold Begas). 1851 wurde die Sammlung für die Allgemeinheit geöffnet, seit 1878 war sie in der Aula und acht weiteren Räumen des Erdgeschoßes der Akademie untergebracht. Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde das Gipsmuseum geschlossen, 1923 erfolgte die Wiedereröffnung, 1935 die endgültige Schließung. Zahlreiche Stücke wurden zerstört oder waren bereits davor in andere Institutionen übergeführt worden, sodass heute nur mehr Restbestände vorhanden sind. Lott 1892, S. 48–49, 68, K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien 1917, S. 108, Hagen 2006, S. 7–34.

¹⁵² Hagen 2006, S. 18.

nach klassizistischem Verständnis auch die als mustergültig erachteten („klassischen“) neuzeitlichen Meisterwerke zählten – zurückkommen, um diese in seinen eigenen Arbeiten aufgehen zu lassen und, im Falle griechischer Vorbilder, seinem Bildpersonal ein antikisches Gebaren mitzugeben. Ihr klassifizierendes Aussehen erhielten Jettmars Figuren freilich auch durch ihre „ideale Schönheit“. Wie einst bei den Alten, galt es nach akademischer Auffassung vom Spezifischen *einer* Person zum Typischen des Menschen *generell* durchzudringen, um in diesem ebenso „überindividuelle“ Inhalte zu artikulieren. Jettmars Gemälde *Herkules und die Hesperiden* (Abb. 25) gibt einen Eindruck davon, wie der Maler einen im Atelier posierenden Mann durch Verallgemeinerung und Korrektur der Formen zu einer von Fehlern gereinigten, mit michelangellesker Muskelmasse ausgestatteten Gestalt von zeitloser Nacktheit abstrahierte.¹⁵³ Umgekehrt war die Schwierigkeit zu meistern, die Figur auf der Leinwand auf Basis des lebenden Modells (Abb. 26) in ein überzeugendes Abbild eines Geschöpfes aus Fleisch und Blut zu transformieren und „in der allgemein gültigen Form den Atemzug eines bestimmten persönlichen Lebens“¹⁵⁴ zu erhalten. Diese Balance von „Realität“ und „Idealität“ war zu Jettmars Zeiten nach wie vor Standard an den Akademien. Noch weit nach 1900 schärfte Hermann Heller (1866-1949), ein Professorenkollege Jettmars und Verfasser eines Anatomieatlas (1919-1936), seinen Schüler_innen ein, trotz Naturstudium nicht den „leere(n) Abklatsch irgendeiner zufällig wirklichen Gegebenheit eines Moments, sondern die Logik der Erscheinung, nicht die platte Wahrheit, sondern die wertvolle belehrende typische gültige *Innere* [sic!] *Wahrheit*“¹⁵⁵ zur Geltung zu bringen. Den Rücken stärkte ihm Jettmars Malerfreund Rothaug, der die Künstler_innen in seinem Traktat *Das Wissen in der Malerei* (c. 1938?) dazu anregte, anstelle einer mimetischen Wiedergabe das zugrundeliegende Gesetz zu suchen und dieses in objektivierten Figuren hervorzubringen, weil „die *Idee* der Dinge ist immer die Idealgestalt.“¹⁵⁶

Angesichts der gekonnten malerischen Umsetzung von Jettmars Antikenparaphrasen, ihren gewissenhaft durchmodellierten Körpern und farblichen Schattierungen des Inkarnats ist man verleitet, einen Paragone, also einen Wettstreit zwischen Skulptur und Malerei, herbeizureden. Das mag für das Herkules-Bild zutreffen, war es im Jahr 1910 doch opportun, sich als neuer Ordinarius der *Malerschule* und Lehrer für „Zeichnen nach der *Natur*“¹⁵⁷ (nicht der Antike) vorzu-

¹⁵³ Nur bei antiken Athleten entsprach die Nacktheit der Realität, denn Sportübungen in griechischen Gymnasien wurden unbekleidet ausgeführt. In allen anderen Fällen war die „ideale Nacktheit“ an ethische Werte wie Mut und Männlichkeit geknüpft und diente der Nobilitierung der Figur. Seit der Renaissance wird mit Nacktheit ein Zustand von zeitloser Natürlichkeit verbunden. Himmelmann 1985, S. 13, Wünsche 2000, S. 15–16.

¹⁵⁴ Wölfflin 1983, S. 357.

¹⁵⁵ Hermann Heller, *Einleitung zum Anatomieatlas*, zit. nach Straznicky 2001, S. 17.

¹⁵⁶ Alexander Rothaug, *Das Wissen in der Malerei*, c. 1938 (?), zit. nach Ludwig 2009, S. 37.

¹⁵⁷ K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien 1917, S. 172.

stellen. Nicht immer aber wird die Bezugnahme auf eine Plastik, vielleicht auch ihr erstrebtes Übertrumpfen, so ostentativ vorgeführt wie in diesem Werk, viel häufiger war Jettmar geneigt, durch Variation und Modifikation die eigentliche Herkunft eines Motivs zu verwischen. Der unverhohlene Hinweis auf die antiken Ursprünge des Herkules könnte mit der langen Rezeptionskette des *Borghesischen Fechters* im Zusammenhang stehen, an der der frisch berufene Jettmar – sichtbarer als sonst – Anteil zu nehmen gedachte, denn Malergenerationen vor ihm hatten sich bereits an der Statue abgearbeitet (z. B. Joseph Wright of Derby, *Three Persons Viewing the Gladiator by Candlelight*, 1765; Thomas Cole, *The Course of Empire/Destruction*, 1836). Mit dem Imitat des Gladiators löste der Künstler somit eine Forderung des Klassizisten Reynolds ein, über dessen *Akademische Reden* er enthusiastisch notierte, sie wären „für heute (geschrieben)“¹⁵⁸: Als vollkommene und untrügliche Führer für die eigene Kunst heranzuziehen wären jene, „welche den Beifall aller Zeiten fanden.“¹⁵⁹ Zu den Beifallsgeber_innen des *Fechters* zählte übrigens auch Klimt, der den Bekanntheitsgrad der Plastik nutzte, um für die erste Ausstellung der Secession zu werben (Abb. 27). Im vergleichsweise „jungen“ (späthellenistischen) Gladiator, getarnt als Theseus, sah er ein Sinnbild für die neue Malerei, die die alte (vertreten durch Minotaurus) niederringt.¹⁶⁰ Während Klimt seine Figur aber an allen Seiten beschneidet und in etlichen Punkten (z. B. überlappenden Bild-/Textfeldern) die Freiheit der modernen Kunst proklamiert, posiert Jettmars Herkules inmitten einer sorgfältig komponierten Szene, in der das Kampfspektakel nach den klassizistischen Leitlinien der Klarheit und Ordnung vorgetragen wird (Abschnitt 7.1). Im Gleichschritt mit den Griechen zielte der Künstler auf Einfachheit von Form und Bildaufbau, wiewohl er erkannte, dass dieser Anspruch nur mit viel Mühe zu erreichen war: „Je einfacher, desto schöner – freilich auch – desto schwerer!“¹⁶¹

5.2 Die Welt der antiken Mythen

Wenn Jettmar den *Fechter* kurzerhand zum Herkules umprogrammiert, stellt er sich in eine Reihe mit jenen Symbolist_innen (Gustave Moreau, Franz von Stuck, Fernand Khnopff, Jean Deville etc.), die den antiken Mythos¹⁶² zur Chiffre für höhere Bedeutungszusammenhänge

¹⁵⁸ Brief an Anton Mayr, 20.01.1927 (Nr. 42).

¹⁵⁹ Reynolds 2016, S. 10.

¹⁶⁰ Ein stilisierter Minotauroskopf ist bereits in der attischen Vasenmalerei (5. Jh. v. Chr.) nachweisbar. Rollig/Natter 2017, S. 90–92. Klimts Gladiator findet sich auch auf dem Deckblatt von *Ver Sacrum*, 1. Jg. (Heft 5/6), 1898.

¹⁶¹ Brief an Anton Mayr, 09.09.1929 (Nr. 77).

¹⁶² Die Definition des Begriffs „Mythos“ (μῦθος, gr. *mýthos*) ist seit der Antike umstritten. Homer (c. 8 Jh. v. Chr.) verstand darunter das „unmittelbare Zeugnis dessen, was war, ist und sein wird“ (Walter F. Otto, *Die Gestalt und das Sein*, Darmstadt 1974, S. 71, zit. nach Vogt 1985, S. 772), bereits der Vorsokratiker Xenophanes (6. Jh. v. Chr.) kritisierte Mythen jedoch als unwahre, moralisch fragwürdige Geschichten. Horstmann 2013, S. 20–21. „Mythologie“ bezeichnet die Gesamtheit der in einer Kultur überlieferten Mythen oder aber die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen. Jamme 1991, S. 1.

erkoren. Bereits als Schüler war Jettmar in den Bann der antiken Sagen geraten;¹⁶³ für den arri-
vierten Maler waren diese häufig das Mittel der Wahl, um einem Sinn- und Seelenpanorama
künstlerisch Herr zu werden. Seine mythologischen Szenen dürfen daher keinesfalls als Illust-
rationen abgegriffener Heldenmärchen missinterpretiert werden, die sich um die detailreiche
Schilderung eines Homer'schen oder Ovid'schen Epos bemühen. Vielmehr dienten die Dich-
tungen der Griech_innen und Römer_innen (seltener German_innen) dem Künstler als Träger-
material, um abstrakte Inhalte, die sich einer direkten Wiedergabe entzogen, indirekt, mittels
literarischer Geschichten, auszudrücken. Dass Jettmars „zeichenhafte“ Mythen unter dieser
Prämisse einen semantischen Überhang gegenüber den textlichen Quellen erzeugen müssen,
liegt auf der Hand. Denn *Herkules und die Hesperiden* (Abb. 25) veranschaulicht eben nicht
bloß die Tat eines ruhmreichen Heros, sondern steht für ein menschliches Grundschicksal, das
im Gewand einer jahrtausendealten Legende erlebbar wird. Nicht Herkules auf seinem Weg
zum Sieg ist das Thema von Jettmars Arbeit, sondern das Ringen (als solches) mit dem Bösen,
Abscheulichen, kaum Bezwingbaren. Ob es sich beim Protagonisten nun um einen griechischen
Helden oder einen anonymen Recken handelt, ist dabei grundsätzlich zweitrangig, denn ver-
mittelt wird eine Emotion oder Idee (und nicht prioritär eine Handlung), die der ikonografischen
Dimension jedenfalls vorgelagert ist bzw. treffender, diese überschreitet. Nichtsdestotrotz er-
laubt die Revitalisierung tradiertter Stoffe, auf vorgewusste Inhalte zuzugreifen und in der spe-
zifischen Umsetzung die Absicht des Künstlers zu destillieren. Werden nämlich die unauffällig
im Gras lagernden goldenen Äpfel im Herkules-Bild als solche identifiziert, kann auch der Dra-
che Ladon, der ihren Raub zu verhindern sucht, als Hüter eines „Schatzes“ – und im übertrage-
nen Sinne kostbarer Werte wie Freiheit, Liebe, Selbstbestimmung usw. – erkannt sowie die
Ergebnisoffenheit der Auseinandersetzung als eigentliche Kernaussage des Bildes ermittelt
werden. Diese Metapher von der Bestie als Hüterin des Allerheiligsten und ihrer Überwindung
durch das Gute, Tugendhafte ist wiederum, wie der Religionswissenschaftler Mircea Eliade
(1907-1986) herausfand, ein kulturgeschichtliches Konzept, das in etlichen Völkern demselben
Schema folgt und in Abertausenden von Bildzeugnissen überliefert ist¹⁶⁴ – zu denken ist etwa
an Siegfried aus dem germanischen Sagenkreis sowie in der christlichen Tradition den Heiligen
Georg und den Erzengel Michael. Was bei Jettmar unter der mythologischen Deckschicht zum
Vorschein kommt, könnte also als menschliche Erfahrung interpretiert werden, die sich stets
(kulturunabhängig) wiederholt.¹⁶⁵ Gleichzeitig wird der Konflikt mit dem Riesenreptil durch-
sichtig für Jettmars persönliche (Welt-)Wahrnehmung, die der Künstler von seinem eigenen

¹⁶³ Jettmar 1969, S. 12.

¹⁶⁴ Eliade 1998, S. 496–498.

¹⁶⁵ Dies trifft natürlich auch auf den Mythos selbst zu (nicht nur seine bildliche Darstellung), vgl. unten.

Leben auf die Metaebene des Mythos hebt: Sie ließe sich beispielsweise als Antreten gegen das „Ungeheuer“ des Fortschritts oder aber gegen das „Animalische“, Unbeherrschte seiner eigenen Persönlichkeit begreifen. Assoziationen wie diese können, müssen sich aber nicht mit jenen von Jettmar decken. Und selbst wenn, übertrug er sie ziemlich sicher nicht als bewusste, vom Verstand ausgehende Setzung ins Bild, eher war dieses der Ausdruck eines von ihm empfundenen Zustandes. Das gilt erst recht für eine tiefenpsychologische Deutung, die eine Überwindung des Unbewussten – für das der Drache in der Psychoanalyse steht – nahelegt, um auf das Edle, Schöpferische zu stoßen.¹⁶⁶ Unter Berufung auf C. G. Jung (1875-1961) ließe sich zudem, wie Hofstätter vorschlägt, ein archetypisches Muster herauschälen, indem die drei Hesperiden als verborgene weibliche Seelenanteile (Anima) im Manne gelesen werden, die sich komplementär zu seiner bewussten Identität verhalten, oder weiter gefasst, als das passive, weibliche, sinnliche Prinzip schlechthin, das dem aktiven, aggressiven, männlichen gegenübergestellt wird.¹⁶⁷ Solcherart Konfrontationen begleiteten Jettmar, den Menschen und Künstler, ein Leben lang; viele Male wurden sie zu Bildern. Dies mag mit ein Grund sein für das beständige Rotieren des Künstlers um die heidnischen (mehr als die christlichen) Episoden, denn diesen mangelt es wahrlich nicht an Fehden, die noch dazu oftmals gegen übermächtige Fantasiewesen statt unter gleichrangigen Figuren ausgetragen werden und Jettmar als Umschreibung seiner Seelenregungen offenbar tauglich erschienen. In seinen mythologischen Bildern – wie seiner Kunst generell – sind unterschiedliche Symbolbegriffe miteinander verwachsen oder zumindest als solche interpretierbar, etwa das *psychoanalytische* Symbol (eine Äußerung des Unbewussten), als Subvariante davon das *kollektive* Symbol (eine gemeinsame Tiefenschicht in Form von Märchen und Mythen), weiters das *romantische* Symbol (eine Symbolbildung aus dem Gefühl heraus) und das *idealistische* Symbol (die gleichnishafte Schilderung einer sittlich-moralischen Handlung), wobei über das Gesamtwerk hinweg dem *pantomimischen* Symbol (ein durch die Körpersprache vermittelter Gehalt), das bei der Analyse von *Kain* in den Vordergrund rücken wird, sicher das größte Gewicht zukommt.¹⁶⁸ Welche Bedeutung man in Jettmars Titanen, Untiere und Helden aber auch immer hineinlegt, eines sind sie nicht: Mitwirkende in gelehrten Historien, wie man sie zuhauf aus früheren Jahrhunderten kennt. Denn Jettmars Mythen erzählen nicht von einer längst vergangenen Zeit. Es sind dunkle, bedrohliche Sinnbilder, die für den die Betrachter in der Moderne einen weiten Projektionsraum öffnen.

¹⁶⁶ Hofstätter 1984, S. 25.

¹⁶⁷ Hofstätter 1984, S. 25, Klee 2013b, S. 50. Das Gegenstück zur Anima des Mannes sind die unbewussten männlichen Eigenschaften (Animus) der Frau. Jung-Rauschenbach 1996, S. 10, Roth 1954, S. 42–44.

¹⁶⁸ Hofstätter 1978, S. 32–47. Neben der „Überdeterminiertheit“ und der Notwendigkeit zur „Einfühlung“ durch den die Betrachter in (Abschnitt 3.3.1) kennzeichnet nach Hofstätter das Vereinen symbolischer Möglichkeiten (die es einzeln schon davor gab) den Symbolismus des 19. Jahrhunderts.

Mit seiner Obsession für antike Sagen stand der Künstler auf der Höhe der Zeit, denn mit der neu entflammten Liebe zu den Kunstschatzen der Griech_innen feierten auch deren Erzählungen ein Comeback. Ob Neuübersetzungen von Originaltexten (Sophokles, Aischylos etc.), Bearbeitungen klassischer Stoffe für Literatur und Bühne oder die Errichtung von Monumenten im öffentlichen Raum – der griechisch-römische Mythos war aus der Kultur um und nach 1900 nicht wegzudenken.¹⁶⁹ Selbst Zeitungsartikel, Zeitschriften oder Festreden (und Jettmars Briefe) strotzten vor mythologischen Bonmots, die von Leserschaft/Auditorium selbstredend verstanden wurden. Dazu kommt, dass ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Entwicklung systematischer Mythentheorien eingesetzt hatte.¹⁷⁰ Zunehmend begann man den Mythos in seiner Außerzeitlichkeit und Symbolik zu begreifen anstatt ihn, wie bisher (Edward Burnett Tylor, James George Frazer etc.), als primitive Vorstufe rationalen Denkens von Urvölkern zu belächeln, die sich die Erscheinungen in der Welt mangels wissenschaftlicher Grundlagen durch das Treiben von Göttern und Fabelwesen zu erklären gesucht hatten. Eine psychohistorische Auslegung ging überdies von Sigmund Freud (1856-1939) aus, der den Mythos als quasi-vererbtes, in einem Urereignis wurzelndes Strukturphänomen der menschlichen Seele beschrieb und seine Bedeutung, ähnlich wie beim Traum, in der Sublimierung von Trieben (z. B. beim Ödipus-Mythos der Begehrlichkeit des Mannes gegenüber seiner Mutter) erkannte.¹⁷¹ Ob der bildungshungrige Jettmar den einen oder anderen Artikel dazu gelesen hatte und im mythengeschichtlichen Diskurs up to date war, ist nicht von Belang. Es soll jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass ein globales Umdenken in Bezug auf die alten Göttergeschichten eingesetzt hatte, das für Jettmars Verständnis und Gebrauch des Mythos als zeitlose Metapher wesentlich ist. Aus den kaleidoskopischen Sinngehalten, die dem_der Betrachter_in aus seinen mythologischen Werken entgegenschillern, lassen sich zwei Konstanten herauslösen: Zum einen, wie anhand des Herkules-Bildes exemplifiziert wurde, der Widerstreit von dunklen und hellen Mächten sowie zum anderen das Aufbegehren gegen die Obrigkeit. Damit leuchtet ein, warum Jettmar den olympischen Göttern_Göttinnen wenig abgewinnen konnte und diese (mit Ausnahme von Apoll, den Gott der Künste) als Bildthema fast vollständig aussparte. Lieber nahm er sich jener Figuren an, die Aufstieg und Fall, Glück und Verderben gleichermaßen verkörperten (Herkules, Prometheus, Phaeton, Ixion) und geeignet waren, als Identifikationsmodell für den unvollkommenen Menschen und seine struppige Existenz zu fungieren.

¹⁶⁹ Krippner/Polaschegg/Stenzel 2018, S. 10–15.

¹⁷⁰ Wunberg 1989, S. 191–192. Eine Vorarbeit leistete etwa Friedrich Creuzer (*Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 1810/12, erweitert 1819-1822 und 1836-1842).

¹⁷¹ Vogt 1985, S. 784–797, Segal 2007, S. 125–129. Dieser Zugang, Mythen als Symbole psychischer Vorgänge zu verstehen, wurde für Surrealist_innen nach dem Zweiten Weltkrieg bedeutsam. Larsson 2009, S. 31.

5.3 Die Renaissance als Tor zur Antike

Für die Auseinandersetzung mit dem reichen Erbe der Antike sind Jettmars Reisen nach Italien, wo nach Winckelmann die „griechischen Künste (.) geblüht“¹⁷² hatten, kaum zu überschätzen. Bereits im Anschluss an seinen Aufenthalt in Karlsruhe (1892/93) hatte der mittellose Jettmar einen Fußmarsch durch den Schwarzwald und die Schweiz nach Italien unternommen,¹⁷³ nach seiner Ausbildung (1895) weilte er dann mehrere Monate in Rom. Auch seine Hochzeitsreise (1907) verknüpfte er mit einer Tour durch oberitalienische Städte (Venedig, Padua, Vicenza, Verona, Brescia etc.) und die Dolomiten, wo etliche Landschaftsbilder entstanden. Insgesamt dreißig Mal sollte es den Künstler in den Süden ziehen; dokumentiert sind Aufenthalte an mehr oder weniger allen kulturellen Knotenpunkten von Südtirol bis Kampanien. Gerne hielt sich Jettmar außerdem am Meer auf, um seine angeschlagene Gesundheit zu kurieren und, wie aus seinen Briefen hervorgeht, auch seine Psyche. Aus Lussingrande (heute Veli Lošinj, Kroatien) schrieb er: „...mir war, also ob ich alle Wiener Bedrängnisse und Sorgen, von denen ich mich wohl zu sehr bedrücken lasse, endlich einmal ins Meer versenkt hätte.“¹⁷⁴ Trotzdem fanden die warmen Töne Italiens und die mediterrane Leichtigkeit nur selten ein Echo in seinem Werk, ebenso wenig wie (lokalisierbare) städtische Bauten oder pittoreske Plätze, die zumeist auf das Skizzenblatt verbannt sind. Häufiger ausgeführt sind Burgen, Schlösser oder mittelalterliche Festungsbauten, die den Aspekt der Geschichtlichkeit und von Menschenhand Gemachtheit herausstreichen, oder, futuristisch verfremdet, gegen die zeitlose Figur kontrastieren (Abb. 28, als visueller Behelf dienten vermutlich die Türme von San Gimignano). Abgesehen von der Funktion als Kulisse sowie den positiven Auswirkungen auf Jettmars körperliches und seelisches Wohlbefinden war Italien für ihn aber in erster Linie ein Ort künstlerischer Aneignung, vornehmlich der Renaissance, die als „Wiedergeburt“ der Antike natürlich erst recht wieder in das Altertum weist. Die Saat für Jettmars Affinität zum Quattro- und Cinquecento war bereits früh gelegt worden, wurde er doch in das Renaissancefieber der zweiten Jahrhunderthälfte (Renaissancismus) hineingeboren, das besonders die Wiener Moderne erfassen sollte.¹⁷⁵ Burckhardts *Cicerone* (1855), eine mitreißende Beschreibung von Werken der Antike und der Renaissance, nach Wölfflin so ziemlich das „augenöffnendste“ Kunstbuch des 19. Jahr-

¹⁷² Winckelmann 2014, S. 26.

¹⁷³ Schober 2020, S. 17.

¹⁷⁴ Brief an Anton Mayr, 16.08.1928 (Nr. 68).

¹⁷⁵ Der Begriff „Renaissancismus“ wurde 1917 von Ferdinand Baumgarten (1880-1927) eingeführt und bezeichnet einen Renaissancekult in Kunst und Literatur. Bedeutsam waren neben den Schriften Burckhardts (vgl. oben) Arthur de Gobineaus *La Renaissance* (1877, dt. 1896), Walter Paters *Studies in the History of the Renaissance in Italy* (1873, dt. 1902) und Karl Brandis *Die Renaissance in Florenz und Rom* (1899). Auch entstanden etliche Dramen mit Renaissancebezug (z. B. Hugo von Hofmannsthal, *Der Tod des Tizian*, 1892). Für Wunberg zählen Renaissance/Renaissancismus zu Schlüsselbegriffen der Wiener Moderne. Wunberg 2013, S. 218–219.

hunderts,¹⁷⁶ war der ständige Reisebegleiter des Malers.¹⁷⁷ Gelesen hatte er fraglos auch die *Cultur der Renaissance in Italien* (1860) desselben Autors, die um 1900 noch immer zur intellektuellen Basisausrüstung zählte und das Renaissancebild erheblich beeinflusste. Bereits in seinem Frühwerk wandte sich Jettmar darüber hinaus auch künstlerisch der italienischen Renaissance zu, um ihre Motive und Motivkomplexe für sich zu verwenden. Eingang in seine Arbeiten fand neben Michelangelo, dem Dauerbrenner unter Jettmars Vorbildern, bisweilen Raffael, der in der klassizistischen Ausbildung traditionell als Referenzpunkt galt; für Winckelmann repräsentierte er überhaupt die Spitze des Renaissance-Klassizismus.¹⁷⁸ Möglicherweise war es, wie in der Literatur erwogen wird, dessen *Pala Baglioni* (Abb. 29) in der *Galleria Borghese* (Rom), die Jettmar seiner Radierung *Schloss am Meer* zugrunde legte (Abb. 30).¹⁷⁹ Mehr als eine Anregung dürfte der Maler, sofern seine Szene tatsächlich auf Raffael beruht, darin allerdings nicht gesehen haben. Denn obwohl gerade erst aus der Akademie entlassen, ging er selbstbewusst daran, den in der Tafel illustrierten zentralen Moment des Christentums umzuarbeiten und in den profanen Kontext einer Druckgrafik zu transferieren, in der die ursprüngliche Darstellung nur mehr nebelhaft im Tragemotiv durchblickt. Eine derartige Assimilierung auf mehreren Ebenen (Ikonografie, Genre, Medium) zieht sich als roter Faden durch Jettmars Werk, ganz egal, ob seine Inspirationen dem Altertum oder der Neuzeit entstammen. Bei seinen (vorgeblichen) Entlehnungen aus der Renaissance tritt aber noch eine weitere Eigenart hervor, wie im Vergleich mit der *Pala Baglioni* sichtbar wird: Denn trotz der Fährte zum Cinquecento orientiert sich der Künstler zugleich – und vielleicht in höherem Maße – direkt an der Antike. Dass Raffael die Idee für seine Bestattungsszene aus einem der Meleager-Sarkophage (Abb. 31) gewann, ist kein Geheimnis; Jettmar nahm also unter Umständen schon mittelbar Anteil am antiken Formenschatz. Doch wirkt es, als habe der Künstler die (ohnehin freie) Interpretation des Italieners sogar in Richtung Altertum korrigiert (vgl. die über die Beine des Toten geschlagenen Arme der Assistenzfigur) bzw. dieses, eventuell auf Basis eines Gipsabgusses in der Wiener Glyptothek,¹⁸⁰ gleich selbst in die Arbeit einfließen lassen. Dies entspräche wiederum einer Empfehlung Reynolds': „Mit dem Studium der modernen Meister [Maler der Renaissance und des Barock, Anm.] dürfen wir uns aber nicht ausschliesslich [sic!] zufried-

¹⁷⁶ Wölfflin 1983, S. 331.

¹⁷⁷ Jettmar 1975, s. p.

¹⁷⁸ Nach Winckelmann hatte Raffael, der durch die Nachahmung der Griechen zur Größe gelangt war, neben den Alten als Vorbild zu gelten. Winckelmann 2014, S. 17. Die ihm zugehörige Epoche, die Renaissance, parallelierte Winckelmann mit der antiken Kunstblüte in Perikleischer Zeit. Winckelmann 1764, S. 331.

¹⁷⁹ Hofstätter 1984, S. 42. Jettmar hatte Raffaels berühmte Tafel während seines Rom-Aufenthalts zweifellos studiert. Eine Nähe seiner Radierung besteht außerdem zu Caravaggios *Grablegung Christi* (1602/03) in den Vatikanischen Museen (Rom), die Jettmar sicher auch aus eigener Anschauung bekannt war.

¹⁸⁰ Fotosammlung des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. PH 8196 II/20.

den geben; wir müssen die Kunst bis zu ihrem Ursprunge, bis zu jener Quelle, aus welcher sie ihre höchsten Schönheiten geschöpft hat, bis zu den Denkmälern der reinen Antike zurückverfolgen.“¹⁸¹ Nahe am Originalfragment ist auch eine Federzeichnung in *Ver Sacrum* (Abb. 32), womit sich das vermeintliche Raffael-Zitat allem Anschein nach als Antikenrezeption entpuppt.

Der unbekümmerte Umgang mit einem Hauptwerk der Kunstgeschichte und/oder seine Neufassung unter Zuhilfenahme der Antike ebenso wie das (mitunter mehrmalige) Zurechtbiegen eines Motivs für seine eigenen Bildideen werden für Jettmars Arbeitsweise kennzeichnend werden. Das bestätigt auch Jettmars einzige als solche offengelegte „Paraphrase“ nach einem Gemälde von Bonifazio Veronese (1487-1553), von der Wetzberger behauptet, sie wäre der Schlüssel zum Verständnis von Jettmars Aneignungstechnik (Abb. 33, Abb. 34).¹⁸² Es ist eine „Re-Formulierung“ im weitesten Sinne, denn der Künstler übernahm von dem Venezianer gerade einmal Kolorit, Landschaftsauffassung und Ordnung der Figuren, während er diese selbst einer substanziellen Verwandlung unterzog: Aus Veroneses gepflegter Tischkonversation wird bei Jettmar eine lockere Picknickrunde im Grünen und aus den schamhaften Badenden ein offenerherziges Damenduo, von dem die eine Schönheit dem_der Betrachter_in ihren entblößten Körper entgegenstreckt, während die andere den Blick auf ihre Kehrseite freigibt. In diese Ungezwungenheit hineingespiegelt ist durchaus die gesellschaftliche Realität der Moderne, die mit Lebensreform und Nacktkultur eine veränderte Körperwahrnehmung und stärkere Naturverbundenheit im Gefolge hatte. Umso verblüffender ist die Erkenntnis, dass es sich bei dem koketten Wesen in der linken Bildhälfte wie auch der weiblichen Liegefigur in der Wiese um Revenants antiker Göttinnen handelt, die Jettmar in das Renaissancebild einschleuste: Für das Pendant zu Veroneses Rückenfigur stand mutmaßlich die *Aphrodite Kallipygos* (Abb. 35) aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert Pate, wohingegen das neben dem Musikanten lagernde Mädchen, zumindest von der Hüfte abwärts, einer der sog. *Tauschwestern* des Parthenon, die meist als Aphrodite angegeben wird, nachgebildet ist (Abb. 36).¹⁸³ Die Gegensätzlichkeit der Göttinnen – sinnlich-verlockend (da hellenistisch) auf der einen Seite, hoheitsvoll-zurückhaltend (klassisch) auf der anderen – ist wiederum kompatibel mit der aufgeschlossenen Gesellschaft im frühen 20. Jahrhundert, aber auch ihrer konservativen Gegenströmung, die an Naturismus und Nacktheit Anstoß nahm. Damit ergibt sich die kuriose Situation, dass Jettmar seinen Vorgänger aus dem Cinquecento unter Einsatz hochbetagter Statuen einer

¹⁸¹ Reynolds 2016, S. 92.

¹⁸² Wetzberger 1927, S. 471.

¹⁸³ Ein Gipsabguss beider Aphroditen befand sich in der Glyptothek. Fotosammlung des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. PH 8857 I/1, Trnek 2006, s. p. Der Unterkörper der Liegenden ähnelt außerdem der *Schlafenden Ariadne* (2. Jh. v. Chr.), nicht jedoch der körpernahe Faltenwurf.

Aktualisierung unterzieht.¹⁸⁴ In Jettmars Œuvre ist dies dennoch nicht ungewöhnlich; viele Male nutzt der Künstler altertümliche Körperhaltungen, die letztlich mehr über seine eigene Gegenwart aussagen als über die griechisch-römischen Zubringer. Typisch für den Künstler ist außerdem die stufenweise Generierung seiner Bildlösung hin zu antiken Vorbildern, denn im Entwurfsstadium (Abb. 37) sind die Posen noch einigermaßen weit von den Plastiken entfernt. Erst im ausgeführten Gemälde ist beim Rückenakt das rechte Bein angehoben, das Tuch ergänzt und der rechte Arm abgewinkelt, weiters wurde die Liegende gedreht und mit einem dem Körper entlangfließenden Stoff bekleidet. Wie schon bei der Raffael-Replik(?), agiert die Renaissance als Scharnier, das Antike und Moderne zusammenschließt. Als Stimulans unterstützt sie Jettmar in Komposition und Bildfindung; als Mittlerin öffnet sie das Tor zur Antike, die eine breite Palette an figürlichen Motiven bereitstellt.

5.4 Das „Nachleben“ antiker Bewegtheit

Die bisherigen Ausführungen verraten Jettmars Vorliebe für markante Posen, ob es sich nun um den Ausfallschritt eines Fechters oder die reizvolle Attitüde einer Aphrodite handelt. Wahrscheinlich mehr als alles andere trieb dieser Pfad den Künstler der Antike zu, denn die variantenreiche und ausdrucksstarke Körpersprache der Griechen empfahl sich dem *pantomimischen* Symbolisten, der den Leib stets als Bedeutungsträger nutzte, geradezu für eine Wiederverwertung. Dass der Künstler auf die eine oder andere Gebärde aufmerksam wurde, war, wie im vorigen Abschnitt skizziert, mitunter das Verdienst der Renaissance, an die die Alten ihre Errungenschaften weitergereicht hatten. Auch die wild flatternden Draperien, die die innere Erregung der Figuren unterstreichen, sind ein Relikt aus vorchristlicher Zeit, das das Quattrocento lange vor Jettmar für sich entdeckt hatte. Wenn dessen *Herbst* (Abb. 38)¹⁸⁵ daher spiegelbildlich auf die *Rasende Mänade* (Abb. 39) bezogen ist, dann zugleich auf Domenico Ghirlandaios (1448-1494) Fresko *Geburt des Johannes* (Abb. 40), in dem der antike Habitus und die wirbelnde Bekleidung einer fruchtebringenden Magd übergestülpt wurden – zugegeben, weniger offensichtlich als bei Jettmar, dafür umso deutlicher im Kontrast zu den pedanten Damen links im Bildausschnitt, denen noch die Steifheit der vorangegangenen Jahrhunderte aufgezwungen

¹⁸⁴ Eine ähnliche inhaltliche Verschiebung bei einem Antikenzitat findet, wie von Aby Warburg (1866-1929) analysiert, in Édouard Manets *Déjeuner sur l'herbe* (1863) statt: Ein Flussgott aus einem antiken Relief, dessen Liegeposition ursprünglich für die Unterlegenheit gegenüber dem darüber schwebenden Jupiter (als Sinnbild des Blitzes bzw. der Naturkräfte) stand, wird bei Manet zum Frühstücksgast transformiert, der in seiner saloppen Haltung das veränderte Verhältnis des modernen Menschen zur nunmehr entmystifizierten Natur angibt. Gleiches signalisiert der Blick einer weiblichen Figur, der nicht mehr angstvoll zum Himmel, sondern auf den die Betrachter_in gerichtet ist. Die Umlenkung der Blickrichtung hatte sich allerdings schon bei Raffael vollzogen, der das Motiv lange vor Manet übernommen hatte. Pichler/Rappl/Swoboda 2006, S. 168–172, Warburg 2018, S. 647–659.

¹⁸⁵ Die Datierung des Jahreszeitenzyklus ist uneinheitlich. Nach Hofstätter entstand *Herbst* im Jahr 1921, *Winter* (Abb. 92) im Jahr 1922, im online-Katalog des Belvedere wird die Datierung jeweils mit 1928 angegeben.

ist. Die Erforschung eines derartigen Wiedereintritts antiker Vorprägungen in die Neuzeit ist untrennbar mit dem Namen Aby Warburg (1866-1929) verbunden, dessen formengeschichtliche Untersuchungen als kulturhistorischer Rahmen für Jettmars Arbeiten zu betrachten sind und daher eine zumindest fragmentarische Betrachtung verdienen. Ausgehend von der Beobachtung, dass die Figuren in den Bildern der florentinischen Frührenaissance oftmals mit einem „bewegten Beiwerk“¹⁸⁶ wie wehenden Haaren oder Gewändern ausstaffiert wurden, stellte Warburg die Vermutung an, dass Maler_innen um diese Zeit generell eine Präferenz für den leidenschaftlich bewegten oder gestikulierenden Figurentypus der Antike¹⁸⁷ entwickelten und diesen (wie Ghirlandaio) in ihren Werken imitierten. Angestoßen wurde die ästhetische Neuorientierung, so seine These (im Anschluss an Burckhardt und Nietzsche, Abschnitt 4), durch die heidnische Lebensfreude, die im Quattrocento wiedererwacht war und im strengen mittelalterlichen Stil keinen angemessenen Ausdruck fand. Über gegenseitige Übernahmen der Künstler_innen hätten sich die körpersprachlichen Motive sodann über Zeit und Raum ausgebreitet.¹⁸⁸ Dass ein antikes Pathos im Zuge dieser Zeitreise mühelos in Ghirlandaios christliche Dienerin eindringen konnte, war nach Warburg aber nicht nur das Resultat einer ästhetischen Fortschreibung. Seiner Ansicht nach entsprangen die wiederkehrenden Gesten einem „anthropologisch verankerten Ur-Erlebnis“¹⁸⁹, dessen einst intensives Erfahren zu einer visuell vermittelten Körperpose geronnen war, welche sich fortan, abgespalten vom ehemaligen (nicht mehr rekonstruierbaren) Ur-Inhalt, als „Erinnerungsbild an allgemeine dynamische Zustände“¹⁹⁰ wiederholt in künstlerische Erzeugnisse einspielte. Diese Gebärden, die als „Nachleben“ der Antike in die jeweilige Gegenwart hineinwirkten, waren demnach so etwas wie Gedächtnisspuren („Engramme“) längst vergangener Handlungen, die einen stabilen pantomimischen Kern ausgebildet hatten und nun als Formtypus durch die Kunstgeschichte vagabundierten.¹⁹¹

¹⁸⁶ Warburg 2018, S. 39.

¹⁸⁷ Bereits Winckelmann hatte die „feurige“ Bewegtheit etlicher antiker Skulpturen erkannt, jedoch als Fehler („Parenthyrsis“) abgelehnt. Winckelmann 2014, S. 16.

¹⁸⁸ Zentral war der Vortrag *Dürer und die italienische Antike* (1905), in dem Warburg dokumentieren konnte, wie die dramatische Verteidigungshaltung eines Mannes über mehrere Stationen in der Antike und Neuzeit in Dürers Stich *Tod des Orpheus* (1494) gelangte. Warburg 2018, S. 176–183. In seinem (unvollendeten) Bilderatlas *Mnemosyne* versuchte Warburg, die Wanderung bildlich fixierter Gesten anhand von Kunstwerken und Alltagsobjekten (Zeitungsausschnitte, Anzeigen etc.) nachzuzeichnen. In der Letztfassung vor seinem Tod (1929) stellte der Forscher 63 Tafeln (geplant waren 79) mit 971 Bildern zusammen, die er nach inhaltlicher und/oder formaler Ähnlichkeit ordnete, um visuelle Analogien aufzuzeigen. Warburg 2000, S. 8, Rösch 2010, S. 100–107.

¹⁸⁹ Wedepohl 2012, S. 35.

¹⁹⁰ Warburg 2018, S. 109. Die Einsicht, dass sich in der Körpersprache urzeitliche Eindrücke konserviert hatten, gewann Warburg u. a. bei der Lektüre von Charles Darwins *The Expression of the Emotion in Men and Animals* (1872). Darwin (1809-1882) ging davon aus, dass bestimmte Bewegungen (Stirnrunzeln, geballte Faust etc.), die irgendwann einmal eine Funktion (Schutz, Verteidigung) erfüllten, sich im Verlauf menschlicher Entwicklung verfestigt hatten, während der eigentliche Zweck verloren ging. Rösch 2010, S. 25–26, 149–150 (Anm. 8).

¹⁹¹ Der Unterschied zwischen formalem „Vorbild“ (z. B. einem antiken Relief) und „Urbild“, das durch die Ur-Erfahrung des Menschen geformt wurde und dem „Nachbild“ und seinen Kopien als „Idee“ inhärent ist (i. S. eines nachempfundenen Urbildes), wird bei Warburg allerdings nicht deutlich. Wedepohl 2012, S. 44–46.

„Pathosformeln“ nannte Warburg solche im Grunde widersprüchlichen Verschränkungen von bewegtem Temperament und eingefrorener Pose, die in der Kunst durch gleichbleibende Umrisszeichnungen ihren Ausdruck fanden.¹⁹² Entscheidend war, dass sich im Verlauf des „Wanderns“ durch die Epochen die Semantik der Pathosformeln zu ändern oder sogar ins Gegenteil zu verkehren vermochte („energetische Inversion“)¹⁹³, denn was wanderte, war das pathetische Motiv bzw. die darin eingefangene Energie – oder wie Freud es nennen würde, der „Affektbetrag“¹⁹⁴ – und nicht die inhaltliche (positive oder negative) Aufladung. Noch um 1900 konnte eine griechische Mänade aus dem Tross des Trunkenboldes Dionysos (Abb. 39), die durch Publikationen wie Friedrich Hausers *Die Neu-Attischen Reliefs* (1889) zu enormer Reichweite gelangt war, deshalb in die Rolle von Jettmars *Herbst* ebenso schlüpfen wie in jene einer dekorativen Tänzerin auf dem Kachelofen (Abb. 41) oder einer Trauernden in einem Grabrelief (Abb. 42). Damit ist evident, dass Pathosformeln nichts anderes sind als symbolische Formen, die Emotionen bildlich umgreifen und ihren narrativen Sinn erst durch den jeweiligen (austauschbaren) Inhalt erlangen.¹⁹⁵ Oder anders gesagt: Die Bedeutung hatte das formale Gehäuse auszukleiden und nicht umgekehrt. Genau wie der antike Mythos sind diese antiken Figurenschemata für Jettmars Kunst essenziell, womit er sowohl inhaltlich (Mythos) als auch formal (Pathosformel) das zeichenhafte Potenzial des heidnischen Nachlasses für seine Kompositionen mobilisiert.

Flankiert wurde Jettmars Wohlgefallen an Pathos und Gebärde einmal mehr von einem gesamtgesellschaftlichen Trend, nämlich der Bewegungsfreude um 1900. Neben einer Fülle dynamisierter Eindrücke (Automobil, Film etc.), die in die Sehgewohnheiten Einzug gehalten hatten, wurde auch der bewegte menschliche Körper als künstlerisches Medium neu erfunden. Wie in anderen europäischen Städten hatte sich in Wien eine avantgardistische Tanzszene etabliert, die sich in Koinzidenz mit Lebensreform und Leibestraining einem modernen Körperausdruck verschrieb. In bewusster Absetzung vom traditionellen Ballett konzipierte man in den offiziellen Ausbildungsstätten und rund vierzig Privatinstituten Choreografien mit unkonventionellen Bewegungsabläufen und -rhythmen, deren Prägwerk jedoch – überraschenderweise – nicht

¹⁹² Der „Umriss“ bezeichnet insofern nicht nur eine äußere Begrenzung, sondern die in einem kognitiven Akt hervorgegangene Umschreibung der ursprünglichen, im Erbgut gespeicherten und reaktivierten Energie. Rösch 2010, S. 50–51, 130–131. Vgl. dazu auch Anm. 419.

¹⁹³ Warburg 2018, S. 641.

¹⁹⁴ Zumbusch 2004, S. 86.

¹⁹⁵ Pathosformeln vermitteln grundsätzlich eine „Intensität des Fühlens“ (Krois 2011, S. 80), darüber hinaus können sie aber auch Ideen veranschaulichen, die nach Krois ikonologisch zu interpretieren sind (ebd.). Ansätze zeigen sich in der vorliegenden Arbeit.

selten im Alten Griechenland zu suchen war.¹⁹⁶ Etliche Tänzer_innen reinterpretierten die antike Auffassung vom Tanz als „belebter und bewegter Plastik, in der der Geist durchscheinen muss“¹⁹⁷ oder entwickelten aus altertümlichen Vorlagen Derivate für kontemporäre Posen. Klassizistische Künstler_innen wie Isadora Duncan (1877-1927) erhoben die Antike überhaupt zum Programm. Barfuß, in eine Tunika gehüllt, ließ die Amerikanerin in ihren Darbietungen Figuren wiederauferstehen, die sie auf vorchristlichen Terrakotten und Reliefs vorgefunden hatte.¹⁹⁸ Mit Fotografien, die Duncan ausgelassen tanzend vor dem Parthenon zeigten, erreichte „Miss Dionysos“¹⁹⁹, wie sie von Hermann Bahr (1863-1934) genannt wurde, Kultstatus – auch in Wien, wo sie im Jahr 1902 ein Gastspiel in der Secession gab und euphorisch aufgenommen wurde (womöglich auch von Jettmar?).²⁰⁰ Einflüsse des modernen oder modernisierten altertümlichen Tanzes ragten somit weit in die bildende Kunst hinein; zuweilen ist sogar eine direkte Auseinandersetzung mit antikisierenden Tanzposen oder „lebenden Pathosformeln“ nachweisbar (z. B. bei Ferdinand Hodler, Abschnitt 6.3.4). Und nicht zuletzt inspirierten die ausschwingenden Kleider und wogenden Faltenbahnen, deren Effekt etwa bei Loïe Fuller (1862-1928) durch eingenähte Stangen verstärkt wurde, auch das Lineament des Jugendstils, unter anderem bei Gustav Klimt. Dass Jettmar vom Tanzboom nicht ganz unberührt blieb, zeigen Spuren in seinem Œuvre (Abb. 43). Sein Reigen, der in ähnlicher Form von griechischen Vasenmalereien überliefert ist, entspricht im Prinzip einer aktuellen Gangart – und wer weiß, vielleicht ist auch die eine oder andere gezierte Gebärde in seinen Werken, wie bei Hodler, vom Tanz motiviert. Mit diesem kurzen Ausflug in die Welt des Tanzes endet der Rückblick auf die Antikenrezeption in der Moderne im Allgemeinen und bei Jettmar im Besonderen. Gestützt auf archäologische Einsichten sowie verbreitet durch Kultur, Literatur, Sport und Bewegung, trat die „neue“ Antike um 1900 ihren Siegeszug in Kunst und Leben an. Von dieser Warte aus betrachtet war Jettmar sicherlich ein Kind seiner Zeit. Geschieden wurde er von seinen Mitbürger_innen durch die Zielsetzung: Weder besaß er an der Antike ein dekoratives Interesse (wie die Jugendstil-künstler_innen), noch war ihm an einer oberflächlichen Nachbildung gelegen (wie der Körperkultur), und schon gar nicht sah er sich als Kontrahent der Tradition (wie der Tanz). Was Jettmar anstrebte, entsprach genau dem Gegenteil: Kontinuität in Inhalt und Form.

¹⁹⁶ Unterrichtet wurde insbesondere nach den Methoden des Pioniers der modernen Bewegungslehre, François Delsarte (1811-1871), sowie seinen österreichstämmigen Rezipienten, Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) und Rudolf von Laban (1879-1958). Amort 1992, S. 383–384. Zu Jaques-Dalcroze vgl. Anm. 356.

¹⁹⁷ Séchan 1930, S. 247 (Übers. d. Verf.).

¹⁹⁸ Brandenburg 1921, S. 21–36, Cowling/Mundy 1990, S. 88.

¹⁹⁹ Neues Wiener Tagblatt, 22.03.1903, S. 4.

²⁰⁰ Amort 2019, S. 113–114.

6 Der Zyklus *Kain* (1919/1920)

6.1 George Gordon Byron, *Cain. A Mystery* (1821)

Über die Gründe, die den Christen Jettmar dazu veranlassten, ausgerechnet George Gordon Byrons (gen. Lord Byron) religionskritisches Drama *Cain. A Mystery* (1821) in sein druckgrafisches Meisterstück – den Zyklus *Kain* (1919/1920) – zu konvertieren, lässt sich nur spekulieren.²⁰¹ Möglicherweise weckte sein geistiger Weggefährte Grillparzer, der in Byron sein „englisches Spiegelbild“²⁰² sah, die Neugierde auf den Schriftsteller. Bestimmt fühlte er sich auch von den Protagonisten des Dramas angezogen, stand er doch seit jeher mit der Figur des Empörers im Bunde, die in Byrons *Mysterium*²⁰³ mit Kain und Luzifer gleich doppelt besetzt ist. Darüber hinaus könnten ihn die sprachgewaltigen Dialoge des englischen Romantikers gereizt haben, denn die Handlung in *Cain* ist nicht annähernd so packend wie die beinahe sokratische Gesprächsführung und die sukzessive Demontage des Gottesbildes. Die Geschichte, deren Nukleus die Bibelstelle über Kain und Abel (Gen 4,1-16) bildet, ist daher schnell erzählt: Der erste der drei Akte setzt nach dem Sündenfall ein (Gen 3,1-24), der zwar häufig thematisiert, aber grundsätzlich als bekannt vorausgesetzt wird. Die Urfamilie – Adam, Eva sowie Kain und Abel mit ihren Schwestern (und zugleich Partnerinnen) Ada und Zilla – ist zum Gebet versammelt. Während der Rest der Gruppe sich Gott unterwirft, begehrt Kain auf gegen seinen Schöpfer, der ihn getreu der christlichen Erbsündenlehre zur mühsamen Arbeit außerhalb des Paradieses und schlimmer noch, zur Sterblichkeit verurteilt hat.²⁰⁴ Nachdem sich alle Familienmitglieder entfernt haben, hängt Kain, verbittert und alleine, seinen Gedanken nach. Luzifer erscheint in Gestalt eines Engels, bestärkt Kain in seinem Groll und bietet ihm eine gemeinsame Reise an, die seine quälenden Fragen, allen voran zum Wesen des unausweichlichen Todes, beantworten soll. Gegen die inständigen Bitten der herbeieilenden Ada schließt sich Kain seinem Verführer an. Der zweite Akt begleitet Luzifer und Kain über den Weltraum in das Reich des Todes, den finsternen Hades,²⁰⁵ wo die beiden auf mächtige Tierphantome und menschliche, den heutigen Erdenvolk an Größe und Intelligenz überlegene „Präadamiten“ stoßen. Sie alle waren, erklärt Luzifer, Bewohner_innen einer herrlichen Welt, die vor Adam bestand und von

²⁰¹ In weiterer Folge wird für Byrons Stück der englische Titel *Cain* verwendet, bei Jettmars Zyklus auf die Übersetzung *Kain* (als Kurzform des Deckblattes) zurückgegriffen. Der Engel wird, von den Überschriften abgesehen (die den Blatttitel zitieren), gemäß der heute üblichen Schreibweise mit „Luzifer“ und nicht „Lucifer“ bezeichnet.

²⁰² Josef Nadler, *Franz Grillparzer. Europa in seinem Leben und Denken*, Wien 1944, zit. nach Hübner 1945, S. 18.

²⁰³ Der Zusatz *Mysterium* ist als ironische Brechung der Gattung „Mysterienspiel“ zu verstehen, mit dem sich Byron gegen den klassischen Formen-/Ordnungskatalog richtet. Haag/Kuhn 1998, S. 177–179.

²⁰⁴ Die Erbsündenlehre geht davon aus, dass die Ursünde (*peccatum originale*) – d. h. das Abwenden des ersten Menschenpaares von Gott im Sündenfall (Abschnitt 6.3.1) – durch Zeugung auf alle nachfolgenden Menschen übertragen wird. Sie nimmt ihren Ausgang vor allem bei Paulus (Röm 5,12) und wird von Augustinus (354-430) sowie Thomas von Aquin (1225-1274) weiter ausgearbeitet. Ernst 2009, S. 282–291, Schumacher 2021, S. 60.

²⁰⁵ Je nach deutscher Übersetzung Abgrund, Vorwelt oder Hades (im engl. Original: *Hades*).

Gott aus blinder Zerstörungswut wieder verworfen wurde. Tief bestürzt über die Unbarmherzigkeit Gottes und die Bedeutungslosigkeit menschlicher Existenz lässt sich Kain auf die Erde zurückbringen. Im dritten Akt begegnet er dem frommen Abel, der ihn zu einer Opferhandlung nötigt. Im Zuge eines hitzigen Wortgefechts erschlägt Kain seinen Bruder im Affekt. Ein Engel Gottes versieht ihn mit dem Kainszeichen, voller Gewissensbisse kündigt Kain seine Flucht mit Ada und den zwei gemeinsamen Kindern in ein Land östlich von Eden an.

Obgleich sich Byrons Verszeilen um narrative Momente ranken, liest sich das Stück mehr als Streitschrift, die an den Grundfesten der Religion rüttelt und zentrale kirchliche Dogmen zur Disposition stellt. Was nach der alttestamentarischen Quelle eine Schilderung des ersten Mörders der Menschheit darstellt, nimmt Byron zum Anlass, um die Vollkommenheit Gottes aus Sicht der Ratio zu hinterfragen oder prinzipieller, den Konflikt zwischen Vernunft und Glauben zu verhandeln. Dem „guten Vater“, wie ihn die Kirche verstanden wissen will, setzt er das Bild eines grausamen Tyrannen entgegen, der Leben willkürlich schafft und auslöscht. Letzten Endes zerschellt die Vorstellung vom Schöpfergott, der die Welt in ihrer Einzigartigkeit hervorgebracht haben soll, an der im Hades gewonnenen Erkenntnis über die „wahre“ Entstehungsgeschichte der Erde, die in der damals gültigen Theorie des Katastrophismus von Georges Cuvier (1769-1832) eine naturwissenschaftliche Grundlage fand.²⁰⁶ Umgekehrt wird der Verbrecher Kain zum Paradebeispiel des „Byronic Hero“, des „aktiven, von extremen Leidenschaften beherrschten, geheimnisumwitterten edlen Rebellen, der sich in wildem Trotz außerhalb der Gesellschaft stellt [und] für Gebote der Religion und Normen der konventionellen Moral nur Verachtung hegt“²⁰⁷. Aber auch Luzifer, der Widersacher Gottes, gibt sich im *Mysterium* mehr als Freiheitskämpfer denn als bössartiger Teufel. Er steht in einer Linie mit dem Satan aus John Miltons *Paradise Lost* (1667), der die bestehende Ordnung nicht anerkennt und sich unbeugsam (wenn auch erfolglos) gegen die göttliche Herrschaft zur Wehr setzt. Als Verfechter von Unabhängigkeit und Selbstbestimmtheit ist Byrons gefallener Engel außerdem ein Abkömmling des heidnischen Prometheus, der Vernunft, Wissensdrang und titanische Auflehnung auf sich vereinigt (vgl. dazu Abschnitt 6.3.4).²⁰⁸ Genau wie sein menschlicher Kompagnon Kain hadert Byrons Luzifer mit seiner Position in der Welt, wodurch die beiden Abtrünnigen nicht nur

²⁰⁶ Nach Cuvier (*Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*, 1826, dt. 1830) hatte die Erde bereits mehrere katastrophale Erschütterungen, etwa durch globale Überschwemmungen, erfahren und sich anschließend wieder neu formiert (Katastrophismus). Damit wandte sich Cuvier gegen die Annahme einer stetigen Entwicklung (Gradualismus), wie sie etwa von Charles Lyell (1797-1875) vertreten wurde (*Principles of Geology*, 1830-33) und sich später als richtig herausstellen sollte. Kugler 2021, S. 29–32, Völker 2021, S. 46–53.

²⁰⁷ Wojcik 1975, S. 46.

²⁰⁸ Haag/Kuhn 1998, S. 160, Schulz 2010, S. 215–230.

Schicksalsgemeinschaft, sondern Inkarnation ein und desselben Typus sind,²⁰⁹ in dem sich zwei Wesenszüge ineinander schrauben: Melancholie und Widerständigkeit. Damit ist wiederum ein charakterliches Terrain abgesteckt, das auffällig gut mit Jettmars Persönlichkeit harmoniert und den Verdacht erhärtet, dass der Künstler mit Byrons Antihelden mehr als nur ein Einsehen hatte. Wesentlich für seine Auslegung des *Mysteriums* ist ferner, dass Byron mit seinen skeptizistischen Gedanken erst am Beginn einer Debatte stand, die die großen Religionskritiker_innen im Verlauf des 19. Jahrhunderts weiter entfalten sollten; zu nennen sind etwa Ludwig Feuerbach (*Das Wesen des Christentums*, 1841), David Friedrich Strauß (*Das Leben Jesu*, 1835), Karl Marx (*Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, 1844; *Thesen über Feuerbach*, 1845) und Friedrich Nietzsche (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882). Sie alle wiesen den Glauben an die Existenz Gottes zurück, der nach ihrer Auffassung – sehr verkürzt gesagt – nichts anderes war als eine Folge menschlichen Sehns nach einem „letzten Sinn“. Damit gingen sie einen Schritt weiter als Byron, der sich in *Cain* primär an der Theodizee abarbeitet, d. h. der Frage nach der Rechtfertigung Gottes und der ihm zugestandenen Prädikate (Allgüte, Allwissenheit, Allmacht) in Anbetracht der Übel in der Welt. Als Provokation wurde *Cain* dennoch verstanden und dementsprechend kontrovers diskutiert. Zahlreiche Kritiker_innen bezichtigten Byron der Gotteslästerung, dagegen rühmte Goethe (1749-1832), der eine große Bewunderung für Byron hegte („Byron allein lasse ich neben mir gelten“)²¹⁰, die (eigentlich keineswegs) bibelnahe Umsetzung des Stoffes.²¹¹ Im weiter fortgeschrittenen Jahrhundert – Jettmars Gegenwart – feierte man das Mysterium schließlich als „Aufruhrsbotschaft“²¹² in Zeiten von „Bibelglauben und (.) religiöser Verdummung.“²¹³ Wirkungsgeschichtlich ist Byrons Einfluss auf Arthur Schopenhauer (1788-1860) und Friedrich Nietzsche (1844-1900) hervorzuheben, wenngleich mit unterschiedlichen Gedankenschlüssen. Was dem einen als Bekräftigung seiner pessimistischen Weltsicht diente, war für den anderen das Präludium zum Konzept des Übermenschen, der sich einst aus der Gotteshörigkeit befreien würde. Zu Recht gilt Byrons philosophisch umspültes und argumentativ verästeltes *Mysterium* als „Lesedrama“, das sich nur widerwillig der Bühne – oder dem Bild – öffnet. Mit *Kain* ging Jettmar daher ein Wagnis ein, das vor ihm kein_e andere_r Kollege_in unternommen hatte.²¹⁴

²⁰⁹ Wojcik 1975, S. 49–50.

²¹⁰ Kanzler von Müller am 02.10.1823, in: Ders., *Unterhaltungen mit Goethe*, Weimar 1956, S. 81f., zit. nach Haag/Kuhn 1998, S. 184.

²¹¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Cain. A mystery by Lord Byron* (1824), aus: *Ästhetische Schriften 1824-1832, Über Kunst und Altertum V, 1* (1824), Frankfurt 1999, S. 52–56, in: Blaicher 2001, S. 471–473.

²¹² Georg Brandes, Auszug aus: *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. 4. Band, Berlin 1876, S. 478–498, zit. nach Blaicher 2001, S. 479.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Eine durchgängige Illustration von Byrons *Mysterium* ist der Autorin nicht bekannt. Einige Szenen wurden von wenig bekannten Künstler_innen textbegleitend visualisiert (Abb. 71), zudem existiert eine (möglicherweise auch

6.2 Rahmenbedingungen

6.2.1 Entstehungskontext

Es mag aus heutiger Sicht seltsam erscheinen, dass der uralte biblische Kain-Stoff im fortschrittsgetriebenen (vgl. dazu Abschnitt 6.3.4) und gottesfernen 19. Jahrhundert nicht längst ausgedient hatte. Tatsächlich war der Brudermörder in Kunst und Kultur aber höchst lebendig und Gegenstand zahlreicher Neubearbeitungen.²¹⁵ Im zeitlichen Umkreis des Zyklus (1919/1920) erschienen etwa Friedrich Koffkas Drama *Kain* (1918), Franz Kafkas Erzählung *Ein Brudermord* (1919), Hermann Hesses Roman *Demian* (1919 veröffentlicht unter dem Pseudonym Emil Sinclair) und Anton Wildgans' Gedicht *Kain* (1920). Um 1900 vertonte der zeitweise in Wien lebende Komponist Eugène d'Albert (1864-1932) die Bibelgeschichte, etwas später schrieb der Dirigent der Wiener Philharmoniker Felix Weingartner (1863-1942), mit dem das spätere Ehrenmitglied Jettmar sicher Umgang pflegte, seine Oper *Kain und Abel* (1914). Einige Jahre zuvor hatte sich Alfred Sormann (1861-1913) bereits an einer Oper zu Byrons *Cain* versucht (1911), was dem Musikliebhaber Jettmar kaum entgangen sein dürfte.²¹⁶ Zumindest durch die Zeitung zugetragen wurden ihm mit Sicherheit auch die *Cain*-Rezitationen von Bruno Tuerschmann (1878-?) im Wiener Konzerthaus (1917), die wahre Begeisterungstürme auslösten.²¹⁷ In der bildenden Kunst war der Brudermörder, wenngleich nicht in der Version von Byron, ebenfalls heimisch; Interpretationen unterschiedlicher Stilrichtungen existieren z. B. von Adolf von Hildebrand (1847-1921), Emanuel Krescenc Liška (1852-1903), Lovis Corinth (1858-1925) und Marc Chagall (1887-1985).²¹⁸ Das Revival des Stoffes mag Jettmars Interesse an Kain vertieft oder vorangetrieben haben – begründet hat es dieses jedoch nicht. Über viele Jahre erstreckte sich sein Versuch, diese biblische Gestalt bildlich zu fassen zu bekommen. Erste Anregungen holte sich der Künstler, wie vermutlich auch Byron, bei John Milton (1608-74), dessen *Paradise Lost* in zwei Radierungen Eingang fand (Abb. 19). Sie gelten

eine zweite, die Urheberschaft ist unklar) Radierung von Gustave Doré (1832-1883), die sich allerdings auf eine von Byrons bibelnahen Szenen bezieht (Abb. 109) und daher in eine christliche Bildtradition eingebunden ist.

²¹⁵ Kienzle et al. listen über 35 literarische und musikalische Neubearbeitungen des Kain und Abel-Themas zwischen 1880 und 1920. Kienzle/Kirsch/Neuhaus 1998, S. 321–333. Im historischen Verlauf erfuhr die Interpretation der Bibelgeschichte mehrfache Veränderungen: Während in mittelalterlichen Mysterienspielen heilsgeschichtliche Aspekte (Abel als Präfiguration des Opfertodes Christi) betont wurden, ging es im frühneuzeitlichen Drama primär um die Ausschilderung moralisierender Exemplarfiguren (Kain und Abel als Repräsentanten von Laster/Tugend). Im Zeitalter der Empfindsamkeit (18. Jahrhundert) rückte die psychisch-menschliche Seite der Brüder (innere Spannung versus Ausgeglichenheit) in den Vordergrund, bevor man im 19. Jahrhundert als Folge von Säkularisierung und Wissenschaftsgläubigkeit zur kritischen Auseinandersetzung mit Gott und der Religion gelangte. Könneker 1998, S. 67–83, Gilbert 1998, S. 85–93, Kienzle 1998, S. 223–226.

²¹⁶ Innsbrucker Nachrichten, 21.07.1911, S. 6.

²¹⁷ Neues Wiener Tagblatt, 18.03.1917, S. 12, Neues Wiener Tagblatt, 02.04.1917, S. 7.

²¹⁸ Eine umfassende kunsthistorische Aufarbeitung der Bildtradition zu Kain stellt bis heute ein Forschungsdesiderat dar. Einen gerafften Überblick vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert gibt Marzik 1998. Frühere Darstellungen werden bei Ulrich 1981 (christliche Antike bis Mittelalter) und Klemm 1986 (Romanik) behandelt.

als Geburtsstunde von Jettmars Beschäftigung mit der Figur des Gottesrebellens, die später mit dem alttestamentarischen Brudermörder unterlegt wurde.²¹⁹ Die ersten, noch nicht an Byron gekoppelten zwölf *Kain*-Entwürfe sind aus dem Jahr 1914 nachweisbar, zwei Jahre später lassen sich die Skizzen dann mit dem *Mysterium* in Verbindung bringen. Einzementiert wurde die gemeinschaftliche Urheberschaft mit dem Titel *Acht Radierungen zu Byrons Kain* auf dem Deckblatt des Zyklus (Abb. 44 – Abb. 52), dessen Ätzung im Frühjahr 1919 begann. Geplant waren lediglich fünf Szenen, die Episoden 1, 3 und 8 wurden nachträglich ergänzt.²²⁰ Die mit viel Sorgfalt und in bis zu neun Zustandsdrucken gefertigten Blätter erschienen 1920 als Mappenwerk der *Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* in einer Auflage von 200 Stück.²²¹ Zum ersten Mal präsentiert wurden die (teilweise noch unfertigen) Radierungen auf der 56. Kunstschau der Wiener Secession (Dezember 1919 bis Jänner 1920), etliche weitere Ausstellungen folgten (zuletzt 2020 in der Wiener Akademie der bildenden Künste). Die Qualität der Arbeiten stand bereits zur Zeit ihrer Entstehung außer Frage. Jettmar, hieß es in der Zeitschrift *Die graphischen Künste*, hätte mit dieser Blattfolge bewiesen, „was für reife, köstliche Gaben seine Radiernadel zu beschern vermag.“²²² Dies ist umso beachtlicher, als der Zyklus recht unvermittelt in einer radierarmen Werkphase auftaucht. Bedingt durch die intensive Lehrtätigkeit an der Akademie produzierte der Künstler in den Jahren von 1910 bis 1928 – vom Antreten der Professur bis zur Leitung der Grafischschule – neben *Kain* nur zehn weitere Radierungen.

Dass der Zyklus rund um den unglücklichen Kain nach der beträchtlichen Vorlaufzeit gerade zu diesem Zeitpunkt seinen Abschluss fand, könnte zumindest teilweise auf Jettmars persönliche Situation zurückzuführen sein, denn die Krisenjahre um 1919/1920 waren eine wahre Zäsur im Leben des Künstlers. In diese Phase fällt die Trennung von seiner Ehefrau, die ihn (von ihm unerwartet) mit den beiden Buben verließ. Eine tiefe Wunde verursachte auch die Auflösung der Habsburgermonarchie, durch die das ehemalige Großreich mit über 50 Millionen Menschen auf einen Kleinstaat mit kaum 7 Millionen Einwohner_innen schrumpfte und die Orte von Jettmars Kindheit schlagartig zum Ausland wurden. Schwer wog zudem die wirtschaftliche und soziale Not innerhalb der Bevölkerung. Lebensmittelknappheit, Inflation, Verelendung (von der auch viele Maler_innen und, wenn auch in geringerem Maße, Jettmar selbst betroffen waren) sowie wachsende ideologische Spannungen zwischen politischen Lagern und gesellschaftlichen Schichten wurden zur täglichen Zerreißprobe. „Unsere Zeit beherbergt nebeneinander

²¹⁹ Als Vorarbeit gelten weiters (nicht ausgeführte) Skizzen zu Paul Heyeses *Lilith* (1903). Jettmar 1947, S. 32.

²²⁰ Hofstätter 1984, S. 51.

²²¹ Nach dem Druck in der Staatsdruckerei wurden die Platten vernichtet. Zu allen Blättern (außer Blatt 5) existieren Vorzeichnungen (in Familienbesitz). Weixlgärtner 1920b, S. 66–69, Hofstätter 1984, S. 170–171.

²²² Weixlgärtner 1920a, S. 102.

und völlig unausgeglichen die Gegensätze von Individualismus und Gemeinschaft, Aristokratismus und Sozialismus, Kulturschwärmerei und Zivilisationsbetrieb, Nationalismus und Internationalismus, Religion und Naturwissenschaft“²²³, beschrieb Robert Musil (1880-1942) jene Tage. Besonders gravierend waren die menschlichen Folgen des verheerenden, von Jettmar – im Gegensatz zu zahlreichen Kolleg_innen – nie verherrlichten Krieges,²²⁴ der Millionen Tote gefordert und auch in die Studenten- und Professorenschaft der Akademie ein tiefes Loch gerissen hatte. Wohl nicht zufällig fielen Jettmars erste Skizzen zum Brudermörder mit dem Ausbruch des Krieges zusammen, der mit seinen Gräueltaten die furchtbare Wahrheit ans Licht brachte: „Wir (sind) alle Kinder Kains.“²²⁵ In der Phase tiefer Nachkriegsdepression plante der Künstler auch eine Fortsetzung des Zyklus mit 13 Druckgrafiken,²²⁶ nur zwei davon wurden ausgeführt (Abb. 53, Abb. 54). Die Themen scheinen sich dabei weitgehend von *Kain* losgesagt zu haben; was sie mit diesem eint, ist eine defätistische Grundstimmung.

6.2.2 Medium

Gewiss erhoffte sich Jettmar vom Medium Radierung das eigentlich Unmögliche, nämlich das bei der Lektüre von Byrons aufwühlendem Text innerlich Erfühlte in eine adäquate bildliche Form zu bringen. Damit wandelte er auf den Spuren von Max Klinger, der in seinem Essay *Malerei und Zeichnung* (1895) das Privileg der „Griffelkunst“²²⁷ darin sah, auf „engste(m) Raum (...) die stärksten Empfindungen zusammen(zu)pressen.“²²⁸ Dass Jettmar in dieser Technik überhaupt gerne mit Klinger verglichen wird, liegt auch an seinen Verdiensten um die Aufwertung der Radierung zur Originalgrafik, die er in Österreich, ähnlich wie sein Kollege in Deutschland, wesentlich mitbestimmt hatte. War der Radierung in früheren Jahrhunderten nämlich hauptsächlich die Aufgabe zugefallen (von wenigen Ausnahmeerscheinungen wie Callot, Rembrandt oder Goya abgesehen), ein Gemälde zu kopieren, wurde sie durch die Entwicklung der Fotografie von dieser Last befreit und in den Rang eines autonomen Kunstwerkes erhoben.²²⁹ Gewürdigt wurde die Radierung insbesondere von den Secessionisten, die die Unmittel-

²²³ Robert Musil, *Das hilflose Europa. Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, 1922, in: Robert Musil, *Gesammelte Werke 8. Essays und Reden*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1087 f., zit. nach Müller 2007, S. 24.

²²⁴ Jettmar 1947, S. 29.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Die Titel lauten: *Die Arbeit, Hirte schützt seine Herde, Windbruch, Wassernot, Herr und Knecht, Der Krieg, Judas, Pest, Hunger, Wucher, Massentod, Die einsamen Frauen, Doch ein neues Leben?* Jettmar 1947, S. 37.

²²⁷ Unter „Griffelkunst“ versteht Klinger die selbstständige, nicht lediglich zum Zwecke der Vorbereitung angefertigte Zeichnung, was die nicht reproduzierende Druckgrafik einschließt. Klinger 1895, S. 7–12.

²²⁸ Klinger 1895, S. 32. Klingers Text war auch im Katalog zur 14. Secessionsausstellung (1902) abgedruckt.

²²⁹ Pionierarbeit an der Akademie leistete Jettmars Vorgänger als Leiter der Meisterschule für grafische Künste, Ferdinand Schmutzer, indem er die Radierung als selbstständiges Werk umsetzte, das dem Ölbild in Format, Wirkung und Repräsentativität um nichts nachstand. Allerdings blieb Schmutzer im Realismus verhaftet (besonders begehrt waren seine beinahe lebensgroßen Porträts), erst Jettmar sollte die Radierung als frei komponiertes Bild an der Akademie einführen. Kirkovits 2011, S. 19–20, 56–60.

barkeit des Ausdrucks zu schätzen wussten. „Wie von selber und im Traume scheint durch sie [die Radiernadel, Anm.] gleich die Seele der Künstler (...) in die empfängliche Platte zu rin-
nen“²³⁰, schwärmte etwa Hermann Bahr. Zu verdanken war diese visuelle Ausstülpung inwen-
diger Verfassungen dem freien Verhältnis der Druckgrafik zur sinnlichen Welt, denn im Unter-
schied zur (akademischen) Malerei war sie von der Verpflichtung entbunden, Dinge wahrheits-
gemäß oder idealisierend wiederzugeben und vermochte logisch unrichtige, hässliche, schau-
derhafte Phantasmen ins Bild zu setzen. Auch durfte sie der Vorstellungskraft Raum lassen,
Farbe oder andere Details (z. B. zu einem nur skizzierten Hintergrund) hinzuzufügen. Gleich
dem Dichter war der Grafiker, wie Klinger meinte, in der Lage, ein empfundenes „Weltgefühl“
statt (wie der Maler) eines „Formgefühls“ zu vermitteln und „das Leben und die Form da noch
(zu) zeigen, wo er es nicht mehr sehen kann“²³¹ – womit en passant die Intentionen des Sym-
bolismus umschrieben sind.

Das Medium Radierung ist es auch, das Jettmars *Kain* von vornherein mehr als subjektive As-
soziation denn als „visuelles Transkript“ des Textes lesbar macht, wie der Künstler in seinen
Briefen übrigens selbst durchklingen ließ. Als er vom Leipziger Illustratenverband eingeladen
wurde, für eine Goetheausstellung Blätter zu *Faust* (1808/1832) beizusteuern, gestand er sei-
nem Freund Mayr: „Ich mache im Allgemeinen ‚Illustrationen‘ überhaupt nicht (merkwürdi-
gerweise [war] gerade Cain – eine Ausnahme), sondern würde auch hier Bilder um Faust ma-
chen.“²³² Eine Besonderheit gegenüber seinen anderen mehrteiligen Grafiken bilden die acht
Radierungen in ihrem konsekutiven Aufbau, denn es ist Jettmars einzige „Bildgeschichte“ die-
ser Art. Für gewöhnlich tendierte der Künstler dazu, ein Thema zyklisch, ohne fortlaufende
Handlung, zu umwandern und von unterschiedlichen Seiten aufzuziehen (z. B. *Stunden der*
Nacht, 1901-1905). Und selbst dort, wo er mehrere Bilder zu einer Erzählkette auffädelt (*Die*
zehn Taten des Herkules, 1936), stand am Ende jedes Blatt für sich. Ganz anders verhält es sich
mit der Folge *Kain*, in der Jettmar einen tragenden Gedankengang zu entwickeln scheint,²³³ um
diesen in einem Nacheinander von Szenen und Schauplätzen zu umspinnen. Mehr als in seinen
anderen textbezogenen Radierungen (z. B. seinen zwei Blättern zu Miltons *Paradise Lost*, Abb.
19) schafft er dadurch ein (unscharfes) Deutungsangebot, das den_die Betrachter_in auf emo-
tionaler genauso wie auf intellektueller Ebene abholt. Zumindest für diesen Zyklus dürfte sich

²³⁰ Hermann Bahr, in: *Die Zeit*, 1895, 57, S. 75, zit. nach Bisanz-Prakken 1999, S. 13.

²³¹ Klinger 1895, S. 36.

²³² Brief an Anton Mayr, 22.01.1932 (Nr. 96).

²³³ Die Reclam-Ausgabe des *Mysteriums* (Nachdruck vgl. Byron 2021), die Jettmar als literarische Vorlage diente, ist oder war nach dessen Tod erhalten (damals in Familienbesitz). Anmerkungen und Anstreichungen lassen auf ein gründliches Durcharbeiten des Textes schließen. Jettmar 1975, s. p.

daher bewahrheiten, was der Grafiker Maximilian Melcher (1922-2002) der Radierung generell unterstellt, nämlich analog zum Poetischen einen Überreichtum an inhaltlichen Mitteilungen zu produzieren. Der „homo graphicus“²³⁴ sei insofern ein „Phantast, verkappte(r) Agitator, Augenöffner, Ankläger, Meinungsbildner in der Druckerschürze, (.) Wolf im Schafspelz“²³⁵; überdies sei in der Medienwahl die Vervielfältigung eingepreist, die Druckgrafik also auf öffentliche Kommunikation und Verbreitung ihrer Inhalte gerichtet. Aus Jettmars Entscheidung, *Kain* als Radierwerk umzusetzen, lässt sich demnach zweierlei ableiten: Zum einen lag dem Künstler sicher daran, intensive Stimmungen zu erzeugen. Zum anderen äußert sich darin aber auch der Wunsch, sich zu Wort zu melden und das Publikum – so viel sei bei dieser Gelegenheit verraten – statt über die Problematik des Glaubens über jene der Vernunft zu unterrichten.

6.2.3 Text-/Bild-Beziehung

Bereits eine erste Gegenüberstellung von Byrons Text und Jettmars Zyklus deckt auf, dass bei den acht Radierungen von einem *déjà lu* oder einem „Anschmiegen an das dichterische Wort“²³⁶ keine Rede sein kann. Anders als in *Cain*, bei dem sich der_die Leser_in mit zerrissenen Rückblenden auf den Sündenfall zufrieden geben muss, wählt Jettmar diese für Christ_innen zentrale Episode, um seinen Zyklus zu eröffnen (Abb. 45), gefolgt von der Vertreibung aus dem Paradies im zweiten Blatt (Abb. 46). Was Byron nicht einmal eine eigene Szene wert ist, bildet bei Jettmar somit eine vollwertige Analepse aus, die quantitativ ein Viertel des Zyklus für sich beansprucht. In den Blättern drei bis fünf (Abb. 47, Abb. 48, Abb. 49) stimmen Literat und Künstler, wenigstens was das Rahmengeschehen betrifft (Kains Grübeln und die Reise in die Vorwelt), einigermaßen überein. Und natürlich ist auch das narrative Herzstück, Abels Tod (Abb. 50), in beiden Werken vorhanden, nicht jedoch die Konsequenz, die Flucht in die Wüste (Abb. 51), die von Jettmar als eigene Station in die Geschichte hineinreklamiert wird, während Byrons *Mysterium* nur den Ausblick darauf enthält. Damit schließt Jettmar zwei biblische Tandems (Sündenfall/Vertreibung, Brudermord/Wüstenwanderung) nach dem Muster von Verfehlung/Strafe zusammen und inszeniert die Geschichte der Menschheit als repetierende Abfolge schuldhafter Handlungen. In dieser Logik beruft er sich auf mittelalterliche Genesiszyklen, die er als Künstler und Katholik selbstredend kannte.²³⁷ Umso befremdlicher ist der Abschluss der Blattfolge mit einem monströsen Dämon (Abb. 52), der sich ausschließlich Jettmars Erfindungsgabe verdankt und Byrons *Cain*, dem sich der Zyklus gemäß Deckblatt bescheiden fügt

²³⁴ Melcher 1972, S. 54.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Heinritz 1999, S. 11.

²³⁷ Klemm 1986, S. 55–57, Marzik 1998, S. 33–34.

(„...zu Byrons Kain“), einfach untergejubelt wird. Auf der anderen Seite geht Jettmar gleichmütig über die biblische Opferdarbringung der Brüder und das Erschlagen Abels hinweg, wodurch sich eine elliptische Erzählform ergibt: Ein erklärendes „Davor“ und ein „Danach“ rotieren um eine Auslassung, nämlich das (nicht abgebildete) Tötungsdelikt. Insgesamt fallen nur die mittleren vier Blätter mit Sequenzen im *Mysterium* zusammen, weshalb Jettmars Arbeiten weniger als erhellende Beigaben zum Text zu denken sind denn als Parallelspur mit punktuellen Verklammerungen, die durch einzelne Verszeilen abgesichert sind. Und selbst bei diesen vier quellen nahen Arbeiten ist nicht von einer Redundanzbeziehung, d. h. einem wiederholenden Nebeneinander von Bild und Text, sondern mehr einem „kumulierenden Miteinander“²³⁸ oder sogar einem „rivalisierenden Gegeneinander“²³⁹ zu sprechen, etwa wenn Jettmar dem der Betrachter in Luzifers Aufwiegeln unterschlägt und ihn stattdessen als sanften Engel ausgibt (Abb. 47). Anders als in Byrons *Cain* gestaltet sich auch der Spannungsaufbau, der im Zyklus der Idee des aristotelischen Dramas folgt. Zwar entspricht die Anzahl der Blätter nicht (mehr) der Struktur des Fünkfaktors (Abschnitt 6.2.1), trotzdem lässt sich die innere Ordnung mit der klassischen Dramenform zusammenbringen: Einer Exposition (Paradies, Sündenfall) folgt ein Anstieg der Handlung (Versuchung, Weltraum, Vorwelt), die im Brudermord ihren Höhepunkt (Klimax) erreicht.²⁴⁰ Danach fällt die Spannung ab (Wüste), bis das Geschehen schließlich in der Katastrophe endet (Luzifer). Im Prinzip entwirft Jettmar ein geschlossenes „Bild drama“, dessen letztes Spannungsmoment er selbst in die Hand nimmt. Zusätzlich schafft der Künstler mit den beiden Landschaftsaufnahmen, die jeweils – von vorne und hinten gesehen – an die zweite Stelle der Blattfolge gesetzt sind, eine formale Rhythmisierung, die dem erzähllogischen Aufbau gerecht wird: Die Vertreibung mit ihrer gewaltigen Gesteinskulisse leitet die Zuspitzung der Ereignisse ein, wohingegen die Einöde ihre Verlangsamung unterstreicht. Dynamisiert wird die Handlung durch den Wechsel von Close-up und Fernsicht der Figuren; und zu guter Letzt werden Brudermord und Flucht noch durch ihr Format herausgehoben, indem sie als Querrechtecke in die sonst vertikal ausgerichteten Szenen einschneiden und die Bewegtheit des Schauspiels unterstützen. Mit ihrer ausgeklügelten Syntax bleibt die Folge ein Solitär in Jettmars Œuvre; noch mehr konstituiert sich ihr Alleinstellungsmerkmal aber durch die Konzentration antikisierender Pantomimen sowie die Öffnung für mannigfaltige Sinnbezüge, denen, vor allem in der Zusammenschau aller acht Blätter, ein tendenziell zeitkritisches Gepräge mitgegeben ist.

²³⁸ Dirscherl 1993, S. 17.

²³⁹ Dirscherl 1993, S. 20.

²⁴⁰ Genau genommen ist die Klimax (Mord) kurz vor Blatt 6 anzusiedeln, vgl. die elliptische Erzählform, oben.

6.3 Ein Bilddrama

6.3.1 Blatt 1 – Sünde: *Eva pflückt den Apfel vom Baum der Erkenntnis*

Erkenntnis

Mit dem Auftakt des Zyklus, einem elaborierten Sündenfall (Abb. 55), erfährt *Kain* gegenüber dem *Mysterium* eine zeitliche Expansion nach vorne, denn bei Byron ist der_ die Leser_in gefordert, sich den fatalen Fehltritt der Ureltern durch einzelne Textsplitter selbst zusammenzureimen. Anders als der englische Dichter zieht Jettmar den alttestamentarischen Bericht (Gen 3,1-24) heran, um über Wesen und Hergang der Ursünde (Anm. 204) aufzuklären, die den nachfolgenden Generationen ein Leben in Not und Leid bescheren wird. Der Künstler entwickelt eine gediegene Komposition, die zunächst in das Cinquecento zurückführt: In Übereinstimmung etwa mit Tizians Sündenfall (Abb. 56) zeigt Jettmar den Moment des Ungehorsams gegen Gott und genau wie dort greift Jettmars Eva mit ausgestrecktem Arm und geneigtem Oberkörper nach der Frucht, während ihr Partner mit einer verneinenden Geste protestiert. Adams Sitzposition, für die sich Tizian wie auch Jettmar entschieden haben, ist nicht allzu häufig; ein frühes Beispiel findet sich bei Lucas Cranach d. Ä., der seine Eva außerdem, so wie Tizian, nach der Frucht greifen lässt (*Adam und Eva*, 1509), zur gleichen Zeit zeigt Raffael dieselbe Kombination in der *Stanza della Segnatura* (1508-11, Vatikan, Rom).²⁴¹ Prima vista nimmt Jettmar also Maß an der Renaissance – um dann jedoch, bei näherer Betrachtung, seine eigene Sündenfallversion durchzusetzen. Denn im Unterschied zu Tizian und seinen Kollegen vergegenwärtigt seine Bildorganisation auch die Auswirkungen der Tat: Anstelle einer axialen Balance, bei der die Ureltern den Baum flankieren, rückt der Künstler Adam, Eva und die Schlange in die linke Bildhälfte, wo die karge Bepflanzung – die durch die Vegetation und die sprudelnde Quelle auf der rechten Seite umso spärlicher wirkt – Übles befürchten lässt. Sie gibt wohl einen Vorgeschmack auf die „Dornen und Disteln“ (Gen 3,18) des verfluchten Ackerbodens, der die Ureltern außerhalb des Paradieses erwartet. Noch mehr Unbehagen bereitet aber das, was sich *hinter* Adam auftut: Nichts. Das auffällig unausgeleuchtete „Loch“ geht mit einer theologischen These zusammen, der zufolge die Missachtung Gottes bedeutet, „sich dem Nichts (zu) nähern“²⁴² und sich von der auserkorenen Stellung auf jenen Status zuzubewegen, aus dem die Welt einst geschaffen wurde (*creatio ex nihilo*).²⁴³ Bereits beim schwarzen Hintergrund von

²⁴¹ Siefert 1994, S. 32–37. Nach der Typologie des *Pictor in carmine* (§ 101) weist Eva, die ihren Arm nach der Frucht ausstreckt, auf den Kreuzestod Christi voraus. Erffa 1989, S. 182. Vgl. dazu Abels Pose, Abschnitt 6.3.6.

²⁴² De civ. dei XIV, 13 (Augustinus 1979, S. 953).

²⁴³ Ebd. Diese These, die dem Schöpfergott eine voraussetzungslose Schaffung der Welt zugesteht, wird unter anderem von Augustinus formuliert, der bis ins 20. Jahrhundert eine der tonangebendsten Gestalten der Kirchengeschichte bleiben sollte. Flasch 2017, S. 45.

Albrecht Dürers (1471-1528) Tafeln *Adam und Eva* (Abb. 57) im Madrider Prado wurde eine *creatio ex nihilo* als Begründung angedacht, genauso wie in der steinigen Erde – dem Äquivalent zu Jettmars ausgedörrtem Untergrund – eine Vorankündigung des außerparadiesischen Lebens gesehen wurde.²⁴⁴ Ob Jettmar einen solchen Verweis nun wirklich in sein Bild hineingeheimnisst hat, ist fraglich; zuzutrauen wäre es dem frommen Künstler allemal. Zumindest aber steht die schwarze Stelle im Einklang mit einer ungewissen, „dunklen“ Zukunft auf der Erde, der sich das sündige Menschenpaar zuwendet. So oder so formiert sich die zweigeteilte Bildanlage zum Sinnbild des paradiesischen versus irdischen Seinszustandes sowie Evas Körper bzw. ihr lotrecht ausgerichtetes Bein zur Bruchlinie zwischen prärationaler (vor Erkenntniserlangung) und rationaler (danach) Existenz. Formal könnten Asymmetrie und Figurenanlage ein Echo auf Michelangelos Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle in Rom (Abb. 58) sein, das Jettmar auf seinen Italienreisen mehrere Male bestaunte.²⁴⁵ Dass der Künstler womöglich auf Michelangelo repliziert, ergibt sich auch aus einem pikanten Detail, das recht unverblümt die Triebhaftigkeit des Menschen beim Namen nennt: Ungenierte beugt sich nämlich der Sixtinische Adam über die königlich-lasziv gelagerte Eva, und zwar so, dass sein Geschlecht auf der Höhe ihres Kopfes platziert wird. Bei Jettmar wird dieses Motiv mit umgekehrten Vorzeichen wiederholt:²⁴⁶ Hier es Evas Scham, die durch ihre Pose in Adams Gesichtsfeld gerät, was jener mit einem interessierten Blick in ihren Schoß kommentiert. Diese sexuelle Aufladung ist freilich keine neckische Beigabe, sondern theologisch legitimiert: Durch die verbotene Frucht, der die Schlange gemäß den Apokryphen das „Gift der Bosheit“²⁴⁷ (die Begierde) beigesetzt hat, erwacht im Menschen das libidinöse Verlangen, das ihn auf eine niedrigere Seinsstufe katapultiert.²⁴⁸ Der edle, reine Geist wird sozusagen „verfleischlicht“ und ist fortan dem unkontrollierten wollüstigen Begehren (*concupiscentia*) unterworfen.²⁴⁹ Durch den Rollentausch, den das Paar gegenüber der Sixtina vollzieht, und Adams fokussierte Sehrichtung wird Jettmars Eva (hebr. *Chawwa*, dt. Leben) außerdem als „Mutter aller Lebendigen“ (Gen 3,20), d. h. in ihrer Fruchtbarkeit, angesprochen, wodurch bereits ihre Nachkommenschaft – beginnend mit dem Brudermörder Kain – visioniert wird. Sakral eingefärbt ist aber nicht nur Adams Blick. Auch

²⁴⁴ Hoffmann 2021, S. 42, 133 (Anm. 47).

²⁴⁵ Eine asymmetrische Komposition war in Sündenfalldarstellungen vor Michelangelo die Ausnahme, denn über viele Jahrhunderte wurde der Baum (wie bei Tizian) im Zentrum aufgepflanzt, während man Adam und Eva rechts und links davon aufstellte. Eventuell geht die asymmetrische Gestaltung auf die Buchillustration zurück, in der Bäume als Trennglieder zwischen die Bibelszenen eingefügt wurden. Möglich wäre auch eine Formübernahme aus antiken Traditionen, etwa ist Michelangelos Sündenfall mit einem heidnischen Relief in Verbindung zu bringen, das Herakles beim Pflücken der goldenen Äpfel zeigt. Esche 1957, S. 10–13, 22–23, Ronen 1974, S. 17–18.

²⁴⁶ Hofstätter 1984, S. 49–50.

²⁴⁷ ApkMos XIX 3 (Merk/Meiser 1998, S. 830).

²⁴⁸ Schumacher 2021, S. 58–62.

²⁴⁹ De civ. dei, XIV, 15 (Augustinus 1979, S. 957), Schumacher 2021, S. 58–62.

sein Abwehrgestus, die erste von nur zwei spezifisch christlichen Gebärden im Zyklus (vgl. Abschnitt 6.3.6), ist seit dem 4. Jahrhundert immer wieder in Sündenfalldarstellungen anzutreffen,²⁵⁰ neben Tizian (Abb. 56) z. B. bei Rembrandt (Abb. 59). Der Holländer, der sich mit Goya den Platz als Jettmars „letztes Gegenüber“ teilt (Anm. 76) und von diesem im Kupferstichkabinett der Akademie genau unter die Lupe genommen wurde, könnte die Lichtregie im Zyklusblatt inspiriert haben. Denn wie Rembrandt illustriert Jettmar mit dem „Licht des Bewusstseins“²⁵¹, das Evas Gesicht und Körper bereits erfasst hat, das Erwachen des autonomen Verstandes, der sich durch Evas hypnotisches Starren bezeichnenderweise mit dem Satanischen (der Schlange) verbindet. Dass dies für Jettmar zum eigentlichen Thema des Zyklus werden wird, ist auch dem Blatttitel zu entnehmen, denn im Unterschied zu den meisten Sündenfallbildern, die mit „Adam und Eva“ überschrieben sind, wird bei Jettmar die „Erkenntnis“²⁵² herausgestellt und der Hochmut (*superbia*) der Ureltern, „so sein zu wollen wie Gott“ (Gen 3,5) damit zum Urgrund des späteren Brudermordes erklärt²⁵³ – sowie beiläufig der weiblichen Hälfte des Menschenpaares die Schuld am verhängnisvollen Vorgang zugeschoben („Eva pflückt...“). Selbiges wird auch pantomimisch mitgeteilt: Konträr etwa zu Michelangelo, dessen Adam gleich selbst gierig nach der Frucht fasst, und zu Byron, der im Endeffekt ebenfalls den Mann zur Rechenschaft zieht („Arbeit und Arbeit! Und warum? Nur weil mein [Kains, Anm.] Vater seinen Platz in Eden nicht bewahrt.“)²⁵⁴, ist es bei Jettmar Eva, die mit der Positionierung ihres (Unter-)Körpers auf der Mittelachse und dem Packen des Apfels als Haupttäterin gebrandmarkt wird. Damit setzt Jettmar die traditionelle christliche Auslegung von Eva als erster Sünderin (1Tim 2,14) fort. Jedoch wird diese keineswegs als schwache, beeinflussbare Frau gezeichnet, die einem liebreizenden Satansputto (wie bei Tizian), einer massiven Schlangenfrau (Michelangelo) oder einem hinterhältigen Drachen (Rembrandt) nachgibt. Im Gegenteil, was der Künstler in ihre amazonenhafte Körperbildung hineinlegt, ist ein selbstbestimmter, starker Wille, der sich dem göttlichen Verbot (und dem Mann) widersetzt (*anthropologischer Symbolismus*).²⁵⁵ Dieser religiöse Grundtenor separiert Jettmars Komposition von den vielen Sündenfallbildern

²⁵⁰ Nach Ursula Schubert (*Spätantikes Judentum und frühchristliche Kunst*, Wien/München 1974) wurzelt die Handbewegung in einem frühen Midrasch, dem zufolge Eva ihren Partner in die Schuld einzubeziehen versucht, damit er nicht im Paradies zurückbleibt und von Gott eine neue Frau bekommt. Die ersten Zeugnisse des Gestus stammen aus Wandmalereien einer Katakomben (Via Latina, Rom, 4. Jh.). Erffa 1989, S. 182.

²⁵¹ Schreiner 1998, S. 67.

²⁵² Die „Erkenntnis“ ist Gegenstand zahlreicher Abhandlungen. Zumeist wird sie mit dem vernunftmäßigen Erkennen der Welt, also einem „Wissen überhaupt“, gleichgesetzt. Alternative Deutungen vermuten ein geschlechtliches „Erkennen“ oder die Fähigkeit zur Unterscheidung von Gut und Böse (d. h. ein sittliches Bewusstsein). Buber 1951, S. 3–4. Bei Jettmar ist von der ersten Variante auszugehen, wenngleich er durch Adams Blick auch das geschlechtliche Erkennen thematisiert.

²⁵³ Dass Jettmar auf die „Erkenntnis“ Wert legt, wird auch in der Abänderung des Blatttitels deutlich. Im Katalog zur 56. Secessionsausstellung ist dieser noch mit *Die Sünde* angegeben. Wiener Secession 1919/1920, s. p.

²⁵⁴ Byron 2021, S. 9.

²⁵⁵ Zum „anthropologischen“ Symbolismus vgl. die Ausführungen in Abschnitt 6.3.8.

der Symbolist_innen, die sich in ein (verlorenes) Paradies hineinträumen. Zwar übernimmt Eva auch dort oftmals den aktiven Part oder wird als *femme fatale*, eine Verbindung von Sinnlichkeit und Sünde, überhaupt zur Solistin (z. B. bei Franz von Stuck). Im Zentrum steht dann aber meist die Frau als erotische Verführerin und nicht wie im Zyklus die Idee, das Thema Erkenntnis einzuleiten und die Urmutter aller menschlichen Individuen – und dadurch diese selbst – als Schuldige zu stigmatisieren.

Fall

Immerhin gesteht Jettmar beiden Geschlechtern gleichermaßen einen Verlust ihrer Standhaftigkeit zu, wie an den Körpern unschwer abzulesen ist: Verglichen mit Tizians Eva beugt sich Jettmars Eva nämlich deutlich mehr nach links, während sie, statt vornehm einen Fuß anzuheben, recht ungelenk auf einem Bein torkelt, sodass sie im Gelände keinen rechten Halt findet. Eine derart wackelige Angelegenheit kennt man schon in der Antike vom Versuch der Aphrodite, ihren Riemenschuh vom Fuß zu streifen (Abb. 60). Jettmar muss die hellenistische Plastik oder eine ihrer vielen Nachbildungen gekannt haben, denn einige Jahre später brachte er sie gleich zwei Mal in einer Skizze zum *Jungbrunnen* unter (Abb. 102). In ihrem labilen Gleichgewichtszustand und dem kopfüber greifenden – und nicht, wie bei Tizian, unter dem Kinn durchgeführten – Arm steht die Eva im Zyklus darüber hinaus in der Tradition der Fortuna (Abb. 61), die sich besonders in Jettmars favorisierter Epoche, der Renaissance, großer Beliebtheit erfreute und dem Künstler aus zahlreichen Gemälden, Stichen oder Statuetten vertraut war. Angebracht ist die Verlinkung mit der unberechenbaren Schicksalsgöttin auch deswegen, da diese als literarische Figur tatsächlich in die Sündenfallerzählung eingewandert war, genauer gesagt in jene von Giovanni Boccaccio (1313-1375), der das folgenschwere Vergehen der Ur-eltern dem Gaukelspiel der Fortuna anlastet und damit das Los der christlichen Menschheit an die heidnische Figur knüpft (*Vom Glück und vom Unglück berühmter Männer und Frauen*, 1360). Aus den verschiedenen Formtypen, die sich in der bildenden Kunst für Fortuna herausbildeten,²⁵⁶ sticht im Hinblick auf Jettmars Zyklus die *Fortuna Maris* heraus, die als Symbol für die Wechselhaftigkeit des Glücks auf einer (Welt-)Kugel trippelt und sich mit dem zum geblähten Segel erhobenen Arm zur Gebieterin über die Meereswinde aufschwingt (Abb. 61). Eine Pose der gleichen Art, natürlich ohne Segel und Kugel, findet sich in Darstellungen der

²⁵⁶ Ursprünglich ist Fortuna eine italienische Göttin (die frühesten Kulthandlungen wurden um die Wende zum 5. Jh. v. Chr. in Rom eingeführt), die im Hellenismus mit der griechischen Göttin Tyche verschmolz und als „Gelegenheitsgöttin“ für vielerlei Aufgaben zuständig war (Fruchtbarkeit, Wohlstand, Gewinn etc.). Ihre stabilste Eigenschaft ist die schon bei Plinius d. Ä. (23/24-79 n. Chr.) beschriebene Unbeständigkeit. In antiken Darstellungen (von denen nur wenige erhalten sind) zeigt sie sich meist als Schutz- oder Glücksgöttin mit Symbolen wie Füllhorn, Ähren- und Fruchtmaß, Schiffsbug, Ruder oder Kugel. Meyer-Landrut 1997, S. 7–15, 144–152.

Eva (Abb. 62), etwa von Johann Heinrich Füssli (1742-1825) und – wenn auch in einer Nebenform (nicht Kopie) – jener von Jettmar. Damit ist nicht gesagt, dass der Künstler seine Urmutter als Refiguration der paganen Glücksgöttin meint. Vielmehr ist es dieselbe pantomimisch ausgedrückte Idee des Wankelmuts, die Jettmar seiner ungehorsamen Eva aufoktroyiert. Von Bedeutung ist daher weniger, ob der Künstler die Haltung von einer Aphrodite, Fortuna, Füsslis Eva oder sonst einer ikonografischen Figur abtrennte. Entscheidender ist der Umstand, dass der Künstler ein formales Motiv wiederholt, das seit vorchristlicher Zeit als Momenthaftigkeit, Schwanken, Verlust der Standhaftigkeit verstanden wird; zunächst im wörtlichen Sinne (Aphrodite) und später allegorisch (Fortuna). Sicherlich wird man, vor allem im Wissen um Jettmars Symbolzwang (Abschnitt 3.3.2), in der Annahme nicht fehlgehen, dass die auf einem Bein tänzelnde Eva, so wie Fortuna, nicht bloß eine physische Instabilität vorführt. Eher ist die Unselige gerade dabei, neben der leiblichen ihre religiöse „Aufrichtigkeit“ aufzugeben. Die Urmutter taumelt förmlich einer „im Dunkeln liegenden“ Zeit (dem schwarzen Loch) entgegen und könnte insofern den Glaubensverlust der Menschheit respektive den dadurch angezettelten Untergang des paradiesischen Daseins schlechthin verkörpern. Gegenüber früheren Beispielen steigert Jettmar Evas Ungleichgewicht allerdings noch durch den 45-Grad-Winkel des Oberkörpers sowie einen uneleganten Laufschrift und nötigt sie dadurch, bei ihrem Gefährten Halt zu suchen, der nun seinerseits zu kippen droht. Diese eigenartige Lage Adams irgendwo zwischen Stehen und Sitzen kreierte Jettmar nicht ganz voraussetzungslos. Erneut glaubt man darin Michelangelos Genius zu wittern, denn der Adam im Zyklus hat seinen Verwandten in einem der zwanzig männlichen Idealakte (*ignudi*), die sich in den beengten Gewölbefeldern der Sixtina auf ihren Sockeln räkeln (Abb. 63). Von den jungen Männern hatte sich schon Jacob Burckhardt in seinem *Cicerone* beeindruckt gezeigt: Diese wären „von einer solchen Herrlichkeit, dass man sie für die Lieblingsarbeit des Meisters in diesem Raum zu halten versucht ist.“²⁵⁷ Was Burckhardt verschwieg, ist die Tatsache, dass so mancher Ignudo auf altertümliche Muster rekurriert. Etliche der Figuren gelten als freie Variationen des berühmten *Torso vom Belvedere* (1. Jh. v. Chr.) und auch ihre exquisiten Haltungen besitzen vielfach eine griechisch-römische Abstammung.²⁵⁸ „Jettmars“ Ignudo dürfte einen frühkaiserzeitlichen Kameo aufgenommen haben, der einen Satyr mit dem Dionysoskind auf seinen Schultern zeigt und von einem Donatello-Schüler als Reliefmedaillon im Hof des Palazzo Medici (Florenz) reproduziert wurde.²⁵⁹ Indem Jettmar den Adam in eine ähnliche Stellung zwingt wie Michelangelo seinen Jüngling, beansprucht er also – gegebenenfalls nur unterbewusst (vgl. Abschnitt 2) – eine Körper-

²⁵⁷ Burckhardt 1855, S. 873.

²⁵⁸ Herzner 2015, S. 267.

²⁵⁹ Wester/Simon 1965, S. 17–46.

bewegung, die in der Antike angelegt und im 16. Jahrhundert zu einer manierten Gesamtpose ausgearbeitet wurde. Doch spart Jettmar nicht mit eigenen Erfindungen: Er verordnet dem an-
gehenden Sünder, analog zu Eva, einen denkbar unsicheren Stand, der der inhaltlichen Aussage
des Sündenfalls besser gerecht wird als Michelangelos Variante es könnte. Denn während der
sorgsam austarierte Ignudo trotz seiner Verrenkungen im Moment des „dynamischen Gleich-
gewichts der Massen“²⁶⁰ fixiert ist, streben Adams Glieder in dieselbe Richtung und bilden
damit die Antithese zur klassischen Ponderation, der ausgeglichenen Verteilung des Gewichts.
Außerdem scheint der Sixtinische Jüngling im Begriff, sich vom Boden abzustemmen und ent-
lang der stützenden Wand hochzuziehen, wohingegen sich in Adams schwankender Lage Ge-
genteiliges, nämlich ein – im tatsächlichen wie übertragenen Sinne – „Umfallen“, ankündigt.
Dieser Schiefelage (wie auch Evas) inhärent ist das Wesen des pantomimischen Symbolismus,
denn Jettmar setzt die Körper offenbar als Vehikel ein, um ihnen die Unbeständigkeit des Men-
schen einzuschreiben und in der Korruption klassischer Prinzipien (wie der Ponderation)
eine ebenso „verkehrte“ Bedeutung auszusprechen. Dass Jettmars Adam aber ausgerechnet an
diesen einen Ignudo erinnert, wo doch zehn Sixtinische Jünglingspaare einander in Schönheit
und Gelenkigkeit übertreffen, führt zu einem bemerkenswerten Nebeneffekt: Denn Michelan-
gelo plagiiert in dem Jüngling seinen eigenen Adam, der von Gottvater am Deckenspiegel der
Kapelle erschaffen wird (Abb. 64)²⁶¹ – womit Jettmars Adam (ob zufällig oder beabsichtigt, sei
dahingestellt) wieder auf einem Adam bezogen wäre. Zusätzlich entsinnt man sich bei seinen
auseinanderklaffenden Beinen eines antiken Prototyps, konkret des *Barberinischen Fauns*²⁶² in
der Münchner Glyptothek (Abb. 65), der zu Jettmars Zeiten schon mit dem Sixtinischen Adam
in einen Zusammenhang gebracht wurde.²⁶³ Jettmar hatte die Plastik, eines der wenigen grie-
chischen Originale, bei seinen Aufenthalten in Deutschland bestimmt gesehen und die extrava-
gante Liegeposition in seinem Skizzenbuch festgehalten. Auffrischen konnte er sein Gedächtnis
jederzeit in der Wiener Glyptothek, in der der Faun in Form eines Gipsabgusses ruhte;²⁶⁴ als
Student muss Jettmar ihn dort gezeichnet haben. Gut möglich, dass ihm schon damals die hel-
lenistische Kühnheit des lasziven Geschöpfs imponierte, das sich mit den gespreizten, die klas-
sische Reserviertheit torpedierenden Gliedmaßen widerborstig vom Winckelmann’schen Ideal
absetzt. Auch dass die delikate Positur geradezu prädestiniert war, die durch den Sündenfall
entfesselten sinnlichen Gelüste des Menschen zu insinuieren, wird dem Künstler nicht

²⁶⁰ Erwin Panofsky, *Die sixtinische Decke*, Leipzig 1921, S. 8, zit. nach Herzner 2015, S. 268.

²⁶¹ Streffer 2012, S. 318–323.

²⁶² Der Faun ist eigentlich ein Satyr aus der Gefolgschaft des Dionysos, der sich durch seine Freizügigkeit als solcher zu erkennen gibt. Die Identifizierung mit dem Hirtengott Faun stammt aus der Barockzeit. Wünsche 2005, S. 108.

²⁶³ Hausenstein 1924, S. 70.

²⁶⁴ Fotosammlung des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. PH 8171 II/17.

entgangen sein – selbst wenn er Adams (ikonografisch notwendige) Blöße, möglicherweise als Fingerzeig auf den absehbaren Sündenfall (und die menschliche Scham), seltsam verschattet bzw. bedeckt.²⁶⁵ Kontaktpunkte ergeben sich schlussendlich noch zum Titelhelden Kain, nicht zu Jettmars eigenem, aber jenem von Gustave Doré (1832-1883), der seinem Brudermörder eine fast genauso unbequeme Kippposition aufbürdet wie Jettmar seinem Adam (Abb. 66). Dass Dorés Grafik, die als eine von 230 Holzstichen eine Bilderbibel schmückte, von Jettmar übersehen wurde, ist auszuschließen, denn nicht nur gehörte *La Sainte Bible* (1866) praktisch in jeden katholischen Haushalt, Jettmar hatte sich auch künstlerisch mit den qualitativollen Arbeiten seines Kollegen zu befassen. Bei Doré könnte der Künstler auf Adams schräge Körperachse, die sich im Zyklus mit Evas Rumpf synchronisiert, sowie den abgestützten Arm gestoßen sein. Nimmt man nun alle Pantomimen zusammen, ist der weitere Handlungsverlauf unabwendbar: Hin- und hergerissen zwischen gottestreuer Abwehr (Handgestus) und menschlicher Frivolität (Beinstellung) wird Adam, so will es seine Haltung (Diagonale), der Versuchung der unsteten Eva (Wanken) nachgeben und durch seinen „Fall“ Byrons Anklageschrift beinahe wortwörtlich („Fiel Adam nicht, fiel niemand sonst“)²⁶⁶ den Nährboden liefern. Eingepasst in eine geordnete Komposition, die bei Jettmar vom akademischen Formalismus zum zeichenhaften Element (Betonung der Mittelachse, Asymmetrie, Lichtführung etc.) aufsteigt, geben die Figuren in ihrer Körpersprache über die Konsequenzen des Apfelpflückens Auskunft und werden hierin dem vielzitierten „fruchtbaren Augenblick“ gerecht, der nach Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) so zu wählen ist, dass „das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird“²⁶⁷.

Vollkommenheit

Wenn sich die Ureltern in ihren Posen unausgeglichen und fehlbar geben, steht dies im Kontrast zu ihrer idealen Schönheit, die besonders bei Adam, dem Stammvater der Menschheit, ins Auge springt. In seiner physischen Vollkommenheit schwingt die biblische Gottebenbildlichkeit mit, wie sie dem Menschen im Genesisbericht (Gen 1,26) verheißen und in Adams wohlproportioniertem Körper vorgetragen wird.²⁶⁸ Vorexerziert hatte dies Dürer, für dessen Sündenfall aus

²⁶⁵ Vorstellbar wären auch profanere Ursachen für das Verbergen von Adams Genital, etwa Jettmars sittliche Distanz oder eine neue Welle der Prüderie um 1900, die dazu führte, dass antike Skulpturen mit einem Feigenblatt „bekleidet“ oder heikle Stellen in Bildern übermalt wurden (wie bei Klimts ursprünglich spärlich bedecktem Gladiateur, der durch stilisierte Bäume verstellt wurde, Abb. 27). Rollig/Natter 2017, S. 92.

²⁶⁶ Byron 2021, S. 39.

²⁶⁷ Lessing 2016, S. 91. Auf Lessings *Laokoon* (1766) weist Jettmar in seinen Briefen ausdrücklich hin.

²⁶⁸ Die „Gottebenbildlichkeit“ bezieht sich nach theologischem Verständnis grundsätzlich nicht auf eine äußere Gleichheit mit dem Schöpfer, sondern auf die Ausstattung des Menschen mit geistigen Fähigkeiten (Verstand, Willensfreiheit etc.). Neumann-Gorsolke 2017, S. 7–9. In der bildenden Kunst wurde die „Gottebenbildlichkeit“ immer wieder durch Adams körperliche Erscheinung zum Ausdruck gebracht.

dem Jahr 1504 (Abb. 67) das Ansinnen verbrieft ist, den Menschen *ante culpam* durch einen perfekten Körper zu kennzeichnen. Zweifelsohne war Dürers Kupferstich ein „Klassiker“ unter den Druckgrafiken und sein Produzent eine anerkannte Richtgröße, der im Zuge der Künstlerverehrung um 1900 wieder verstärkte Aufmerksamkeit zuteilwurde.²⁶⁹ Jettmar, der Zeichenprofessor, dürfte sich von Dürer aber nicht nur in dessen Eigenschaft als Maler und Grafiker, sondern mindestens ebenso als Anatom und Körperbildner angesprochen gefühlt haben. Dies umso mehr, als sich der deutsche Künstler bei der Bemessung von Adams perfektem Leib an griechischen Bildhauern orientierte,²⁷⁰ die die menschliche Schönheit durch ideale Proportionen zu finden suchten. Diese antike Methode war im akademischen Lehrbetrieb des frühen 20. Jahrhunderts – freilich nur da – nach wie vor das kleine Einmaleins des Künstlerhandwerks. Erst kurz vor Jettmars Zyklus wurden Hellers *Proportionstabellen der menschlichen Gestalt* (1913/1919) auf Basis des altentümlichen Maßschemas verlegt; und noch in den Dreißiger Jahren publizierte Rothaug eine Lose-Blatt-Sammlung (10 Tafeln) mit schematisierten Darstellungen der menschlichen Anatomie, die auf die antike Proportionslehre aufsetzten.²⁷¹ Dürers Adam gehorcht aber nicht nur allgemein einer mathematischen Konstruktion, er trägt den *Apoll* vom *Belvedere* in sich (Abb. 20), der sich als „schönste Gestalt eines Menschen“²⁷² bestens dafür qualifiziert hatte, den von Gott in Vollkommenheit geschaffenen Adam zu mimen. Dass es sich bei seiner Vorlage um einen heidnischen Bewohner des Olymp handelte, kümmerte Dürer wenig, denn mehr als um die mythologische Figur ging es dem Künstler um die äußere Form der Plastik, die sein Paradies um einen „paradiesischen“ Körper bereichern sollte. Ein vergleichbares Ziel könnte Jettmar verfolgt haben, als er die Statur des ersten biblischen Menschen dezidiert antik ausarbeitete. Identisch mit Dürers „apollinischem“ Adam sind etwa die Körperverhältnisse und die Binnenmodellierung, in der, ganz nach griechischer Art, die Einzelteile voneinander getrennt sind, um sich anschließend zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen. Auch das Halbprofil von Jettmars Adam hat in dem von Dürer sein Korrelat, mehr noch als bei jenem ähneln das zur Seite gewendete Haupt und die abgeschrägte Haarlinie den Köpfen, die sich auf vorchristlichen Münzen finden und von Winckelmann gepriesen wurden.

²⁶⁹ 1895 war der Dürer-Band der Knackfuß'schen Künstlermonografien erschienen, 1904 kam die populäre Biografie von Franz Servaes (1862-1947), 1905 jene von Wölfflin auf den Markt. Als begeisterter Leser von Künstlerviten kannte Jettmar sicher (mindestens) eines dieser Werke.

²⁷⁰ Akribisch analysierte Dürer verschiedene Maßverhältnisse in seiner posthum erschienenen Lehrschrift *Vier Bücher von der menschlichen Proportion* (1528). Seine Überlegungen fußen auf Vitruvs Abhandlung *De architectura* (1. Jh. v. Chr.), in der dieser seine Ästhetik unter anderem anhand der Begriffe *ordinatio* (Maßordnung), *dispositio* (Anordnung der Teile) und *symmetria* (Maßverhältnis der Teile zueinander) erläuterte. Den menschlichen Körper gliederte Vitruv in Grundmaße, etwa sollte der Kopf zum gesamten Körper im Verhältnis von 1:8 stehen. Pochat 1986, S. 72–77.

²⁷¹ Straznicky 2001, S. 14, Ludwig 2009, S. 29–35.

²⁷² Albrecht Dürer, zit. nach Hans Rupprich, *Dürer. Schriftl. Nachlass*, 2, Berlin 1966, S. 104, in: Siefert 1994, S. 29.

Mit einer altertümlichen Gemeinsamkeit können auch die beiden Evas aufwarten, die, eventuell als Hinweis auf die Inferiorität des weiblichen Körpers gegenüber dem männlichen,²⁷³ zwar idealisiert, aber etwas weniger prächtig geraten sind. Ihre Leiber werden jeweils von langen, flatternden Locken umspielt – Warburgs „bewegtem Beiwerk“, das die innere Erregung angesichts der frevelhaften Handlung ausdrückt und einen antiken „Zeithauch“²⁷⁴ durch die sonst windstille Szenerie wehen lässt. Sichtlich legen beide Künstler Wert darauf, die ersten Menschen der biblischen Geschichte als klassische Idealakte zu gestalten. Als vorbildliche Schönheiten, die die Gesetzmäßigkeit der Natur und nicht eine ihrer willkürlichen Erscheinungsformen repräsentieren, sind die Gestalten weder vermenschlicht noch individualisiert (wie etwa bei Rembrandt), sondern treten ein für die Überzeitlichkeit ihrer Geschichte, die zusätzlich, zumindest bei Adam, mit der gottebenbildlichen Beschaffenheit unterlegt ist. Während der Adam im Dürer-Bild aber seine Einheit mit dem edlen Sonnengott bekennt, sind es bei Jettmar herrenlose Stilelemente *all’antica* (Profil, Haare, Körperauffassung), die er zu klassifizierenden Figuren fusioniert. Und völlig anders als in Dürers Stich, wo die Ureltern einander anmutig gegenüberstehen, sorgt Jettmar dafür, dass die antike Idealität pantomimisch – durch Adams unzüchtiges Sitzmotiv sowie das beidseitige Kippen – unterlaufen und darin die Dissonanz von göttlichem Wirken und niederer Veranlagung des Menschen ausgemalt wird.²⁷⁵

Bereits das erste Zyklusblatt enttäuscht nicht, was Trouvaillen aus der Vergangenheit angeht, wobei es insbesondere die Figuren sind, die in eine frühere Ära zurückweisen. Jettmar sieht von akademischen Standardposen ab, wie sie etwa in Hellers Mustertafeln abgebildet sind, und wartet mit Attitüden auf, die sich bis in die vorchristliche Zeit zurückverfolgen lassen (wie die zwei Standmotive und Adams gegrätschte Beine), auch wenn der Künstler ihrer vielleicht mittels neuzeitlicher Zwischenglieder ansichtig wurde. Gewiss würde es zu weit gehen, ein „Zitat“ von Werken mit antiker Abstammung zu behaupten (vgl. Abschnitt 2). Nicht unberücksichtigt bleiben darf jedoch die Tatsache, dass Jettmar alle genannten Objekte kannte und sich zum Teil intensiv mit ihnen auseinandersetzte (z. B. Michelangelos Fresko); ein Einfluss, welcher Art auch immer, ist daher nicht unwahrscheinlich. Die körpersprachlichen Module synthetisiert er zu einem Flickwerk, das die Labilität des glaubensschwachen Menschen und seine erwachende fleischliche Begierde zur Schau stellt. Gemischt wird dieses „Körperpuzzle“ mit kompositorischen Elementen, deren Tragweite einer intellektuellen Ausdeutung durch den die Wissende_n

²⁷³ Dass die ideale Schönheit nur vom Mann repräsentiert werden kann, wird bereits in der griechischen Philosophie vertreten, dieser Ansicht folgt auch Winckelmann. Herzner 2015, S. 269–272.

²⁷⁴ Didi-Huberman 2005, S. 346.

²⁷⁵ Der Umstand, dass der Mensch trotz des göttlichen Schöpfungsaktes Böses in sich trägt, resultiert nach christlicher Lehre aus dem Nichts, aus dem er erschaffen wurde. De civ. dei XIV, 13 (Augustinus 1979, S. 953).

standhält, während ein diffuses Unwohlsein, z. B. durch die Hinwendung des Paares zum bedrohlichen Schwarz, auch den die theologisch Unbedarften beschleicht. Alles in allem ergibt sich ein vielschichtiger Zeichenkomplex, der aber bereits rein visuell Byrons Sichtweise zu-
rechtrückt: Denn nicht die Perfidie Gottes ist es, die in der Szene demonstriert wird („Der Baum stand da: warum nicht auch für ihn [Adam, Anm.]? Wenn aber nicht, warum so nah’ ihn pflanzen und so schön?“²⁷⁶), sondern der „Fall“ des instabilen Menschen, der für den Zustand seiner Kinder und Kindeskin-
der verantwortlich ist. Einer Gegenwart, in der Religion wahrgenommen wird als „alte verrostete Dampfmaschine, die nur im Weg steht“²⁷⁷, hält Jettmar einen ungewöhnlich konservativen Sündenfall vor, der in Komposition, Körpersprache und -bildung älteren Epochen weitaus näher steht als dem 20. Jahrhundert (es sei z. B. auf die Sündenfallbilder von Max Beckmann oder Otto Mueller verwiesen), wiewohl der Künstler aus traditionellen (körpersprachlichen und kompositorischen) Zutaten etwas Eigenes schafft. Diese ästhetische Umsetzung kann als Auszug von Jettmars künstlerischer Auffassung, aber auch als Überbringer einer Botschaft begriffen werden. Denn was das Blatt – das chronologisch als Letztes entstand und zweifellos die Conclusio des Zyklus in sich birgt – eigentlich enthüllt, ist die Verfasstheit des Menschen und die Verdrängung des Glaubens durch die Vernunft.

6.3.2 Blatt 2 – Autonomie: *Felstrümmer versperren den Weg zum Paradies*

Jettmars zweite Szene (Abb. 68), die Ausweisung aus dem Paradies (Gen 3,24), ist ebenso wenig Teil von Byrons Handlung wie der Sündenfall. Der Künstler nimmt dies als Einladung, die Misere der Vertriebenen nach eigenem Gutdünken auszumalen und in einem eindrucksvollen Naturensemble die Folgen der Bewusstseins-
erlangung vor Augen zu führen. Der Gegensatz zum Blatt davor könnte kaum größer sein: Sprach aus der bildfüllenden Präsenz des schönen Urelternpaares und dem (zumindest einseitig) bewaldeten Ambiente noch ein elysisches Dasein, zeigt sich jetzt, umgeben von abweisenden Gesteinsmassen, ein liliputisches Menschenbündel, während das Paradies in weite Ferne gerückt ist und vom Erzengel Michael bewacht wird. Das stolze Ebenbild Gottes ist zum Däumling geworden und seiner „idealen Nacktheit“ in-
mitten der wuchtigen Felstrümmer nun der Unterton von Schutzlosigkeit beigegeben. Diese Kontrastierung von zerbrechlichem Individuum und gewaltiger Natur heftet Jettmar, wie in der Szene davor, an eine vorhandene Bildtradition. Diesmal konsultiert er freilich nicht die Renaissance, sondern die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, womit das klassische Entrée des Zyklus eine romantische Wendung erfährt. Maler wie John Martin (1789-1854) inszenierten den

²⁷⁶ Byron 2021, S. 9.

²⁷⁷ Hierl 1920, S. 529.

Ausschluss aus dem *locus amoenus* rund ein Jahrhundert vor Jettmar als düstere „Raumfantasie“²⁷⁸, in der den Menschen die Aufgabe zukommt, in einer unwirtlichen Gegend einer unsicheren Zeit entgegenzulaufen (Abb. 69). Bei Jettmar ist dies in jeder Hinsicht potenziert: Nicht nur die Größenrelationen Mensch – Natur werden überboten, auch die aufgetürmten Gesteinsbrocken, die Adam verzweifelt abzuwehren versucht, sind bedrohlicher und durch das Hochformat in ihrer Wirkung vervielfacht; die einzige lebende Pflanze (der Lebensbaum?) am oberen Bildrand unerreichbar. Dagegen gemahnt das quer liegende Baumskelett an den Tod, der das irdische Dasein von jetzt an begleiten wird.²⁷⁹ Intensiviert wird der Gesamteindruck durch die wirklichkeitsnahe Wiedergabe des Gerölls, das Jettmar in einer konkreten Region (nach Karl Jettmar in Ossiach)²⁸⁰ skizziert hatte und im Zyklusblatt zu einem Trümmerhaufen ordnet, dessen mimetische Glaubwürdigkeit durch die rationale Konstruktion (Goldener Schnitt, sichelförmige Anordnung der Steine etc.) untergraben wird. Aus realen Eindrücken wird dadurch ein geografisch und zeitlich nicht bestimmbarer *locus terribilis*, in dem das all-over-Material Stein als archetypisches Symbol nicht nur für (Über-)Macht und Härte steht, sondern hauptsächlich *ist* und in seiner Unveränderlichkeit die Absolutheit und Ewigkeit (des Erdenschicksals) prononciert.²⁸¹ Obwohl optisch vergleichbar, ist Jettmars Naturschauspiel daher unbedingt abzugrenzen von der Denkfigur des Erhabenen,²⁸² d. h. dem lustvollen Erleben des Schreckens angesichts überwältigender Impressionen wie Klippen, Donnerwolken, Wasserfällen und dergleichen, das Immanuel Kant (1724-1804) in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) als „augenblickliche Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben“²⁸³ beschreibt. Denn Jettmar bezweckt mitnichten eine schaurig-schöne Wahrnehmung der imposanten Natur. Was der Künstler in sein „Landschaftsbild“ einträgt, ist nichts anderes als die Erschütterung des ins irdische Leben entlassenen Individuums, für das kein Weg zurückführt in die Zeit der seligen Unwissenheit. Die tonnenschwere Kolosse, die das Paradies für immer abriegeln, werden damit einerseits zum bildlichen Zeichen für die Unwiederbringlichkeit der naiven Sorglosigkeit sowie andererseits zur äußeren Manifestation menschlicher Empfindungen (vgl. dazu auch Abschnitt 6.3.7), die im Nachempfinden von Bestürzung, Ohnmacht und Kreatürlichkeit ein intuitives, einführendes Verstehen durch die Betrachter_innen

²⁷⁸ Hofstätter 1978, S. 104.

²⁷⁹ Der begrünte Baum steht in etlichen Kulturen für den lebendigen, sich ewig erneuernden Kosmos. Jettmars verdorrter Stamm vermittelt das Gegenteil: den Tod und das ihm ausgelieferte Individuum. Eliade 1998, S. 307–308.

²⁸⁰ Jettmar 1947, S. 34.

²⁸¹ Eliade 1998, S. 251.

²⁸² Als Gegenbild zum „Schönen“ bezieht sich das „Erhabene“ auf ein Schreckliches, Übergewaltiges (wie Umweltereignisse), das zugleich anzieht und abstößt, also als „negative Lust“ (KdU § 23, Kant 2018, S. 165) erlebt wird. Grundgelegt wurde das „Erhabene“ bereits in der Schrift des Pseudo-Longinus *Vom Erhabenen* (1. Jh. n. Chr.); etliche Autor_innen (z. B. Edmund Burke) versuchten sich seither an seiner Ausdifferenzierung.

²⁸³ KdU § 23 (Kant 2018, S. 165).

zulässt. Im Gegensatz zu manchen Zeitgenoss_innen (z. B. Max Klinger), die in ihrer Paradiesvertreibung die Befreiung aus der Heteronomie feiern, eröffnet Jettmars Exposition (Blätter 1, 2) keinen Spielraum für eine optimistische Deutungsperspektive. Der Künstler insistiert auf menschlicher Bewusstwerdung als Wurzel allen Übels und polt sich darin gegen Byron, der dem Sündenfall genau diese positive Seite abringen kann: „**Ein** Gut hat jener schlimme Apfel euch gebracht: Vernunft!“²⁸⁴ Mit dem niederschmetternden Szenario eines versperrten Paradieses tritt Jettmar also an, um die Irreversibilität der Selbstbestimmung zu versichtbaren, deren Konsequenzen in den folgenden Blättern ausgerollt werden.

6.3.3 Blatt 3 – Logos: *Kain erliegt der Versuchung*

Melancholie

Die Wiedergabe der wortreichen Debatte zwischen dem Empörer Kain, der gottesfürchtigen Ada und dem „Lichtträger“ Luzifer (lat. *lux*, dt. Licht, und lat. *ferre*, dt. tragen), die Kains Weltraumreise vorangeht, ist malerisch kaum zu bewerkstelligen. Trotzdem umschifft Jettmar die gestalterisch wahrscheinlich ergiebigere Szene der Opferdarbringung durch die Großfamilie, um in dem Dreier-Kolloquium das Thema „Erkenntnis“ voranzutreiben (Abb. 70). Mit der spartanisch ausgestatteten Umgebung und den statischen Figuren drosselt Jettmar das Erzählerische auf ein Minimum und fokussiert stattdessen auf die drei Körper, denen er die gesamte Aussage überantwortet. Anders als bei den ersten beiden Blättern konnte Jettmar bei dieser (ausschließlich) Byron'schen Episode auf keine Bildtradition zählen, denn Illustrationen zu *Cain* waren rar und wenn, dann als reine Texteingänge in Büchern konzipiert, d. h. als visuelle Dubletten, die das Geschriebene wiederholten, aber nicht wesentlich erweiterten. Zumindest geben die Grafiken des 19. Jahrhunderts auf diese Weise darüber Auskunft, wie Byron sich seinen Luzifer zurechtschneidet (Abb. 71): als Einsager, dem der Dichter zwar zwischendurch mitfühlende Worte in den Mund legt („Ich kenn des Staubs [des Menschen, Anm.] Gedanken, fühl' für sie, für dich.“)²⁸⁵, der sein Profil aber hauptsächlich durch die schlaue Argumentationsführung erhält („Ich hätt zu Göttern euch gemacht; doch Er trieb euch hinaus, dass ihr des Lebens Frucht nicht esst ,und gottgleich wärt'. Sprach Er nicht so?“)²⁸⁶. Kaum etwas bleibt davon bei Jettmar übrig. Mehr als unbeteiligter Dritter, dessen (geschlossene) Augen nach innen gerichtet scheinen, denn als charismatischer Demagoge hat Luzifer auf einem Felsvorsprung Platz genommen, wo er als Lichtgestalt mit Nimbus seinen früheren Platz im Himmel erahnen lässt. Der Künstler revidiert Byrons Charakterisierung als Unruhestifter und legt sich

²⁸⁴ Byron 2019, S. 50–51.

²⁸⁵ Byron 2021, S. 10. (Besser zu übersetzen mit „...fühl' mit ihm [dem Staub, Anm.], mit dir.“)

²⁸⁶ Byron 2021, S. 13–14.

auf die ruhige Seite des gefallenen Engels fest, der zu dem Menschenpaar keinerlei Kontakt sucht, geschweige denn einen davon aufhetzt. Mit dieser Figurenzeichnung findet Jettmar erneut Anschluss an die Überlieferung. Das Bildschema weist zunächst nach Frankreich, wo der „Geist des Bösen“ des Symbolisten Gustave Moreau (1826-1898) mit überschlagenen Beinen und imposanten Flügeln über einer Gruppe thront (Abb. 72). Und auch bei Luzifers makellosem Äußeren fühlt sich der_Betrachter_in an die engelsgleichen Satane²⁸⁷ des 19. Jahrhunderts erinnert, denen die furchteinflößenden Teufelsgestalten aus früherer Zeit gewichen waren. So verleiht etwa Alexandre Cabanel (1823-1889), Ehrenmitglied der Wiener Akademie,²⁸⁸ dem Satan aus John Miltons *Paradise Lost* (1667) das Aussehen eines ehemaligen Himmelsbewohners (Abb. 73).²⁸⁹ Mit diesem körperlichen Glanz versiebt ist die Glorifizierung des Bösen, die in der Romantik aus einer Stimmung von Weltschmerz, *ennui* (Langeweile) und spiritueller Leere erwachsen war (*mal du siècle*).²⁹⁰ Luzifer, der Antiheld, wurde zum Surrogat des guten – nicht mehr geglaubten – Gottes mystifiziert; symptomatisch sind z. B. Charles Baudelaires (1821-1867) Satanslitaneien, die nichts weniger sind als eine Anrufung des Teufels: „Du, der du aller Engel schönster, klügster Geist / Gott, den das Los verriet und niemand preist / O Satan, sei mir gnädig in meiner tiefen Not! O Fürst in der Verbannung, dem man Unrecht tat / Und der, besiegt, sich stärker noch erhoben hat.“²⁹¹ Als Variante zum trotzigem Aufständischen, wie ihn Cabanel, aber auch Byron entwerfen, etablierte sich in der Kunst des 19. Jahrhunderts eine Typenlinie, die den gescheiterten Engel ebenfalls als tragische Gestalt, aber statt hitzig und aufsässig in selbstvergessener Versenkung porträtierte (Abb. 74). Besonders in dieser Rolle – abgesehen von den Fledermausmembranen, die gegen Federn getauscht wurden oder überhaupt verloren gingen – fand er seinen Komplizen im Symbolismus, der, Jettmar eingeschlossen, viel für die Figur des Luzifer übrig hatte. Franz von Stucks (1863-1928) Radierung (Abb. 75), in der ein resignativer Satan sein Gegenüber, den_die Erdenbürger_in, ins Visier nimmt, könnte Jettmar als Schablone gedient haben. Der vorgebeugte Rumpf, die voluminösen, am unteren Ende etwas abgelenkten Flügel und der neben dem Körper abgestützte Arm sind beim Luzifer im

²⁸⁷ Seit frühchristlicher Zeit wird der vom Himmel ausgestoßene Lichtträger Luzifer mit Satan, dem höchsten aller Teufel, verbunden (Lk 10,18: „Ich sah den Satan wie einen Blitz vom Himmel fallen“). Erffa 1989, S. 67

²⁸⁸ Wagner 1967, S. 442.

²⁸⁹ Die Schönheit des gestürzten Engels, die ihm letztlich zum Verhängnis wird, ist in Ezechiel 28,17 verbürgt: „Hochmütig warst du geworden, weil du so schön warst.“ Nach dem Fall ist Luzifers Schönheit entstellt (in der bildenden Kunst bekommt er ab dem Mittelalter Fledermausflügel, Klauen, Krallen usw.). Seine Engelsgestalt nimmt er an, um den Menschen zu täuschen: „denn auch der Satan tarnt sich als Engel des Lichts“ (2Kor 11,14). In frühchristlicher Zeit tritt Satan deshalb als schöner Jüngling oder kräftiger Mann auf, dessen dämonisches Wesen oft nur durch ein beigefügtes Attribut zu erkennen ist. Dieser „schöne“ (menschenähnliche, muskulöse) Teufelstyp wird in der Renaissance wieder aufgegriffen (z. B. im Jüngsten Gericht von Michelangelo oder Luca Signorelli), aber im Unterschied zu jenem des 19. Jahrhunderts stärker durch physische Details (Mimik, aufgesetzte Hörner, Hautfarbe etc.) als satanisches Geschöpf markiert. Erffa 1989, S. 66–67, Rosenberg 1992, S. 153–168.

²⁹⁰ Guthke 1971, S. 90–102.

²⁹¹ Baudelaire 2021, S. 359.

Zyklus ebenso vorhanden. Die überkreuzten Beine decken sich hingegen mit dem Diabolus (Abb. 76) der Wiener Bildhauerin Teresa Feodorowna Ries (1866-1956), der an den die Betrachter in die am Sockel eingravierten Worte richtet „Bist du glücklich, Ebenbild Gottes?“²⁹² und damit dieselbe Grundsatzfrage stellt wie Byrons Luzifer im *Mysterium*.²⁹³ Formal bilden die sinnierenden Satane, denen stets eine Portion Tristesse anhaftet, eine Einheit mit den unzähligen Denkerfiguren in den bildenden Künsten, deren Habitus dem teuflischen Geschöpf allmählich zugewachsen war. Zu den bekanntesten Gedankenwölzer_innen zählen z. B. Dürers *Melencolia* (1514), Auguste Rodins (1840-1917) *Denker* (Abb. 77), der als sportiver „Philosophen-Athlet“²⁹⁴ dem Luzifer von Feodorowna Ries (und jenem von Jettmar) vorangeht, oder Klingers *Beethoven* (1902), gefertigt für die 14. Ausstellung der Wiener Secession. In allen Fällen teilt sich das wehmütige Reflektieren durch wenigstens eines – meist aber eine Kombination – von drei körperlichen Erkennungszeichen mit, die üblicherweise unter *gestus melancholicus* subsumiert werden: Den gedankenschweren (abgestützten oder gesenkten) Kopf, eine auf den Schemel o. ä. aufsetzende Hand sowie die überschlagenen Beine, nach Meinung mancher Forscher_innen das untrüglichsste Anzeichen für meditatives Verharren.²⁹⁵ Diese einprägsame Körperstellung, so gebräuchlich sie selbst noch in unseren Tagen sein mag, ist allerdings keine Entdeckung der Neuzeit. Ihre Anfänge sind in das sechste vorchristliche Jahrhundert zu datieren, häufig tritt sie ab dem fünften Jahrhundert auf Stelen, Terrakotten oder Keramiken auf. Ausschlaggebend für ihre flächendeckende Verbreitung war die Sitzfigur (Abb. 78) der Penelope, die der griechischen Legende zufolge zwanzig Jahre lang sehnsuchtsvoll auf ihren Gatten Odysseus wartet. Tausendfach ist die sog. *Penelope-Pose* in antiken Plastiken und Vasenmalereien sowie auf Gemmen, Goldringen, Münzen etc. abgebildet; in der Phase zurückhaltender Affektäußerungen, der Klassik (5./4. Jh. v. Chr.), wurde sie zu einer der wichtigsten Trauerbezeugungen auf Grabdenkmälern. Außerhalb des Sepulkralkontextes reichte die thematische Spannweite von verstandesmäßiger Anstrengung (z. B. in Gelehrtenbildnissen) und weltentrücktem Poetisieren (Abb. 79) bis hin zu stillem Schmerz, wobei die in ihren Grundzügen konstante Pantomime ihre genaue Bestimmung erst durch den jeweiligen Bildgegenstand (Porträts, Mythologie etc.) und/oder den räumlichen Anbringungsort (Sarkophag etc.) erhielt.²⁹⁶ Mit dieser ikonografischen Wendigkeit und ihrer stereotypen Manier rückt die melancholische Gebärde in die Nähe von Warburgs Pathosformel. Zwar ist die verhaltene Geste beileibe kein

²⁹² Teresa Feodorowna Ries, *Die Sprache des Steines*, Wien 1928, S. 18, zit. nach Schmidt 2021, S. 88.

²⁹³ Byron 2021, S. 11.

²⁹⁴ Kojan/Mraz 2010, S. 144.

²⁹⁵ Clair 2005, S. 49.

²⁹⁶ Huber 2001, S. 123–124, 135–136, 206–207.

„dionysische(r) Superlativ (...) der Ekstase“²⁹⁷, wie von Warburg beschrieben. Doch hatte der Kunsthistoriker selbst darauf hingewiesen, dass neben der leidenschaftlichen („dionysischen“) Bewegtheit auch die „negative Seite des gebärdensprachlichen Ausdrucks“²⁹⁸, also „apollinische“ Stille und Besinnung, zum Nachlass heidnischer Kulturen zählt. Dem physischen Ausdruck höchster Erregung (*pathos*) stellte er jenen tiefster Versenkung (*ethos*) gegenüber,²⁹⁹ mit dem Unterschied, dass anstelle einer eruptiven eine nach innen gerichtete Energie zum Tragen kommt – wie beim Melancholiegestus, der aber, anders so manche „invertierte“ Pathosformel stets für dieselbe semantische (nicht ikonografische!) Bedeutung steht (Kopfarbeit, Ernst, Trübsinn). In Jettmars Blatt ergibt sich durch die Haltung eine nicht unerhebliche inhaltliche Wandlung: Während sich Luzifer im *Mysterium* überaus temperamentvoll gibt und Kains Gotteszweifel schürt, ist er bei Jettmar mit sich selbst beschäftigt – durch die Einverleibung der gedämpften Pose ist der wortgewandte Geist vom Meuterer zum Denker geworden. Hier beweist sich zudem das Figurengeschick des Künstlers, denn durch den Verzicht auf das Abstützen des Kopfes (wie z. B. bei Stuck oder Rodin) und die geschlossenen Augen läuft der Engel nicht in Gefahr, als Diskutant oder Zuseher fehlinterpretiert zu werden. Unmissverständlich legt Jettmar in Luzifers Körpersprache klar, dass in seinem Blatt Rückzug und Einkehr im Vordergrund stehen und nicht, wie bei Byron, der im Zwiegespräch mit Kain geführte Feldzug gegen Gott.

Dieselbe Intention dürfte den Künstler bei der Figur des Kain geleitet haben, der in der Plackerei der Feldarbeit³⁰⁰ und, wie sein Blick auf den toten Baum – der warnend in den Betrachterraum hineinzuragen scheint (Abb. 70) – offenbart, den bohrenden Fragen nach dem Sinn des Lebens die physische und psychische Schwere irdischer Existenz erfährt („Ich fühl der Arbeit Last, des Denkens stete Pein“)³⁰¹. In der Betrachtung seiner verdrießlichen Lage ist Kain daher, genau wie Luzifer, seinen eigenen Reflexionen ausgesetzt. Jettmar war also gefordert, denselben Zustand ein zweites Mal zu fabrizieren, ohne sich formal gänzlich zu wiederholen. Der Künstler löst diese Aufgabe, indem er seinem Kain eine Pose angedeihen lässt, die nur wenige Schritte von jener Luzifers entfernt ist, aber nicht lediglich eine (beliebige) Variante des *gestus melancholicus* zu sein scheint. Der reglose Kain (Abb. 80) besitzt eine frappierende Ähnlichkeit mit dem *Ruhenden Hermes* (Abb. 81), der in den Jahren um und nach 1900 außerordentlich populär war. Die spätklassische³⁰² Plastik aus Herculaneum (79 n. Chr. zerstört, 1758 ausgegraben), in

²⁹⁷ WIA, III.61.6.1., fol 50, zit. nach Hurrig 2011, S. 28.

²⁹⁸ Warburg 2018, S. 655.

²⁹⁹ Gombrich 1984, S. 230, Warburg 2018, S. 308.

³⁰⁰ Kain wurde der Bibel zufolge (Gen 4,2) Ackerbauer.

³⁰¹ Byron 2021, S. 13.

³⁰² Barker 1908, S. 135 (Anm. 1), 223. Datierung und Zuschreibung des Hermes sind umstritten. Wahrscheinlich

der einige Forscher_innen sogar ein Original vermuteten, befindet sich seit dem 19. Jahrhundert im Nationalmuseum von Neapel und damit einer Stadt, die Jettmar, seinen Reisebüchern nach zu urteilen, besucht hatte. Zusätzlich sind Kopien, Abgüsse und freie Nachbildungen über ganz Europa verteilt; eine Statuette gelangte um 1850 in das Kunsthistorische Museum Wien und ein Gipsabguss in die Akademie.³⁰³ Einem breiteren Publikum war der rastende Hermes vielleicht als eine der gerngesehenen „Lebenden Plastiken“ bekannt, in der der Gott aus Bronze durch einen jungen Mann nachgestellt und abgelichtet wurde (Abb. 82).³⁰⁴ Künstlerisch hatte die Statue zu dieser Zeit ebenfalls nichts an Attraktivität eingebüßt, unter anderem wurde sie von Ferdinand Leenhoff (1841-1914) neu formuliert (*Merkur*, 1898). Und sogar im Skizzenbuch von Egon Schiele, dem *enfant terrible* der akademischen Kunst, erhielt der sitzende Hermes einen Platz.³⁰⁵ Denkbar wäre, dass auch Jettmar den beliebten Gott reanimierte, um in dessen dezenter Gestik die Idee der Versunkenheit zu erklären. Dass Kain über Gemeinsamkeiten mit der Hermesplastik verfügt, ist jedenfalls nicht zu bestreiten: Genau wie der antike Gott verweilt Jettmars druckgrafisches Double mit einem ausgestreckten und einem zurückgezogenen Bein auf einem Felsblock, während der Arm auf dem Oberschenkel ruht und der Blick nach unten gerichtet ist. An diesem Gleichklang ändert auch die Jettmar'sche Modulation wenig, wie die über beide Beine greifende Hand oder der abgelegte Ellenbogen, der die zeitliche Erstreckung des Innehaltens angeben könnte. Möglicherweise wandte der Künstler denselben Kunstgriff an wie der Barockklassizist Nicolas Poussin (1594-1665), der in seiner *Mannalese* (1639) etliche Figuren mit Persönlichkeiten antiker Skulpturen besetzte,³⁰⁶ um ihre spezifischen Eigenschaften ins Bild zu holen. Offen bleiben muss freilich, ob Jettmar dann auch die mythologischen Zuschreibungen des Hermes – etwa seine Klugheit (die zum denkenden Kain passen würde) oder seine Funktion als „Seelengeleiter“ in die Unterwelt (die im nächsten Blatt virulent würde) – im Hinterkopf hatte und damit eine *inhaltliche* Verschneidung von christlicher und heidnischer Figur (Kain/Hermes) herbeiführen wollte. In der Kunstgeschichte wäre dies nicht unüblich; beispielsweise verwandelte Dürer den *Apoll* aus dem Sündenfall (Abb. 67) einige Jahre später in einen auferstandenen Christus und erzwang damit eine Überlagerung von *Sol invictus* (Apoll) und *Sol Iustitiae* (Christus).³⁰⁷

wurde sein Körper (nicht zwingend sein Kopf) nach Lysipp (390-300 v. Chr.) oder dessen Umkreis gefertigt.

³⁰³ Fotosammlung des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. PH 8873 I/2.

³⁰⁴ Das Nachstellen von Antiken in Fotografie, Film und Theater durch lebende Personen war eine beliebte Praxis in der Lebensreformbewegung, vgl. auch Abschnitt 4. Sünderhauf 2004, S. 178–196.

³⁰⁵ Bauer 2013, S. 102.

³⁰⁶ Rehm 2004, S. 39–40. Im Unterschied zu Jettmar versuchte Poussin jedoch, das Wesen der Figur durch die Körperbildung der Statue (z. B. die Zartheit eines *Apoll vom Belvedere*) anzugeben und weniger durch Pose.

³⁰⁷ Panofsky 1978, S. 285–291.

Dessen ungeachtet verlangt Kains pechschwarzes Inkarnat nach einer Erklärung. Was bei der Bronzeplastik die Materialität angibt, verursacht in Jettmars Blatt nämlich eine aufdringliche Disharmonie mit den beiden anderen Gestalten, von der nicht anzunehmen ist, dass sie auf das Metallische des *Ruhenden Hermes* – falls dieser als Vorbild diente – anspielt (zumal die meisten Repliken aus weißem Marmor oder Gips waren). Plausibler ist das Bedürfnis des Künstlers, in Kains Trauerflor dessen Stimmung zu externalisieren. Als Sprachbild erklärt sich die „verfinsterte“ Miene eigentlich von selbst; im Grunde geht die Verquickung von Schwermut und Schwarzfärbung jedoch auf eine antike Vorstellung zurück, der zufolge ein Übermaß an schwarzer Körperflüssigkeit eine Neigung zu Niedergeschlagenheit und Introspektion, kurz, Melancholie (μελαγχολία, gr. *melancholía*, dt. Schwarzgalligkeit), bewirkt.³⁰⁸ Immer wieder wurden Figuren in der Kunst mittels Verdunkelung zumindest ihres Gesichts zu Melancholiker_innen gestempelt (z. B. Dürers *Melencolia*); im frühen 20. Jahrhundert wird Kain damit aber auch zum Träger eines überaus „modernen“ Krankheitsbildes, das Freud als „tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt“³⁰⁹ definierte (*Trauer und Melancholie*, 1917). Eine ebensolche innere Abkapselung, wie von Freud beschrieben, wird neben Kains geistesabwesendem Blick durch seinen tonalen Gegensatz – nicht nur das melancholische Schwarz an sich – zur gottgefälligen, blassen Ada visualisiert, denn dieser plakative Kontrast geht weit über die alte, bereits in der ägyptischen und griechischen Kunst nachweisbare Usance hinaus, den Mann mit dunklerem Hutton auszustatten als die Frau. Man kommt nicht umhin, sich der Konsequenzen dieser Farbdifferenz gewahr zu werden: Wissen spaltet. Durch seinen verstandesbasierten Zugang ist Kain seiner Familie, die in ergebenem Gottesvertrauen lebt, nicht mehr zugehörig; ungeachtet der räumlichen Nähe ist die Kluft zwischen jenen, die prüfen, und jenen, die hoffen, unüberbrückbar. Interessanterweise solidarisiert sich Jettmar, der eigenen Religiosität zum Trotz, nicht mit der frommen Ada; hingegen dürfte er sich in dem abgeschotteten Kain wiedererkannt haben. Unter den Skizzen des Künstlers findet sich ein Selbstbildnis (Abb. 83), gezeichnet in der Phase der Zyklusvollendung, das mit seinem realen Aussehen wenig gemein hat; dafür umso mehr mit dem vor sich hinbrütenden Kain, der in vielerlei Hinsicht zu Jettmars Statthalter wird – des verlassenen Ehemannes (dessen Gemeinschaft mit seiner Partnerin zerrüttet ist), des fragenden Christen (für den der Krieg die

³⁰⁸ Der Begriff ist eine Zusammensetzung aus μέλας (gr. *melas*, dt. schwarz) und χολή (gr. *cholé*, dt. Galle). Schwarze Galle ist neben Gelbgalle, Blut und Schleim einer der vier Körpersäfte, wie sie bis ins 19. Jahrhundert gelehrt wurden. Einer der frühesten Nachweise für den Begriff μελαγχολία findet sich bei Hippokrates von Kos (c. 460-370 v. Chr.). Eine systematische Lehre von den vier Temperamenten (Sanguiniker, Phlegmatiker, Choleriker, Melancholiker) auf Basis der vier Säfte entwickelte sich ab Galen von Pergamon (129-c. 200); die Namen stammen aus dem 12. Jahrhundert. Flashar 1966, S. 21–49, 105–117, 136, Starobinski 2005, S. 24.

³⁰⁹ Freud 1999, S. 429.

„letzte Prüfung vor dem Angesicht Gottes“³¹⁰ darstellt) und nicht zuletzt des trübsinnigen Auserkorenen,³¹¹ dessen Festhalten an seiner Kunst ihn zur Abgeschiedenheit verurteilt.

Alter Ego

Wenn sich die Melancholie sowohl in Luzifers als auch Kains Körperausdruck abzeichnet, dann wird darin die Wesensverwandtschaft der beiden Sinnierer ersichtlich, die sich de facto als Spiegelung begreifen lassen: In Luzifer, der mit seiner rationalen Beweisführung den Glauben attackiert, materialisieren sich Kains eigene skeptizistische Gedanken. Dieses Verständnis vom satanischen Ankläger als äußerem Behältnis innerer Gottabgewandtheit, wie sie Jettmar den zwei gegengleichen Grüblerposen subtil unterschiebt, ist keineswegs neu, sondern fester Bestandteil sowohl theologischer Erklärungsversuche des Teufels als auch der Auslegungsgeschichte von Byrons *Mysterium*. Desgleichen wird Luzifer in der christlichen Ikonografie vielerorts als Personifikation menschlicher Abgründe gedacht; bereits in mittelalterlichen Brudermordillustrationen (z. B. am Westportal des Ulmer Münsters) wird Kain deshalb von einem Teufel eskortiert, Abel dagegen von einem Engel.³¹² Mit der „Selbstverdoppelung“ in Jettmars Blatt im Kollektiv zu sehen ist außerdem die zeitgleiche Ästhetisierung des „gespaltenen Selbst“ in den bildenden Künsten, denn in den ersten Dezennien nach 1900 wimmelte es dort geradezu vor Doppelgänger_innen. Wie bei Jettmar, dessen schwarzgefärbter Kain sich nicht nur von Ada, sondern auch von Luzifer abhebt, wurde der seelische Widerpart meist durch ein farblich kontrastierendes Ebenbild markiert, etwa in Egon Schieles *Selbstseher* (1911) oder Max Klingers *Philosophen* (Abb. 84), der, fast wie Kain, forschend nach den Sternen greift und letztlich wieder auf sich selbst zurückgeworfen ist.³¹³ Doch auch abseits der Malerei war das Motiv des „zweiten Ich“ seit dem frühen 19. Jahrhundert in aller Munde, denn in keiner anderen Epoche setzten sich Autor_innen und später Filmemacher_innen³¹⁴ intensiver mit dem „teuflischen“ Persönlichkeitsanteil des Menschen auseinander. Beginnend mit E. T. A. Hoffmann (*Elixiere des Teufels*, 1815/16) über Fjodor M. Dostojewski (*Der Doppelgänger*, 1846, von Alfred Kubin 1913 illustriert) bis hin zu Robert Louis Stevenson (*Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, 1886, verfilmt 1920) – sie alle unterbreiteten dem Publikum die Schattenseite der eigenen Seele, die sich

³¹⁰ Jettmar 1947, S. 29.

³¹¹ Dieser Konnex von Melancholie und (Künstler-)Genie, wie er bereits in der aristotelischen Lehre grundgelegt ist (*Problemata Physica* XXX,1, Aristoteles 1991, S. 250), war im 19. Jahrhundert eine verbreitete Vorstellung.

³¹² Ulrich 1981, S. 117–120.

³¹³ Mathieu 1976, S. 154.

³¹⁴ Rund um die Entstehungszeit des Zyklus kamen etliche Filme ins Kino, die die Spaltung zwischen guten und bösen Ich-Anteilen thematisieren, z. B. *Dämon und Mensch* (1915), *Gyldenborgs doppelte Gesicht* (1919), *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (1920), *Der Januskopf* (1920). Darüber hinaus wurde der Topos in der Psychoanalyse verhandelt, z. B. von Otto Rank, Sigmund Freud und Carl Ludwig Schleich. Bär 2005, S. 40–45, 447–448.

als dissoziierter Geist verselbstständigt. Ohne Frage war dem bibliophilen Jettmar diese dichterische Fiktion geläufig und auch mit den Werken seiner Malerkolleg_innen dürfte er sich ausreichend befasst haben. Es ist daher nicht abwegig, in Luzifer die bildhafte Gestalt von Kains Verstand zu wähen, nur dass der Künstler das grundsätzlich zeitgemäße Thema mithilfe einer antiken Denkerhaltung erzählt, die nach ihrer jahrhundertelangen Wanderschaft durch die Bildmedien zu einem gängigen Symbol für den in sich gekehrten Menschen geworden war. Im Zyklusblatt mutiert das „Gegenüber“ von Luzifer und Kain, die keine Konversation betreiben oder einander nicht einmal wahrzunehmen scheinen, durch die Doppelung des Ich zu einem „inneren Monolog“, wie er von Byrons Kain im Anschluss an das Familiengebet (Abschnitt 6.1) tatsächlich geführt wird. Überdies löst sich nun der Konflikt von Luzifers Teilnahmslosigkeit mit dem Titel des Blattes („...erliegt der Versuchung“): Und ob Kain einer Versuchung erliegt – aber nicht der eines auf ihn einredenden Dämons, sondern jener seines eigenen, nach Antworten suchenden, „satanischen“ Verstandes, verkörpert durch sein Alter Ego Luzifer. Aber selbst wenn der Engel von Jettmar als physische Figur (statt als Sinnbild) gedacht war, bedarf es – darauf will die Komposition augenscheinlich hinaus – keiner Überredung, um Kains Begierde nach Erkenntnis zu wecken. Es sind die in Kain tobenden „dunklen“ Chimären, die ihn dazu verleiten, zum „Licht der Vernunft“, das im Sündenfall entfacht wurde und hier Kains Kopf (den Sitz der Ratio) durchschneidet, weiter vorstoßen zu wollen. Diesen unaufhaltsamen Wissensdrang hatte Byrons Ada vorhergesehen: „Wir aber, deine Kinder, unbekannt mit Edens Glück, sind Teufeln preisgegeben, die (...) so leicht durch unsern eig’nen unzufriednen Geist, den wissbegier’gen, uns versuchen können.“³¹⁵ Damit ist verbalisiert, was das Zyklusblatt bildlich kommuniziert, nämlich die Wesensbestimmung des Menschen als *animal rationale*, als verstandesbegabtes Individuum, das *aus sich selbst* heraus, kraft seiner angeborenen Denkfähigkeit (Logos), zur Einsicht in die Dinge gelangen will.³¹⁶ „Aus sich selbst heraus“ bedeutet aus christlicher Sicht selbstverständlich erst *nach* dem Sündenfall (vgl. Byrons Ada: „...unbekannt mit Edens Glück“). Denn damit hat der Mensch seinen „Glückswohnplatz“³¹⁷ verlassen; der Preis dafür sind die erdrückende Gewissheit der Endlichkeit („Ich lebe – für den Tod“)³¹⁸ und die Folter der unaufhörlichen Erkenntnissuche. Exakt diesen Zusammenhang stellt Jettmar her, indem er zwischen Paradies/Vertreibung (Blätter 1, 2) und Flug zum Weltwissen (Blätter

³¹⁵ Byron 2021, S. 21.

³¹⁶ Bereits Aristoteles stellte fest, dass unter den Tieren nur der Mensch *lógos* (Sprache, Denken, Vernunft) besitzt. Die Fähigkeit zum rationalen, verbal gefassten Denken ist also eine genuin menschliche Fähigkeit, der Mensch demnach ein ζῷον λόγον ἔχον (gr. *zōon lógon échon*, lat. *animal rationale*). Pol. I. 1253a7-a10 (Aristoteles 1978, S. 49).

³¹⁷ Milton 2021, S. 184.

³¹⁸ Byron 2021, S. 11.

4, 5) mit Kain und Luzifer zwei formale Typen schiebt, die seit dem Altertum als Synonym für Kopfzerbrechen und Reflektieren gelesen werden. Mit eigenen Hinzufügungen wie dem schwarzen Inkarnat, das den Schwermut in Kains Haltung verstärkt, ruft der Künstler zudem bewährte Denktraditionen auf den Plan und lässt das Dasein jenseits von Eden demonstrativ auf eines hinauslaufen, das die melancholische Verstimmung im Gepäck hat.

Leid

Als Vertreterin des Glaubens ist Ada anwesend, die flehentlich gegen die Erkenntnis ankämpft. Dass Kain und seine Partnerin wirken, als seien zwei Einzelskulpturen zueinander geschoben, ist kein Zufall, denn auch in Ada steckt, wie es aussieht, eine rundplastische Figur. Jettmar rekrutiert ein (weiteres?) Mitglied der olympischen Götterfamilie und formt Ada nach der *Kauernden Aphrodite* (Abb. 85), die sich beim Bade zeigt und ihren frierenden (und auch deshalb zusammengekrümmten) Körper verschämt vom_von der Zuseher_in abwendet. Aufgekommen war das Motiv der kauernden Nackten etwa zeitgleich mit der Denkerpose, seit dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert (Archaik) diente es der Illustration des Badealltags. Doch erst von der Plastik des dritten Jahrhunderts (Hellenismus) ging, genau wie bei Penelope, der Impetus zur einer langen und beinahe durchgängigen Rezeptionsgeschichte aus. Ihre Blütezeit erlebte die *Kauernde Aphrodite*, die sich in mehr als 25 römischen (darunter 14 maßgleiche) Skulpturen in Museen rund um die Welt erhalten hat,³¹⁹ in der Renaissance. Raffael, Leonardo und Tizian erlagen ihrem Charme ebenso wie etwas später die französischen Manieristen (Schule von Fontainebleau, z. B. Jean Mignon), die in der anspruchsvollen Haltung einen Anknüpfungspunkt zur gesuchten *difficoltà* sahen.³²⁰ Mitverantwortlich für die Beliebtheit war der ambige Habitus, der sich als erstaunlich anpassungsfähig an konträre Zusammenhänge erwies. Ausgehend von ihrer einstigen Trägerin Aphrodite wurde das Kauern und Verdecken in unterschiedlichsten Ikonografien ansässig und drang selbst in den christlichen Bereich vor, wo es sich in eine tugendhafte und schuldhafte Scham aufspaltete: Was bei der Gottesmutter Maria (Michelangelo, *Jüngstes Gericht*, 1536-41) oder den Seligen im Himmelsreich (Hendrick Goltzius nach Jan van der Straet, *Die Ankunft der Erlösten im Himmel*, 1578) als Unschuld, Reinheit und Sittsamkeit adoriert wurde, war in Darstellungen der fallenen Eva (Piero di Puccio, *Die Schöpfung*, Fresko, 1389-91) ein Ausbund von Sünde, seelischem Schmerz und schamhaftem

³¹⁹ Taschner 2001, S. 111. Eine Aufstellung der bedeutendsten Repliken findet sich bei Lullies 1954, S. 10–17 und Sturm 2015, S. 71–72. Nach Auffassung etlicher Forscher_innen (z. B. Salomon Reinach, Kenneth Clark) entspricht die Interpretation des *Pudica*-Motivs (das Verdecken der Geschlechtsmerkmale) als Schamhaftigkeit der modernen Auffassung; ursprünglich war ein Kokettieren mit Nacktheit gemeint. Richter 2016, S. 53–54.

³²⁰ Holo 1978/79, S. 28–36, Sturm 2015, S. 95–111.

Bewusstsein der Nacktheit.³²¹ Einen unwiderstehlichen Reiz übte die *Kauernde Aphrodite* auch auf Jettmars barockes Vorbild Rubens aus, der sich mit seinen Rückenakten, meist dargestellt in der für die Pose typischen Dreiviertelansicht, inhaltlich mehr (Abb. 86) oder weniger (*Sturz des Phaeton*, um 1604-1606; *Tod des Adonis*, um 1614) nahe an der ursprünglichen mythologischen Figur bewegt. Besonders en vogue war die Plastik schließlich im frühen 20. Jahrhundert, als man sich zum Körperrhythmus und Sensualismus speziell der hellenistischen Kunst hingezogen fühlte (Abschnitt 4). Die Liste der Künstler_innen, die der Göttin ihr eigenes Label verpassten, ist lang – beispielhaft erwähnt seien Georg Kolbe (*Kauernde Japanerin*, 1911; *Pietà*, 1930), Curt Siegel (*Flora*, 1914), Henri Matisse (*Gipstorso und Blumenstrauß*, 1919; *Venus in der Muschelschale*, 1930), Johannes Knubel (*Erschreckende*, 1928) und einmal mehr Max Klinger (Abb. 87). Seine beinahe als *figura serpentinata* ausgebildete Skulptur kannte Jettmar gut, denn sie war auf der 9. Kunstschau der Secession (1901) ausgestellt und wurde später von Wittgenstein angekauft, für dessen Palais Jettmar Wandbilder anfertigte. Sämtliche Exempel belegen die inhaltliche Geschmeidigkeit der Pose, die sich im Laufe der Zeit von ihrem Urbild gelöst und ein Eigenleben entwickelt hatte – wenngleich bei Paraphrasen der *Aphrodite* ein stärkerer Konnex zur hellenistischen Plastik bestehen blieb als beim *gestus melancholicus*, dessen frühklassisches Vorbild nach und nach in der Versenkung verschwand. Noch ehe Jettmar die Pose für seine Ada entdeckte, hatte sich zudem eine „energetische Umversee-
lung“³²² ihres Bedeutungssinns (von der Erotik einer Liebesgöttin zur Sündhaftigkeit der Eva) vollzogen. Der Künstler nimmt das Kauern samt abgeklemmter Brust – die eine Kenntnis der antiken Vorlage glaubhaft macht – hingegen in Gebrauch, um daraus eine Fassung zu drechseln, die Adas seelische Nöte an die Oberfläche bringt. Denn während die Göttin als voll erblühte, gerundete junge Frau für das hellenistische Ideal der *tryphé* (Üppigkeit, Wohlergehen)³²³ votiert und sich mit ihrem sanft gekurvten Rücken nach vorne beugt, hat sich Adas innerliches Leid zu einem ausgemergelten, krampfhaft zusammengezogenen und gegenüber ihrem Partner verschlossenen Leib verfestigt, den die Gequälte in ihrem Elend umschlingt. Diese Geste der Verzweiflung, die Jettmar zur Kauerhaltung addiert, ist nicht ohne Vorläufer; vergleichbar ist etwa Rodins *Eva* (Abb. 88), die Jettmar gemeinsam mit jener von Klinger auf der 9. Secessionsausstellung inspizieren konnte (1901).³²⁴ Der ergreifende Naturalismus Adas, der in den überzeitlichen Zyklus einen Moment irdischer Vergänglichkeit einbringt, erinnert außerdem an Klimts knöchrige Modelle in seinen symbolistischen Fakultätsbildern (*Philosophie*, *Medizin*,

³²¹ Holo 1978/79, S. 28–36, Richter 2016, S. 208–212.

³²² Warburg 2018, S. 648.

³²³ Andreae 2001, S. 82.

³²⁴ Rodin war regelmäßiger Gast in der Secession und zweifellos eine Inspiration für Jettmar. Rodins *Eva* nachempfunden ist ein stehender weiblicher Rückenakt (wie in Abb. 88) in der Radierung *Sturz des Phaeton* (1932).

Jurisprudenz, 1903-1903), in denen sich Vorbehalte des Malers gegenüber der Wissenschaft äußern.³²⁵ Adas Körper, der den gottebenbildlichen Stolz ihrer Eltern im ersten Blatt verloren hat und nun der göttlichen Gnade „entkleidet“³²⁶ ist, wird damit zum Sprachrohr für den nachparadiesischen Menschen, der – auf andere Art als der von seinem Verstand malträtierte Kain – irdisches Leid (Verzweiflung, Vergänglichkeit, Verlust gemeinschaftlicher Einigkeit) zu spüren bekommt. Was Byron mit Worten umschreibt („Kann etwas schmerzen außer: Mensch zu sein?“)³²⁷ wird bei Jettmar durch Pheis und Körpersprache des Paares plastisch. Jedoch ist Ada ihre herzerreißende Haltung nicht alleine auferlegt; dasselbe Seelenjoch ereilte bereits ihre Mutter beim Anblick des verschlossenen Paradieses (Abb. 89). Raffiniert spannt Jettmar in der Pose den Bogen von der zusammengesunkenen Eva in der zweiten Szene zur kauernenden Ada im Folgeblatt und lässt den erbsündlichen Kummer, der, wie Byrons Kain nicht müde wird anzuprangern, den nächsten Generationen aufgeladen wird (leicht abgeändert auch den Kindern, Abb. 120), pantomimisch fortbestehen. Die Wiederholung dieses Figurentypus pflegt Jettmar aber nicht nur zyklusintern; wenige Jahre nach *Kain* bringt er als Abziehbild eine Ariadne (Abb. 90) auf die Leinwand. Auf dieselbe Weise entsteht in Jettmars Œuvre eine ganze Kompanie hockender Aphroditen in Vorder- (Abb. 91) und Rückenansicht, die leichtfüßig zwischen Grafik und Malerei, mythologischem, allegorischem und christlichem Kontext hin- und herspringen (Abb. 92), wo sie unterschiedliche Ideen und Emotionen (Erschauern, Verzweiflung, Trauer etc.) transportieren. Zweifellos bereiteten solche beinahe „musikalischen“ Variationen dem leidenschaftlichen Violinisten Jettmar ein künstlerisches Vergnügen, noch mehr spricht aus der seriellen Verwendung aber sein Bewusstsein für die Formelhaftigkeit und inhaltliche Elastizität antiker Posen, über deren Bedeutung von Mal zu Mal neu zu entscheiden ist.

6.3.4 Blatt 4 – Erhebung: *Lucifer trägt Kain empor in den unendlichen Raum*

Wissensbringer

Was Jettmar in den bisherigen Radierungen vorbereitet hat – das Erkennenwollen des autonomen Menschen – kulminiert im vierten Blatt in einem Figurenknäuel aus Kain und Luzifer, das ins Weltall hinausschießt, um zu den letzten Gründen vorzudringen (Abb. 93). Der raketenhafte Abflug, dem durch die diagonale Ausrichtung und das Hochformat Nachdruck verliehen wird, ist nicht durch Byron veranlasst, denn im *Mysterium* wird das Eintauchen in die Erdatmosphäre als schwereloses Gleiten erzählt („Ich trete Luft und sinke nicht“)³²⁸. Mit dem entschlossenen

³²⁵ Bisanz 1989, S. 24.

³²⁶ De civ. dei XIV, 18 (Augustinus 1979, S. 965).

³²⁷ Byron 2011, S. 10.

³²⁸ Byron 2021, S. 27.

Aufstieg bezieht sich Jettmar allenfalls auf eine einzelne Textzeile („Fort denn auf unserer Schwinge Kraft!“)³²⁹, die er aus dem Dialog ausschneidet, um seinen Zyklus mit Byron-Passagen abzugleichen (und die Zugehörigkeit zu *Cain* zu rechtfertigen), ohne sich im Ganzen allzu sehr an den Autor gebunden zu fühlen. Dies betrifft auch die – im *Mysterium* nicht erwähnte – Lichtwolke, die das Duo auf dem Weg zur Vorwelt einhüllt, während Ada, die klagende Anwältin Gottes, im Dunkeln zurückbleibt. Die Betonung des Lichts (der Vernunft), das heroische Gebaren sowie der Aufbruch zu unerlaubten Gefilden sind Ingredienzien, die der Kunstgeschichte nicht fremd sind, auch wenn Jettmars Zyklusblatt keine direkten Vorgänger kennt. Vom den beiden Rebellen, die mit ihren Eigenschaften (Rationalität, Selbstbehauptung, Aufbegehren) eine Wesenseinheit oder Personalunion (Abschnitt 6.3.3, Alter Ego) bilden und jetzt am Kopf ineinander übergehen, führt der Weg aber zu einem anderen Widerständigen – und zwar zu niemand Geringerem als Prometheus, der bereits von Jettmars Zeitgenoss_innen mit dem Zyklus (und seinem Œuvre allgemein) in Verbindung gebracht wurde. Jettmars Sohn Karl konstatierte etwa im Zusammenhang mit der Blattfolge eine „Mythologie vom großen Empörer Kain-Prometheus“³³⁰ und in der *Furche* bilanzierte man anlässlich des zehnten Todestages des Künstlers: „Es ist fast ein Schauspiel, wie sich die Gestalten Kains und Prometheus’ durch sein Lebenswerk ziehen und am Ende fast miteinander verschmelzen.“³³¹ Eingeschlichen hatte sich Kains Bündnis mit Prometheus aber bereits bei Byrons Leser_innen, die in dessen Brudermörder einen „Titanide(n)“³³² erkannten; und nicht in ihm allein: Auch im gefallenem Engel sah man stets einen Prometheus christlichen Zuschnitts, was im Prinzip auf eine identitätsgleiche Trias Prometheus/Kain/Luzifer hinausläuft (Abschnitt 6.1) – wobei Letzterer den antiken Helden sogar noch ein wenig mehr heraufbeschwört als Kain. Dazu muss man wissen, dass Prometheus in der griechischen Sage vom Göttervater Zeus das Feuer stiehlt, um es den von ihm geschaffenen Erdenbürger_innen zu bringen. Mit diesem (bildlich wie faktisch) „zündenden Funken“ des Verstandes lehrt der *Pyrphoros* (Feuerbringer) die Menschen das Beherrschen der Naturkräfte und schafft damit die Basis für die menschliche Zivilisation.³³³ Als Inbegriff für

³²⁹ Byron 2021, S. 31.

³³⁰ Jettmar 1947, S. 30. Karl Jettmar, als Archäologe, Religionswissenschaftler und Professor für Völkerkunde an mythologischer Symbolik geschult, assoziiert Kain insbesondere mit der Radierung des Feuerbringers (Abb. 94), der als „dämonischer Wecker und Kündler“ (ebd.) aber auch an Luzifer gekoppelt ist (was für eine gedankliche Überlagerung der drei Rebellen spricht). Optisch dürfte Prometheus eher beim gefallenem Engel eine Rolle gespielt haben, vgl. dazu die nachfolgenden Ausführungen.

³³¹ Die *Furche*, 23.04.1949, S. 9. Das „Ende“ kann hier nicht zeitlich gemeint sein, denn die Figur des Kain griff Jettmar nach dem Zyklus nicht mehr auf (auch nicht davor, von Skizzen abgesehen).

³³² Neues Wiener Tagblatt, 02.04.1917, S. 2.

³³³ Als Strafe für den Feuerraub wird Prometheus an einen Felsen im Kaukasus geschmiedet, wo ein Adler Stücke aus seiner Leber reißt, die über Nacht wieder nachwächst. Die Qualen enden mit der Befreiung durch Herakles. Die ersten Schilderungen des Mythos sind durch Hesiods *Theogonie* (c. 700 v. Chr.) und Aischylos’ *Der gefesselte Prometheus* (c. 450 v. Chr.) überliefert.

Wissen und Fortschritt („Was Menschen wissen, von Prometheus haben sie’s“)³³⁴ ist der Titan daher die pagane Zwillingsfigur von Byrons Luzifer, der Kain die Weltweisheit verspricht („Wenn du nach Wissen dürstest, still ich dir den Durst!“)³³⁵ und sich gegenüber seinem Vorgesetzten (Gott) genauso aufmüpfig zeigt wie Prometheus gegenüber seinem (Zeus). Jettmar, der in den rund vier Jahrzehnten seiner künstlerischen Tätigkeit regelmäßig auf den Titanen zusteuerte – das erste Ölgemälde entstand 1896, die letzte Radierung knapp vor seinem Tod – könnte die beiden (bzw. drei, vgl. vorige Seite) Unbeugsamen, die unerbittlich und einsam ein höheres Ziel verfolgen (und darin der Eigenwahrnehmung des Künstlers entgegenkamen), ebenfalls zusammengedacht haben; zumindest würden zeitlicher Kontext und Komposition diesen Schluss zulassen. Denn genau in dem Jahr, da der Künstler entschied, seine *Kain*-Folge mit Byrons *Mysterium* zu unterfüttern (1916), entwarf er eine überdimensionale (540 x 748 mm) Radierung des Feuerbringers (Abb. 94),³³⁶ dessen formales Einvernehmen mit Luzifer sich zumindest rudimentär abzeichnet: Die Lichtwolke, der finstere Hintergrund mit den verschatteten Kauergestalten, der diagonal nach oben gerichtete Arm und das aufblickende Haupt sind kurz darauf auch im Zyklusblatt vorhanden. Noch bestechender ist die Übereinkunft der beiden Umstürzler, wenn man ein späteres Prometheus-Bild (Abb. 95) zum Vergleich heranzieht: Hier ist eine aureolenhaft von Licht umgebene, schräg über den gekrümmten Geschöpfen schwebende Figur kontrastreich gegen die Dunkelheit gesetzt, eine Fackel – in der mythologischen Erzählung das entscheidende Utensil – kaum mehr ausfindig zu machen. Spätestens jetzt ist in Betracht zu ziehen, dass Jettmar den „Lichtträger“ Luzifer ähnlich begriff wie den „Feuerbringer“ Prometheus, nämlich als „erleuchteten“ Repräsentanten der Vernunft, der für dieselben Überzeugungen einsteht. Es geht im Zyklus folglich nicht das Kopieren oder Zitieren eines Prometheus-Blattes (oder umgekehrt); eher sind es einander überlagernde Kernelemente zweier legendärer Figuren, die eine in ihren Grundzügen analoge Bildanlage bedingen und darin indirekt zu verstehen geben, dass Mythen, ob christliche oder heidnische, Gleichnisse derselben menschlichen Verhaltensweisen sind, die dem_der Betrachter_in in der Hülle von Prometheus und Luzifer aufgetischt werden. In der formalen Parallelität von paganem und biblischem Erkenntnisbringer wird ihre motivische Querverbindung (Transversalität)³³⁷ anschaulich, wie sie in der Literatur über drei Jahrhunderte zuvor niedergeschrieben wurde: Nach einer langen Reihe von verwaschenen Bezügen und gegenseitigen Überwucherungen ging die erste paradigmatische Legierung der beiden Erzählungen bei Jacques-Auguste de Thou (1553-1617) vonstatten,

³³⁴ Aischylos V443-444 (Aischylos 1992, S. 19).

³³⁵ Byron 2021, S. 26.

³³⁶ Vgl. Anm. 330. Eine eingehende Studie dieses Blattes erfolgt bei Corbeau 2005, S. 261–267.

³³⁷ Held/Schneider 2007, S. 307.

der seine Schilderung von Satans Höllensturz auf die Prometheus-Sage des Aischylos stützte (*Parabata vinctus, sive Triumphus Christi*, 1595).³³⁸ Die darin eingegrabene These, dass Weltreligionen da und dort ineinander verschoben sind, war in Jettmars Gegenwart wieder vermehrt Gegenstand der Diskussion³³⁹ und fand auch in der Kunst ihren Niederschlag, beispielsweise werden in den Thronreliefs von Klingers *Beethoven* (1902) Auszüge aus Christentum und Heidentum (Sündenfall, Kreuzigung, Geburt der Aphrodite, Prometheus etc.) Seite an Seite gestellt und zu einem „weltumspannenden Kult- und Kulturbild“³⁴⁰ aggregiert. Gleich einen ganzen „Tempel des Menschen“³⁴¹ mit Szenen der antiken und christlichen Welt (u. a. Brudermord und Prometheus) ersann Hans Eibl (1882-1958) für die 56. Secessionsausstellung (1919/1920), in der auch Jettmars *Kain* präsentiert wurde. Eine geistige Durchsetzung von Luzifer und Prometheus, wie sie sich aus Jettmars Radierungen ableiten ließe, entspräche demnach dem Denken seiner Zeit.³⁴²

Dass Jettmar seinem Luzifer die Attitüde eines Prometheus zuweist, wird noch klarer im Vergleich mit anderen Werken in der bildenden Kunst. Zunächst versteht sich fast von selbst, dass die – ihrer Zeit vorausseilende – „Superman-Pose“ kein Residuum der Antike sein kann, wenigstens nicht antiker Prometheus-Illustrationen, denn bei den Griechen zieht der feuerstehende Titan z. B. auf Sarkophagen recht unaufgeregt mit einer Lichtquelle in der Hand von dannen anstatt den Kosmos zu durchqueren. Überhaupt wurde das Thema des Feuerbringers, obgleich seit der zweiten Hälfte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts bekannt, selten dargestellt; lieber widmete man sich dem an den Kaukasus geschmiedeten Prometheus und seiner Befreiung (Anm. 333). So richtig Gefallen fand man am *Pyrphoros* erst in der Neuzeit, vor allem in der Aufklärung erkannte man in ihm ein Aushängeschild für Verstandesorientierung und Souveränität. Gerne wurde er seitdem in Kulturstätten (Museen) und Tempeln der Weisheit (Universitäten) installiert, wo er die Freiheit und Unabhängigkeit des Denkens personifizierte; unter anderem entwarf Jettmars Lehrer Griepenkerl für das Museum Augusteum in Oldenburg vier Szenen des Prometheus (*Feuerraub, Bestrafung, Befreiung, Beseelung*, 1869-78), um 1880

³³⁸ Schulz 2010, S. 10–11.

³³⁹ Eine theoretische Grundlegung erhielt diese Vorstellung unter anderem durch Friedrich Creuzer (*Symbolik und Mythologie der alten Völker*, ab 1810/12, Anm. 170) und Richard Reitzenstein (*Die hellenistischen Mysterienreligionen nach ihren Grundgedanken und Wirkungen*, 1910), denen zufolge das Christentum und Heidentum auf gemeinsame Ursprünge (eine Art Urreligion) zurückgehen, wodurch sich mannigfaltige Verflechtungen ergeben haben.

³⁴⁰ Maaz 2000, S. 183.

³⁴¹ Wiener Secession 1919/1920, s. p.

³⁴² Berührungspunkte bestehen zudem mit Ikarus, der sich – wie Luzifer und Prometheus – über eine Autorität (seinen Vater Dädalus) hinwegsetzt. Bis auf wenige Ausnahmen wird in der Kunst aber fast immer sein Sturz dargestellt. Jettmar selbst realisierte Ikarus nur zwei Mal als kleinformatige Arbeiten (1899, 1902), aber nicht als aufstrebenden Helden.

stattete er die Athener Akademie der Wissenschaften mit dem *Pyrphoros* aus. Aufschlussreich für Jettmars Blatt ist, dass der Feuerbringer mit den Jahrhunderten nebst anderen Erscheinungsformen jene eines *fliegenden* Helden angenommen und hierin eine „Pseudomorphose“³⁴³ vollzogen hatte, d. h. als antike Figur eine bildliche Ausprägung erhielt, die ohne Entsprechung im Altertum ist. Besonders das 19. Jahrhundert hat etliche segelnde Titanen zu bieten, etwa malte Friedrich Preller d. J. (1838-1901) für ein 16 Meter breites Bogenfeld des (1965 abgebrochenen) Leipziger Augusteums einen fliegenden Feuerbringer (1896/97).³⁴⁴ Und auch der Prometheus von Jettmars „Antipoden“ Klinger schwirrt durch den Äther (Abb. 96) und zieht in dieser Haltung gleich mit dem Luzifer im Zyklus. Mit Klingers Blatt korreliert auch der Rest von Jettmars Komposition: Eine diagonale Lichtgestalt bewegt sich mit nach oben gerichtetem Arm durch den undefinierbaren, perspektivisch kaum organisierten Raum, während die Erdlinge im Dunkeln tapen. Insgesamt sprechen also gute Gründe dafür, dass sich Luzifer im Zyklus als eine Art „prometheischer Überflieger“ einfindet, womit Jettmars Antikenverwendung eine neue Variante erfahren hätte: War der bisherige Ausgangspunkt ein altertümliches Körpermotiv, das in Jettmars Figuren erhalten ist, hat Luzifers Anlage nun etwas von Bildstrategien neueren Datums, die aus dem geistigen Gerippe der *Pyrphoros*-Sage erwachsen waren. Wenn im vierten Blatt die Spur zu den Hellen_innen führt, dann also mehr auf inhaltlicher Ebene, in den Verschlingungen mit dem antiken Prometheus-Mythos, denn auf formalästhetischer.

Nicht unerheblich ist in diesem Zusammenhang der Umstand, dass der – oft fliegende – Feuerbringer bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zur vertrauten Wahrnehmung gehörte.³⁴⁵ In seinem aeronautischen Elan umgab den *Pyrphoros* jene „Glorie der Aktivität“³⁴⁶, die ihn, der einst die intellektuelle Entwicklung der Menschen initiierte, zum Bannerträger der Wissenschaft avancieren ließ (Abb. 97); beispielsweise zierte ein monumentaler (fliegender) Feuerbringer den

³⁴³ Panofsky 1980, S. 110.

³⁴⁴ Noch rund vierzig Jahre später zeigte Paul Manship (1885-1966) den Titanen in *Prometheus Fountain* aus vergoldeter Bronze (1934, Rockefeller Center, New York) in einer Flugbewegung. Überhaupt wurde Prometheus im frühen 20. Jahrhunderts häufig rezipiert (Jean Delville, Koloman Moser, Erwin Hahs etc.). Seine Beständigkeit in der Kunst erklärt sich durch drei Motive (Anm. 333), die ihn zu einer Identifikationsfigur für Künstler_innen werden ließen: Die Schöpfung des Menschen (der künstlerischen Akt), den Feuerraub (das geistreiche Schaffens) und das Anketten (das einsame Leiden des Genies). Vaupel 2005, S. 31–32, 184–186.

³⁴⁵ Auf die vielfältige Rezeption des Mythos in der Literatur kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Es soll der Hinweis genügen, dass Bearbeitungen und/oder Neuschöpfungen des Prometheus-Stoffes ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gehäuft auftraten. Stellvertretend seien erwähnt: Carl Spittaler (*Prometheus und Epimetheus*, 1881; *Prometheus der Dulder*, 1923), Gerhart Hauptmann (*Promethidenlos*, 1885), André Gide (*Le Prométhée mal enchaîné*, 1899), Franz Kafka (*Der Geier*, 1918). Peters 2016, S. 295–485.

³⁴⁶ Nietzsche 2016, S. 47. In seiner *Geburt der Tragödie* (1872) analogisiert Nietzsche den Prometheus-Mythos mit dem Sündenfall und rechtfertigt den Frevel mit dem Streben des Menschen nach Selbstbestimmung und Zivilisation. Das Frontispiz zielt der befreite Prometheus (Vignette von Leopold Rau). Zur Nietzsche-Rezeption vgl. Anm. 138.

Fries der Hauptindustriehalle der Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung (1902).³⁴⁷ Als Förderer von Wissen und Innovation wurde der Titan zur Leitfigur einer Zeit, in der staccatomäßig neue Erfindungen und Entdeckungen (Telefon 1877, elektrisches Licht 1878/79, Straßenbahn 1881, Automobil 1886, drahtlose Telegrafie 1895, Radioaktivität 1896) sowie bahnbrechende mathematisch-physikalische und philosophische Erkenntnisse (Ernst Mach, Albert Einstein, Ludwig Boltzmann usw.) publik wurden.³⁴⁸ Jedoch, ungeachtet seiner positiven Aura, war Prometheus respektive das, wofür er eintrat, nicht frei von Kritik. Vermehrt mischten sich in die optimistische Botschaft des Mythos misstrauische Töne, und zwar in dem Maße, wie die negativen Auswüchse der exponentiellen Weiterentwicklung (Ausbeutung von Ressourcen, industrialisierte Waffengewalt etc.) für jedermann spürbar geworden waren.³⁴⁹ Gerade dieser negative Beigeschmack könnte den fortschrittsskeptischen Jettmar dazu gebracht haben, seinen Luzifer gedanklich mit dem antiken Helden zu amalgamieren und darin die Grenzüberschreitung des Menschen zu monieren.

Klage

Die formale Gestaltung von Jettmars Engel dürfte somit ausnahmsweise nicht dem Archiv der Antike entnommen sein, sondern jüngeren Traditionen unterliegen. Anders Adas Haltung (Abb. 98), die wieder bei den Alten ihren Ausgang nimmt. Der Seitsitz und die hochgerissenen, scharf abgewinkelten Arme sind ein Ableger des archaischen *Lamento*-Gestus, der in silhouettierter Form bereits im achten vorchristlichen Jahrhundert belegt ist und von einem paganen Klageritual herrührt (Abb. 99, bei einer Prothesis/Aufbahrung). Die ekstatische Gebärde meint eigentlich ein beidhändiges Schlagen auf den Kopf oder ein Auflegen der Hand auf die Stirn und ist mit Unterarten³⁵⁰ besonders im Bestattungskontext (Terrakotten etc.) vorzufinden. Die stilistische Umsetzung (geometrisch im 8. Jh. v. Chr., naturalistischer ab dem 5. Jh. v. Chr.) tut hier nichts zur Sache, denn nicht im Stil besteht Adas Gemeinsamkeit mit dem frühen Trauerhabitus, sondern in ihrer Körpersprache, in der sich ein „urzeitlicher“ Eindruck bewahrt hat. Als Pathosformel und „Zeugnis für Gemütszustände, die Bilder geworden waren“³⁵¹ rutscht die Geste in Byrons Weltraumscene, wo sie zwar ebenso tiefen Schmerz signalisiert, mit dem

³⁴⁷ Vaupel 2005, S. 94–97.

³⁴⁸ Rösch 2010, S. 21–23.

³⁴⁹ Glaser 1998, S. 35–37.

³⁵⁰ Alternativ könnte ein Haareraufen angedeutet sein, vgl. Anm. 378. Der Ursprung der Gebärde und ihrer Spielarten ist nicht restlos geklärt. Einige Forscher_innen vermuten in den zum Kopf erhobenen Armen einen aus dem Jagdinstinkt hervorgegangenen aggressiven Akt, der sich in der Trauerklage gegen sich selbst richtete, andere gehen von spontanen menschlichen Äußerungen aus, die sich zu Ritualen erhärteten und in übersteigerter Form in die bildliche Darstellung gelangten. Weitere Hypothesen (Reste eines Blutopfers, Verbergen vor einem Totendämon etc.) finden sich bei Huber 2001, S. 14–15.

³⁵¹ G. Bing, *Aby M. Warburg*, in: *Rivista storica italiana*, LXXII, 1960, S. 109, zit. nach Ginzburg 2011, S. 88.

ursprünglichen Zweck (Totenklage) aber nichts mehr gemein hat. Außerdem wird die über zweieinhalbtausend Jahre alte Trauerstellung von Jettmar reformiert, denn das Berühren der Schädeldecke ist anatomisch nicht mit dem spitzen Winkel der Arme vereinbar. Indem der Künstler die Arme vor bzw. unter den Kopf führt (und nicht auf das Haupt trommeln oder tippen lässt), die Hände verschränkt und die Handballen nach außen drückt, überträgt er die Gebärde in eine sachlich korrekte, den Betrachter_innen des 20. Jahrhunderts eingängige Sprache. Mehr als beim beruhigten *gestus melancholicus* der beiden Denker im dritten Blatt setzt er bei Adas Pantomime auf die affektive Wucht der „Energiekonserve“,³⁵² die eine archaische Empfindung nachspüren lässt. Gleichzeitig bewältigt er durch ihre Mitwirkung am Bildinhalt – denn Pathosformeln leisten zwar keinen fixen ikonografischen, sehr wohl aber irgendeinen inhaltlichen Beitrag³⁵³ – den schmalen Grat zwischen einem „Superlativ“ innerer Bewegtheit und einem nichtssagenden „Ateliermotiv“³⁵⁴ und entgeht damit der Gefahr, die Attitüde zur Leerformel zu deklassieren, welche lediglich als dekoratives Accessoire ihren Dienst leistet. Trotzdem ist nicht ganz von der Hand zu weisen, dass Ada das Flair des Melodramatischen umgibt, das an manch geschraubten Auftritt in der Bühnenkunst erinnert, und das völlig zu Recht. Denn in novellierter Form hatte der moderne Tanz, der die Dominanz der Beine als alleiniges Ausdrucksmittel zurückwies und die expressive Kraft des Oberkörpers nutzte, die Geste in Beschlag genommen.³⁵⁵ Eventuell gelangte die Gebärde über diese Schiene in das Gemälde *Der Tag* (Abb. 100) des Symbolisten Ferdinand Hodler (1853-1918), der aller Wahrscheinlichkeit nach die zeitgenössischen Tanztheorien von Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) – einem „Epigone(n) des Hellenismus“³⁵⁶ – kannte. Gleich fünf Mal bemüht der Schweizer die Armhaltung in unterschiedlichen Adaptionensgraden für seine Figuren, die aber weder trauern noch verzweifeln, sondern mit ihrem Erwachungsgestus das tägliche Aufblühen der Natur und die stufenweise Akzeptanz des Sonnenlichts abspulen.³⁵⁷ Wenn sich Ada mit ihrer Pose anstandslos in die Damenrunde integriert, untermauert dies einmal mehr die inhaltliche Flexibilität antiker Formtypen bis hin zur semantischen Umkehr des früheren Totenrituals bei Hodler. Dasselbe gilt auch für Jettmar, wenn er dasselbe körpersprachliche Vokabel im *Jungbrunnen* (Abb. 101,

³⁵² Warburg 2018, S. 640.

³⁵³ Wie Krois betont, ist die thematische Einbettung für eine Pathosformel zwingend erforderlich, selbst wenn die Inhalte austauschbar sind. Für jenen, der den Zusammenhang kennt, soll sie die damit verbundenen Emotionen transportieren. Den Unkundigen kann (und muss) sie zu einer Geschichte anregen. Krois 2011, S. 86–90.

³⁵⁴ Warburg 2018, S. 178. Warburg sah in Pathosformeln die Gefahr einer inflationären Verwendung und in ihrem unbedachten Einsatz eine inhaltsleere Effekthascherei. Gombrich 1984, S. 234–241.

³⁵⁵ Amort 2019, S. 114. Zum Tanz im frühen 20. Jahrhundert inkl. verschiedener Posen vgl. Brandenburg 1921.

³⁵⁶ Séchan 1930, S. 268 (Übers. d. Verf.). Dalcroze (Anm. 196) setzte sich für rhythmische Gymnastik ein. Wie die Griech_innen ging er davon aus, dass Rhythmus und Harmonie das gesamte Leben durchdringen; im Rhythmus sah er auch das Potenzial für eine positive Entwicklung des Menschen. Brandenburg 1921, S. 90–91.

³⁵⁷ Hirsh 2013, S. 197–198.

rechts oben im Bild) erneut verwertet, um eine im Wasser erfrischte junge Frau vor der drohenden Gefahr (den Reitern im Hintergrund) erschrecken zu lassen. In diesem Bild und der ihm vorausgegangenen Skizze (Abb. 102) wird nebenbei Jettmars Haften an antiken Pantomimen deutlich, denn im ausgeführten Werk ersetzt er die eine Griechin (die *Sandalenlösende Aphrodite* im Zentrum und in der rechten Bildhälfte) durch die andere, nämlich die *Kauernde Aphrodite* (von vorne), die, in Kollaboration mit dem archaischen Klagegestus, die unschuldige Badeszene mit Beunruhigung und Bangnis über die naturwidrige Verjüngung grundiert.³⁵⁸

Traum

Wie in den bisherigen Ausführungen deutlich wurde, montiert Jettmar seine Rekurrenzen auf das Griechentum in Bildgefüge, die formal und/oder thematisch an die Moderne angrenzen. Auch Kains Handbewegung, eine Abwandlung des antiken Schlafgestus,³⁵⁹ sowie die geschlossenen Augen von Kain und Ada zeigen das Thema des Schlafes, der Träume oder Trugbilder und damit eine Materie an, die um und nach 1900 allgegenwärtig war. Denn nicht nur die Symbolist_innen waren berauscht vom Fantastischen, Subrationalen, bei dem die sichtbare Realität den eigenen Halluzinationen wich; die Befassung mit dem Unbewussten, durch das sich der Traum vom wachen Vorstellungsleben unterscheidet, prägte ebenso den intellektuellen Diskurs um diese Zeit. Tiefenpsychologisch durchleuchtet und zum Forschungsgebiet erhoben wurde das nächtliche Geschehen insbesondere von Sigmund Freud in seiner aufsehenerregenden *Traumdeutung* (1900), die auszugsweise, über journalistische Beiträge, auch Leserschichten außerhalb der Fachkreise erreichte. An einer literarischen Verarbeitung versuchten sich Arthur Schnitzler (*Die Traumnovelle*, 1926) sowie Jettmars Grafikerkollege Alfred Kubin (1877-1959), der in seinem 1909 publizierten Roman *Die andere Seite* eine Welt voller Hirngespinnste erschuf und illustrierte. Genau hier setzt Jettmar an, wenn er Byrons Hadesreise zum Traumerleben umschreibt. Mit ihren zugeklappten Lidern verweisen Ada und Kain (wie etliche andere Figuren in seinem Œuvre und im Zyklus, vgl. Luzifer in Abb. 70) auf etwas jenseits aller Wahrnehmung Liegendes, eine andere Dimension, die sich nur erahnen oder erdenken lässt – wie das nahende Reich des Todes (Blatt 5) bzw. die darin aufquellenden Sinngehalte. Wie im Blatt davor verweigert sich das Dreigespann (Ada, Kain, Luzifer) einer Interaktion, außerdem teilt Luzifers ausgestreckter Körper das Blatt in zwei diagonale Hälften, die, unterstützt durch die Lichtführung, jeweils anderen Welten zuzugehören scheinen. Getrennt durch die körperliche Schranke des Erkenntnisbringers, finden der ihm ausgelieferte Kain und die jammernde Ada

³⁵⁸ Hofstätter 1984, S. 36.

³⁵⁹ Hofstätter 1984, S. 50. In ihrer ursprünglichen Form zeichnet sich die Geste des Schlafes durch einen über bzw. hinter den Kopf gelegten Arm aus, vgl. Abb. 128. Artverwandt ist die Pose des *Barberinischen Fauns* (Abb. 65).

keinen Zugang zueinander und bringen in dieser kompositionellen Anlage abermals eine gegenständliche Mitteilung, nämlich ihre Beziehungslosigkeit sowie die tiefen Gräben zwischen Vernunftstreben und Glaubenshörigkeit, aufs Tapet. Darüber hinaus verfälscht Jettmar die Raum- und Größenverhältnisse (z. B. in dem sich dahinschlängelnden Fluss) und baut eine paradoxe Situation, die nicht nur nicht lokalisierbar ist, sondern mit der menschlichen Logik kollidiert und dadurch als Imagination entschleiert wird (vgl. Abschnitt 7.2). Aus Byrons Unterwelttour, die sich in dieser Szene anbahnt, wird damit eine Wendung nach innen und aus einem erzählten Abenteuer eine nur geistig geschaute Idee.

6.3.5 Blatt 5 – Nichtigkeit: *Die Ungetüme der Vorwelt im Reich des Todes*

Chaos

Wenn Kains und Adas geschlossene Augen ein „mentales Bild“ ankündigen, dann deshalb, weil Jettmar anstelle der Byron'schen Exkursion in einen „Abgrund“ eine (Gedanken-)Reise zu einer „Vorwelt“ (Abb. 103) veranstaltet, die er wie üblich recht lose mit dem Text verschnürt. Während der Schriftsteller sein Totenreich nämlich mit allerlei steinzeitlichem (z. B. einem Mammut) und fantastischem Getier (z. B. einer drachenähnlichen Riesenschlange) sowie präadamitischen Zombies besiedelt, fischt Jettmar aus dem *Mysterium* ausgewählte Stichwörter heraus (Ungetüme, Mammut, Ozean), um sein Blatt – ausschließlich – mit längst ausgestorbenen, jedoch einst tatsächlich existierenden Kreaturen zu befüllen. Der Künstler bewegt sich auf der Zeitachse rückwärts zu den Riesen der Urzeit, die er zu einem großen Wirrwarr zusammenreibt: Übertagt von Byrons Mammut tummeln sich auf dem Blatt verschiedenste Flug- und Landeichen, von denen manche nach ihren Artgenossen schnappen. Das heillose Chaos erinnert an christliche Ikonografien, in denen Reptilien durcheinanderwirbeln, wie z. B. Pieter Brueghels *Engelssturz* (Abb. 104) oder Hieronymus Boschs *Weltgerichtstriptychon* (1482) in der Akademie der bildenden Künste.³⁶⁰ Genauso wenig wie in diesen Werken grasen die Tiere im Zyklus in friedlicher Eintracht und Harmonie nebeneinander. Sie treiben ihr Unwesen an einem gesetzlosen Ort, wo sie sich einem wilden Gerangel hingeben. In dieser Konfusion enthalten ist eine in der Antike vorformulierte (Hesiod, Vorsokratiker, Platon) und im Christentum weitergeführte (Augustinus, Thomas von Aquin) Anschauung, der zufolge die „Ordnung“ mit dem „Göttlichen“ liiert ist – womit die apokalyptischen Zustände im Umkehrschluss, so wie in

³⁶⁰ Natürlich sind Eidechsen o. ä. in der christlichen Ikonografie allegorisch gemeint. Nach der Bibel gelten sie als unreine Tiere (Lev 11,29-30), die das Sündhafte verkörpern. Dittrich/Dittrich 2005, S. 78–79. Der Drache wird seit jeher mit dem Bösen, der sich dem Guten, Redlichen in den Weg stellt, in Verbindung gebracht, vgl. Abschnitt 5.2. Auch Jettmars gewaltiger Saurier in der rechten Bildhälfte fand als „Drache“ eine Zweitverwendung im religiösen Gedichtband *Gottesminne* (1924), wo er die Sünde repräsentiert.

zahllosen sakralen Höllendarstellungen in der Kunst, die Absenz eines Gottes verlautbaren. Ganz ähnlich ist es im *Mysterium* nachzulesen. Byron, der das „Chaos“ in der Unterwelt ausdrücklich zur Sprache bringt, sieht darin einen „gottverlassenen“ Ort, der – und hier zeigt sich der Einfluss von Cuviers Katastrophismus (Anm. 206) – vom grausamen Schöpfer durch die jetzige Erde ersetzt wurde: „Die Elemente er zermalmt’, zerstampft’, und unerbittlich durcheinanderwarf, dass dann die Welt in solches Chaos sank, wie das einst war, dem sie entsprang. Nicht oft geschieht so Unheilvolles in der Zeit, doch öfter in der Ewigkeit.“³⁶¹ Jettmar verwendet diese Utopie, um mit außergewöhnlich naturalistischen Reptilien (im Gegensatz zu Abb. 25) eine paläontologisch fundierte Menagerie zu präsentieren, die einen regulierenden Eingriff durch eine höhere Entität sichtlich vermissen lässt. Man meint darin einen zeitkritischen Unterton zu vernehmen, denn durch die moderne Naturwissenschaft, die durch die (kurz zuvor erforschten) Saurier ins Spiel gebracht wird, war die Welt tatsächlich „entgöttlicht“³⁶² oder wie Max Weber (1864-1920) es nannte, „entzaubert“³⁶³, d. h. jener allmächtigen Kraft beraubt, die alles Leben nach einem geheimnisvollen Plan ausrichtete. Die letzten „Welträtsel“³⁶⁴ waren, so suggerierte es zumindest Erich Haeckels (1834-1919) gleichnamiger Publikumserfolg, gelöst; im Lichte von Wissenschaft und Diesseitsorientiertheit war Realität geworden, was Byron noch nicht auszusprechen wagte: die Absage an einen Gott. Angesichts der historischen Umstände fordern die kannibalischen Verhältnisse in Jettmars Blatt ferner dazu heraus, dieses noch in eine andere Richtung zu lesen – als Metapher für die Grausamkeiten des Krieges, die den Globus mit Leid und Tod überzogen hatten und mit der Gottesvorstellung wahrhaftig schwer vereinbar waren (auch für Jettmar, Anm. 310). Eine weitere Aussage will Sohn Karl den anarchischen Zuständen entlocken:³⁶⁵ In den über- und untereinanderliegenden Tierleibern sieht er die Zerschlagung der vormals einenden Monarchie in unübersichtliche Einzelstaaten, die wie Jettmars Urzeittiere um ihr Überleben kämpfen. Diese interpretativen Zugänge sollen ausreichen, um die changierende Symbolik von Jettmars Werken in Erinnerung zu rufen – sofern diese für sich alleine betrachtet werden. Denn im Unterschied zu anderen mehrteiligen Arbeiten wird die Vieldeutigkeit der einzelnen Blätter von *Kain* durch Selektion und Komposition der Episoden in eine (Gesamt-)Leserichtung kanalisiert (vgl. dazu den Deutungsvorschlag, Abschnitt 6.4.1).

³⁶¹ Byron 2021, S. 37. Der Vorstellung eines „Chaos“ als Teil der Weltentstehungsgeschichte, wie sie ursprünglich der griechischen Philosophie entstammt, setzten Kirchenväter ab dem 2. Jahrhundert das Konzept der *creatio ex nihilo* (Anm. 243) entgegen. Der Begriff „Chaos“ blieb jedoch bestehen, um einen (ungeordneten) Urzustand zu beschreiben, der sich von der funktionierenden, „geordneten“ Welt abhebt. Bauks 2006, S. 2–3.

³⁶² Curtius 1912, S. 131.

³⁶³ Weber 2016, S. 15.

³⁶⁴ In seinem Werk *Die Welträtsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie* (1899) versuchte sich der Monist Haeckel, aufbauend auf Darwins Evolutionstheorie, an einer rationalen Erklärung der Weltzusammenhänge. Kienzle/Kuhn 1998, S. 276–277.

³⁶⁵ Jettmar 1969, S. 14.

Naturwissenschaft

Dass Byron neben unheimlichen Fantasiewesen auch Ungeheuer aus einer untergegangenen Welt auftreten lässt, kam Jettmar sicher sehr gelegen. Seit seiner Kindheit fühlte sich der Künstler von vorsintflutlichen Großechsen angezogen und las paläontologische Zeitschriften;³⁶⁶ später entstand daraus eine Serie von Drachenbildern. Auch in Bezug auf seinen Zyklus hatte Jettmar der modernen Naturwissenschaft einiges zu verdanken, denn es war ihr Aufstieg, der es Jettmar erlaubte, vor Millionen von Jahren verschwundene Reptilien zu rekonstruieren und seine Vorwelt auf realistische Beine zu stellen; zumindest was die zoologische Anlage der Tiere betrifft, denn natürlich sind Mammut und Dinosaurier – dies war damals schon bekannt – einander nie begegnet (was sie erst recht auf ihre Zeichenhaftigkeit festnagelt, Abschnitt 7.2). Der Künstler nutzt seinen Wissensvorsprung gegenüber Byron, um mit großer Sorgfalt³⁶⁷ Reptilien zu formen, deren Entdeckung erst einige Jahre nach dem *Mysterium* veröffentlicht und ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch niedrigschwellig verbreitet wurde. In ganz Europa wurden Museen eingerichtet, denen aufgrund ihres lehrhaften Charakters eine bedeutende Rolle in der Wissensverteilung zukam. Besonders stolz war man in Wien auf die Einrichtung eines Naturhistorischen Museums (1889), das sich unter seinem Direktor Ferdinand von Hochstetter (1829-1884) an Charles Darwins (1809-1882) Evolutionslehre orientierte und eine paläontologische Abteilung beherbergte. Dort war Jettmar zu Gast, um nach Tiermodellen zu zeichnen.³⁶⁸ Und selbst für den Rest seiner Saurierkolonie, für die in Wien keine Vorlagen existierten, gab es Anschauungsmaterial in Hülle und Fülle. Zeitungen, (Fach-)Zeitschriften (z. B. *Kosmos*, seit 1894), Enzyklopädien, Sammelwerke und Lexika (Brockhaus, Meyer, Herder)³⁶⁹ sicherten die Versorgung mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und befeuerten das Interesse an früheren Entwicklungsstufen der Erde – auch innerhalb der Künstlerschaft (Abb. 105).

Seine Leidenschaft für urzeitliche Saurier könnte Jettmar dazu bewogen haben, die beiden Gefährten Luzifer und Kain aus dem Blickfeld zu rücken sowie mit der Dominanz der tierischen „Natur“ gegenüber dem Menschen seiner Gewohnheit zur Betonung entweder des einen oder des anderen nachzukommen. Auch ließen sich in dieser Bildanlage Reflexe auf andere Höllenreisen sehen, etwa Dorés Illustrationen zu Dantes *Göttlicher Komödie* (1861), die bereits bei

³⁶⁶ Jettmar 1969, S. 13, Jettmar 1975, s. p.

³⁶⁷ Für das Blatt (Ätzung, kalte Nadel, Feile, Schmirgel) existieren neun Zustandsdrucke. Von Weixlgärtner wurden einzelne Tiere (z. B. ein sitzender Pterodaktylus) identifiziert. Weixlgärtner 1920b, S. 68.

³⁶⁸ Dass Jettmar Tierstudien im Museum betrieb, berichtet er Anton Mayr brieflich am 15.12.1921 (Nr. 01).

³⁶⁹ Telesko 2010, S. 221–224. Auch in die Literatur fanden paläontologische Erkenntnisse Eingang. Zu den bekanntesten Urweltschilderungen dieser Zeit zählt Arthur Conan Doyles Roman *The Lost World* (1912), dessen Saurier zu Buchillustrationen anregten und ab 1925 über die Leinwand flimmerten. Kugler 2021, S. 191–200.

früheren Radierungen Inspirationen geboten haben könnten.³⁷⁰ Darüber hinaus leuchtet in den marginalisierten Figürchen aber auch die veränderte Rolle des Menschen auf, die die Naturwissenschaft diesem im ausgehenden 19. Jahrhundert abverlangt hatte. Denn mit der breiten Anerkennung von Darwins Theorien (*On the Origin of Species*, 1859; *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 1871) um 1900 war allgemein bekannt, dass der humane Organismus aus Genen und Umwelt hervorgegangen und einem naturgesetzlich bestimmten Werden und Vergehen unterworfen war. Die Folgen dieser Kränkung³⁷¹ waren eine Zumutung. Das Individuum konnte sich nicht länger als „Krone der Schöpfung“ begreifen, das, wie das erste Zyklusblatt glauben macht, von Gott in Vollkommenheit erschaffen wurde. Vielmehr musste es seinen Platz als eine unter vielen evolutionär geformten Spezies akzeptieren, die sich noch dazu mit Primaten die Vorfahren teilte (*Deszendenztheorie*). Mit der Freilegung seines Stammbaumes und dem Wissen um die nüchternen Wahrheiten seiner Existenz – seiner Herkunft, triebhaften Instinkte und tierischen (statt gottgegebenen) Veranlagungen – hatte der Mensch seine Überlegenheit verloren und war sich seiner „Kleinheit“ im Universum bewusst geworden, so wie sie dem der Betrachter_in in Jettmars Bild entgegenweht: Byrons stimmungswaltige Redner sind zu zwergenhaften Statisten verkümmert, die im Hintergrund einen Lebensraum beobachten, aus dem ein Gott sowohl formal (Unordnung) als auch inhaltlich (Naturwissenschaft/Saurier) ausgeschieden ist. Der sehnsüchtig erhoffte Wissensgewinn, da sind sich Jettmar und Byron scheinbar einig, endet im Bewusstsein der eigenen „minderen“ Position in der Welt: „Und dies ist menschlicher Erkenntnis Ziel, dass man die Nichtigkeit des Menschenseins erkennt.“³⁷²

6.3.6 Blatt 6 – Schmerz: Abels Tod

Trauer

Mit der sechsten Szene (Abb. 106) erreicht der Zyklus die Klimax des Dramas, die Kain zum ersten Straftäter der biblischen Geschichte – und die Christ_innen zu Nachfahren eines Mörders – werden lässt. Mehr noch als bei Byron ist der Vorfall als aristotelische *Peripetie* (Wendepunkt) konzipiert, in der Kains Empörung und Wunsch nach seelischer Beruhigung in Schuld und Erschütterung umschlägt. Wie in den bisherigen Blättern wird der die Betrachter_in durch das gewählte Handlungssegment zu einer bestimmten Sichtweise angehalten: Statt die Opferdarbringung des Brüderpaars zu protokollieren, die bei Byron unmittelbar auf den Hades folgt,

³⁷⁰ Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung), 19.04.1900, S. 1. Relevant für das Zyklusblatt ist Dorés Canto 29 (Inferno), in dem sich Dante und Vergil im Hintergrund halten, während vor ihnen das Höllengeschehen tobt.

³⁷¹ Nach Freud war das Faktum, wie die Tiere aus einer evolutionären Entwicklung hervorgegangen zu sein, neben der kosmologischen (die Welt ist nicht der Mittelpunkt des Universums), der psychologischen (der Mensch ist nicht Herr seiner unbewussten Vorgänge) die dritte große, nämlich biologische, Kränkung. Freud 1917, S. 3–7.

³⁷² Byron 2021, S. 49.

kettet Jettmar sein sechstes Blatt direkt an die Aufklärungsmission in der Vorwelt und unterstellt dadurch eine Kausalität, die im *Mysterium* zwar grundgelegt, aber durch die eingezogene Opferszene und den Wortwechsel zwischen Kain und Abel aufgeweicht ist. Im Unterschied zu Byron (und dem Genesisbericht, Gen 4,1-8) ist der Mord bei Jettmar daher keine Folge einer göttlichen Zurückweisung oder eines eskalierenden Familienkonflikts, sondern die dramatische Auswirkung des Erkenntnisgewinnes auf einen Menschen, der eines letzten Sinnes verlustig wurde und sich zu seinem eigenen Entsetzen dazu hinreißen lässt, seinen Bruder zu töten. Zusätzlich löscht Jettmar jeglichen Bezug zum alttestamentarischen Ablauf (Altäre, Mordwaffe etc.) und erhebt das Blatt zu einem allgemein-menschlichen Szenario, das auf sämtliche Welten, nicht nur die christliche, übertragbar ist. In dieser elementarisierten Form ist die Episode kaum getrennt vom Weltkriegsgeschehen zu sehen, denn parallel zur Zyklusentstehung hatte sich auf den Schlachtfeldern das „Herabsinken von der ethischen Höhe“³⁷³ mit schockierender Niedertracht bewiesen. Der in seinem Selbstverständnis „kultivierte“ Mensch war, wie Hermann Hesse (1877-1962) anlässlich der Lektüre der – nach dem ersten Weltkrieg wieder verstärkt gelesenen³⁷⁴ – *Brüder Karamasow* (1880) einräumte, „voll von Tier, voll von Urwelt, voll von riesigen, kaum bezähmbaren Trieben“³⁷⁵ und insofern, wie in der Aufeinanderfolge von Blatt 5 und 6 auch leise anklingt, um nichts besser als die urzeitlichen Räuber in Jettmars Vorwelt. Und doch nimmt der Künstler den Brudermord nicht als Vorwand, um die Brutalität des Menschen in extenso darzulegen. Auch entschuldigt er den Totschlag nicht wie Byron, der das Verbrechen als unglücklichen Unfall verharmlost. Bewusst schafft Jettmar eine Leerstelle, indem er jeglichen Hinweis auf die Tat vermeidet, selbst im Blatttitel ist schmallippig vom „Tod“ Abels die Rede. Anders als im kleinen Holzschnitt auf dem Deckblatt der Serie (Abb. 107), in dem Kain im Konsens mit Heerscharen von Brudermördern in der Kunstgeschichte (Tizian, Rubens, Rembrandt etc.) als kaltblütiger Aggressor serviert wird, beschäftigt sich Jettmar im Zyklusinneren mit Kains emotionaler Verfassung und lenkt damit den Blick auf die quälenden Konsequenzen des Mordes für den Täter, der selbst zum Opfer geworden ist. Mit dieser Parteinahme für den verzweiferten Brudermörder führt Jettmar das Narrativ des 19. Jahrhunderts fort, das in Kain – ähnlich wie im gefallenem Engel – den tragischen, aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Helden sehen wollte. Nicht die Niederstreckung Abels stand im Fadenkreuz bildlicher Erzählung, lieber befasste man sich mit Kains Verdammnis, Einsamkeit und Betroffenheit nach der verübten Tat (Abb. 108).³⁷⁶ Fast ausnahmslos wurde in den beigelegten Attributen (Keule,

³⁷³ Freud 1924, S. 17. Sogar Freud zeigte sich betroffen von der Verrohung der Menschen im Krieg, eine Reflexion darauf ist sein Werk *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915), dem das angeführte Zitat entnommen ist.

³⁷⁴ Zur Rezeption von Dostojewski nach dem Ersten Weltkrieg vgl. Deppermann 2010, S. 104–106.

³⁷⁵ Hesse 1920, S. 382.

³⁷⁶ Nikou 2000, S. 497–499. Nach der Zäsur von 1918 wurde der Brudermörder wieder vermehrt zum Bösewicht,

Feuerstelle, Rauch) jedoch der biblische Vorspann preisgegeben und der Vorgang dadurch in eine historische Ferne gerückt, selbst dann, wenn es sich um eine der seltenen Byron-Illustrationen handelte wie jene von Doré (Abb. 109). Nicht in dieser Szene, aber in dessen Bilderbibel (Abb. 110) könnte Jettmar neuerlich, wie schon beim Sündenfall, Anregungen gefunden haben. Der Hintergrund mit dem sonderbaren, räumlich nicht verankerten Wurzelwerk, das Kains inneren Gefühlssturm förmlich in die Welt hinausschreit, sowie der herzförmig aufgerissene Himmel (bei Jettmar horizontal gespiegelt),³⁷⁷ der diagonal mit Abel verbunden ist, lassen auf den Grafikerkollegen schließen.

Bezieht man das Deckblatt mit ein, setzt Jettmar in seinem Zyklus somit bei zwei Darstellungstraditionen an: einer älteren, die die Mordausführung breittreibt und aufgrund der Möglichkeit zur Demonstration komplexer Bewegungsmotive in der Renaissance und im Barock vorherrschend war, und einer jüngeren aus dem 19. Jahrhundert, die Kains Zustand nach der Tat psychologisch ausleuchtet. In diesen beiden Rollen, dem Mörder und dem Verzweifelten, beschreibt Jettmar die divergenten Seiten der menschlichen Seele: animalische Rohheit einerseits und humanes Empfinden andererseits. Während der Schlächter Kain im Holzschnitt aber im Einklang mit früheren Bildwerken steht, dramatisiert Jettmar die Fassungslosigkeit des Brudermörders aus dem 19. Jahrhundert (Abb. 108, Abb. 110) zur pathosgeladenen Gebärde, die ihr Analogon in der expressionistischen Plastik des frühen 20. Jahrhunderts findet. Der aufheulende Brudermörder des Wiener Bildhauers Gustinus Ambrosi (1893-1975), wenige Jahre vor *Kain* gefertigt (Abb. 111), wirkt mit seiner konkaven Wirbelsäule und den vor die Stirn geschlagenen Händen wie der aufgeklappte Leib von Jettmars konvex gebogenem Kain. Als malerischer Ideengeber könnte sich zudem der Brudermörder von Ludwig Schmid-Reutte (1863-1909) angeboten haben, der mit dem Kain im Zyklus neben dem Hocken den kreisförmigen Rücken teilt (Abb. 112) und darin der fotografischen Kain-Interpretation des Wilhelm von Gloeden nachfolgt (*Cain*, 1900). Allen Figuren gemeinsam ist das enthemmte Affektmotiv, das das verdeckte Gesicht von seiner Ablesefunktion entbindet und den gesamten Aussagegehalt in den von Pein durchtränkten Körper projiziert. Dieses „laute“ Gehabe ist in seiner Grobstruktur, nicht ganz unerwartet, seit griechischer Zeit bekannt. Genau wie bei Ada (Abb. 98) ist es eine antike Klagehandlung, die für eine christliche Figur präpariert wird. Das Haareraufen, das Jettmars Kain als verzweifelten Totenwächter markiert, ist schon bei Homer (c. 8 Jh. v. Chr.)

der Abel gnadenlos niedermetzelt (Lovis Corinth, *Brudermord*, 1919) und für viele Jahrzehnte das Symbol einer menschlichen Bestie bleiben sollte (Georg Grosz, *Kain oder Hitler in der Hölle*, 1944).

³⁷⁷ Naturgebilde wie dramatische Wolkenmassen oder Steinformationen sind bei Jettmar als Stimmungsträger zu verstehen, die – gleich den bewegten Faltenwürfen (Abschnitt 5.4) – menschliche Empfindungen ausdrücken. Vgl. dazu auch die Abschnitte 6.3.2 und 6.3.7.

beschrieben und im Altertum *der* Trauerhabitus schlechthin. In ihrer heftigsten Ausprägung ist die Geste, die dem Schlagen auf den Kopf benachbart ist, die Frucht der prärarchaischen Kunst und zählt damit zu den ersten dokumentierten Klagegebärden der Antike; in den protoattischen Vasenbildern des siebten vorchristlichen Jahrhunderts wird sie zur häufigsten Trauerbekundung, später auch in Kombination mit dem Hocken und dem gekrümmten Oberkörper (Abb. 113).³⁷⁸ In der Klassik kühlt sich das körperbetonte Wehgeschrei allmählich ab und geht in den *gestus melancholicus* über, der sich in unterschiedliche Bedeutungen auftrennt (Abschnitt 6.3.3). Mit unüberschaubaren Modifikationen hat sich das gramerfüllte Vergraben des Kopfes in den Händen bis heute erhalten, wiewohl seine Herkunft, genau wie jene anderer Klageriten (Anm. 350), ungeklärt ist. Was immer also die Ursache gewesen sein mag, sich in der Frühzeit menschlicher Kultur die Haare zu zerzausen (oder als Variante davon zum Kopf zu greifen), übrig blieb eine formal erstarrte Gebärde, die weltliche wie mythologische,³⁷⁹ männliche wie weibliche, Sitz- oder Stehfiguren als Trauergestalten benannte. In seinem jammernden Kain dockt Jettmar also an ein uraltes Motiv an, das aber längst in neuzeitliche Bilder von Leidenden und im Zuge dessen auch in die Typenlinie des von Schmerz zernagten Kain immigriert war (Ambrosi, Schmid-Reutte). Allerdings unterzieht der Künstler die Pantomime einem Facelift, indem er die rechtwinkelig zur Brust stehenden Arme anlegt und die leicht gebeugte Wirbelsäule der antiken Darstellungen zu einem Rundrücken hochtreibt, der diesen Namen fürwahr verdient und die Verzweiflung *einer* spezifischen Person zu einer des Menschen *überhaupt* verabsolutiert. Die Überzeichnung dient demnach nicht lediglich der Verlebendigung eines biblischen Berichts oder der Anregung einer anteilnehmenden Betrachtung, wie sie von Leon Battista Alberti (1404-1472) in seinem epochalen Traktat *Über Malerei* (1436) empfohlen wurde („wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen“)³⁸⁰. Kains überzogene Pose fungiert, so wie Adas opernhafte Kummerattitüde im vierten Blatt, als Gefühlssymbol³⁸¹, das einen universalen Seelenzustand wiedergibt. Was das sechste Zyklusblatt durchströmt, ist der Schmerz *an sich*, der von jedermann „erspürt“ oder „erinnert“ werden kann und durch die entindividualisierende Übersteigerung dazu anregt, die eigene Erfahrungswelt einzupflegen. Nun sind derlei Ausdrucksfiguren natürlich kein Novum in der

³⁷⁸ Besonders in frühen Darstellungen ist das Haareraufen aufgrund des hohen Abstraktionsgrades kaum vom Kopfschlagen zu unterscheiden (vgl. dazu Anm. 350). Merthen sieht in Abb. 113 mehr ein Berühren des Kopfes als ein Haareraufen – aber in jedem Fall eine Klage-/Trauergeste (was im Kontext dieser Arbeit ausschlaggebend ist). Entscheidend ist die Haltung der Arme, denn ein Hocken, Kauern oder Knien betont das Leid, ist aber nur im Kontext mit anderen Gesten als solches zu interpretieren. Huber 2001, S. 200–210, Merthen 2005, S. 259.

³⁷⁹ Der Typus des (allerdings sitzenden statt hockenden) Mannes mit gekrümmtem Rücken und Griff zum Kopf findet sich ab dem 5. Jh. v. Chr. häufig im Zusammenhang mit Achills Trauer um Patroklos.

³⁸⁰ Leon Battista Alberti, *Drei Bücher über die Malerei*, in: Ders., *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. von Hubert Janitschek, Osnabrück 1970, S. 120, zit. nach Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 80.

³⁸¹ Deri 1919, S. 105

Geschichte der bildenden Kunst, im pantomimischen Symbolismus werden sie aber zu „sprechenden“ Körpern, deren Gehalt über die rein emotionale Wirkung hinausgeht – man denke nur an Adam im Paradies, der pantomimisch seinen „Fall“ ankündigt, welcher wiederum mit dem libidinösen Appetit verschwistert ist, oder den verzagten Kain, in dem sich die Marter des menschlichen Logos manifestiert. Auch die forcierte Biegung von Jettmars Brudermörder ist nicht nur in ihrer affektiven Wirkung zu sehen; sie spricht ebenso von Schuld, Sünde und Verderben – nicht umsonst verträgt sich der Habitus gut mit dem Begriff der „Krummheit“, der seit Platon (428/427-348/347 v. Chr.) mit dem Negativen, Bösen, Verwerflichen besetzt ist. In die Theologie hinübergezogen, ließe sich zudem die Brücke zum „in sich selbst gekrümmten“ Menschen (*homo incurvatus in se*) schlagen, der die Abkehr von seinem Schöpfer vollzogen hat und in sündhafter Ichbezogenheit dahindarbt.³⁸² Ins Bild gesetzt ist diese Denkfigur z. B. in einem mittelalterlichen Mosaik (Dom von Monreale, 12. Jh.), das die Heilung einer Frau durch Jesus zeigt (Lk 13,10-17). Ihr Rücken ist, wie bei Kain, kreisartig gewölbt, weil sie von einem „Dämon“ geplagt wird. Mit dem gleichen Themenkomplex (Verzweiflung/Verfehlung) befrachtet sind die vielen Rundrückenfiguren des 18. und 19. Jahrhunderts; vor allem William Blake (1757-1827) und Edvard Munch (1863-1944) applizierten die Einheit von Krümmung und Haareraufen häufig auf ihre Figuren (Abb. 114, mit eine Klagegebärde Evas). Diese desperaten Gestalten bilden gewissermaßen die Blaupause für die auffallend vielen Geknickten in der modernen Plastik (Anton Hanak, Franz Metzner etc.), denen ihre innerliche Tortur „auf den Leib“ geschrieben ist.³⁸³

In Jettmars Œuvre kehrt der Figurentypus des haareraufenden Gekrümmten – mit den üblichen Iterationen – etliche Male wieder (Abb. 115, Abb. 116). Der Gefahr einer beinahe ermüdenden Redundanz und eines „Abnutzungseffekts“ seiner Reprisen war sich der Künstler sicher bewusst. Durch alternierende Perspektiven, z. B. mittels Drehung, wirkt er einer drohenden Uniformität entgegen und hält es darin mit Genelli, der seine Figuren ebenfalls in leicht unterschiedlichen Fassungen für variierende Zwecke recycelte.³⁸⁴ Mindestens genauso spannend wie die werkübergreifende Nutzung des Motivs ist aber dessen semantische Homogenisierung mit den anderen Gebärden innerhalb des Zyklus. Denn mit Voranschreiten von *Kain* kristallisiert

³⁸² Roth 1998, 14–17, Ernst 2009, S. 313.

³⁸³ Der bewusste Einsatz von Körper und Gestik zur Veranschaulichung eines Symbolsinns (nicht nur eines emotionalen Ausdrucks) kam seit dem 19. Jahrhundert vermehrt zur Anwendung, sowohl in der bildenden Kunst (Flaxman, Füssli, Blake, Hodler, Klinger etc.) als auch in Tanz und Bühnenkunst, vgl. Abschnitt 6.3.4. Hofstätter 1984, S. 19, Hofstätter 2000, S. 19–20. In der Plastik war der pantomimische Symbolismus bis weit in die 1920er Jahre hinein der bevorzugte künstlerische Modus (Rodin, Minne, Barlach). Hofstätter 1978, S. 41–42.

³⁸⁴ Nielsen 2005, S. 29.

sich heraus, dass alle bisherigen Attitüden (vom Luzifer-Flug abgesehen) nicht nur antike Vorläufer besitzen, sondern sich nach (!) dem Sündenfall um ein und dieselbe thematische Achse (innere Qual) drehen. Der Künstler konfrontiert den_ die Betrachter_in mit den vielen Schattierungen des nachparadiesischen Schmerzes und entfaltet in den Gesten beinahe so etwas wie eine Genealogie des Leidens, die, bezogen auf das zeittypische Auftreten in der Kunst, von hellenistischem Kauern und klassischer Nachdenklichkeit (Blatt 3) zurückführt zur inbrünstigen Klage der (Prä-)Archaik (Blätter 4, 6), wobei alle Figuren vom einstigen ikonografischen Kontext abgezogen sind – alle bis auf Kain, der wie in frühesten Vasenbildern um einen Toten weint. Nahe an altertümlichen Bildzeugnissen ist die formale Anlage der Posen: Etwa wird Adas Klage in einer Weise gezeigt, dass Sitz und spitzwinkelige Arme mit den stilisierten (später naturalistischen) Vasenzeichnungen übereinstimmen. Kain ist in seiner Trauer um Abel wiederum so eingefangen, dass die charakteristischen Merkmale (Rundrücken, Knien, Haarerauhen) ebenfalls einen Bezug zu den frühzeitlichen Illustrationen gestatten. Und Luzifer, der Denker, wird wie in zweidimensionalen Nachbildungen der *Penelope-Pose* (z. B. auf Keramiken), seitlich erfasst (und nicht von vorne, wie z. B. Stucks Satan). Selbst wenn diese Attitüden über die Jahrtausende Allgemeingut wurden und ihre Provenienz ob der palimpsestartigen Überschreibungen in der Kunstgeschichte in Vergessenheit geriet, sind sie formal noch als atavistische Gebärden greifbar. Dies will nicht heißen, dass Jettmar als Vorbereitung für den Zyklus eigens Vorlagen aus archäologischen Werken (z. B. Otto Benndorf, *Wiener Vorlegeblätter*, 1880-1891; Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, ab 1890) abmalte, um sie in seinen *dramatis personae* zu imitieren. Ebenso gut ist vorstellbar, dass Jettmar die emotionalisierenden Gesten im Laufe seines Malerlebens internalisiert hatte und seinem Publikum intuitiv „antike Temperamentsbilder“³⁸⁵ vor Augen hält, die der abendländischen Kunst von ihren heidnischen Vorfahren überlassen wurden (vgl. Abschnitt 2).

Tod

Umso überraschender ist es, wenn in den paganen Formenbestand plötzlich ein durch und durch christliches Motiv einfällt. Mit den leicht überkreuzten Beinen Abels, der mehr wie sanft entschlafen als mit brachialer Gewalt niedergerungen wirkt, greift Jettmar eine Haltung auf, die eindeutig theologisch punziert ist. Bekanntlich ist in dem *homo religiosus* Abel, der seit dem Frühchristentum für Glauben und Gottvertrauen steht, Christus präfiguriert, weshalb seine Beinstellung in der Bildtradition als Vorausweisung auf den Kreuzestod Jesu gelesen wird. Zur Geltung gebracht wird dieser Wink im Zyklus durch die gütige, friedvolle Miene des Verbliche-

³⁸⁵ Warburg 2018, S. 179.

nen – es ist eines der wenigen erkennbaren Gesichter im gesamten Zyklus – sowie die Lichtführung, die einer Rembrandt'schen Kreuzigungsszene um nichts nachsteht und auf höhere Mächte und Transzendenz hindeutet. Auch die bewusste Über-/Verzeichnung Abels (vgl. die kugelige Ausbuchtung der Schulterpartie) sowie die Wahl des *punctum temporis* zwischen Leben und Tod (Abels Augen sind noch halb geöffnet, sein Körper erst teilweise vom Licht erfasst) sprechen dafür, dass hier nicht (irgend-)ein Mann dahinscheidet, sondern eine Metapher für Religiosität und sittliche Reinheit in der Nachfolge Christi. Dies ist umso plausibler, als Byron den Zusammenschluss mit Jesus selbst herbeiführt, indem er Abel, sein Leben aushauchend, die letzten Worte Christi (Lk 23,34) ausstoßen lässt: „Mein Gott! (...) Verzeih dem Mörder – er weiß nicht – was er tat.“³⁸⁶ Außerdem erzählt Byron die Betrauerung des toten Sohnes durch seine Eltern, ein Sujet, das sich, obwohl in der Bibel nicht vorhanden, seit dem hohen Mittelalter in sakralen Bildwerken eingebürgert hat.³⁸⁷ Nicht selten wird durch die Stellung von Abels Korpus und die trauernde Eva eine Entsprechung zu Christus und Maria hergestellt, d. h. eigentlich eine Beweinung angeschnitten. Dieses Schema inklusive der hochgelagerten, überkreuzten Beine, die man ebenfalls aus der *Lamentatio* kennt (Abb. 117), greift Jettmar auf, um es mit dem Brudermord zu einem neuen Bildthema, nämlich einer Beweinung Abels durch Kain, zu verschleifen – mit gravierenden Folgen. Denn nun ist Kain, der Abel zu Tode gebracht hat, nicht länger „nur“ der Mörder seines Bruders. Die Tötung des typologischen Vertreters Jesu macht aus ihm einen Christusmörder oder abstrakter, einen Mörder des christlichen Glaubens. Damit steht in der auf zwei Personen verknäpften Komposition auf einmal eine umso weitreichendere Aussage im Raum, die Anton Wildgans (1881-1932) in seinem 1920 erschienenen *Kain*-Gedicht mit dem bekannten Nietzsche-Ausspruch „Gott ist tot!“³⁸⁸ auf den Punkt bringt. Spinnt man diesen Gedanken weiter, würden Kain und Abel zu Kippfiguren: Zum einen geben sie Auskunft über die *conditio humana*, zu der die Fähigkeit gehört, Gutes auszuschalten und dafür die Hölle in der eigenen Brust zu erfahren. Zum anderen stünden sie für Gottestreue und Gottesferne sowie die Vernichtung des Glaubens (Abel) durch die Vernunft (Kain).

6.3.7 Blatt 7 – Verlorenheit: *Der Weg in die Wüste*

Leere

Nach der Entladung der Emotionen im Brudermord leitet Jettmar mit der Wüstenwanderung (Abb. 118) das Abflachen des Spannungsbogens ein. Gleichzeitig erzählt er Byrons Geschichte weiter, denn diese endet, angelehnt an die Bibel (Gen 4,16), mit der dünnen Bemerkung des

³⁸⁶ Byron 2011, S. 63.

³⁸⁷ Erffa 1989, S. 383–385, Marzik 1998, S. 41–44.

³⁸⁸ Anton Wildgans, *Ein mythisches Gedicht*, Leipzig 1920, S. 95, zit. nach Kienzle 1998, S. 237.

Brudermörders, in das Land östlich von Eden (Nod) ziehen zu wollen. Wie in der Denkerszene (Blatt 3), die die einleitende Gebetsfeier der Urfamilie ausblendet, und beim Tod Abels (Blatt 6), der sich über die Opferhandlung ausschweigt, überspringt Jettmar auch hier das biblische Handlungselement (das Anbringen des Kainsmals) und wendet sich sofort der Flucht in die Einöde zu. Indem der Künstler den Gang ins Exil als Wüstengegend anlegt, schließt er dort an, wo das 19. Jahrhundert stehengeblieben war. Analog zur Paradiesvertreibung konzentrierte man sich damals nämlich auf die Fliehenden, deren Elend inmitten einer trostlosen Gegend zum Mitleiden animierte. Bei Jettmar sind die Repressalien (Vertreibung, Wüstenwanderung) für ein Fehlverhalten ebenfalls gleichgeschaltet, doch werden sie hauptsächlich – nicht nur nebenher – durch ein landschaftliches Panorama dargeboten. Diesmal ist es freilich kein grollendes Getöse wie beim Verlust des Gartens Eden, das den Eintritt ins Verstandeszeitalter ausruft; vielmehr ist alle explosive Energie aus dem Bild abgeflossen. Als Fermate liegt das Erdreich da, darin kaum auszunehmen die Menschlein am linken Bildrand, die auf die Größe eines Stecknadelkopfes reduziert sind. Jettmar, der die Miniaturisierung der Figuren gegenüber seinem zweiten Blatt radikalisiert und die Naturkulisse bis zum Landschaftsbild ausreizt, treibt hierin auch die Bildtradition ihrem Endpunkt zu. Noch mehr als im zweiten Blatt ist es jetzt der Natur aufgetragen, Gefühl und Bedeutung auszusprechen, wohingegen die Handlung durch die unscheinbaren Figuren (die ohnehin erst im vierten Zustandsdruck dazukamen)³⁸⁹ verblasst. Abweichend von den religiösen Historien früherer Jahrhunderte ist es daher nicht das Schicksal der weinenden Kainfamilie, das den_die Zuschauer_in rührt. Durch die endlose Weite und das darin verschwindende Grüppchen wird das Gefühl von Verlassenheit evoziert und die Landschaft selbst zum Echoraum für die äußere, aber auch innere Verlorenheit des Ausgestoßenen. In dieser Vorstellung von gemalter Natur als Äquivalent der Seele klingt, wie so oft bei Jettmar, die Romantik an, der zufolge die Hauptaufgabe der Landschaftsmalerei darin bestand, „eine gewisse Stimmung des Gemüthslebens [sic!] (Sinn) durch Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit)“³⁹⁰ wiederzugeben. Mit seiner „Seelenlandschaft“³⁹¹ war Jettmar aber auch in seiner eigenen Gegenwart in bester Gesellschaft. Neben den europäischen Symbolist_innen (Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini, Eugen Bracht, Max Klinger) versprachen sich Secessionisten wie Gustav Klimt, Carl Moll (1861-1927) oder Adolf Böhm (1861-1927) von Naturformationen die Chance, dem *état d'âme* eine Gestalt – je nach persönlicher Neigung im Form von mystischer Urnatur, naturalistischem oder stilisiertem Gebilde – zu verleihen. Doch kaum ein Werk vermag des Empfinden von Fragilität und Ausgesetztsein

³⁸⁹ Weixlgärtner 1920b, S. 68.

³⁹⁰ Carus 1831, S. 41.

³⁹¹ Bisanz-Prakken 1999, S. 162.

des Menschen auf derart eindringliche Weise zu vermitteln in Jettmars steiniger Wildnis, die, befreit von den Fesseln der Zeit, an keinen zeitlichen oder geografischen Kontext gebunden ist. Als *Sinnbild* (und nicht *Abbild*) meint Jettmars Landschaft jedes Individuum an jedem Ort – auch jenes im Jahr 1920, für das das Umherirren in der Fremde leibhaftig erlebbar geworden war: Fluchtbewegungen hatten ganz Europa überflutet, Grenzen wurden neu definiert und Bürger_innen der ehemaligen Monarchie verloren ihr altes Zuhause. Vor diese Auslegung drängt sich aber noch jener Gedanke, der über die vorangegangenen Blätter hinweg ausgewalzt wurde: In der „inneren“ Wüste erfährt das *animal rationale* seine Einsamkeit und „transzendente Obdachlosigkeit“³⁹². Der (Götter-)Himmel ist leergefegt, genau so, wie er von Autor_innen (z. B. Adalbert Stifter) erdichtet³⁹³ und von den Symbolist_innen besonders bitter empfunden wurde. Diese Interpretation ginge konform mit den literarischen Bearbeitungen des Kain-Stoffes zwischen 1880 und 1920, die (wie Wildgans) durch die Bank den Verlust des Jenseits und das metaphysische Vakuum thematisieren.³⁹⁴ Erklärbar wären dadurch auch die Wasserquellen, die neben dem Zugang zum Unbewussten (C. G. Jung) vor allem Auslöschung und Erneuerung bezeichnen. Als Uranfang des Lebens, dem, wie im 19. Jahrhundert wissenschaftlich belegt werden konnte, alles entspringt, bedeutet Wasser in nahezu allen Kulturen „*fons et origo*, die Mutter von allem, was existieren kann“³⁹⁵. Es beinhaltet sämtliche Optionen, gute wie schlechte, und könnte insofern für die Gesamtheit aller Alternativen des autonomen Menschen stehen, der im „Nichts“ seiner Umgebung (aber immerhin mit einem hoffnungsspendenden Silberstreif am Horizont) nunmehr gefordert ist, sich selbst neu zu erschaffen.

Ewigkeit

Mit ihrer vielfältigen Aussagefähigkeit reiht sich die Wüste in den Rest des Zyklus ein. Gleiches gilt für ihre formale Struktur, die von Jettmars „klassischem“ Ordnungswillen zeugt. Erstmals und anders als in den Szenen zuvor, in denen zumeist die Diagonale bildbestimmend war, dominiert hier aber – der klassischen Kunst mehr entsprechend³⁹⁶ – die horizontale Ausrichtung (Lichtstreifen, Himmel etc.), die vom Querformat mitgetragen wird. Dabei mögen Überlegungen zur formbezogenen Wirkung eine Rolle gespielt haben, etwa hatte Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), dessen Theorien etliche Künstler_innen des 20. Jahrhunderts erreichten

³⁹² Georg Lukács, zit. nach Ruhstorfer 2010, S. 93.

³⁹³ Der „leere Himmel“ als Metapher für die Kollektiverfahrung der durch die Naturwissenschaft entgötterten Welt ist ein Leitmotiv des 19. Jahrhunderts, literarisch verarbeitet wird dieses etwa in Stifters *Der Condor* (1840), den Jettmar ziemlich sicher gelesen hatte. Guthke 1971, S. 141–142, Brief an Anton Mayr, 17.03.1926 (Nr. 31).

³⁹⁴ Kienzle 1998, S. 225–226. Zur Interpretation von Kain und Abel im 19./20. Jahrhundert vgl. auch Anm. 215.

³⁹⁵ Eliade 1998, S. 221. In Jettmars Landschaften ist Wasser ein häufiges Element; zum zentralen Thema wird es in mehreren Darstellungen der Sintflut, die symbolisch Vergehen, Auslöschen und Wiederentstehen anspricht.

³⁹⁶ Der Barock ist eher diagonal, die klassische Kunst durch Horizontale/Vertikale bestimmt. Wölfflin 1983, S. 117.

(Wassily Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee), bemerkt, dass senkrechte Linien „erheben“, waagreiche hingegen „erweitern“ würden (*Kritische Gänge*, 1861)³⁹⁷ – so wie in Jettmars Felslandschaft, über die sich eine „lastende Ewigkeit“³⁹⁸ breitet. Vergleichbare Bestrebungen, nämlich das Produzieren von Stimmungswerten durch die Form selbst (unabhängig vom Dargestellten), könnten sich auch hinter den Einzelementen des Blattes verbergen. Subtrahiert man nämlich die ungleichmäßigen Kanten von den Kuppen und Klötzen, zerfällt die Natur in geometrische Konstruktionen, die nach Robert Vischer (1847-1933) „bedeutsam und seelenvoll“³⁹⁹ erscheinen können. Zuhäuf finden sich Dreiecke, Vierecke, Ellipsen und Parabeln, die durch Symmetrien, Parallelverschiebungen, Spiegelungen oder Drehungen aufeinander reagieren; etwa wird der Hang in der linken Bildhälfte gegengleich im oberen rechten Quadranten wiederholt, dem Trapez des Wasserfalls entspricht die aufgeklappte Version in Schwarz unmittelbar darüber, die erleuchtete Steinraute in der Mitte hat ihr Pendant am rechten Bildrand usw. Jettmar durchbricht die Dialektik von Wirklichkeit/Fiktion und konzipiert die Steinlandschaft als künstliche Fläche, die mit ihren mathematischen Figuren einer rigiden Logik unterworfen ist. In dieser rationalen Struktur ergibt sich eine – von Jettmar sicherlich ungeplante – Nahtstelle zu jenen Vertreter_innen der Moderne (z. B. Amédée Ozenfant, Le Corbusier), die ihre Kompositionen gezielt aus einfachen, regelmäßigen Körpern zusammensetzten (Purismus). Dieser Vergleich mag gewagt erscheinen, jedoch blitzen bei Jettmar bereits Jahre zuvor Komponenten auf (Abb. 119), die, unabhängig von einer direkten Einflussnahme, mit abstrakter Kunst und Kubismus (der als Triebfeder des Purismus gilt) korrespondieren.⁴⁰⁰ Und noch eine „moderne“ Idee bahnt sich in Jettmars rhythmisiertem Bildfeld ihren Weg: Wie Hofstätter diagnostiziert, sind die Formen und Figuren in Jettmars Landschaften oftmals wie auf einem Notenblatt verteilt,⁴⁰¹ was sich aus der Wüste ersehen lässt: Kleine Ellipsen (Notenkopf), Bögen (Notenbalken) und Vierecke (Pausenzeichen) scheinen wie auf horizontalen Linien angeordnet und je nach Tonhöhe tiefer oder höher gesetzt. Mit diesem (hypothetischen) Ineinanderfließen von Ton und Bild sowie den Ausfransungen in Richtung avantgardistischer Malerei bewegt sich Jettmar nolens volens im Gravitationsfeld progressiver Tendenzen des 20. Jahrhunderts. Gleiches gilt für die polyfokale Symbolik, die abseits von biblischer Erzählung und Fluchthematik als nihilistische Existenz lesbar wird.

³⁹⁷ Schneider 2014, S. 226–227.

³⁹⁸ Jettmar 1971, S. 38.

³⁹⁹ Vischer 1873, S. 42.

⁴⁰⁰ Hofstätter vermutet in Jettmars Steinlandschaften sogar eine (bewusste) Auseinandersetzung mit kubistischer und gegenstandloser Malerei. Hofstätter 1969, S. 8. Vgl. dazu auch Abschnitt 7.3.

⁴⁰¹ Hofstätter 1984, S. 12. Die Tendenz des Bildes, durch eine „musikalische“ Struktur (Kontraste, Rhythmus, Bewegung/Gegenbewegung, Tonakkorde) – wie sie auch in der Wüste erkennbar ist – Seelenregungen hervorzurufen, gleichsam „Musik zu werden“, rechnet Valéry zu den Merkzeichen des Symbolismus. Christoffel 1948, S. 144.

6.3.8 Blatt 8 – Katastrophe: *Lucifer überlässt Kain seinem Schicksal*

Verkehrung

Unter die Stille des Wüstenbildes setzt Jettmar mit seinem Dämon in achten Blatt einen fulminanten Schlusspunkt (Abb. 120). Merkwürdigerweise verschwindet Luzifer in Byrons *Mysterium* nach dem Aufenthalt in der Unterwelt sang- und klanglos von der Bildfläche. Nicht so bei Jettmar, der in ihm die Konsequenzen des Sündenfalls noch einmal zusammenfasst. Der Künstler krönt seinen über viele Jahre ausgetüftelten Zyklus mit einer monumentalen Satansfigur, die gegenüber dem sentimental Engel im dritten Blatt eine dramatische Wandlung vollzogen hat: Der Lichtbringer bäumt sich auf zum schier unbezähmbaren Diabolus, der Kain, auf den sein Arm diagonal bezogen ist, in seinem Elend auf sich selbst zurückweist, ihn quasi „fallenlässt“. ⁴⁰² Damit wiederholt sich nicht nur die Geschichte von Schuld und Bestrafung, sondern auch jene vom aufstrebenden Menschen und seinem „Fall“, der im tückischen Apfelpflücken des ersten Blattes antizipiert wurde und nebenbei die drei männlichen Protagonisten Luzifer, Adam, Kain thematisch zusammenbindet. Den Gewissensballast des Brudermörders verdichtet Jettmar in der gebückten Gestalt zu einer „Gesamtgebärde“ ⁴⁰³, die zwar nicht unbedingt unter „antik“ zu verbuchen ist, ⁴⁰⁴ ihn dafür aber wieder in die Tradition des tragischen Kain stellt (Abb. 121). Außerdem gleicht die Körpersprache jener von *Pleurer*-Gestalten, wie sie z. B. als Grabskulptur Aufstellung finden (seit 1900 verstärkt als männliche Figur) ⁴⁰⁵ und outet sich damit, so wie die anderen Pantomimen im Zyklus (und Evas Handgestus in dieser Szene), als Trauerpose. Erstmals in Erscheinung treten die Kinder Kains, die Evas/Adas gekrümmte Haltungen aus den früheren Blättern einnehmen. In den generationenumspannenden Kauergestalten ist pantomimisch bereits die Zukunft angelegt: Das Schicksal der Ureltern setzt sich fort und perpetuiert sich im Dasein auf der Erde. Selbiges hatte Byrons Luzifer dem Brudermörder prophezeit: „Und dieser Stand in seiner Doppelqual [Kain ist voller Sünde und Leid, Anm.] ist noch ein Eden im Vergleich zu dem, was deines Sohnes Söhne einst, wenn durch Geschlechter hin sie fort sich pflanzen wie Staub (den sie in Wahrheit auch vermehren) tun und erdulden werden.“ ⁴⁰⁶

Die dominierende Gestalt im Zyklusblatt ist aber zweifellos der Engel selbst, der jedoch nicht, wie bei Byron, in heldenhaftem Trotz triumphiert und auf Rache sinnt („Er [Gott, Anm.] ist

⁴⁰² Günther 2000, S. 255.

⁴⁰³ Hofstätter 1978, S. 41.

⁴⁰⁴ Zwar kennt die altertümliche Kunst neben der sitzenden auch die stehende Trauer-/Klagefigur, diese wird aber in erster Linie durch den Handgestus (z. B. Haareraufen) als solche ausgewiesen.

⁴⁰⁵ Kitlitschka 1987, S. 85–90.

⁴⁰⁶ Byron 2021, S. 42.

mein Sieger wohl, jedoch mein Ob’rer nicht. Ich kämpfe gegen Ihn, wie ich im höchsten Himmel einst gekämpft“)⁴⁰⁷. Stattdessen enthüllt seine Verdammungsgeste das wahre, erbarmungslose Naturell des früheren Melancholikers (Blatt 3) und Hoffnungsträgers (Blatt 4). Diese charakterliche Verkehrung setzt sich in Luzifers Körper fort, an dem Jettmar Eingriffe vornimmt, die offenbar dem Zweck dienen, dem Engel das Satanische physisch einzuträufeln. Ein letztes Mal ist ihm bei diesem Unterfangen die Antike behilflich, wenn auch in anderer Weise als bisher. Denn diesmal ist es keine auffällige Pose, die der Künstler ummodellt, sondern die Figurenauffassung als solche. In Luzifers hoch aufragendem, gestähltem Körper zieht Jettmar zunächst eine Verbindungslinie zu den griechischen Athletenfiguren, die im frühen 20. Jahrhundert als Vorzeigemodelle für Körperkultur und Kraftsport wiederentdeckt worden waren; etwa entwickelte der Amerikaner Earle Liederman (1888-1969) eine Standardmethode für Bodybuilding, die ausdrücklich auf die antiken Sportler Bezug nahm („Grecian ideal“).⁴⁰⁸ Prototypisch repräsentiert ist der „ruhende“ (d. h. im Augenblick der Entspannung erfasste) Athlet im hochklassischen *Doryphoros* („Speerträger“, Abb. 122), der mit seinem fehlerlosen Körper und der kontrollierten Gelassenheit seit jeher als Messlatte physischer und ethischer Vortrefflichkeit galt.⁴⁰⁹ Eine ganze Legion von Skulpturen wurde bis weit in die Moderne hinein nach seiner Gestalt geformt, noch 1921/22 wurde ein Nachguss als Kriegerdenkmal in der Ehrenhalle der Münchner Universität aufgestellt.⁴¹⁰ Mit seiner statuarischen Unbewegtheit und dem durchtrainierten Leib samt ausgeprägtem Beckenkamm steht Luzifer fast unvermeidlich in der Nachfolge des *Doryphoros* und seiner antiken Sportkameraden (*Diadumenos*/„Diademträger“, *Diskophoros*/„Diskusträger“, *Apoxyomenos*/„Schaber“ etc.) oder ruft zumindest, vor allem wenn man vom damaligen Publikum ausgeht, die Erinnerung an diese wach. Der breite Schultergürtel und die geschwellten Oberschenkel führen hingegen noch tiefer in die Geschichte hinein, zu den im frühen 20. Jahrhundert so sehr bewunderten archaischen Kouroi (Abb. 21), die als *pais kalos* (dt. schöner Knabe) nach einem starren Schema gebildet sind (Frontalität, Symmetrie, aufsetzende Sohlen, herabhängende Arme mit Fäusten). Mit ihrer kraftvollen Virilität kann sich Jettmars Satan, wenigstens was die „Donnerschenkel“⁴¹¹, den V-förmigen Oberkörper und die

⁴⁰⁷ Byron 2021, S. 49–50.

⁴⁰⁸ Crowther/Frass 2010, S. 144.

⁴⁰⁹ Diesen Vorbildcharakter verdankt der Speerträger seinem Erschaffer Polyklet (c. 480-420 v. Chr.), der die ideale Schönheit durch arithmetische Zahlenverhältnisse in einem Traktat zu bestimmen suchte und parallel dazu im *Doryphoros* erprobte. Die Schrift ist verloren und nur durch spätere Autoren wie Vitruv (Anm. 270) überliefert. Bereits in der Antike wurde der Begriff „Kanon“ auf die Statue übertragen. Bol 2004, S. 127–129 (Textband).

⁴¹⁰ Drobe 2022, S. 179–180.

⁴¹¹ A. F. Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge/New York/Melbourne 1997, S. 93, zit. nach Crowther/Frass 2010, S. 146 (Anm. 10). Die vorklassische Kunst neigt zur Ausbildung kräftiger Schenkel und repräsentiert damit einen Schönheitstyp, wie er auch – naturalistisch verfeinert – für den Hellenismus charakteristisch ist (Abb. 123). Sein Gegenstück ist der jugendlich-zarte Körper, der z. B. durch Epheben repräsentiert wird (Abb. 124). Crowther/Frass 2010, S. 146.

Bodenhaftung der Füße anbelangt, durchaus messen. Der in Relation zur Körpergröße kleine Kopf folgt hingegen dem Schönheitsmaß der spätklassischen Plastik, das unter anderem im *Apoll* (Abb. 20) aufgegangen ist. Die deutlichsten Parallelen ergeben sich aber zu den durchgearbeiteten Rümpfen, die der „hellenistische Barock“⁴¹² hervorbrachte, z. B. in der *Laokoon*-Gruppe (140/39 v. Chr.) oder dem *Pergamonaltar* (Abb. 123). Dies wäre grundsätzlich nicht weiter erwähnenswert, entspricht diese Modellierung doch Jettmars Präferenz für herkulische Körper (Abb. 25). Doch so sehr Jettmar den die Betrachter in zu altertümlichen Idealen hienlenkt, so sehr weiß er diese im gleichen Atemzug zu dekonstruieren. Nicht nur, dass er Asynchrones (Archaisches, Klassisches, Hellenistisches) zu einer Figur zusammenzwingt und damit eine Störung der Körpervhältnisse herbeiführt. Der Künstler sieht auch von einer dezenten Schrittstellung (wie beim Kouros) oder einem Kontrapost (Doryphoros), also dem ausbalancierten Gegensatz von Spiel- und Standbein, ab und lässt den Dämon breitbeinig-plump auf dem Wolkenband zum Stehen kommen, während er ihn statt der klassischen Frontalansicht (Anm. 456) in die Tiefe dreht. Denkbar ungriechisch ist außerdem der raumgreifend weggestreckte Arm mit den hysterisch gespreizten Fingern, der die harmonische Ausgewogenheit der Glieder vereitelt und nicht wie bei antiken Beispielen, z. B. dem *Apollon* des Zeustempels von Olympia (465-460 v. Chr.) oder dem sog. *Idolino*⁴¹³ (Abb. 124), durch ein Spielbein kompensiert wird. Am meisten irritieren jedoch körperliche Ungereimtheiten, die dem, wie es in zeitgenössischen Berichten heißt, „außergewöhnlichen Beherrscher der menschlichen Muskelanatomie“⁴¹⁴, nicht unabsichtlich passiert sein können. Dazu zählen die unter dem aufgeblasenen Thorax zusammengeschnürte Taille und der eingezogene Bauch, der in dieser Hohlwölbung nur bei liegendem, gestrecktem oder angespanntem Oberkörper korrekt ist und mit der antiken Schönheit nicht zu vereinbaren ist (sondern bestenfalls mit modernen Kraftsportlern). Mutwillig konterkariert Jettmar das klassische „Mittelmaß“⁴¹⁵, d. h. den Drahtseilakt zwischen „Noch-Nicht-Idealem und Nicht-Mehr-Idealem“⁴¹⁶, indem er seinen Engel auch mit exzessiven, über die hellenistischen Leiber hinausgehenden Muskelpaketen ausstattet (vgl. die unregelmäßig hervortretenden Sägemuskeln), die durch Luzifers Überlänge und Licht/Schatten hervorgehoben werden. Sicher ist diese Hypertrophie zum Teil der Abstrahierung anzulasten, wie sie die akademische Lehre einforderte, oder aber, wie z. B. bei Michelangelo oder Genelli, dem

⁴¹² Andreae 2001, S. 17.

⁴¹³ Epheben wie der *Idolino* hielten in ihrer Hand eine Öllampe und wurden als Beleuchtungskörper benutzt; der weggestreckte Arm erfüllte also, anders als bei Luzifer, eine Funktion. Maderna-Lauter 1990, S. 361–362.

⁴¹⁴ Neues Wiener Tagblatt, 01.12.1937, S. 11.

⁴¹⁵ Der von Aristoteles in seiner Ethik eingeführte und auf die Kunst übertragene Begriff *mesotēs* (μεσότης, dt. Mitte) bezeichnet das „mittlere Maß“, d. h. kein Zuviel und kein Zuwenig, da dies die Harmonie zerstören würde. Steuben 1990, S. 187–189.

⁴¹⁶ Ekardt 2009, S. 260.

Verlangen nach künstlerischer Souveränität.⁴¹⁷ Noch mehr dient die bewusst falsche oder übersteigerte Wiedergabe bei Jettmar aber dem Ziel, zugunsten von Ausdruck und Gehalt auf eine Naturnorm zu verzichten (Abschnitt 7.2). Was in puncto Anatomie vielleicht fehlerhaft ist, entbehrt daher nicht einer künstlerischen Korrektheit: Jettmar zieht die antike Wohlgestalt (bzw. den Verschnitt aus Wohlgestalten) einem gefallenem Engel über, der seinen diabolischen Furor nicht zu kaschieren vermag. In der „überantiken“⁴¹⁸ Körperbildung schlägt die infernalische Energie zu Buche, die aus dem Innersten richtiggehend herausquillt und durch den Akt des „Verzeichnens“ anschaulich wird. Nach derselben Logik könnte der Künstler die unruhige Silhouette geformt haben, die sich, anders als die weichen Schwingungen des griechischen Konturs, nervös dem Leib entlangschlängelt. Bedeutung gewinnt dies vor allem dann, wenn man sich Winckelmanns Gedankengebäude vergegenwärtigt, nach dem der plastische, haptisch erfahrbare Kontur bzw. sein zweidimensionales Gegenstück, der Umriss, das äußere „Gefäß“ der eigentlichen Idee darstellt.⁴¹⁹ Zur Vollendung würde der Kontur/Umriss einer Figur nach Winckelmann dann gelangen, wenn er als sanft gewellte Linie konstruiert wäre, deren milde Kurven und fließende Übergänge mit Eleganz und Leichtigkeit dahingleiten. Reichlich verschieden davon gibt sich Luzifer, dessen Muskeln ungleichmäßige, voneinander abgesetzte Hügel ergeben. Auch bei ihm wird die Begrenzungslinie zum Signum der Seele, die sich allerdings als Kehrwert zu den antiken Vorläufern ausnimmt: Nicht das ausgeglichene, ruhige Gemüt ist es, das sich in die gemäßigten Wogen des Konturs schmiegt, sondern der elektrisierende Grimm eines Satans, dessen innere Erregungsamplituden sich an der Oberfläche in wilde „Seelenkurven“⁴²⁰ übersetzen (*grafischer Symbolismus*). Dem nicht genug, sabotiert Jettmar noch die „ideale Nacktheit“ und bedeckt – bei den griechischen Athleten undenkbar – das *membrum virile* mit einem Tuch. Dies mag ein Stück weit Jettmars eigener Zurückhaltung anzukreiden sein (Anm. 265), immerhin wird die Nudität seiner meisten (insbesondere männlichen) Figuren geschickt verborgen. Jedoch hätte im Falle von Luzifer eine geringfügige Drehung, Verschattung, in jedem Fall ein etwas dezenteres Textil vollkommen ausgereicht. Dagegen verleiht der hinter dem Gesäß bürrzelartig zusammengebauchte Stoffwedel dem Dämon eine unfreiwillig komische Note, die der aufgeregten Tragik, wie sie in Jettmars flatternde Tücher normalerweise eingenäht ist, zuwiderläuft. Fast möchte man darin Spott und Warnung zugleich sehen: Der

⁴¹⁷ Nielsen 2005, S. 214–217.

⁴¹⁸ Nielsen 2005, S. 215. Zur inhaltlichen Konnotation der Muskelbildung vgl. auch Abschnitt 7.2.

⁴¹⁹ Winckelmann 2014, S. 46. Die grafische Umrisslinie ist für Winckelmann ein dem tastbaren Kontur (*m.*) formal äquivalentes Darstellungsprinzip. Der Kontur (bzw. Umriss) bezeichnet nicht die bloße Begrenzung, sondern versteht sich als Graphem des künstlerischen Entwurfs. Kurbjuhn 2014, S. 2–4, 197–234. Daran schließt Warburg an, dem zufolge die leidenschaftlichen Erregungen, die als Erbgut der Antike überlebt haben, den vom Künstler geschaffenen Umriss der ästhetisch „gezähmten“ Pathosformel (Abschnitt 5.4) bestimmen. Ekardt 2009, S. 259–261.

⁴²⁰ Hofstätter 1969, S. 6.

allwissende Erkenntnisbringer, dessen Stärke und Größe in seiner athletischen, überdimensionalen Statur angegeben werden, ist im Grunde eine lächerliche Kreatur, die jedoch mit dem Pathos des Bösen unterlegt ist und wortwörtlich unbeherrschbare „Auswüchse“ annehmen kann.

Mit all diesen Eigentümlichkeiten, die zu einer teuflischen Gestalt verschweißt werden, ist das Gebiet der Physiognomik berührt, die von einer Verkettung körperlicher und charakterlicher Merkmale ausgeht, d. h. die physische Erscheinung eines Menschen als äußerliches Zeichen der psychischen Anlage wertet (*anthropologischer Symbolismus*).⁴²¹ Erstmals beschrieben ist diese Theorie in Aristoteles' *Physiognomik* (4. Jh. v. Chr.), die den zentralen Satz enthält „Ein bestimmter Körper entspricht einer bestimmten Seele“⁴²² und Ende des 19. Jahrhunderts neu aufgelegt wurde. Überhaupt war die Liaison von Körper und Persönlichkeit zu Jettmars Zeit brandaktuell, nicht zuletzt vor dem Hintergrund ideologischer Absichten, daraus eine Typologie von Völkern/Rassen zu konstruieren (z. B. Erwin Hansalik, *Wesen der Menschheit*, 1917, illustriert von Egon Schiele).⁴²³ Legt man diese Betrachtungsweise dem Lichtträger Luzifer (d. h. dem Repräsentanten der „Erkenntnis“) zugrunde, muss man zu dem Schluss kommen, dass seine – leiblich manifesten – Entgleisungen innere Verwerfungen demaskieren. Selbiges vermeldet auch der diabolische Kopf mit dem flirrenden Nimbus, den Jettmar auf seinen Muskelprotz setzt. Aufmerksamkeit verdient das Satanshaupt deshalb, weil es das einzige Mal im gesamten Zyklus ist, dass so etwas wie Mimik aufflackert. Allerdings entspringt Luzifers fazi-ale Expressivität, genau wie seine körperliche, weniger einer spontanen, veränderlichen Gefühlsregung (Pathognomik) als einer beständigen Erscheinung, die sich durch die eingekerbten Marionettenfalten, die schrägen Augenbrauen, vor allem aber die glühenden Augen ergibt – welche, wie andere Künstler_innen (Stuck, Feodorowna Ries) bereits vorgezeigt hatten (Abb. 75, Abb. 76), aus der malignen Satansseele emporwachsen. Obwohl in Luzifers Körper also irgendwie der antike Sportler durchschlägt, lässt Jettmar nichts unversucht, um in seinem bizarren Patchworkdämon so ziemlich das Gegenteil von dem zu artikulieren, was griechische Bildhauer mit ihren Schöpfungen auszudrücken gedachten: Contenance und (auch sittliche) Erhabenheit. Der Künstler setzt auf den alten und im 18./19. Jahrhundert wiederentdeckten (Anm. 422) Pakt von Schönheit und Gutheit (καλοκάγαθία, gr. *kalokagathía*, dt. Schön- und

⁴²¹ Hofstätter 1978, S. 36–39.

⁴²² *Physiognomik* 805a (Aristoteles 2006, S. 41). Die Aristoteles zugeschriebene Schrift *Physiognomik*, in der körperliche Merkmale mit Persönlichkeitseigenschaften verknüpft werden, gilt als die erste exklusive Abhandlung zu diesem Thema. Eine Hochkonjunktur erlebte die Physiognomik insbesondere im 18. Jahrhundert (Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 1775-1778), im 19. Jahrhundert wurden die Erkenntnisse unter anderem von Carl Gustav Carus (1789-1869) weiterentwickelt (*Symbolik der menschlichen Gestalt*, 1853).

⁴²³ Rollog/Klee 2018, S. 353. Auch die rassentheoretischen Schriften der 1920er Jahre beruhen auf physiognomischen Theorien. Eine exemplarische Auflistung findet sich bei Schlegel 2000, S. 93 (Anm. 321).

Gutheit),⁴²⁴ um die Idealform zu hintertreiben und darin Kunde zu geben von Luzifers Abscheulichkeit, wenngleich er, anders als bei anderen Satans-/Dämonengestalten, von einer Verhässlichung Abstand nimmt und die verlockende Schönheit des – im doppelten Sinne – „Geistes“ durchschimmern lässt. Mit der Pervertierung des stoischen griechischen Athleten zum bebenenden Mephisto setzt der Künstler die Neuprägung der Antike fort, die sich hier zu einem Seitenast verzweigt: Nicht die ikonografische oder semantische Aufladung einer Form erfährt eine Änderung, diese selbst wird zu einer persiflierten Version des klassischen Ideals verfremdet, mit der der gefallene Engel mehr im Sinne einer *contradictio* denn einer *imitatio* verbunden ist.

Dystopie

Gesteigert wird Luzifers effektvoller Auftritt durch die Bildanlage. Der Künstler richtet die Szene als dystopisches Phantasma aus, in dem der feste Boden einem wolkenähnlichen Dunst gewichen, die Kainfamilie in einen rußfarbenen Keil verbannt und der Dämon von einem gleißenden Strahlenbündel hinterfangen ist, das keinen natürlichen Schatten wirft und die Fiktionalität der Szene unterstreicht. Wie in den anderen Blättern, in denen Gegensätze formaler (Monumentalität/Marginalität, gekrümmter/gestreckter Körper, Licht/Dunkel) und inhaltlicher Art (Verstand/Gefühl, Tugend/Sünde, Leben/Tod) aufeinander treffen, erhöht der Künstler durch Kontrastbeziehungen die Bildwirkung und beherzigt darin einen Grundsatz, der nicht nur jede klassische Komposition kennzeichnet,⁴²⁵ sondern ein zutiefst griechisches „Weltprinzip“ ist, das antike Philosophie, Medizin und Ethik gleichermaßen beherrscht.⁴²⁶ Mit dem Giganten und der Personengruppe, die, gemessen an Kain, kaum ein Drittel seiner Höhe ausmacht, setzt Jettmar darüber hinaus die natürlichen Größenrelationen außer Kraft und bedient darin ein modernes Stilmittel, das darauf gerichtet ist, realistische Gegenstände (wie menschliche Figuren) in einer widersinnigen Weise zu kombinieren (*naturalistische Permutation*)⁴²⁷, um etwas ebenso „Kontrafaktisches“ auszusagen. Inhaltlich könnte sich die – nachträgliche (drei Blätter wurden ergänzt, Abschnitt 6.2.1) – Entscheidung des Künstlers, das menschliche Autonomiestreben mit einem turmhohen Satan zu beschließen (und mit dem negativen Blick auf die Erkenntnis zu beginnen) an der allgemeinen Erschütterung des Wissensoptimismus entzündet haben, denn längst war das mit viel Zuversicht begrüßte Erkenntnisstreben, das Haeckel in seinen *Welträthseln* als Merkmal des 19. Jahrhunderts definiert, abgelöst worden von einem Bewusstsein für

⁴²⁴ Die Wortverbindung ist abgeleitet von καλὸς καὶ ἀγαθός (gr. *kalòs kai agathós*, dt. schön und gut). Bereits in antiken Schriften (vgl. Anm. 422) wurden körperliche Vorzüge und Tugend als Union gesehen. Umgekehrt war äußerliche Hässlichkeit ein Anzeichen für seelische Schlechtigkeit. In der Kunst schloss sich daran eine lange Tradition boshafter Missgestalten (Hexen, Dämonen und dergleichen) an. Weiler 2010, S. 104–105.

⁴²⁵ Wölfflin 1899, S. 245–246, Wölfflin 1983, S. 344–345.

⁴²⁶ Steuben 1990, S. 187–188.

⁴²⁷ Deri 1919, S. 61–62.

die tiefgreifenden Veränderungen, die sich daran anschlossen.⁴²⁸ Gänzlich gedreht hatte sich die Stimmung nach dem barbarischen Töten im Weltkrieg: Der Traum von Welterneuerung ward ausgeträumt, Euphorie und Überlegenheitsgefühl hatten Frust, Ernüchterung und Trauer Platz gemacht – genau wie im achten Blatt, das mit der Aufbruchstimmung (Blatt 4) so gar nichts mehr gemein hat. Domestiziert ins Symbol, könnte Luzifer diese Verkehrung des Zukunftsglaubens in sich tragen, der Verstand und Fortschritt als höchste Autoritäten gefeiert und in der Katastrophe des Krieges seine schauderhafte Fehlentwicklung bewiesen hatte. Mit einem Fortissimo beendet Jettmar seine *Kain-Folge* und erweitert Byrons *Mysterium*, wie in der griechischen Dramenlehre vorgesehen, um eine „Katastrophe“. Ein letztes Kapitel fügt der Künstler außerdem seiner Antikenrezeption hinzu, indem er nicht wie zuvor über die Rejustierung und Neubesetzung altertümlicher Gebärden argumentiert, sondern über die Körperbildung. Die wiedererkennbaren antiken Motive der früheren Szenen (Hermes, Aphrodite, Klage-/Denkergesten) sind einer vagen Reminiszenz an den griechischen Athleten gewichen, die sich der Antike vornehmlich in ihren basalen Annahmen (wie der Entsprechung von Körper und Seele) anschließt. Eine Bezugnahme ist nur mehr sehr allgemein und wenn, dann am ehesten in der Aufnahme und Übertreibung hellenistischer Körperbildung nachvollziehbar. Das (potenzielle) Zitat ist zur Zutat geworden, eingeschmolzen in eine Fantasiefigur, die den antiken Idealkörper bei genauerem Hinsehen gehörig ramponiert. Jettmars surreales Abschlussblatt, das dem Sündenfall mit seinen klassisch-schönen Figuren und der konservativen Komposition diametral entgegengesetzt ist, ist jenes, in dem er inhaltlich und formal am freiesten agiert. Auch ist es jene Arbeit, in der sich moderne Gestaltungsprinzipien am unverstelltesten zu erkennen geben – sie enttarnen den Künstler als einen des 20. Jahrhunderts, der mit seinem Mäandern um tradierte Formen und ihrer symbolistischen Neugestaltung in den vielstimmigen Dialog von Antike und Moderne eintritt.

6.4 Zusammenfassung

6.4.1 Inhaltliche Deutung

Zeiterleben

Jettmars Abschlusszene erbringt den unumstößlichen Beweis, dass *Kain* alles andere ist als ein Sekundant des Byron'schen Textes. Eher ist der Zyklus ein „Zerrspiegel“ des *Mysteriums*, denn der Künstler verwendet das Stück als narratives Raster, um es mit seinem eigenen Welt-

⁴²⁸ Bezeichnend ist z. B. Oswald Spenglers (1880-1936) Schrift *Der Untergang des Abendlandes* (1918), die das Verdrängen der „Kultur“ (Religion, Tradition, Heimat etc.) durch die „Zivilisation“ (Wissenschaft, Tatsachensinn, Kosmopolitismus etc.) als Zeichen eines unabwendbaren Niederganges beschreibt. Siefert 1995, S. 108–109.

empfinden zu füllen. Das Ergebnis ist eine Kompilation von „Stimmungsbildern“, die vor dem Hintergrund moderner Zeitphänomene, etwa der zunehmenden Verwissenschaftlichung, erklärbar werden – auch wenn diese vielleicht nur indirekt, über die Bande der Emotion, in die Bilder eingeflossen sind. Eine derartige (inhaltliche) Subjektivierung einer literarischen Dichtung bei gleichzeitiger (formaler) Objektivierung ist kein Spezifikum Jettmars, sondern dem Symbolismus insgesamt inhärent, denn in historischen Geschichten sahen die Künstler_innen ein „Blitzlicht aus der Vergangenheit als Sinnbild des eigenen Lebens und Leidens“⁴²⁹, das sie in ihren Werken zum Symbol „aller Leiden dieser Welt“⁴³⁰ pauschalisierten. Wenn Jettmar das Thema Vernunft absteckt, dann also mit gänzlich anderen Implikationen als der englische Autor: Byrons Skeptizismus in *Cain* wird genährt von einem tiefen Misstrauen gegenüber einem allmächtigen Gott, dessen Großartigkeit durch die menschliche Rason in Frage gestellt wird. Bei Jettmar ist es dagegen das faustische Individuum, das mit seiner Wissenssuche auf den Abgrund zusteuert. Nicht das Mythologem des tyrannischen Gottes oder die Theodizee sind der Dreh- und Angelpunkt des Zyklus, sondern das Heraustreten des Menschen (Adam, hebr. *ādām*, dt. Mensch) aus dem „Paradies des Unverstandes“⁴³¹ und Ingangsetzen einer rationalistischen Bewegung, die ihn im transzendentalen Nichts zurücklässt. Byrons religiöse Vorbehalte wenden sich bei Jettmar zum Argwohn gegen die uneingeschränkte Bejahung des *sapere aude*, das etliche Fallstricke für die Menschheit bereithält (Melancholie, Spaltung, Einsamkeit, Tod und Leid). In dieser veränderten Schwerpunktsetzung, die mit simultanen Interpretationen des Kain-Stoffes in der Literatur konvergiert und obendrein sämtliche positiven Aspekte des *Mysteriums* (z. B. Adas Loyalität nach dem Mord) ausradiert, liegt eine unausgesprochene Gesellschaftskritik, nicht im Sinne einer prinzipiellen Ablehnung technischer oder geistiger Weiterentwicklungen (die Jettmar mit Interesse verfolgte), aber einer Sorge über die Anbetung der Ratio als neuen Heilsbringer. In seinem Pessimismus bildet Jettmar abermals eine eingeschworene Gemeinschaft mit den europäischen Symbolist_innen, die das Versagen der Vernunft als Bildthema in unterschiedlichen Einkleidungen unermüdlich zirkulieren ließen. Und dies könnte auch die *fabula docet* in *Kain* sein (die bei einer „Ästhetik der Andeutung“⁴³² freilich nur als Vorschlag zu verstehen ist): Wie in der Prometheus-Sage, die mit dem biblischen Luzifer verhakt ist, wird mit der Erkenntnis die Büchse der Pandora geöffnet. Der Mensch wird sich seiner evolutionären Kleinheit bewusst, er wird zum verlorenen Geschöpf, das einer Leere ohne letzte Gründe ausgeliefert ist. Als emanzipiertes Wesen ist der Mensch auf sich alleine gestellt und

⁴²⁹ Christoffel 1948, S. 136.

⁴³⁰ Max Klinger zit. nach Hofstätter 1978, S. 77.

⁴³¹ Byron 2021, S. 38.

⁴³² Husslein-Arco 2013, S. 80.

für sein Handeln verantwortlich, was auch die Freiheit inkludiert, sich für seine seelischen Niederungen zu entscheiden – die der *conditio humana* ebenso innewohnen wie die nicht enden wollende Suche nach Antworten. Inmitten einer diesseitigen Welt, in der der Schöpfergott keine Rolle mehr spielt, steht der große Empörer Kain da als einsamer Held, der zur Selbstbestimmung verurteilt ist. Gegenüber Byrons religionsfeindlichem Drama bedeutet dieser existenzialistische Gedanke eine beachtliche Kurskorrektur, wiewohl Jettmars eigene Position ambivalent bleibt. So konsequent der Zyklus nämlich einerseits vom ersten Blatt weg auf das satanische Wesen der Erkenntnis zuläuft, so sehr sympathisiert der Künstler andererseits mit dem wissenshungrigen Kain, der unter seiner Radiernadel ein differenziertes Profil als Grübler, Verzweifelter, Gebrochener und Ausgestoßener erhält. In dieser Unentschiedenheit liegt eine anthropologische Aussage über die wechselvolle Anlage des Menschen, aber auch ein Statement über seine persönliche Situation: Denn Jettmar erzählt nicht nur von der Erkenntnis und ihren Folgen, sondern auch vom schmerzlichen Empfinden des Andersdenkenden und Isolierten, mit anderen Worten – von sich selbst.

Überzeitlichkeit

Trotz seiner biografischen und historischen Verwicklungen ist der Zyklus keine Schilderung *eines* Lebens in *einem* Zeitalter (zumindest nicht vorrangig). Durch die (bis auf den Sündenfall) weitgehende Eliminierung biblischer Handlungsmomente wird *Kain* – betrachtet durch die Brille des Künstlers – transponiert in eine allgemeingültige Aussage und solche verfügbar für die jeweilige(n) Gegenwart(en). Im Unterschied zu Künstlerkolleg_innen, die die Episode des Brudermörders zwar aus ihrem biblischen Kontext lösen, aber in einen anderen geschichtlichen Zusammenhang stellen (z. B. John Bernard Patridge, *Kain* oder *Kaiser Wilhelm II*, 1918) und dadurch auf konkrete Täterfiguren eingrenzen, ist der Zyklus eine symbolistische Nacherfindung einer alttestamentarischen Überlieferung (bzw. der Byron'schen Version) zu begreifen, die epochen- und religionsübergreifend Gültigkeit besitzt. In Hybris und Grenzüberschreitung, Ungehorsam und Auflehnung, Aufstieg und Fall werden Gedanken ausgesprochen, die in christliche Erzählungen ebenso eingegangen sind wie in heidnische; nicht ohne Grund manövriert man sich beim Wissensbringer Luzifer seit vielen Jahrhunderten literarisch – und im Zyklus auch bildlich – in die Prometheus-Sage hinein. Unter Jettmars Dirigat wird aus dem *Mysterium* eine Parabel menschlicher Welterfahrung, deren Produzent schafft, um die Themen aller Völker aller Zeiten vorzutragen. Wie in den Werken anderer Symbolist_innen (z. B. Böcklin, Marées, Burne-Jones) lassen sich in *Kain* – und Jettmars Gesamtwerk – die ewiggleichen menschlichen Handlungsmuster und Empfindungen als Bilder nachverfolgen. Insofern endet

die Aktualität des Zyklus auch nicht im Jahr 1920. Durch die gleichnishafte Umsetzung wird es selbst dem_der heutigen Betrachter_in möglich, auf einen vor rund hundert Jahren radierten Zyklus Erfahrungen rückzuprojizieren, die der Künstler mit erstaunlicher Treffsicherheit vorformulierte – nicht aus einer prophetischen Weitsicht heraus, sondern mit einem seismografischen Gespür für die wiederkehrenden Dilemmata irdischen Seins, die nichts an Relevanz verloren haben: die Gefahren des Fortschritts, die Spaltung der Gesellschaft durch Wissen(schaft) oder aber die Tötung des eigenen Bruders/Brudervolkes und das Einreißen sittlicher Schranken in kriegerischen Auseinandersetzungen. Damit soll Jettmar keineswegs zum Philosophen oder Kündler der Zukunft stilisiert werden. Vielmehr wird in *Kain* die Idee einer zyklischen Wiederholung von Geschehnissen einsichtig – ein Denken, das den geistesgeschichtlichen Diskursen seiner Zeit (Nietzsche, Spengler, Warburg) entspricht, aber auch noch im 21. Jahrhundert Anton Wildgans recht zu geben scheint: „Und immer wieder wird Kain den Abel erschlagen.“⁴³³

6.4.2 Formale Aspekte

Tradition

Wäre das Unternehmen, aus dem Byron'schen *Lesedrama* eine *Bildgeschichte* zu zimmern, schon eine Herausforderung für sich, ist die Akzentverschiebung der Jettmar'schen Neuauflage ein ungleich diffizileres Vorhaben. Unterstützung erhält Jettmar von seinen künstlerischen Vorfahren, die er konsequent in seine Bildfindungen einbezieht. Dahinter steckt keine mangelnde Schaffenskraft, sondern die Entscheidung eines Klassizisten, seine Arbeit auf den Fundamenten von historisch Gewachsenem zu errichten. Dass der Maler die Rezeption der Vergangenheit überlegt betreibt und darüber als künstlerische Praxis reflektiert, ist einem Gespräch mit Sohn Karl zu entnehmen: „jeder will originell sein, jeder schämt sich, bei den großen Meistern anzuknüpfen, die doch selbst bedenkenlos übernommen haben“.⁴³⁴ Nicht ganz zu Unrecht urteilte ein Kulturjournalist auch über eine von Jettmars Radierfolgen (*Die Stunden der Nacht*, Abb. 3), es wäre mehreres Gutes darin – neben Doré, Goya, Klinger, Diez und Michelangelo „sogar“ Jettmar.⁴³⁵ Die acht Blätter zu *Kain* legen ebenfalls Zeugnis ab von Jettmars „borrowing“⁴³⁶, dem „Borgen“ einer bestimmten Idee, Handlung, Haltung oder Figur von anderen Künstler_innen, wie es Joshua Reynolds seinen Kolleg_innen ans Herz gelegt hatte. Dort, wo eine Bildtradition existiert, nämlich den vier biblischen Episoden (Sündenfall, Vertreibung, Brudermord, Wüste), entwirft Jettmar seine Kompositionen entlang früherer Lösungen, entwickelt diese

⁴³³ Anton Wildgans, *Kain. Ein mythisches Gedicht*, Leipzig 1920, S. 100, zit. nach Kienzle 1998, S. 238.

⁴³⁴ Aus einem Gespräch im Mai 1938, zit. nach Jettmar 1947, S. 25.

⁴³⁵ Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung), 04.04.1905, S. 3.

⁴³⁶ Reynolds 1887, S. 90.

weiter oder lenkt sie in eine andere Richtung, etwa indem er in den Brudermord eine Beweinung einkreuzt oder mit dem Ummünzen der biblischen Flucht in ein Landschaftsbild Gattungsgrenzen überschreitet. Nicht viel anders verfährt er mit den Byron'schen Szenen (Versuchung, Weltall, Vorwelt, Luzifer), die zwar keine Darstellungskonventionen kennen, sich aber an bewährte Bildschemata (Chaos, Doppelung, Prometheus usw.) halten, wenngleich der Künstler sich nicht scheut, diese aus ihren traditionellen Kontexten herauszulösen und nach Maßgabe seiner persönlichen Ikonografien neu zu konfigurieren. In dem engmaschigem Netz aus kunsthistorischen Bezügen sind unterschiedliche Epochen greifbar: In Anbindung an das *mal du siècle* werden die beiden Denker Kain und Luzifer als tragische Helden vorgestellt, wohingegen die Ureltern im Paradies, wie in der Renaissance, als Sünder kredenzt werden, die von allegorischen Hinweisen umzingelt sind und das (kundige) Vis-à-vis zu einer religiösen Ausdeutung anspornen. Insgesamt ist in Jettmars Navigieren durch die Kunstgeschichte, außer im Sündenfall, eine geistige Nähe zum 19. Jahrhundert – insbesondere der Romantik – erkennbar, wobei sich dazwischen etliche Denkansätze bemerkbar machen, die auf die Antike zurückgehen (Schwarzfarbigkeit/Melancholie, Krummheit/Verderbtheit, Ordnung/Gott, Kontrast/Mittelmaß etc.). Desgleichen sind es bei den Figuren überwiegend antikische Elemente, die der Künstler einarbeitet. Statt innovativer, exzentrischer Posen, wie sie etwa von Schiele präsentiert werden, oder Modellposen aus dem akademischen Formenkatalog, wie sie Klinger nachstellt,⁴³⁷ annektiert Jettmar Pantomimen, die in römisch-griechischer Zeit geboren wurden und unter Umständen als Sekundärrezeption, durch die Vermittlung späterer Künstler, in den Zyklus gelangten (wie der melancholische Luzifer oder der verzweifelte Kain). Gleich mehrere vorchristliche Epochen sind bei Jettmars Akteur_innen involviert, jedoch zeichnet sich sowohl bei Körperbildung als auch -pose ein Hang zu Hellenismus und (Prä-)Archaik ab, d. h. zu jenen Zeitabschnitten, die Winckelmann geringgeschätzt hatte, deren oft pathetische Ausdrucksweise (z. B. Klagegebärden) aber von höherer Wirkkraft ist als jene der beruhigten Klassik. Überhaupt erhält der Zyklus mit Ansteigen der Handlung eine „dionysische“ Schlagseite. Möglicherweise waren es die Ausläufer des Neobarock (Abschnitt 8) und/oder die Neubewertung des Altertums, die einen stimulierenden Einfluss auf den Künstler ausübten – wie im Übrigen auf viele andere Kolleg_innen, vor allem die Archaik fand in Werken um diese Zeit ihren Widerhall.⁴³⁸ Jettmars Allianz mit der Antike beschränkt sich aber nicht auf ihre Nutzung als modische Attrappe, vielmehr fallen innere Bestrebungen ineinander, wenn der Künstler auf eine pointierte Körpersprache pocht, die ein szenisches Equipment zumeist überflüssig werden lässt.

⁴³⁷ Hamann/Hermand 1977, S. 367.

⁴³⁸ Larsson 2009, S. 30–31. Vgl. dazu auch Anm. 453.

Transformation

Wenn Jettmar seine Übereinkunft mit der Antike beteuert, dann in einer differenzierten Art und Weise. Die niedrigste Stufe der Aneignung bilden antike Requisiten und Formpartikel, die bruchstückhaft (wehende Haare, Betonung des Profils etc.) in Jettmars Figuren aufglimmen und nur beschränkt inhaltliche Funktionen übernehmen (z. B. beim Beiwerk das Anzeigen innerer Erregung). Dennoch sind auch jene Zugaben nicht lediglich ein veredelnder Aufputz *all'antica*, vielmehr verbürgt der unverkennbare Antikenbezug die Legitimität einer als überzeitlich gedachten Schilderung. Diesen Fragmenten stehen körpersprachliche Motive gegenüber, die ihre griechische Provenienz weniger demonstrativ vor sich hertragen, denen dafür aber fast immer eine Grundidee (Wanken/Instabilität, geöffnete Beine/Zügellosigkeit etc.) eingeschrieben ist, die der Bildaussage im Zyklus zuarbeitet, etwa in Form einer labilen Eva oder eines lüsternen Adam. Der Künstler besitzt ein feinnerviges Empfinden für das Sinnangebot physischen Gebarens, das zwar oftmals an einer heidnischen Figur (z. B. einer sandalenlösenden Aphrodite) anschaulich wird, aber nicht zwingend an diese bzw. ein spezifisches Kunstwerk gebunden ist und insofern nicht als *expliziter* Rekurs auf das Altertum zu werten ist – aber, wie fast alle Gebärden im Zyklus, als Habitus mit vorchristlichen Wurzeln. Mit der Befreiung von ihren einstigen Nutzungen schließen solche Attitüden auf zu den nomadischen Pathosformeln, die keinen determinierten Inhalt verkörpern und daher ohne ikonografische Interferenzen in Besitz genommen werden können (wie Trauer-/Klagegebärden), wiewohl die emotionale Richtung aus der Antike (Leid) im Zyklus meist erhalten bleibt. Anders als ein Formzitat wirken sie mit ihrer energetischen Vehemenz auf das Gefühl und tun damit dem Hauptanliegen des Symbolismus Genüge. Als bildliche „Erinnerungsformen“⁴³⁹, deren Tentakel in die Untiefen der Vergangenheit hinabreichen, legen diese motivischen Repetitionen zudem Zeugnis ab von der, in Warburgs Diktion, „triebhaft(e)n Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der geschichteten Materie“⁴⁴⁰ – und dies auch (oder erst recht) bei einer unwissentlichen Übereinstimmung mit altertümlichen Vorlagen. Verantwortlich für die schwierige Identifikation als (intentionale) Bezugnahme ist neben fehlenden Skizzenbüchern (Abschnitt 1) Jettmars Selbstbewusstsein, mit antiken Fundstücken nach Belieben zu verfahren. Seine altertümelnden Intarsien sind keine Duplikate, sondern Extrapolationen, die seine eigene Signatur tragen. Selbst bei etwaigen Vorbildern wie dem *Ruhenden Hermes* oder der *Kauernden Aphrodite* (die nebenbei als einzige antike Gebärde im Zyklus eine semantische Umkehr erfährt) wahrt der Künstler eine „originelle

⁴³⁹ Sütterlin 2009, S. 167.

⁴⁴⁰ Warburg 2018, S. 633.

Differenz“⁴⁴¹ zum Original, das oft erst nach detektivischer Spurensuche als solches zu erspüren ist. Diese assimilierende Aneignung leitet über zur dichterischen Tätigkeit, die nach Seneca (c. 1-65 n. Chr.) alles bisher Gelesene im selbst Geschaffenen aufgehen zu lassen hatte, auf dass dieses seinen Ursprüngen gleiche „wie ein Sohn, nicht wie ein Abbild“⁴⁴². Diese Maxime lässt sich ohne Weiteres auf Jettmar anwenden, denn Fremdes ist ihm Impuls und nicht Imperativ, es erzeugt weder seine ehrfürchtige Huldigung noch eine ängstliche Imitation.⁴⁴³ Überspitzt formuliert, ließe sich bei den Entlehnungen (auch neuzeitlichen) von „Arbeitsmaterial“ sprechen, das Jettmar für seine Zwecke modifiziert – was wiederum stark an seinen Umgang mit literarischen Quellen erinnert. Natürlich mag man Jettmar angesichts der vielen Anleihen Eklektizismus vorwerfen. In dem spolienhaften Einsatz überkommener Fossilien – ob als Formzitat, Pathosformel oder Paraphrase – und ihrem Bündeln zu einer neuen künstlerischen Einheit lebt die Idee der *bricolage*⁴⁴⁴, etwa wenn im dritten Blatt gleich alle drei Darsteller_innen aus bereits Dagewesenem hervorgehen. Trotzdem ist Jettmars schöpferischer Prozess nicht kleinzureden. Nicht nur sondiert der Künstler Pantomimen aus seinem *musée imaginaire*, er denkt Bestehendes weiter und koordiniert seine Kreationen zu einem Arrangement, das weitaus mehr ist als eine additive Aneinanderreihung formaler Bausteine. Denn Jettmar, der sich (in den Figurenbildern) primär durch die Körper seiner Akteur_innen mitteilt, macht sich antike Gebärden und Posen zu eigen, um sie für seine eigenen Bildideen zu instrumentalisieren und mit neuen Bedeutungen aufzuladen. Als pantomimische und anthropologische Symbole, in denen sich Seelenlagen (Melancholie, Trauer, Schmerz etc.) und/oder geistige Essenzen (Instabilität, Logos, Vergänglichkeit, Uneinigkeit, Schuld etc.) konkretisieren, tragen die Figuren im Zyklus die Hauptlast des Sinngehaltes. Überdies verengen sie sich durch ihr dramaturgisches Zusammenspiel in unorthodoxen Kompositionen, deren traditionelles Grundgerüst vom Künstler symbolistisch umgearbeitet wird, zu einem inhaltlichen Strang (Abschnitt 6.4.1), welcher sich aber über weite Strecken mithilfe eines instinktiven Resonanzvermögens „nachspüren“ lässt.⁴⁴⁵ Es schmälert Jettmars Leistung daher nicht, wenn er auf ein bekanntes Formenreservoir zugreift. Was ihn auszeichnet, sind seine Kraft zur Orchestrierung und Synthese über Mediengrenzen, Epochen und Kulturen hinweg sowie die geistvolle Transformation des künstlerischen Nachlasses in ein symboltrunkenes und seelenvolles Bildepos.

⁴⁴¹ Rosen 2019, S. 208.

⁴⁴² Epistula LXXXIV (Seneca 2009, S. 111).

⁴⁴³ Dies geht konform mit klassizistischen Prinzipien. Auch Winckelmann und rief zum Einsatz eigenen Denkens auf, damit das Nachgeahmte „eine andere Natur annehme und etwas Eigenes“ (Winckelmann 2014, S. 31) werde.

⁴⁴⁴ Der von Claude Lévi-Strauss (1908-2009) in *La pensée sauvage* (1962) eingeführte Begriff *bricolage* bezeichnet eine „Bastelei“ aus vorhandenen Materialien, die einer neuen Funktion zugeführt werden. Stierle 1990, S. 457.

⁴⁴⁵ Hofstätter 1978, S. 42.

7 Künstlerisches Profil

7.1 Der Klassizist

Wenn die bisherigen Ausführungen mit reichlich Bildmaterial unterlegt waren, dann durchaus mit der Absicht, Jettmars ästhetisches Portfolio aufzufächern. Der_die Leser_in wird in den Werken das Brennen des Künstlers für die menschliche Gestalt – nach klassizistischer Auffassung seit jeher der „höchste Vorwurf der Kunst“⁴⁴⁶ – registriert und ihren ideellen Hafen im Alten Griechenland lokalisiert haben. Wie einst die Hellenen, lässt der Künstler den einzelnen Menschen hinter das Menschsein zurücktreten und formt idealschöne Körper („Leiber, wie sie die Griechengötter trugen“)⁴⁴⁷, die mit ihrer zeitlosen Nacktheit und mimischen Ausdruckslosigkeit der antiken „Unbezeichnung“⁴⁴⁸, also der Tilgung emotionaler, individueller und zeitlicher Merkmale, alle Ehre machen. Auf dem Altertum gründen auch Modellierung und Konturierung der Figuren, denn die Antike ist primär plastisch bestimmt, widmet sich also der greifbaren und durch eine klare Begrenzung (den Umriss) definierten Form, der das Auge tastend entlanggleitet. Maler_innen, die sich der klassischen Kunst verschreiben (wie Jettmar), erzeugen daher mehr ein „Tastbild“ denn ein „Sehbild“, das sich aus optischen Impressionen zusammensetzt.⁴⁴⁹ Dass Jettmars (vor allem männliche) Akte aber nicht nur durchgebildet sind, sondern über eine ausnehmend kräftige Statur verfügen, ist, wie bereits erläutert, ebenfalls mit einer vorchristlichen Ära assoziiert – nicht der Klassik (5./4. Jh. v. Chr.), aber dem Hellenismus (c. 330–30 v. Chr.); bisweilen findet sich dafür die Bezeichnung „unechter Klassizismus“⁴⁵⁰. Der Herkules (Abb. 25) gerät nach dem *Fechter* (Abb. 24) oder dem *Pergamonaltar* (Abb. 123) und nicht dem *Apoll vom Belvedere* (Abb. 20), wobei sich die Muskeln und Silhouetten über die Jahre tendenziell steigern. Konstant bleibt dagegen Jettmars Konzeption des Menschen als wirkmächtige, monumentale Einzelfigur, wie sie für das Altertum kennzeichnend ist und im Neoklassizismus reaktiviert wurde (Abschnitt 8). Häufig verzichtet Jettmar auf ein szenisches Geschehen und konzentriert sich auf den von seiner Umgebung isolierten Körper (Abb. 38), der sich allein durch Gestik und sparsames Zubehör (Beiwerk, Natur) verständlich macht. Auch mehrfigurige Gemälde sind überwiegend auf wenige Darsteller_innen beschränkt (Abb. 90) und einem strikten Reduktionismus unterworfen, der davon absieht, Menschen in einem anekdotischen Vielerlei zu ertränken. Statt sich in Nebensächlichkeiten zu verlieren, strebt der Künstler nach Klarheit und Eindeutigkeit seiner Figuren und Figurenbilder, (fast) immer

⁴⁴⁶ Winckelmann 2014, S. 32.

⁴⁴⁷ Wiener Neueste Nachrichten, 30.11.1937, S. 2 (Arthur Roessler).

⁴⁴⁸ Winckelmann 1764, S. 150.

⁴⁴⁹ Wölfflin 1983, S. 30–33, 341.

⁴⁵⁰ Schlegel 2000, S. 80.

bemüht, Gestalt/Motiv vollständig und übersichtlich, ohne allzu viele Überschneidungen und Verdeckungen, wiederzugeben. Darin eingezeichnet ist die „Größe“ respektive Vereinfachung der Form, die Details dem Bedeutenden (der Grundgestalt) subordiniert und Letzterem die Führung erteilt.⁴⁵¹ Und dort, wo Jettmar seiner Neigung zu Gruppierungen nachkommt (Abb. 53), ergeben die ineinander verkeilten Leiber einen gleichmäßigen, bildstrukturierenden Körperklumpen, dessen Einzelteile jedoch in der Regel, wie für die klassische Kunst typisch, als Formen fassbar bleiben. Mit dieser Figurenanlage bildet der Künstler eine Union mit den Griechen, aber ebenso – zeitlich näher – mit dem von ihm verehrten Feuerbach, der, inspiriert von Altertum und italienischem Cinquecento, seinen (oft mythologischen) Akteur_innen neben einer hoheitsvollen Würde eine formale Strenge diktiert. Besonders am Beginn seiner Karriere orientierte sich Jettmar unübersehbar an dem Deutschrömer (Abb. 125, Abb. 126),⁴⁵² den er durch das Deckengemälde *Titanensturz* (1874-79) in der Akademie der bildenden Künste und das *Gastmahl des Plato* (1869) in Karlsruhe kennengelernt hatte. Allerdings verabschiedete sich der Künstler mit den Jahren von der apollinischen Ruhe in Feuerbachs Gemälden, um sich einer dionysischen Erregung hinzugeben, die sich auch körpersprachlich, in bewegten und pathetischen Gebärden, äußert. Bevorzugt beansprucht der Künstler dafür Körpermotive, die aus der griechischen Plastik oder Vasenmalerei hervorgingen und mit ihrer epochenübergreifenden Geschichte einer ebenso „über-zeitlichen“ Aussage zum Durchbruch verhelfen. Es sind jene über Jahrhunderte weitergetragenen Urformen menschlicher Äußerung (Krümmen, Haareräufen, Händeringen, Überschlagen der Beine, Schlafgestus etc.), die an dem „klassischen“ – oder auch unmodernen – Eindruck von Jettmars Bildern Anteil tragen und allenfalls, wie eine neuere Theorie besagt, auf ein überholtes Menschenbild hindeuten.⁴⁵³ Dass diese Pantomimen keineswegs aus einer spontanen Eingebung heraus in den Kompositionen gelandet sind, sondern der Künstler systematisch von ihnen Gebrauch macht, belegt ein Blick auf sein Œuvre: Durchkämmt man Jettmars Werk, eröffnet sich ein reicher Fundus an antiken Wiedergänger_innen, die er in wechselnde Sujets einspeist. Wie Variablen setzt der Künstler Figurentypen (auch seine eigenen Erfindungen) zu immer neuen Bildgleichungen zusammen, deren Bedeutung jeweils aus dem Kontext heraus zu eruieren ist. Dieses freie Spiel mit formalen Motiven offenbart, wie wenig

⁴⁵¹ Hofstätter 1969, S. 6, Wölfflin 1983, S. 351.

⁴⁵² Das Motiv der sehnsuchtsvoll in die Ferne blickenden (stehenden oder sitzenden) Frau wiederholt Jettmar um 1900 einige Male, z. B. in *Erwartung* (1897), *Erwartung (Mädchen am Abend)* (1900), *Mädchen am Meer* (1901).

⁴⁵³ Nach Butterfield-Rosen repräsentiert z. B. der *gestus melancholicus* eine veraltete Vorstellung vom menschlichen Geist, indem er die Last der (bewussten) Gedanken ausdrückt. Dagegen äußern sich in der – um 1900 häufig anzutreffenden – Frontalität von Figuren, die der Archaik nachempfunden ist, sowie den nach oben geöffneten Händen (wie z. B. in Klimts *Beethovenfries*, 1902) unbewusste, triebhafte Zustände, was auf ein modernes, von Psychoanalyse und Darwinismus geprägtes Menschenbild schließen lässt. Butterfield-Rosen 2021, S. 101–164.

Jettmar – wie sein Lehrmeister Feuerbach⁴⁵⁴ – darauf erpicht ist, seine Figuren bloß mit einem archäologischen Firnis zu überziehen. Dem Künstler geht es nicht, wie vielleicht noch beim *Fechter* (Abschnitt 5.1), um die eitle Zurschaustellung professoraler Versiertheit durch das Kopieren einer bedeutenden Plastik. Was ihn den Griechen (und vereinzelt Zeitgenoss_innen, etwa Rodin) zuführt, ist die Suche nach der „großen Gebärde“⁴⁵⁵, die in ihrem Ausdruck durch Einfühlung zu verstehen ist, sozusagen „von Mensch zu Mensch“ spricht und sich gefügig in immer neue Ikonografien einarbeiten lässt.

7.2 Der Symbolist

Wenn jemand danach fragt, was das „Klassische“ bei Jettmar ausmacht, wird die Antwort also lauten: die Figur (Körperbildung, Anlage, Gestik). Nichtsdestotrotz sind signifikante Abweichungen von antiken Mustern nicht zu verhehlen. Dies betrifft nicht nur die hemmungslose Übersteigerung mancher Gesten ins Theatralische, die das antike Mittelmaß aufsprengt, oder die Missachtung der (Form-)Klarheit durch verdunkelte Gesichter (Abb. 2) und geschlossene/verschattete Augen (Abb. 1). Durch und durch unklassisch sind auch die Verdrehung und Verzerrung der Figuren durch Überlängungen oder extreme Verkürzungen (Abb. 11), die gegenüber den elementaren Schauansichten (Front-/Profilstellung), wie sie die klassische Kunst präferiert,⁴⁵⁶ weit in der Überzahl sind. Teilweise scheinen Körper durch das ziehharmonikaartige Zusammenschieben oder einen jähen Richtungswechsel von Bildparallelität zu Verkürzung gekünstelt (Abb. 128), anderswo wirken Gliedmaßen verkrampft (vgl. die Fingerspasmen, Abb. 127) oder – ein gravierender Verstoß gegen die klassische Vollständigkeit – gar wie amputiert (Abb. 28). Dieser fast gewaltsame Umgang mit der Figur entspringt weniger (oder nicht in erster Linie) einer gesuchten *tour de force* als einer symbolistischen Devise: Nicht eines vitalen, organischen, erdverbundenen Körpers gilt es habhaft zu werden; die Figur fungiert als entmaterialisierte Hohlform für etwas Unsichtbares, Abstraktes und steuert deswegen – obwohl am lebenden Modell entwickelt (Abschnitt 5.1) – einem ungezwungen-natürlichen Eindruck bewusst entgegen. Demselben Vorhaben dienen Permutation und Hypertrophie, die die Realität durch verfälschte Proportionen, Muskelübersteigerungen oder undisziplinierte Konturen aushebeln. Für die inhaltliche Konnotation entscheidend ist dabei, wie bei *allen* Bildobjekten Jettmars, der jeweilige Bezugsrahmen: Was bei Herkules' Muskeln (Abb. 25) tugendhafte Stärke bezeichnet, verkörpert in Dämonen (Abb. 3) das geballte Übel. Dieses Fehlen kongruenter Rezeptionsvorgaben boykottiert die Ausdeutung nach bestimmten Mustern (was selbstverständ-

⁴⁵⁴ Trotz antiker Anregungen ist bei Feuerbach nur eine einzige griechische Vorlage belegt. Schröder 1924, S. 92.

⁴⁵⁵ Wölfflin 1983, S. 352.

⁴⁵⁶ Wölfflin 1983, S. 249.

lich der Absicht des Symbolismus entspricht). Über weite Strecken beherrscht jedoch die gequälte, bedrohte Kreatur das Feld, deren Leiden – im Gefecht, Traum, Alleinsein etc. – eben nicht nur in der jeweiligen Gebärde/Pose, sondern auch in Perspektive (Verkürzungen), Maßstab (Verkleinerungen) und Anatomie (Übertreibung, Überlängung, Kontur) kodiert wird. Dieses Ringen mit der (Körper-)Form als Abkürzung für Zeichenhaftigkeit, Sinn und Emotion ist die eigentliche künstlerische Herausforderung für den pantomimischen (und anthropologischen) Symbolisten Jettmar, denn als Werkzeuge des Symbolismus sträuben sich seine Figuren mitunter gegen kardinale antike Bestrebungen wie Balance, Ruhe und Klarheit. Noch mehr zur „antiklassizistischen“ Seite hin schlägt das Pendel freilich aus, wenn man sich Jettmars Bildgestaltung (der Figurenbilder) zuwendet. Keine Frage, als Akademiestudent und -professor waren dem Künstler die traditionellen Regeln des Komponierens in Fleisch und Blut übergegangen, wie bereits ein flüchtiger Blick auf seine Werke bestätigt: Die Binnenstruktur ist aufgeräumt, die Objekte in vernunftbestimmten geometrischen Mustern (oft als Trapez oder, wie häufig im Klassizismus, Dreieck), Parallel- oder Kontrastbewegungen angeordnet, wiederholt erfolgt die Flächenaufteilung nach dem Goldenen Schnitt. Zweifellos gab diese Beherrschung der akademischen Klaviatur Jettmar das Instrumentarium in die Hand, um seine Seelenregungen zur Wirkung zu bringen (und seinen Klassizismus damit zugleich symbolistisch zu überhöhen); wie viele Symbolist_innen beschäftigte er sich daher intensiv mit nüchternen Fragen von Komposition und Maltechnik.⁴⁵⁷ Andererseits war das Verbinden von Klassizismus und Symbolismus konfliktbehaftet: Galt nämlich das Ziel, mit dem Bild eine „Idee“ (nicht die gemeine Natur) wiederzugeben, noch für beide Richtungen, war die klassizistische Rationalität mit dem Geheimnisvollen, Offenen, Atmosphärischen des Symbolismus schon schwerer auf einen Nenner zu bringen. Dies zeigt sich vor allem an bildkünstlerischen Mitteln, durch die das Bild, und wenn auch nur punktuell, der klassizistischen Deutlichkeit widerspricht, um sich als symbolistische Schöpfung zu behaupten. Beinahe durchgängig entsteht beim Betrachten das Gefühl, dass irgendetwas im Werk „seltsam“ ist, z. B. wenn eine Brücke im Nirgendwo endet (Abb. 12), Wolkenkratzer aus einem amorphen Gebilde von undefinierbarer Materialität herauswachsen (Abb. 28) oder Figuren in einem aperspektivischen Meer aus Geröll und Nebelschwaden versinken, das die Grenzen zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufhebt (Abb. 129). Auf Versuche, mithilfe des eingeübten Schauens erfasst zu werden, antwortet das Werk mit einem „optischen Widerstand“⁴⁵⁸ und nötigt den_die Rezipient_in, zwischen Eindeutigem und Unbestimmtem, Wieder- und Nichterkanntem ständig hin- und herzuwechseln (und dadurch im Bild

⁴⁵⁷ Christoffel 1948, S. 127–128, Hofstätter 1978, S. 53. Die Beschäftigung mit handwerklichen Fragestellungen wird auch in Jettmars Briefen deutlich.

⁴⁵⁸ Gerhardus/Gerhardus 1977, S. 8.

zu verweilen). In dieser gezielten Irritation des Gegenübers durch Brechung der Naturwahrheit liegt, ähnlich wie bei den Figuren, ein selbstreflexives Momentum, indem sich das symbolistische Werk durch seine Artifizialität als solches deklariert, anstatt empirisch Erlebbares vorzutäuschen. Das Bild verwehrt sich dagegen, als narrative Handlung oder mimetische Seherfahrung gelesen zu werden – denn was es in Linie und Farbe fasst, ist keine Verlängerung der Tatsachenwelt, sondern ein Deutungsgemisch, das stets im Plural zu denken ist. Am augenfälligsten stiftet Jettmar durch die Verunklärung räumlicher Verhältnisse Verwirrung, mit der er die Szene der irdischen Sphäre entreißt. Vielfach lassen die stillgestellten Figuren jegliche Beziehung zueinander vermissen, verbinden sich nicht mit ihrer Umgebung und wirken mit ihren blockhaften, konturbestimmten Körpern, als wären sie irgendwo anders ausgeschnitten und der Szene implantiert worden (Abb. 28). Zudem sind die Schauplätze topografisch unklar, dazu gedacht, anstelle eines betretbaren Ortes eine Stimmung wiederzugeben. Der Künstler besitzt wenig Interesse an der sukzessiven Entwicklung einer Tiefenräumlichkeit und erzeugt diskontinuierliche Räume, in denen Objekte in Nah- und Fernsicht unmittelbar nebeneinander treten, sodass weder Distanzen noch Dimensionen abgeschätzt werden können. Unterwandert wird die Wirklichkeit auch durch das Kolorit (Abb. 128)⁴⁵⁹ sowie – in der Grafik mehr als in der Malerei – die Lichtführung, die nicht mehr nur, wie in der klassizistischen Lehre vorgesehen, eine ikonografische Funktion erfüllt, die dramatische Wirkung erhöht (Abb. 106) oder durch Hell/Dunkel-Effekte die Form modelliert. Öfter dienen Licht und Schatten der Verfremdung von Figuren (vgl. die Lichtpunkte auf Abels Körper, Abb. 106) und Situationen, etwa wenn durch einen scheinwerferartigen Lichteinfall etwas Un-/Überwirkliches angezeigt wird (Abb. 19) oder eine alles verschlingende schwarze Leerstelle das Einbildungs- und Ahnungsvermögen des_der Betrachters_in herausfordert, ein „Undarstellbares“ zu imaginieren (Abb. 30). Insbesondere im Spätwerk rückt Jettmar immer sichtbarer von den Prinzipien der „Klarheit“ und „vollkommene(n) Schaubarkeit“⁴⁶⁰ ab (Abb. 129). Häufig kleben übermodellerte, sich windende Kreaturen in einem Menschenwulst nun aneinander (Abb. 130); auch bekommen die Bilder einen Drall ins Martialische, denn als alternder Künstler befreit Jettmar sein inneres Feuer, das unter der klassizistischen Camouflage der Anfangsjahre lodert. Es ist sind wilde, fast möchte man sagen „antiklassizistische“ Kompositionen mit einer formal zuweilen etwas vergrößerten Umsetzung (Abb. 95), die in seinem letztem Lebensabschnitt die Oberhand gewinnen und dem Expressiven gegenüber dem Klassizistisch-Vollendeten den Vorzug geben.

⁴⁵⁹ Inwieweit Jettmars Farbwahl symbolisch aufzufassen ist, wäre eigens zu untersuchen. Um 1900 greift Jettmar gerne auf die blaue Farbe zurück, die mit Ferne, Dämmer oder Melancholie assoziiert ist. Hofstätter 2005, S. 12. Häufig zu beobachten sind zudem Komplementärfarben (z. B. Organe/Blau) bzw. Orangetöne generell, die z. B. in Goethes Farbenkreis mit „edel“ und „Vernunft“ in Verbindung stehen. Zu den Farben Rot/Grün vgl. Anm. 475.

⁴⁶⁰ Wölfflin 1983, S. 352.

7.3 Der Secessionist

Betrachtet man Gemälde wie die *Amazonenschlacht* (Abb. 12), ist kaum vorstellbar, dass Jettmar neben Klimt, Moser und Olbrich als einer der „Protagonisten“ der Secession genannt wird, die „neue, dem modernen Leben entsprechende Ausdrucksformen“⁴⁶¹ verlangten. Doch spricht aus Jettmars frühem Beitritt zu einer Vereinigung, die sich gegen die verknöcherte Kunstauffassung der Akademien richtete und diese als „schädliche, zumindest unnütze Institute, die gänzlich aufgelassen werden sollten“⁴⁶² ansah, der Ehrgeiz, eine neue Malerei in Österreich mitzugestalten. Denn selbst wenn die Secession grundsätzlich für keinen Stil stand,⁴⁶³ galt sie als Hort innovativer Kunst, die mit ihrer Galionsfigur Gustav Klimt besonders dem Jugendstil zugetan war und damit einer Ästhetik, die sich durch eine dekorative Flächenkunst mit fließenden, geschwungenen Linien, vegetabilen und geometrischen Formen auszeichnet.⁴⁶⁴ Dieses Geschmacksempfinden suchte der junge Jettmar seiner Arbeit einzuflößen: Er nahm gefällige Motive in sein künstlerisches Potpourri auf (Abb. 131) und brachte arabeskenhafte Linien in beschwingt-heiteren Szenen buchstäblich zum Tanzen (Abb. 43). Auch seine Holzschnitte entsprachen (Abb. 5) einer Kunst, die die Linie anbetete. Eine Schnittstelle gab es außerdem zu jenen Secessionisten, die zur gegenstandslosen Malerei tendierten, wie Adolf Hölzel (1853-1934), der als Vertreter einer „Formkunst“ Naturelemente ausschließlich in ihrem Wert zur Gestaltung der Bildfläche, als „ornamentale Formen“⁴⁶⁵, betrachtete, wohingegen das Objekt selbst für ihn nebensächlich war. Seine Thesen wurden im gesamten Habsburgerreich für den Zeichenunterricht an Schulen aufbereitet und – hier trifft man unerwartet auf Jettmar – mit Werken von ebendiesem erläutert (Abb. 132).⁴⁶⁶ Eine derart offene Verbrüderung mit Hölzels Formkunst wird man nur am Beginn von Jettmars Schaffen finden. Während jener nämlich mit dem Weiterdenken seiner Theorien zur Abstraktion gelangte, marschierte dieser in die entgegengesetzte Richtung – zur figurativen, plastischen Kunst. Vorwiegend auf seine frühe Phase beschränkt sind auch typische Stilmittel der Jahrhundertwende, z. B. die bildparallele „vertikale Reihung“⁴⁶⁷ (Abb. 133), wie sie unter anderem von Koloman Moser oder Carl Moll umgesetzt

⁴⁶¹ Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien 2007, S. 33.

⁴⁶² Ernst Stöhr, *Kunstakademien*, in: *Ver Sacrum*, 5. Jg. (Heft 15), 1902, S. 228.

⁴⁶³ Dazu führt Max Morold (1866-1945) aus: „Sieht einer die Dinge wie ein Naturalist, möge er Naturalist sein; (...) fühlt sich einer zu der Art und Weise hingezogen, die ihm aus einem classischen [sic!] Muster entgegenleuchtet, nun, so folge er dem Drang seines Herzens und sei ‚classisch‘ [sic!].“ Max Morold, *Wahrheit und Schönheit in der modernen Malerei*, in: *Ver Sacrum*, 1. Jg. (Heft 10), 1898, S. 19-20. Spätestens mit dem Austritt der Klimt-Gruppe („Stilisten“) aus der Secession und ihrer Separierung von den „Naturalisten“ (1905) sollte dieses Bekenntnis zur stilistischen Freiheit allerdings seine Glaubwürdigkeit einbüßen.

⁴⁶⁴ Der Jugendstil (1890-1910) wurde in Wien v. a. durch die Secessionisten vertreten, zuweilen werden „Secessionsstil“, „Jugendstil“ und „Stilkunst“ daher synonym verwendet. Waissenberger 1971, S. 23, Vergo 2015, S. 44.

⁴⁶⁵ Adolf Hölzel, *Über Formen und Massenvertheilung im Bilde*, in: *Ver Sacrum*, 4. Jg. (Heft 15), 1901, S. 253.

⁴⁶⁶ Klee 2013a, S. 14–21.

⁴⁶⁷ Gerhardus/Gerhardus 1977, S. 13.

wurde, sowie die freudige Partizipation an secessionistischen Gemeinschaftsprojekten. Bereits vor seiner Mitgliedschaft war Jettmar mit mehreren Arbeiten auf der ersten Kunstschau der Secession (1898) präsent, die expressis verbis als „Elite-Ausstellung spezifisch [sic!] moderner Kunstwerke“⁴⁶⁸ positioniert war. Zur Beethoven-Ausstellung steuerte er drei Fresken bei und zur „Apsis“ im Rahmen der Schau „religiöse Kunst“ ein Wandbild (Abb. 134), kurz darauf entstanden seine Jugendstilmosaiken für die Kirche am Steinhof und das Museum für angewandte Kunst (Abschnitt 3.1). Besonders fleißig beteiligte er sich an der gattungsverbindenden (Umschlag, Text, Schrift, Grafik, Musiknoten) Secessionszeitschrift *Ver Sacrum*; dort abgedruckt ist auch ein in Kooperation mit Adolf Böhm gestaltetes Design für eine Seidentapete für ein von Otto Wagner entworfenes Schlafzimmer (Abb. 135). Mit solchen Aktivitäten trat Jettmar ein für das secessionistische Konzept des „Gesamtkunstwerks“, das davon träumte, alle Lebensbereiche künstlerisch zu durchdringen und die Trennung von „hoher“ (schöner) und „niedriger“ (angewandter) Kunst aufzuheben.⁴⁶⁹

All dies war zum Zeitpunkt von *Kain* Geschichte. Noch ehe Jettmar tiefer in die (Jugend-)Stilkunst eintauchte, bei der sich der Inhalt am Ende ins rein Formale auflösen sollte, war er abgelenkt und hatte in einem individuellen, vom Symbolismus okkupierten Klassizismus sein künstlerisches Zuhause gefunden. Spätestens nach 1910/1915 wurde Jettmar zum Grenzgänger zwischen den Welten, der sich über vierzig Jahre lang zur Secession bekannte, aber einen eigenbrötlerischen Weg verfolgte, der quer zur Kunstgesinnung seiner Kolleg_innen stand; selbst seine eigenen Schaukal-Illustrationen⁴⁷⁰ (Abb. 32) verachtete er als „Jugendsünde“⁴⁷¹. Was von seinen frühen Jahren blieb, ist das aufrichtige Übereinkommen mit den Secessionisten bzw. Jugendstilkünstler_innen, der banalen Imitation der Wirklichkeit den Rücken zu kehren und sich immateriellen Sinngehalten zu widmen. Dies geschah oft im Medium Radierung⁴⁷² – eine Technik, die Jettmar virtuos beherrschte; nicht von ungefähr gilt er in einschlägigen Publikationen als „einzige(r) Radierer von Rang“⁴⁷³ innerhalb der Secession. Bestand in seinem Œuvre hatte auch die dynamisch geschwungene Linie, die in seinen Bildern nicht nur ihre Funktion als Begrenzung wahrnimmt, sondern den Figuren eine ornamentale Eigenschaft zuweist und sie

⁴⁶⁸ Wiener Secession 1898, S. 3.

⁴⁶⁹ Shedel 1997, S. 18.

⁴⁷⁰ Mit Richard (von) Schaukal (1874-1942) stand Jettmar in den Jahren 1899-1903 brieflich und persönlich im Austausch. Der sensible Künstler sah in dem Schriftsteller eine verwandte Seele, „die empfindet, was ich auszudrücken mich bemühe.“ Brief an Richard (von) Schaukal, 16.12.1899. Als Schaukal ihm die Illustration eines seiner Bücher in Aussicht stellte, zeigte sich Jettmar begeistert. Das gemeinsame Projekt kam jedoch nie zustande.

⁴⁷¹ Brief an Anton Mayr, 12.12.1927 (Nr. 58).

⁴⁷² Im Gegensatz dazu gab er den größeren Holzschnitt nach 1900 bald wieder auf. Von insgesamt 14 Arbeiten fallen 10 in das Jahr 1902, nach 1920 ist kein Werk in dieser Technik mehr nachweisbar.

⁴⁷³ Nebehay 1979, S. 102.

in Figurengruppen zu einem „Gesamtornament“⁴⁷⁴ verleimt. Von der Secession inspiriert waren weiters das quadratische Format (Abb. 2) wie auch die Farben Rot und Grün,⁴⁷⁵ die sich in Jettmars Œuvre zuhauf finden. Und nicht zuletzt schuf der Künstler mit seinen Landschaften Vexierbilder, die von Naturdarstellung zu einem harmonischen Geflecht aus Linien, Flächen und Tonabstufungen umschlagen und hierin an die Formkunst erinnern. All diese formalen Impulse waren aber überwölbt von der secessionistischen Abneigung gegenüber einer von ökonomischen Interessen regierten Kunst; diese hatte überhaupt erst zur Abspaltung vom Künstlerhaus geführt, wie Bahr in der ersten Ausgabe von *Ver Sacrum* verkündet: „Nicht um eine Ästhetik, sondern zwischen zwei Gesinnungen [Secession und Künstlerhaus, Anm.] wird hier gestritten: ob bei uns die geschäftliche Gesinnung herrschen soll, oder ob es endlich erlaubt wird, nach einer künstlerischen Gesinnung zu leben.“⁴⁷⁶ Mehr als etliche Kolleg_innen, die sich am Ende doch den Bedingungen des Marktes unterwarfen (bzw. zur Sicherung ihres Lebensunterhalts unterwerfen mussten) und sich den jeweils aktuellen Stilkapriolen anschlossen, fühlte sich Jettmar dem secessionistischen Credo der „Wahrhaftigkeit des künstlerischen Individuums“⁴⁷⁷ verpflichtet, die in eine tiefe Aversion gegen eine kurzlebige, von äußeren Einflüssen getriebene Kunstmode münden sollte (Abschnitt 3.2).⁴⁷⁸ Retrospektiv betrachtet, kann man die erste Dekade nach 1900 als Weggabelung in Jettmars Vita bezeichnen. Sie zeigt seine im Herzen secessionistische Haltung sowie sein Potenzial, als einer der „Modernen“ dauerhaft neben Klimt zu reüssieren, statt mit schwer verdaulichen Sinnbildern und einem als altväterisch wahrgenommenen Stil auf einsamen Pfaden zu wandeln – was für manche Zeitgenoss_innen einen bedauerlichen Rückschritt bedeutete. Ernüchert schrieb man bereits im Jahr 1913 über die einstige „Hoffnung Wiens“⁴⁷⁹: „Hier beruht die Tragik dieses Malers: es wäre ihm zugefallen, an der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts mitvorzubauen, und er muss noch im neunzehnten stehen bleiben.“⁴⁸⁰

⁴⁷⁴ Hofstätter 1969, S. 6.

⁴⁷⁵ Die Farben Rot (für Vitalität) und Grün (Wachstum, Hoffnung) waren für die Secession vor allem in ihren ersten Jahren zentral. Bisanz-Prakken 1999, S. 97–98.

⁴⁷⁶ *Ver Sacrum*, 1. Jg. (Heft 1), 1898, S. 9.

⁴⁷⁷ Max Morold, *Wahrheit und Schönheit in der modernen Malerei*, in: *Ver Sacrum*, 1. Jg. (Heft 10), 1898, S. 19. Das Verlangen nach künstlerischer „Wahrheit“ wird auch in Jettmars Briefen greifbar. „Eine kleine Arbeit wollte ich Dir unbedingt schenken“, schrieb er einmal an seine Frau, „Nun fing ich an und hielt mir immer vor Augen, ich müßte [sic!] etwas machen, was D i r gefällt, also weit entfernt sei von dem Ernst, der Schwermut der meisten meiner Arbeiten (...) Ich zwang mich, süßer, lieblicher zu sein, als mir gegeben, lange suchte ich meine Bedenken, daß [sic!] daraus ja doch nichts Echtes werden könnte, zu betäuben (...) bis schließlich doch die bessere Einsicht siegte und das Blatt zerrissen wurde.“ Zit. nach Jettmar 1947, S. 21.

⁴⁷⁸ Letztlich musste sich aber auch Jettmar beim Vogelweidhof (Abb. 9) zähneknirschend den Wünschen der Stadtpolitiker beugen – nicht ohne diese heimlich als „Schöps“ zu bezeichnen. Brief an Anton Mayr, 26.04.1927 (Nr. 47). Seine ursprünglichen Entwürfe, in denen Figuren nackt oder zeitlos gekleidet in einer unbestimmten Landschaft (und keiner zeitgenössischen Szenerie) posieren, sind in den Wandbildern kaum wiederzuerkennen.

⁴⁷⁹ Hevesi 1984, S. 118 (20.01.1899). Vgl. Abschnitt 3.1.

⁴⁸⁰ Die Zeit, 20.03.1913, S. 2.

8 Epilog: Klassizismus im 20. Jahrhundert

Formalisierung

Lässt man die verschiedenen Facetten von Jettmars Kunst Revue passieren, muss es unweigerlich zu kurz greifen, den Maler unter „Klassizismus“ einzusortieren. Wenn im Epilog dieser Arbeit (dennoch) der Versuch unternommen wird, klassizistische Entwicklungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts grob zu umreißen⁴⁸¹ und Jettmar darin zu verorten, dann um den Blick zu öffnen für Similaritäten, aber auch Differenzen zum (Neo-)Klassizismus⁴⁸² auf der eine Seite sowie zum ideologisch verblendeten NS-Klassizismus auf der anderen. Eine noch so kursorische Beschreibung des Neoklassizismus muss bei Adolf von Hildebrand (1847-1921) ansetzen, der vor allem durch seine theoretischen Grundlegungen (*Das Problem der Form*, 1893) eine nachhaltige Wirkung auf Künstler_innen und Kunsthistoriker_innen (Warburg, Wölfflin) des 19. und 20. Jahrhunderts ausübte. Der Münchner Bildhauer, der seinerseits von seinem Lehrer Hans von Marées (1837-1887) beeinflusst wurde, integrierte die antiken Grundsätze (Balance, Klarheit etc.) in seine Überlegungen zur Wahrnehmung, wobei er ein Motiv ausschließlich als formales Problem, d. h. als Erscheinung, betrachtete, wohingegen der (meist mythologische) Inhalt zum Randthema wurde. Ein Kunstwerk, so Hildebrands Überzeugung, solle seine poetische Wirkung „aus der Art zu schauen“⁴⁸³ und nicht durch eine „stoffliche Beimischung“⁴⁸⁴ entfalten. Musterhaft umgesetzt ist diese Auffassung im *Merkur* (Abb. 136), der, auf Frontalansicht konzipiert, aus allen narrativen und kompositorischen Bindungen herausgelöst ist und jene Schlichtheit, Ruhe und gedämpfte Stimmung vermittelt, die man mit der (vor-)klassischen Epoche verbindet.⁴⁸⁵ Mit dieser und zahlreichen weiteren Jünglingsstatuen wandte sich Hildebrand mit seinen Mitstreiter_innen gegen den hellenistisch inspirierten Neobarock, dessen Exponent_innen wie Reinhold Begas (1831-1911) durch manierten Posen und eine „Verwilderung“⁴⁸⁶ der Form zunehmend in Misskredit geraten waren (Abb. 137). Gegenüber diesen dynamischen und oft vielfigurigen Kompositionen – in Wien denkt man an die Ringstraßenzeit mit Victor Tilgner (1844-1896) und Rudolf Weyr (1847-1914) – konnte der

⁴⁸¹ Auf den nachfolgenden Seiten findet vor allem die Plastik Berücksichtigung, da dort der Neoklassizismus von etwa 1910 bis nach dem Zweiten Weltkrieg die dominierende Stilrichtung (vor allem im öffentlichen Raum) darstellte. Sünderhauf 2004, S. 132. Darüber hinaus ist in Jettmars Werk der Bezug zur Plastik substantiell. Aus Platzgründen nicht besprochen werden kann die *Klassizistische Moderne* im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts (Giorgio de Chirico, Pablo Picasso, Amédée Ozenfant, Le Corbusier, Max Beckmann etc.), die antike Elemente in eine zeitgenössische Form überzuführen suchte.

⁴⁸² Boehm lehnt den Begriff „Neoklassizismus“ als sprachliche Verdopplung ab, da bereits der erste Klassizismus eine Neu-Klassik gewesen sei. Boehm 1996, S. 22. Dem ist grundsätzlich zuzustimmen; zwecks Abgrenzung gegenüber früheren Klassizismen wird in diesem Abschnitt dennoch auf diesen Terminus zurückgegriffen.

⁴⁸³ Hildebrand 1901, S. 9.

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Bedeutsam waren für Hildebrand die Archaik und die Übergangszeit zur Frühklassik. Décultot/u.a. 2017, S. 230.

⁴⁸⁶ Hentzen 1934, S. 10.

Neoklassizismus mit einer heilsamen Beruhigung aufwarten, denn nicht die Nachbildung komplizierter Haltungsmotive wurde angepeilt, der für die Anschauung optimierte Mensch (an sich) war das Ziel des künstlerischen Aktes. Damit lag der Neoklassizismus auch auf Konfrontationskurs mit dem Naturalismus, der sich mit real Vorgefundenem begnügte und keine Anstrengungen unternahm, dieses durch eine „architektonische“⁴⁸⁷ Verarbeitung, d. h. die Erforschung seiner gesetzmäßigen Struktur, in eine „höhere Kunstregion“⁴⁸⁸ zu führen, wie sie von Hildebrand angeregt und durch zahlreiche Nachfolger_innen realisiert wurde, darunter Hugo Lederer (1871-1940), Franz Metzner (1870-1919) oder Edmund Hellmer (1850-1935), der den Wiener_innen mit prominenten Denkmälern (*Goethe-Denkmal*, 1900; *Strauß-Denkmal*, 1921) im Gedächtnis geblieben ist. So sehr Hildebrand mit seinen Überlegungen zur Form aber in die Zukunft wies – noch heute gilt sein Text als eine der „Gründungsschriften der Moderne“⁴⁸⁹ – und Errungenschaften der Avantgarde den Weg bereitete, so unwiderlegbar ist auch, dass er bzw. die Linie, die er vertrat, sich der Antike lediglich als gestalterisches Instrumentarium bemächtigte, ohne ästhetisch etwas Wesentliches hinzuzufügen. Kritiker_innen sahen in dieser Abhängigkeit von griechischen Formen, noch dazu gepaart mit dem (wenn auch nur als Deckmantel benutzten) mythologischen Sagenkreis, einen „zum Absterben verurteilten Klassizismus“⁴⁹⁰, der lediglich mit Altbekanntem jonglierte. Die Überwindung dieser „imitativen“ Klassizität konnte nach Georg Treu (1843-1921), einem der engagiertesten Förderer der Plastik um 1900 und Direktor der Dresdner Antikensammlung, nur durch eine innere Aneignung des Altertums gelingen, wie sie unter anderem Constantin Meunier (1831-1905) mit seiner Umformulierung des griechischen Athleten zum modernen Arbeiter (*Der Lastträger*, 1893) oder Klinger mit der Wiederentdeckung antiker Polychromie (*Beethoven*, 1902) geglückt war.⁴⁹¹ Die Leistung dieser Künstler bestand nach Treu darin, antike Ideen aufgegriffen, aber der Gegenwart entsprechend kalibriert und „im Sinne der Alten“⁴⁹² (nicht ihrer Kopie) geschaffen zu haben.

Und Jettmar? Seine mutigen Verkürzungen und Verrenkungen, ebenso wie die kräftig durchgebildeten Körper und dionysisch infiltrierten Gebärden, häufig kombiniert mit einer diagonalen Bildanlage, lesen sich eher als Fortsetzung des „hellenistischen“ Neobarock denn als Frucht des Neoklassizismus. Auf der anderen Seite zeigen die kontemplativen Einschübe (wie Denkerfiguren), die figurative Reduktion sowie die formale Strenge der meisten Kompositionen

⁴⁸⁷ Hildebrand 1901, S. 6.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Locher 2005, S. 166.

⁴⁹⁰ Kritik von Friedrich Naumann (1860-1919) an Adolf von Hildebrand, zit. nach Curtius 1950, S. 223.

⁴⁹¹ Treu 1910, S. 37–47.

⁴⁹² Treu 1910, S. 43.

einen Zug zu Hildebrand'schen Direktiven. In der Umfunktionierung altertümlicher Posen, ihrer Übertragung in ein neues Habitat und dem Verweben mit symbolistischen Stilelementen geht der Künstler wiederum d'accord mit einer „modernen“ Klassizität, wie sie Georg Treu einmahnte. Wie man es also dreht und wendet, so recht will Jettmar in keine Schublade passen. Mit seinen Hybriden aus antikisierenden Eckpfeilern unterschiedlicher Epochen und Versatzstücken anderer Künstler, vermixt zu düsteren Imaginationen, ist er, wie Hans Hellmer (1880-1950) den Nagel auf den Kopf trifft, ein „Epigone und Eigener“⁴⁹³, der unabhängig von Dogmen einen schöpferischen Umgang mit der Antike fand. Jettmars Bruch zum Neoklassizismus verläuft aber nicht nur entlang der Form. Vor allem die symbolische Dichte und Polysemie seiner Arbeiten lassen Hildebrands Rede von einer stofflichen „Beimischung“ regelrecht als Hohn erscheinen. Wie problematisch das Ausstreichen des Inhalts ganz grundsätzlich sein kann, zeigen die weiteren Entwicklungen: Ein nur für sich stehender, in seinem pantomimischen Aussagewert reduzierter *Gigant* (Abb. 138), gemeißelt vom Wiener Secessionisten Anton Hanak (1875-1934), einem Schüler Hellmers, ist nur eine von vielen männlichen Idealfiguren im frühen 20. Jahrhundert, die den Skulpturen des Nationalsozialismus vorausgingen – und dies, obwohl Hanak sozialdemokratisch eingestellt war (oder in der Literatur zumindest so wahrgenommen wird) und wie Jettmar Aufträge des Roten Wien annahm. Diese Stoßrichtung hin zum schönen, durch einen antikisierenden nackten Körper nobilitierten Menschen sollte sich in den nächsten Jahrzehnten fortsetzen und mit der gesellschaftlichen Leibverherrlichung (Körperkultur) koalieren (Abschnitt 4). Damit Hand in Hand ging eine Tendenz zur Verflachung und Nivellierung – ein „Jüngling“ mochte ebenso gut ein „Athlet“ wie ein „Denker“ sein.⁴⁹⁴ Zuweilen wurden den Körpern auch moralisierende Botschaften beigegeben, die der späteren Nazi-Propaganda Vorschub leisteten.⁴⁹⁵ In Skulpturen wie Ernst Moritz Geygers *Der Fleiß* (Abb. 139) keimte bereits das Gedankengut der 1930er und 1940er-Jahre, das sich das griechische Vorbild einverleibte, um in seiner heroischen Zuspitzung Dominanz, Männlichkeit und Wehrhaftigkeit zu kultivieren. Von Geyger, der später den „Ehrensold des Dritten Reiches“ in Empfang nehmen sollte,⁴⁹⁶ und seinen Kolleg_innen (Georg Kolbe, Richard Scheibe, Karl Albiker, Fritz Klimsch etc.) führt ein direkter Weg in die weltanschaulichen Abgründe des totalitären Regimes mit seinen Monumentalplastiken, in denen sich die Glorifizierung des Individuums mit einer Vulgarisierung des Inhalts vermählte, wie allein an den Titeln auszumachen war (Der Sieger, Der Rächer, Die Partei etc.).⁴⁹⁷

⁴⁹³ Neue Zeit, 03.04.1946, S. 2.

⁴⁹⁴ Sünderhauf 2004, S. 128–138, Maaz 2000, S. 186–187.

⁴⁹⁵ Himmelmann 1985, S. 22, Sünderhauf 2004, S. 131–136.

⁴⁹⁶ Maaz 2000, S. 187.

⁴⁹⁷ Himmelmann 1985, S. 22.

Ideologisierung

Wie das Beispiel Hanak demonstriert, ist eine Idealgestalt des 20. Jahrhunderts nicht automatisch ideologisch gemeint. Auch Jettmar, dem überzeugten Monarchisten, ist keinesfalls ein Bezug oder gar Naheverhältnis zum Dritten Reich anzudichten. Gleichwohl sind Gemeinsamkeiten mit der nationalsozialistischen Ästhetik nicht zu leugnen. Figuren wie der stramme, plastisch durchgebildete Luzifer (Abb. 120) rufen geradezu nach einem Vergleich mit der nationalsozialistischen Skulptur (Abb. 140). Mit den ausladenden Schultern und der Wespentaille, den kräftigen Oberschenkeln, dem kleinen Kopf und sogar dem widernatürlich betonten Rippenbogen über dem Flachbauch weist Jettmars Dämon eine beunruhigende Einigkeit mit jenen Plastiken auf, in denen Adolf Hitlers (1889-1945) Begeisterung für das griechische Schönheitsideal Aufnahme fand. Unter der Hakenkreuzflagge wurde Jettmars Übertreibung salonfähig und mehr noch, durch Regimegünstlinge wie Arno Breker (1900-1991) oder Josef Thorak (1889-1952) zum Archetypus des „Ariers“ gekürt, der durch den Rückbezug auf die Antike die traditionsreiche Vergangenheit der Deutschen Nation herausstellen sollte. Geistiges Fundament bildete dabei die Vorstellung einer „arischen“ Kernrasse, der das griechische und germanische Menschentum angeblich angehörten und folglich einer „Wesensgleichheit“, die in der Kunst ihren Ausdruck fand.⁴⁹⁸ Im Gegensatz zu den Skulpturen des Altertums – und Jettmars Figuren – sind jene von Breker und Konsorten daher nicht als zeitloser, überindividueller Typus gemeint. Sie stehen für das Kollektiv *eines* bestimmten Volkes, nämlich des deutschen bzw. des darin inkarnierten griechischen.⁴⁹⁹ Dass die NS-Muskelmänner aber mehr mit Jettmars Figuren gemein haben als die Hildebrand'schen Jünglinge, ist keine unglückliche Fügung, sondern erklärt sich durch ihre Herkunft. In beiden Fällen ist es die Epoche des Hellenismus, die die Künstler zu einer (über-)betonten Anatomie motivierte. Während Jettmar damit aber seinem „dionysischen“ Empfinden nachkam oder symbolistische Zwecke verfolgte, stand hinter der Hypertrophie von Breker und Gesinnungsgenoss_innen eine propagandistische Absicht: Nicht nur konnten die kräftigen „deutschen“ Helden Menschenmassen stärker affizieren als die ausgeglichenen Schönheiten der Klassik, sie verkörperten mit ihren hellenistischen Vorfahren auch jenen Zeitabschnitt, in den das antike Makedonien nach den glorreichen Eroberungen Alexanders des Großen (356-323 v. Chr.) als Riesenreich eingetreten war.⁵⁰⁰ Die Figurenbildung à la Pergamonaltar (Abb. 123) war somit keine rein stilistische Entscheidung, sondern fußte auf der gezielten Analogie der deutschen Großmacht zum Alexanderimperium. Besiegelt wurde die

⁴⁹⁸ Schlegel 2000, S. 118.

⁴⁹⁹ Schlegel 2000, S. 51–55.

⁵⁰⁰ Schlegel 2000, S. 102–106.

Überhöhung mit wirkungsvollen Gebärden, für die, wie bei Jettmar, ebenfalls die Antike herangezogen wurde. Den häufig zitierten Verbund von langgestrecktem und abgewinkelten Bein (Abb. 141) kennt man etwa vom *Borghesischen Fechter*, den Jettmar dreißig Jahre zuvor als Herkules zum Kampf antreten ließ (Abb. 25). Und auch manche der von Jettmar so gerne verwendeten Pathosformeln fanden als Superlative gestischen Ausdrucks ihren Weg in die nationalsozialistische Kunst, zum gigantischen Format gesteigert und eingemauert in Albert Speers (1905-1981) Repräsentationsarchitekturen. Es sind wohl diese formalen Parallelen, die dazu beitrugen, dass die Beschäftigung mit Jettmars Werk nach 1945 eine zurückhaltende war, noch dazu, da der Künstler posthum von NS-Anhänger_innen als einer der ihren gefeiert wurde. Im Nachruf des *Völkischen Beobachters* auf Jettmar (1939) lobte man etwa die „Zucht und Ordnung“⁵⁰¹ in seinen Werken und bedauerte das Ableben des Künstlers hauptsächlich deswegen, weil er „sicher in seiner Art ganz besonders geeignet gewesen (wäre), die durch den Nationalsozialismus erfolgte Wiedergeburt Deutschlands in vollendetster künstlerischer Form zu verherrlichen.“⁵⁰² Es spricht Bände, dass das in diesem Beitrag abgebildete, weit davor (1910) entstandene und schon allein aus diesem Grund definitiv nicht nationalsozialistisch konnotierte Herkules-Gemälde (Abb. 142) als „Beweis“ für die NS-konforme Kunst hervorgekehrt und die hintergründige, mythologisch umwickelte Botschaft in der Bildunterschrift kurzerhand zur *Jagd* banalisiert wurde. Diese oberflächliche Beurteilung seiner Werke war es vermutlich auch, die, ganz abgesehen von seiner politischen Einstellung,⁵⁰³ Jettmars Unempfänglichkeit für ideologische Vereinnahmungen begründete. Wie nah beieinander authentische Teilhabe an der Antike und politisierter Neoklassizismus, Idealisierung und Ideologisierung, dennoch liegen können, lässt sich an Jettmars langjährigem Freund Alexander Rothaug ermessen, der (wie er selbst) eine Vorliebe für mythologische Themen (allerdings vornehmlich aus dem germanischen Sagenkreis) im klassizistischen Stil entwickelt hatte und mit der nationalsozialistischen Herrschaft liebäugelte. Ihm, seinem Bruder Leopold und vielen anderen (Rudolf Eisenmenger, Wilhelm Frass, Ferdinand Andri etc.) ist der Vorwurf zu machen, mit ihrer traditionellen, später oft ins Großspürige abgedrifteten Formensprache eine verabscheuungswürdige Geisteshaltung eingekleidet und damit einen bis heute bestehenden gedanklichen Konnex von Neoklassizismus und totalitärem System installiert zu haben. Diese NS-Kunst, die die antiken Prinzipien vollkommen entstellt hatte, kommentierte Jettmar im Jahr 1938 gewohnt knapp, aber scharfsinnig: „Ja, man will jetzt wieder Größe, aber man verwechselt Größe mit Brutalität.“⁵⁰⁴

⁵⁰¹ *Völkischer Beobachter*, 27.04.1939, S. 6.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Seinem Sohn Karl zufolge lehnte Jettmar den neuen Machtapparat „mit einer im damaligen Österreich seltenen Konsequenz“ ab. Jettmar 1975, s. p.

⁵⁰⁴ Zit. nach Hofstätter 1984, S. 5.

9 Schlussbetrachtung

Klassizismus – Symbolismus

Die Reibungspunkte zwischen Jettmars Kunst und dem Neoklassizismus des 20. Jahrhunderts sollen nicht über das gemeinsame Tragwerk hinwegtäuschen – und ebenso wenig über die Tatsache, dass der Stil des Künstlers „in so starkem Maße unzeitgemäß (ist), daß [sic!] schon aus diesem Zeitkontrast eine Protesthaltung erkennbar wird, die eine radikale Abkehr von dem ausdrückt, was die offizielle zeitgenössische Kunst als aktuell ansieht.“⁵⁰⁵ Man muss sich nur vor Augen halten, dass die Welt bereits Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat* (1915) gesehen hatte, als Jettmar sich seinen *Kain* (1919/1920) oder die *Amazonenschlacht* (1918) vornahm. Wenn Sohn Karl seinen Vater zum „Klassizist(en) aus Widerspruch“⁵⁰⁶ bestimmt und darin eine Stilwahl aus Trotz impliziert, ist dies dennoch nur die halbe Wahrheit. Zwar war in dem Künstler unbestritten eine Auflehnung gegen (alle möglichen) Zeiterscheinungen angelegt, die, sofern man biografischen Berichten Glauben schenken darf, auch seiner renitenten Persönlichkeit entsprang und sich nicht zuletzt in seinem Faible für Empörerfiguren manifestierte. Hinter seiner konservativen Ästhetik stand jedoch der innere Drang, ein „nach Größe, Adel und Reinheit sehnsüchtiges Ideal“⁵⁰⁷ für eine, wie er befand, „kulturlose“ Zeit wiederzugewinnen.⁵⁰⁸ Im unerschütterlichen Glauben an seine Sendung⁵⁰⁹ sperrte sich der Maler dagegen, seine künstlerische Überzeugung zugunsten einer (aus seiner Sicht) oberflächlichen Kunst zu verraten, wofür er ein Dasein als „einsame(r) Demiurgos“⁵¹⁰ in Kauf nahm. Und noch etwas darf nicht übersehen werden: Gewiss, Jettmar war Klassizist – in seiner Anbindung an künstlerisch Erreichtes, dem Hochhalten akademischer Grundsätze, dem Weiterschreiben motivischer Rezeptionskaskaden und nicht zuletzt seiner Passion für Idealfiguren und ihre „großen“, oft der Antike entnommenen Pantomimen, in denen er wiederkehrende Themen in wiederkehrenden Formen referiert. Doch ein Stück weit ist diese Kategorisierung, wie bei *Kain* deutlich wurde, ein Etikettenschwindel, denn nicht nur sprengt Jettmar mit seinem Remake archaischer, hellenistischer sowie mehr „dionysischen“ als „apollinischen“ Elementen das Winckelmann'sche Korsett und mit seinem Einfallsreichtum den sturen Akademieklassizismus. In seinen Kompositionen werden Gebärden außerdem zu visuellen Codes menschlicher Dispositionen, Gefühle oder Ideen und durch Über-/Verformung wie auch eine eigenwillige Bildgestaltung, die nicht selten die

⁵⁰⁵ Hofstätter 1972, S. 62.

⁵⁰⁶ Jettmar 1947, S. 26.

⁵⁰⁷ Wiener Neueste Nachrichten, 30.11.1937, S. 2 (Arthur Roessler).

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Hofstätter 1984, S. 49.

⁵¹⁰ Wiener Neueste Nachrichten, 30.11.1937, S. 2 (Arthur Roessler).

Tradition unterminiert, als solche lesbar. Jettmar repetiert daher nicht einfach einen vorgestri- gen Stil. Er verknotet akademische Normen mit symbolistischen Intentionen, versöhnt Klassi- sches mit Antiklassischem und begründet darin seine charakteristische Bildsprache. Dieses Zwitterdasein lässt sich ebenso für seine Sujets geltend machen: Denn Jettmars Bibelszenen und Mythen mögen „klassische“ Themen sein, sie reflektieren aber sein subjektives „Weltge- fühl“, das die geistigen Schwingungen ihrer Entstehungszeit enthält. Freilich besitzt der Künst- ler kein Interesse daran, seine Umwelt bildlich zu konservieren. Anstelle der greifbaren Natur verschlüsselt er jene eines Höheren, Abstrakten und vermittelt dadurch zwischen Unkonkretem (dem geistigen Gehalt) und Konkretem (dem materiellen Bild). Mit ihrer zeichenhaften Formu- lierung erweisen sich seine Arbeiten als tragfähig für die großen und stets aktuellen Lebensfra- gen der Menschheit, die insbesondere in den Attitüden seiner Gestalten zum Symbol konden- sieren und auch der heutigen Gesellschaft noch etwas zu sagen haben. Was Jettmar beabsichtigt, ist kein Malen über seine Zeit, sondern, wenn man so will, über seine Zeit hinaus.

Die andere Seite der Medaille

Auf die gefeierten Trendsetter seiner Gegenwart ist Jettmar daher, trotz mancher Übergänge zu dem einen oder anderen zeitgleichen Kunstfabrikat, primär antagonistisch bezogen: Dort das Hingeworfene, Rohe, Provokante, hier das Vollendete, Schöne, Idealische; jene verschreiben sich der Wiedergabe des gegenwärtigen Lebens, dieser transhistorischen Wahrheiten und Emp- findungen. Mit seinem beinahe unveränderlichen Stil ist der Künstler ein „Felsblock in den Wirbeln der Zeit“⁵¹¹ inmitten einer künstlerisch wie gesellschaftlich unruhigen Phase der jün- geren Geschichte. Noch mehr liegt Jettmars Bedeutung aber darin, in der Prolongation ästheti- scher Entwicklungslinien (Füssli – Böcklin – Feuerbach – Klinger) eine durch Realismus, His- torismus und Impressionismus unterbrochene Richtung fortgeführt sowie mit Anflügen von Expressionismus und Surrealismus das 19. mit dem 20. Jahrhundert in seinem Werk verspannt zu haben. Mit seinem Schwimmen gegen den Strom reiht sich Jettmar weiters ein in eine lange zurückreichende Gemeinschaft von Widerständigen, die eine Gegenbewegung zum jeweiligen *Dernier Cri* bilden,⁵¹² durch ihre Beharrungstendenzen aber nach Max Burckhard (1854-1912) einen Ausgleich zum wild „emporwuchernden Neuen“⁵¹³ bieten und in dieser Mäßigung für einen moderaten, gesunden Fortschritt unerlässlich sind. Wer sich auf die fordernde Beschäfti- gung mit dem Maler einlässt, dessen Kunst sich erst peu à peu, im Beleuchten von zwei Seiten – Klassizismus und Symbolismus – erhellt, wird belohnt mit erstaunlichen Einsichten über ihn

⁵¹¹ Die Furche, 23.04.1949, S. 9.

⁵¹² Hofstätter 1984, S. 14.

⁵¹³ Burckhard 2013, S. 276.

und seine Zeit, zu der, ob man will oder nicht, auch die von ihm vertretene Ästhetik zählt. Denn dass seine Formensprache als rückwärtsgewandt diskreditiert wird, macht Jettmar nicht weniger zur Kunst des 20. Jahrhunderts gehörig als die Avantgardist_innen. Es gilt daher, die Wissenschaft für ein wenig beachtetes Parallelphänomen der Moderne zu sensibilisieren, das seinen Wert gerade aus seiner Unangepasstheit gewinnt und nicht länger zu ignorieren ist, wenigstens dann nicht, wenn man bestrebt ist, ein abgerundetes Bild einer Epoche zu gewinnen. Mit Sünderhauf⁵¹⁴ ist deshalb zu fordern, die „konservative“ Bewegung als Unterströmung der Moderne ernst zu nehmen und der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ durch eine differenzierte Aufarbeitung Rechnung zu tragen. Wünschenswert wäre eine Öffnung hin zu einer lebendigen Diskussion, in der unterschiedliche künstlerische Zugänge unvoreingenommen nebeneinandergestellt sind und die Variationsbreite des bildlichen Ausdrucks in Wien am Ende des langen 19. Jahrhunderts (und darüber hinaus) sichtbar wird. Nach vielen Jahren der unausgewogenen Betrachtung wäre es außerdem an der Zeit, die Schöpfungen traditionsgebundener Künstler_innen aus den Depots der Museen in die Ausstellungsräume hineinzutragen und die Öffentlichkeit über die vielen Gesichter der Moderne aufzuklären. Folglich kann es eine Aufgabe zukünftiger Forschungsvorhaben sein, die Frontlinien zwischen Regression und Progression zu durchbrechen sowie in die andere Richtung hin, die Grenzverläufe zwischen konservativem und ideologischem Klassizismus abzustecken. Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag, einen interessanten Künstler zu würdigen und eines seiner reichhaltigsten Werke vorzustellen, aber auch als Plädoyer, eine *terra incognita* zu erschließen und das defizitäre Bild der Moderne in der kunsthistorischen Literatur zu komplettieren. Früher oder später soll es gelingen, Jettmar seinen verdienten Platz in der österreichischen Kunst nach 1900 zuzuerkennen und ihn neben Schiele, Klimt und Kokoschka treten zu lassen, als das, wofür er mit seiner klassischen Kunst steht: die andere Seite der Medaille.

⁵¹⁴ Sünderhauf 2004, S. 129, 138.

10 Literaturverzeichnis

Selbstständige Publikationen

Aischylos 1992

Aischylos, Der gefesselte Prometheus, hg. v. Walther Kraus, Stuttgart 1992.

Andreae 2001

Bernard Andreae, Skulptur des Hellenismus, München 2001.

Aristoteles 1978

Aristoteles, Politik, hg. v. Olof Gigon, München 1978.

Aristoteles 1991

Aristoteles, Problemata Physica, hg. v. Helmut Flashar, Berlin 1991.

Aristoteles 2006

Aristoteles, Physiognomik. Der Zusammenhang zwischen Körper und Seele und der Ausdruck der Seele durch den Körper, hg. v. Fritz Aerni, Zürich 2006.

Augustinus 1979

Aurelius Augustinus, Der Gottesstaat. De civitate dei. 2 Bände, hg. v. Carl Johann Perl und Paul Simon, Paderborn 1979.

Bahr 2013

Hermann Bahr, Studien zur Kritik der Moderne, hg. v. Claus Pias, Kromsdorf 2013.

Bär 2005

Gerald Bär, Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm, Amsterdam/New York 2005.

Barker 1908

Ethel Ross Barker, Buried Herculaneum, London 1908.

Baudelaire 2021

Charles Baudelaire, Les fleurs du mal, hg. v. Horst Hina, Stuttgart 2021.

Blaicher 2001

Günther Blaicher (Hg.), Die Rezeption Byrons in der deutschen Kritik (1820-1914), Würzburg 2001.

Bol 2004

Peter C. Bol (Hg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. II: Klassische Plastik, Mainz am Rhein 2004.

Brandenburg 1921

Hans Brandenburg, Der moderne Tanz, München 1921.

Brodskaja 2012

Nathalia Brodskaja, Symbolismus, New York 2012.

Burckhardt 1855

Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855.

Burckhardt 1900

Jacob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte. 2. Band, hg. v. Jakob Oeri, Berlin/Stuttgart c. 1900.

Butterfield-Rosen 2021

Emmelyn Butterfield-Rosen, Modern Art & the Remaking of Human Disposition, Chicago 2021.

Byron 2019

George Gordon Byron, Lord Byron's Werke, hg. v. Otto Gildemeister, Berlin/Boston 2019.

Byron 2021

George Gordon Byron, Cain. Ein Mysterium (Nachdruck der Reclam-Ausgabe von 1874), übersetzt von Adolf Seubert, hg. v. Karl-Maria Guth, Berlin 2021.

Byron 2011

John Byron, Cain and Abel in Text and Tradition. Jewish and Christian Interpretations of the First Sibling Rivalry, Leiden/Boston 2011.

Carus 1831

Carl Gustav Carus, Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815-1824, Leipzig 1831.

Christoffel 1948

Ulrich Christoffel, Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien 1948.

Curtius 1912

Ludwig Curtius, Die Antike und wir, Frankfurt am Main 1912.

Curtius 1950

Ludwig Curtius, Deutsche und antike Welt. Lebenserinnerungen, Stuttgart 1950.

Dittrich/Dittrich 2005

Sigrid Dittrich/Lothar Dittrich, Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts, Petersberg 2005.

Drobe 2022

Christian Drobe, Verdächtige Ambivalenz. Klassizismus in der Moderne, 1920-1960, Imtäl-Weinstraße 2022.

Eliade 1998

Mircea Eliade, Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte, Frankfurt am Main/Leipzig 1998.

Erffa 1989

Hans Martin von Erffa, Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, München 1989.

Ernst 2009

Stephan Ernst, Grundfragen theologischer Ethik. Eine Einführung, München 2009.

Esche 1957

Sigrid Esche, Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung, Düsseldorf 1957.

Flasch 2017

Kurt Flasch, Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos, München 2017.

Flashar 1966

Hellmut Flashar, Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike, Berlin 1966.

Freud 1924

Sigmund Freud, Zeitgemäßes über Krieg und Tod, Leipzig/Wien/Zürich 1924.

Freud 1999

Sigmund Freud, Gesammelte Werke. Zehnter Band. Werke aus den Jahren 1913-1917, hg. v. Anna Freud, Frankfurt am Main 1999.

Gaetgens/Fleckner 1996

Thomas W. Gaetgens/Uwe Fleckner (Hg.), Historienmalerei, Berlin/Heidelberg 1996.

Gerhardus/Gerhardus 1977

Maly Gerhardus/Dietfried Gerhardus, Symbolismus und Jugendstil. Krisenbewusstsein, Verfeinerung sinnlichen Handelns und die Erneuerung des Lebens in Schönheit, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1977.

Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien 2007

Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien (Hg.), Wissenschaftsbericht der Stadt Wien, Wien 2007.

Ginzburg 2011

Carlo Ginzburg, Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin 2011.

Gombrich 1984

Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt am Main 1984.

Grillparzer 2011

Franz Grillparzer, Studien zur Philosophie und Religion. Historische und politische Studien, Hamburg 2011.

Guthke 1971

Karl S. Guthke, Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Göttingen 1971.

Hamann/Hermand 1977

Richard Hamann/Jost Hermand, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Stilkunst um 1900, Frankfurt am Main 1977.

Hausenstein 1924

Wilhelm Hausenstein, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten, München 1924.

Held/Schneider 2007

Jutta Held/Norbert Schneider, Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln 2007.

Hentzen 1934

Alfred Hentzen, Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Berlin 1934.

Herzner 2015

Volker Herzner, Die Sixtinische Decke. Warum Michelangelo malen durfte, was er wollte, Hildesheim/Zürich/New York 2015.

Hevesi 1984

Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905): Kritik, Polemik, Chronik, hg. v. Otto Breicha, Klagenfurt 1984.

Hildebrand 1901

Adolf von Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strassburg 1901.

Himmelman 1985

Nikolaus Himmelmann, Ideale Nacktheit, Opladen 1985.

Hoffmann 2021

Rainer Hoffmann, Im Paradies. Adam und Eva und der Sündenfall – Albrecht Dürers Darstellungen, Köln 2021.

Hofstätter 1972

Hans H. Hofstätter, Idealismus und Symbolismus, Wien 1972.

Hofstätter 1978

Hans H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln 1978.

Hofstätter 1984

Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984.

Hofstätter 2005

Hans H. Hofstätter, Jugendstil. Graphik und Druckkunst, St. Gallen 2005.

Huber 2001

Ingeborg Huber, Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst, Mannheim/Möhrnesee 2001.

Hurtig 2011

Marcus Andrew Hurtig, Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel in Hamburg, Hamburg 2011.

Jamme 1991

Christoph Jamme, Einführung in die Philosophie des Mythos, Darmstadt 1991.

Jettmar 1947

Karl Jettmar, Rudolf Jettmar. Versuch einer Monographie, Ms (unpubl.), Wien 1947.

Jung-Rauschenbach 1996

Emma Jung-Rauschenbach, Animus und Anima, hg. v. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf, Leinfelden-Echterdingen 1996.

K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien 1917

K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien, Die K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien in den Jahren 1892-1917, Wien 1917.

Kammerlohr/Broer 1994

Otto Kammerlohr/Werner Broer, Epochen der Kunst. 4. Band: 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zu den Wegbereitern der Moderne, München/Wien 1994.

Kant 2018

Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 2018.

Kekulé von Stradonitz 1908

Reinhard Kekulé von Stradonitz, Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im neunzehnten Jahrhundert. Rede bei Antritt des Rectorats, gehalten in der Aula der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität am 15. Oktober 1901, Berlin 1908.

Kienzle/Kirsch/Neuhaus 1998

Ulrike Kienzle/Winfried Kirsch/Dietrich Neuhaus (Hg.), Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender und dramatischer Kunst, Literatur und Musik, Frankfurt am Main 1998.

Kitlitschka 1987

Werner Kitlitschka, Grabkult & Grabskulptur in Wien und Niederösterreich, St. Pölten/Wien 1987.

Klinger 1895

Max Klinger, Malerei und Zeichnung, Leipzig 1895.

Krois 2011

John Michael Krois, Bildkörper und Körperschema, Berlin 2011.

Kugler 2021

Lena Kugler, Die Zeit der Tiere. Zur Polychronie und Biodiversität der Moderne, Konstanz 2021.

Kurbjuhn 2014

Charlotte Kurbjuhn, Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur, Berlin/Boston 2014.

Larsson 2009

Lars Olof Larsson, Antike Mythen in der Kunst. 100 Meisterwerke, Stuttgart 2009.

Lessing 2016

Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, hg. v. Michael Holzinger, Berlin 2016.

Locher 2005

Hubert Locher, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005.

Lott 1892

Theodor Lott, K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien. Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92. Erstattet aus Anlass der Feier des zweihundertjährigen Bestandes der Akademie der bildenden Künste, Wien 1892.

Ludwig 2009

Horst G. Ludwig, Alexander und Leopold Rothaug. Zwei Wiener Maler um 1900, München 2009.

Lullies 1954

Reinhard Lullies, Die kauende Aphrodite, München-Pasing 1954.

Mathieu 1976

Stella Wega Mathieu, Max Klinger. Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt am Main 1976.

Merk/Meiser 1998

Otto Merk/Martin Meiser, Das Leben Adams und Evas, Gütersloh 1998.

Meyer-Landrut 1997

Ehregard Meyer-Landrut, Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten, München/Berlin 1997.

Milton 2021

John Milton, Das verlorene Paradies, München 2021.

Moormann-Schulz 2017

Tanja Moormann-Schulz, Der deutsche Künstlerbund im Spiegel seiner Ausstellungspraxis 1903-1936, Frankfurt am Main 2017.

Nebahay 1979

Christian M. Nebahay, Ver Sacrum. 1898-1913, Wien 1979.

Nietzsche 2016

Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus, hg. v. Michael Holzinger, Berlin 2016.

Panofsky 1978

Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978.

Panofsky 1980

Erwin Panofsky, Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980.

Parhammer 2022

Claudia Parhammer, Schönheit, Kraft und Jugend. Bilder des Männlichen im Kontext der Lebensreformbewegungen (1890-1930), Baden-Baden 2022.

Peters 2016

Günter Peters, Prometheus. Modelle eines Mythos in der europäischen Literatur, Weilerswist 2016.

Pochat 1986

Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.

Reynolds 1887

Joshua Reynolds, Discourses, hg. v. Helen Zimmern, London 1887.

Reynolds 2016

Joshua Reynolds, Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden (Nachdruck der Ausgabe von 1893), hg. v. Eduard Leisching, Norderstedt 2016.

Richter 2016

Mandy Richter, Die Renaissance der „Kauernden Venus“. Ihr Nachleben zwischen Aktualisierung und Neumodellierung von 1500 bis 1570, Wiesbaden 2016.

Rösch 2010

Perdita Rösch, Aby Warburg, Paderborn 2010.

Rosenberg 1992

Alfons Rosenberg, Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes, München 1992.

Roth 1954

Paul Roth, Anima und Animus in der Psychologie C. G. Jungs. Zugl.: Diss., Universität Basel 1954, Winterthur 1954.

Ruhstorfer 2010

Karlheinz Ruhstorfer, Gotteslehre. 3. Band: Neuzeit, Teilband 1: Aufklärung, Paderborn 2010.

Schneider 2014

Norbert Schneider, Theorien moderner Kunst. Vom Klassizismus bis zur Concept Art, Köln/Weimar/Wien 2014.

Scholl 2012

Christian Scholl, Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817-1906. Unter Mitarbeit von Kerstin Schwedes und Hermann Spiekermann, Berlin 2012.

Schulz 2010

Manuela Helga Schulz, Metaphysische Rebellen. Themengeschichtliche Studien zu Goethe, Byron und Nietzsche, Würzburg 2010.

Schumacher 2021

Thomas Schumacher, Eine kurze Geschichte der Sünde. Biblische, geistesgeschichtliche und theologische Perspektiven, München 2021.

Séchan 1930

Louis Séchan, La danse grecque antique, Paris 1930.

Segal 2007

Robert Alan Segal, Mythos. Eine kleine Einführung, Stuttgart 2007.

Seneca 2009

Lucius Annaeus Seneca, Epistulae morales ad Lucilium. Briefe an Lucilius. 2. Band, hg. v. Rainer Nickel, Düsseldorf 2009.

Sieferle 1995

Rolf Peter Sieferle, Die Konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen: Paul Lensch, Werner Sombart, Oswald Spengler, Ernst Jünger, Hans Freyer, Frankfurt am Main 1995.

Straznicky 2001

Kurt Straznicky (Hg.), Modelle der Künstler-Anatomie von Hermann Heller. Unter Mitarbeit von Hermine Heller, Wien/Bozen 2001.

Streffer 2012

Walther Streffer, Michelangelos offenbare Geheimnisse. Das Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, Stuttgart 2012.

Sturm 2015

Robert Sturm, Kauernde Aphrodite. Die Bedeutung des Bildmotivs in der antiken und postantiken Kunst, Hamburg 2015.

Sünderhauf 2004

Esther Sophia Sünderhauf, Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945, Berlin 2004.

Telesko 2010

Werner Telesko, Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien/Köln/Weimar 2010.

Treu 1910

Georg Treu, Hellenische Stimmungen in der Bildhauerei von einst und jetzt, Leipzig 1910.

Trnek 2006

Renate Trnek (Hg.), Glyptothek Datenbank 498 MB. Die Glyptothek der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien. Unter Mitarbeit von Bettina Hagen, Wien 2006.

Ulrich 1981

Anna Ulrich, Kain und Abel in der Kunst. Untersuchungen zur Ikonographie und Auslegungsgeschichte, Bamberg 1981.

Vaupel 2005

Bettina Vaupel, Göttergleich – Gottverlassen. Prometheus in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Weimar 2005.

Vergo 2015

Peter Vergo, Kunst in Wien 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele und ihre Zeitgenossen, Hamburg 2015.

Vischer 1873

Robert Vischer, Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik, Leipzig u.a. 1873.

Völker 2021

Oliver Völker, Langsame Katastrophen. Eine Poetik der Erdgeschichte, Göttingen 2021.

Wagner 1967

Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

Waissenberger 1971

Robert Waissenberger, Die Wiener Secession. Eine Dokumentation, Wien/München 1971.

Warburg 2000

Aby Warburg, Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Studienausgabe, hg. v. Martin Warnke, Berlin 2000.

Warburg 2018

Aby Warburg, Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare, hg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2018.

Weber 2016

Max Weber, Wissenschaft als Beruf, hg. v. Michael Holzinger, Berlin 2016.

Winckelmann 1764

Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764.

Winckelmann 2014

Johann Joachim Winckelmann, Ausgewählte Schriften, hg. v. Michael Holzinger, Berlin 2014.

Winckelmann 2016

Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Zweite, vermehrte Ausgabe, hg. v. Michael Holzinger, Berlin 2016.

Wolf 2002

Norbert Wolf, Kunst-Epochen. Klassizismus und Romantik, Stuttgart 2002.

Wölfflin 1899

Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899.

Wölfflin 1983

Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Dresden 1983.

Wunberg 2013

Gotthart Wunberg (Hg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Unter Mitarbeit von Johannes J. Braakenburg, Stuttgart 2013.

Wünsche 2005

Raimund Wünsche, Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur, München 2005.

Zumbusch 2004

Cornelia Zumbusch, Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk, Berlin 2004.

Hochschulschriften**Corbeau 2005**

Caroline Corbeau, From Myth to Symbol. The Nineteenth Century Interpretations of Prometheus, Diss. (unpubl.), King's College London 2005.

Hübner 1945

Ferdinand Hübner, Grillparzer und Lord Byron, Diss. (unpubl.), Universität Wien 1945.

Kirkovits 2011

August Ernst Kirkovits, Der Illustrator, Kupferstecher und Radierer William Unger (1837-1932), Dipl.-Arb. (unpubl.), Universität Graz 2011.

Klemm 1986

Ann Christine Klemm, Darstellungen des Opfers von Kain und Abel in der monumentalen Kunst der Romantik, Diss. (unpubl.), Eberhard-Karls-Universität, Tübingen 1986.

Merthen 2005

Claudia Merthen, Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. bis 5. Jh. v. Chr., Diss. (unpubl.), Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2005.

Nielsen 2005

Eva Nielsen, Bonaventura Genelli. Werk und Kunstauffassung. Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland, Diss. (unpubl.), Ludwig-Maximilians-Universität München 2005.

Schlegel 2000

Konrad Friedrich Schlegel, Arno Breker und die Repräsentationskunst im Dritten Reich, Diss. (unpubl.), Universität Wien 2000.

Schmidt 2021

Silvia Schmidt, Die Bildhauerin und Malerin Teresa Feodorowna Ries (1866-1956), Masterarbeit (unpubl.), Universität Wien 2021.

Siefert 1994

Katharina Siefert, Adam und Eva-Darstellungen der deutschen Renaissance, Diss. (unpubl.), Universität Karlsruhe 1994.

Kataloge und Katalogbeiträge**Amort 2019**

Andrea Amort, Der tanzende Körper wird sichtbar, in: Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Wien 1900. Aufbruch

in die Moderne (Kat. Ausst., Leopold Museum-Privatstiftung, Wien, 15. März 2019 – laufend), Köln 2019, S. 109–115.

Bauer 2013

Christian Bauer (Hg.), Egon Schiele – der Anfang (Kat. Ausst., Egon Schiele Museum Tulln, 28. März – 27. Oktober 2013; Kunstmuseum Ravensburg, 16. November 2013 – 23. März 2014), München 2013.

Bisanz 1989

Hans Bisanz, Rudolf Jettmar – Körper in Licht und Schatten, in: Hans Bisanz (Hg.), Rudolf Jettmar (1869–1939). Bilder von hellen und dunklen Mythen (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, 9. Februar – 7. Mai 1989), Wien 1989, S. 20–24.

Bisanz-Prakken 1999

Marian Bisanz-Prakken, Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895–1905 (Kat. Ausst., Graphische Sammlung Albertina, Wien, 16. Oktober 1998 – 10. Jänner 1999), Wien 1999.

Boehm 1996

Gottfried Boehm, Eine andere Moderne. Zur Konzeption und zu den Grundlagen der Ausstellung, in: Gottfried Boehm/Ulrich Mosch/Katharina Schmidt (Hg.), Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935 (Kat. Ausst., Kunstmuseum Basel, 27. April – 11. August 1996), Basel 1996, S. 15–38.

Borchhardt-Birbaumer 2017

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Eros statt stiller Größe. Klimts unakademische Antikensucht, in: Stella Rolig/Tobias G. Natter (Hg.), Klimt und die Antike. Erotische Begegnungen (Kat. Ausst., Orangerie des Unteren Belvedere, Wien, 23. Juni – 8. Oktober 2017), München/London/New York 2017, S. 34–43.

Clair 2005

Jean Clair (Hg.), Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Zu Ehren von Raymond Klibansky (1905–2005), dem großen Gelehrten und Erforscher der Geschichte der Melancholie (Kat. Ausst., Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 10. Oktober 2005 – 16. Januar 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin, 17. Februar – 7. Mai 2006), Ostfildern-Ruit 2005.

Cowling/Mundy 1990

Elizabeth Cowling/Jennifer Mundy, On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930 (Kat. Ausst., Tate Gallery, London, 6. Juni – 2. September 1990), London 1990.

Décultot/u.a. 2017

Elisabeth Décultot/u.a. (Hg.), Winckelmann. Moderne Antike (Kat. Ausst., Klassik Stiftung Weimar in Kooperation mit der Humboldt-Professur für neuzeitliche Schriftkultur und europäischen Wissenstransfer der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 7. April – 2. Juli 2017), München 2017.

Frodl 1992

Gerbert Frodl, Rudolf Jettmar e la Secessione viennese, in: Annalia Delneri (Hg.), Simbolismo Secessione. Jettmar ai confini dell'imperio (Kat. Ausst., Castello di Gorizia, 7. August – 4. Oktober 1992), Görz 1992, S. 9–16.

Glück 1964

Franz Glück, Zur Einführung, in: Kulturamt der Stadt Wien (Hg.), Wien um 1900 (Kat. Ausst., Kulturamt der Stadt Wien, 5. Juni – 30. August 1964), Wien 1964, S. 16–21.

Günther 2000

Rolf Günther, Im Banne der Titanen. Max Klinger und seine Zeitgenossen, in: Ingrid Ehrhardt (Hg.), Seelenreich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920 (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle Frankfurt, 26. Februar – 30. April 2000; Birmingham Museum and Art Gallery, 26. Mai – 30. Juli 2000; Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, 25. August – 5. November 2000), München/London/New York 2000, S. 217–257.

Hirsh 2013

Sharon Latchaw Hirsh, Der fröhliche Körper: Der Tanz im Werk von Ferdinand Hodler, in: Valentina Anker (Hg.), Mythos und Geheimnis. Der Symbolismus und die Schweizer Künstler (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bern, 26. April – 18. August 2013; Museo Cantonale d'Arte und Museo d'Arte, Lugano, 15. September 2013 – 12. Januar 2014), Paris 2013, S. 197–198.

Hofstätter 1969

Hans H. Hofstätter, Zu den Radierungen von Rudolf Jettmar, in: Wiener Secession (Hg.), Rudolf Jettmar (Kat. Ausst., Wiener Secession, 9. Dezember 1969 – 15. Jänner 1970), Wien 1969, S. 4–10.

Hofstätter 2000

Hans H. Hofstätter, Symbolismus in Deutschland und Europa, in: Ingrid Ehrhardt (Hg.), SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920 (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle Frankfurt, 26. Februar – 30. April 2000; Birmingham Museum and Art Gallery, 26. Mai – 30. Juli 2000; Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, 25. August – 5. November 2000), München/London/New York 2000, S. 17–27.

Hülsewig-Johnen 2013

Jutta Hülsewig-Johnen, Von Mythen und Menschen. Die symbolistische Moderne in Deutschland, in: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus – Die andere Moderne (Kat. Ausst., Kunsthalle Bielefeld, 24. März – 7. Juli 2013), Bielefeld/Berlin 2013, S. 8–19.

Husslein-Arco 2013

Agnes Husslein-Arco, Dekadenz. Positionen des österreichischen Symbolismus (Kat. Ausst., Unteres Belvedere, Wien, 20. Juni – 13. Oktober 2013), Wien 2013.

Jettmar 1969

Karl Jettmar, Lebenslauf und künstlerische Entwicklung Rudolf Jettmars, in: Wiener Secession (Hg.), Rudolf Jettmar (Kat. Ausst., Wiener Secession, 9. Dezember 1969 – 15. Jänner 1970), Wien 1969, S. 12–15.

Jettmar 1975

Karl Jettmar, Zum Verständnis der Bilder meines Vaters, in: Ostdeutsche Galerie Regensburg (Hg.), Rudolf Jettmar 1869-1939 (Kat. Ausst., Ostdeutsche Galerie Regensburg, 20. März – 27. April 1975), Regensburg 1975, s. p.

Jettmar 1989

Otto Jettmar, Zum 50. Todestag meines Vaters, in: Hans Bisanz (Hg.), Rudolf Jettmar (1869-1939). Bilder von hellen und dunklen Mythen (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, 9. Februar – 7. Mai 1989), Wien 1989, S. 11–15.

Jettmar 1992

Otto Jettmar, Rudolf Jettmar. Un pittore ed acquafortista viennese a cavallo tra Ottocento e Novecento, in: Annalia Delneri (Hg.), Simbolismo Secessione. Jettmar ai confini dell'imperio (Kat. Ausst., Castello di Gorizia, 7. August – 4. Oktober 1992), Görz 1992, S. 17–22.

Klee 2013

Alexander Klee, Formen der Landschaft – geformte Landschaft. Adolf Hölzels Aufsatz „Über Formen und Massenvertheilung im Bilde“ und die Entwicklung einer ornamentalen Landschaftsmalerei, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hg.), Formalisierung der Landschaft. Hölzel, Mediz, Moll u. a. (Kat. Ausst., Belvedere Wien, 28. Mai – 8. September 2013), München 2013a, S. 9–23.

Klee 2013

Alexander Klee, Wien – München und die kosmopolitische Facette des Symbolismus, in: Valentina Anker (Hg.), Mythos und Geheimnis. Der Symbolismus und die Schweizer Künstler (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bern, 26. April – 18. August 2013; Museo Cantonale d'Arte und Museo d'Arte, Lugano, 15. September 2013 – 12. Januar 2014), Paris 2013b, S. 47–51.

Koja/Mraz 2010

Stephan Koja/Sylvia Mraz, „Braucht man denn zum Gehen einen Kopf?“ Reflexe Rodin'scher Gestaltungsprinzipien in der österreichischen Kunst, in: Agnes Husslein-Arco/Stephan Koja (Hg.), Rodin und Wien (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 1. Oktober 2010 – 6. Februar 2011), München 2010, S. 143–161.

Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien 1998

Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien (Hg.), Ferdinand Schmutzer (1870-1928). Porträtist des Wiener Geisteslebens (Kat. Ausst., Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, 22. Oktober 1998 – 10. Jänner 1999). Unter Mitarbeit von Bärbel Holaus, Wien 1998.

Maaz 2000

Bernhard Maaz, Moderne Tendenzen in der deutschen Skulptur 1870-1914. Formfragen – Stilkunst – Symbolismus, in: Ingrid Ehrhardt (Hg.), SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920 (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle Frankfurt, 26. Februar – 30. April 2000; Birmingham Museum and Art Gallery, 26. Mai – 30. Juli 2000; Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, 25. August – 5. November 2000), München/London/New York 2000, S. 177–187.

Maderna-Lauter 1990

Caterina Maderna-Lauter, Polyklet in Rom, in: Herbert Beck/Peter Bol/Maraike Bückling (Hg.), Polyklet.

Der Bildhauer der griechischen Klassik (Kat. Ausst., Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 17. Oktober 1990 – 20. Jänner 1991), Mainz am Rhein 1990, S. 328–392.

Rehm 2004

Ulrich Rehm, Die beredte Hand im neuzeitlichen Kunstdiskurs, in: Gabriele Groschner (Hg.), Beredte Hände: die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., Residenzgalerie Salzburg, 17. Juli – 1. November 2004), Salzburg 2004, S. 25–51.

Rollig/Klee 2018

Stella Rollig/Alexander Klee (Hg.), Klimt ist nicht das Ende. Aufbruch in Mitteleuropa (Kat. Ausst., Unteres Belvedere, Wien, 23. März – 26. August 2018; Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 21. September 2018 – 20. Jänner 2019), München 2018.

Rollig/Natter 2017

Stella Rollig/Tobias G. Natter (Hg.), Klimt und die Antike. Erotische Begegnungen (Kat. Ausst., Orangerie des Unteren Belvedere, Wien, 23. Juni – 8. Oktober 2017), München/London/New York 2017.

Schober 2020

René Schober, Rudolf Jettmar (1869-1939). Ein Symbolist an der Wiener Akademie (Kat. Ausst., Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, 16. Oktober 2020 – 24. Jänner 2021), Wien 2020.

Starobinski 2005

Jean Starobinski, Die Tinte der Melancholie, in: Jean Clair (Hg.), Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Zu Ehren von Raymond Klibansky (1905-2005), dem großen Gelehrten und Erforscher der Geschichte der Melancholie (Kat. Ausst., Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 10. Oktober 2005 – 16. Januar 2006; Neue Nationalgalerie, Berlin, 17. Februar – 7. Mai 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 24–31.

Steuben 1990

Hans von Steuben, Der Doryphoros, in: Herbert Beck/Peter Bol/Maraike Bückling (Hg.), Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik (Kat. Ausst., Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 17. Oktober 1990 – 20. Jänner 1991), Mainz am Rhein 1990, S. 185–205.

Taschner 2001

Moritz Taschner, Kauernde Aphrodite, in: Klaus Stemmer (Hg.), In den Gärten der Aphrodite (Kat. Ausst., Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie an der Freien Universität Berlin, 15. Juli – 11. November 2001), Berlin 2001, S. 111–113.

Wiener Secession 1898

Wiener Secession (Hg.), I. Ausstellung der Wiener Secession (Kat. Ausst., Wiener Secession, März – Juni 1898), Wien 1898.

Wiener Secession 1919

Wiener Secession (Hg.), LVI. Ausstellung der Wiener Secession (Kat. Ausst., Wiener Secession, Dezember 1919 – Jänner 1920), Wien 1919/1920.

Wünsche 2000

Raimund Wünsche, Von Nackten, Heiden und Christen, in: Peter Prange/Raimund Wünsche (Hg.), Das Feige(n)blatt (Kat. Ausst., Glyptothek München, 18. Juli – 29. Oktober 2000), München 2000, S. 9–63.

Unselbstständige Publikationen

Amort 1992

Andrea Amort, Ausdruckstanz in Österreich bis 1938, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.), Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1992, S. 383–396.

Aurnhammer/Pittrof 2002

Achim Aurnhammer/Thomas Pittrof, Einleitung, in: Achim Aurnhammer/Thomas Pittrof (Hg.), „Mehr Dionysos als Apoll“. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, Frankfurt am Main 2002, S. 1–17.

Bauks 2006

Michaela Bauks, Chaos/Chaoskampf (AT), in: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wiblex.de), 2006, S. 1–15.

Buber 1951

Martin Buber, Drei Bilder von Gut und Böse, in: Theologische Zeitschrift, 7 (1), 1951, S. 1–17.

Burckhard 2013

Max Burckhard, Modern, in: Gotthart Wunberg (Hg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Unter Mitarbeit von Johannes J. Braakenburg, Stuttgart 2013, S. 274–276.

Collenberg-Plotnikow 2011

Bernadette Collenberg-Plotnikow, Klassik/Klassizismus, in: Helmut Reinalter/Peter J. Brenner (Hg.), Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe, Disziplinen, Personen, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 397–405.

Crowther/Frass 2010

Nigel B. Crowther/Monika Frass, Bodyb(u)ilder im Altertum – verehrt oder verachtet?, in: Peter Mauritsch (Hg.), Körper im Kopf. Antike Diskurse zum Körper. Vorträge gehalten im Rahmen der 8. Grazer Althistorischen Adventgespräche am 18. Dezember 2008, Graz 2010, S. 143–165.

Deppermann 2010

Maria Deppermann, Dostojewski als Ahnherr der Surrealisten. Prolegomena zu einer Platzierung, in: Lukas Madersbacher/Thomas Steppan (Hg.), De re artificiosa. Festschrift für Paul von Naredi-Rainer zu seinem 60. Geburtstag, Regensburg 2010, S. 95–108.

Deri 1919

Max Deri, Naturalismus, Idealismus, Expressionismus, in: Max Deri/u.a. (Hg.), Einführung in die Kunst der Gegenwart, Leipzig 1919, S. 47–129.

Didi-Huberman 2005

Georges Didi-Huberman, Bewegende Bewegungen. Die Schleier der *Ninfa* nach Aby Warburg, in: Johannes Endres/Barbara C. Wittmann/Gerhard Wolf (Hg.), Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, München/Paderborn 2005, S. 331–360.

Dirscherl 1993

Klaus Dirscherl, Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text, in: Klaus Dirscherl (Hg.), Bild und Text im Dialog, Passau 1993, S. 15–26.

Dörnhöffer 1898

Friedrich Dörnhöffer, Rudolf Jettmar, in: Die graphischen Künste, 21, 1898, S. 111–114.

Ekardt 2009

Philipp Ekardt, Maß und Umriss. Bilder als Regulative bei Winckelmann und Warburg, in: Ingeborg Reichle/Steffen Siegel (Hg.), Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression, München 2009, S. 247–261.

Freud 1917

Sigmund Freud, Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, in: Imago – Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, 5 (1), 1917, S. 1–7.

Gilbert 1998

Heike Gilbert, „Eine Hölle wütet in meinem Innern!“ Kain und Abel und das Menschenbild der Empfindsamkeit, in: Ulrike Kienzle/Winfried Kirsch/Dietrich Neuhaus (Hg.), Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender und dramatischer Kunst, Literatur und Musik, Frankfurt am Main 1998, S. 85–93.

Glaser 1998

Horst Albert Glaser, Prometheus als Erfinder des Menschen, in: Richard van Dülmen (Hg.), Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000, Wien 1998, S. 23–37.

Gombrich 1991

Ernst H. Gombrich, Ziele und Grenzen der Ikonologie (1972), in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Köln 1991, S. 377–433.

Gombrich 2003

Ernst H. Gombrich, Die Symbolik von Raffaels *Stanza della Segnatura*, in: Richard Woodfield/Ernst H. Gombrich (Hg.), Das Gombrich Lesebuch. Ausgewählte Texte zu Kunst und Kultur, Berlin 2003, S. 485–514.

Haag/Kuhn 1998

Jens Haag/Peter Kuhn, „Der erste unbehagliche Menschensohn“. Lord Byrons *Cain*: Sein geistiges Umfeld und seine Wirkung, in: Ulrike Kienzle/Winfried Kirsch/Dietrich Neuhaus (Hg.), Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender und dramatischer Kunst, Literatur und Musik, Frankfurt am Main 1998, S. 155–190.

Hagen 2006

Bettina Hagen, Gipsabgüsse – Geschichte, Technik und Aufgabe, in: Renate Trnek (Hg.), Glyptothek Datenbank 498 MB. Die Glyptothek der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien. Unter Mitarbeit von Bettina Hagen, Wien 2006, S. 1–34.

Heinritz 1999

Reinhard Heinritz, Buchillustration als künstlerisches Genre, in: Reinhard Heinritz (Hg.), Buchillustration als Kunstform. Fritz Fischer zu E. T. A. Hoffmann und Jean Paul, Frankfurt am Main 1999, S. 11–28.

Henrichs 2001

Albert Henrichs, Götterdämmerung und Götterglanz. Griechischer Polytheismus seit 1872, in: Bernd Seidensticker/Martin Vöhler (Hg.), Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 2001, S. 1–19.

Hesse 1920

Hermann Hesse, Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas, in: Die neue Rundschau, 31 (1), 1920, S. 376–388.

Hierl 1920

Ernst Hierl, Das religiöse Bewusstsein unserer Zeit, in: Die neue Rundschau, 31 (1), 1920, S. 529–556.

Holo 1978

Selma Holo, A Note on the Afterlife of the „Crouching Aphrodite“ in the Renaissance, in: The J. Paul Getty Museum Journal, 6/7, 1978/79, S. 23–36.

Horstmann 2013

Axel Horstmann, Faszination und Herausforderung: „Mythos“ als Schlüsselthema der Moderne, in: Annette Zgoll/Reinhard Gregor Kratz (Hg.), Arbeit am Mythos. Leistung und Grenze des Mythos in Antike und Gegenwart, Tübingen 2013, S. 13–33.

Jettmar 1971

Karl Jettmar, Zum Werk Rudolf Jettmars, in: Alte und moderne Kunst, 16, 1971, S. 37–39.

Kany 2002

Roland Kany, Christliche Antike. Zu einem Perspektivenwechsel bei einigen Historikern um 1900, in: Achim Aurnhammer/Thomas Pittrof (Hg.), „Mehr Dionysos als Apoll“. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, Frankfurt am Main 2002, S. 135–158.

Kienzle 1998

Ulrike Kienzle, Kain – Wo ist dein Gott? Der Verlust der Transzendenz in Kain und Abel-Dramen der Jahrhundertwende, in: Ulrike Kienzle/Winfried Kirsch/Dietrich Neuhaus (Hg.), Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender und dramatischer Kunst, Literatur und Musik, Frankfurt am Main 1998, S. 223–238.

Kienzle/Kuhn 1998

Ulrike Kienzle/Manfred Kuhn, Von der Urmacht des Eros in der Vorzeit. Rudi Stephans Oper *Die ersten Menschen*, in: Ulrike Kienzle/Winfried Kirsch/Dietrich Neuhaus (Hg.), Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender und dramatischer Kunst, Literatur und Musik, Frankfurt am Main 1998, S. 275–294.

Könneker 1998

Barbara Könneker, Präfiguration und Exempel. Kain und Abel in deutschen Spielen der frühen Neuzeit, in: Ulrike Kienzle/Winfried Kirsch/Dietrich Neuhaus (Hg.), Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender und dramatischer Kunst, Literatur und Musik, Frankfurt am Main 1998, S. 67–83.

Krippner/Polaschegg/Stenzel 2018

Friederike Krippner/Andrea Polaschegg/Julia Stenzel, Szenen des Ursprungs – Pluralisierung und Politisierung der „Antike“ im 19. Jahrhundert, in: Friederike Krippner/Andrea Polaschegg/Julia Stenzel (Hg.), Die andere Antike. Altertumsfigurationen auf der Bühne des 19. Jahrhunderts, Paderborn 2018, S. 7–22.

Le Rider 2002

Jacques Le Rider, „Athen an der Donau“ 1800 bis 1900: Archäologie eines „Erinnerungsortes“, in: Jacques Le Rider/Moritz Csáky/Monika Sommer (Hg.), Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa, Innsbruck 2002, S. 141–161.

Marzik 1998

Iris Marzik, Der Wandel der Bedeutung von Kain und Abel in der Bildenden Kunst, in: Ulrike

Kienzle/Winfried Kirsch/Dietrich Neuhaus (Hg.), Kain und Abel. Die biblische Geschichte und ihre Gestaltung in bildender und dramatischer Kunst, Literatur und Musik, Frankfurt am Main 1998, S. 31–65.

Melcher 1972

Maximilian Melcher, Reflexionen eines Lehrers, in: Akademie der bildenden Künste Wien (Hg.), 100 Jahre Hochschulstatut, 280 Jahre Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1972, S. 54–55.

Most 2001

Glenn W. Most, Die Entdeckung der Archais. Von Ägina nach Naumburg, in: Bernd Seidensticker/Martin Vöhler (Hg.), Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 2001, S. 20–39.

Müller 2007

Karl Müller, Eine Zeit „ohne Ordnungsbegriffe“? Die literarische Antimoderne nach 1918 – ein Fallbeispiel: Hugo von Hofmannsthal's Programmstück der Salzburger Festspiele und die „Konservative Revolution“, in: Primus-Heinz Kucher (Hg.), Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil, Bielefeld 2007, S. 21–46.

Neumann-Gorsolke 2017

Ute Neumann-Gorsolke, Gottebenbildlichkeit (AT), in: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wiblex.de), 2017, S. 1–15.

Nikou 2000

Christos Nikou, Caïn et Abel: de la Bible à la peinture du XIXe siècle, in: Anales de Filologie Francesa, 28, 2000, S. 491–509.

Panofsky 1991

Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie (1939/1955), in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Köln 1991a, S. 207–225.

Panofsky 1991

Erwin Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932/1964), in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Köln 1991b, S. 185–206.

Pichler/Rappl/Swoboda 2006

Wolfram Pichler/Werner Rappl/Gudrun Swoboda, Metamorphosen des Flussgottes und der Nymphe: Aby Warburgs Denk-Haltungen und die Psychoanalyse, in: Lydia Marinelli (Hg.), Die Couch. Vom Denken im Liegen, München/Berlin/London/New York 2006, S. 161–186.

Pillement 1980

Georges Pillement, Malerei, Graphik und Skulptur, in: Jean Cassou (Hg.), Lexikon des Symbolismus. Malerei, Graphik und Skulptur, Lyrik, Prosa und Drama, Musik, Paris c. 1980, S. 29–152.

Ronen 1974

Avraham Ronen, An Antique Prototype for Michelangelo's *Fall of Man*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 37, 1974, S. 356–358.

Rosen 2019

Valeska von Rosen, Interpikturalität, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2019, S. 208–211.

Roth 1998

Michael Roth, Homo incurvatus in se ipsum – Der sich selbst verachtende Mensch. Narzißmustheorie und theologische Hamartiologie, in: Praktische Theologie, 33 (1), 1998, 14–33.

Schreiner 1998

Klaus Schreiner, Das verlorene Paradies. Der Sündenfall in Deutungen der Neuzeit, in: Richard van Dülmen (Hg.), Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000, Wien 1998, S. 43–71.

Schröder 1924

Bruno Schröder, Anselm Feuerbach und die Antike, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 45, 1924, S. 85–111.

Shedel 1997

James Shedel, Kunst und Identität. Die Wiener Secession 1897–1938, in: Vereinigung Bildender Künstler

Wiener Secession (Hg.), Die Wiener Secession. Vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus, Ostfildern-Ruit 1997, S. 13–57.

Stierle 1990

Karlheinz Stierle, Mythos als „bricolage“ und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1990, S. 455–472.

Sütterlin 2009

Christa Sütterlin, Warburgs „Pathosformel“ als Leitfossil kulturgeschichtlicher und kollektiver Erinnerungsformen in der Kunst, in: Hartmut Heller (Hg.), Wiederholungen. Von Wellengängen und Reprisen in der Kulturentwicklung. Gewidmet Herrn Prof. Dr. Alfred. K. Tremel zum 65. Geburtstag (Matreier Gespräche zur Kulturethologie), Wien 2009, S. 149–175.

Szemethy 2010

Hubert Szemethy, From Samothrace to Spalato/Split. The Architectural Drawings of Ancient Buildings and Sites by George Niemann (1841-1912), in: Francesca Buscemi (Hg.), Cogitata tradere posteris. Figurazione dell'architettura antica nell'Ottocento. Atti della Giornata Internazionale di Studio. La documentazione grafica dei monumenti antichi nell'Ottocento, tra tecniche e ideologia (Catania, 25. November 2009), Acireale 2010, S. 87–109.

Trautner 2016

Tamara Trautner, Mallarmé, Stéphane, in: Gerhard Wild (Hg.), Französische Literatur aus neun Jahrhunderten, Stuttgart 2016, S. 356–358.

Valéry/Cowley 1957

Paul Valéry/Malcom Cowley, The Existence of Symbolism, in: The Kenyon Review, 19 (3), 1957, S. 425–447.

Vogt 1985

Rolf Vogt, Der Mythos. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen, 39 (9), 1985, S. 769–799.

Wedepohl 2012

Claudia Wedepohl, Von der „Pathosformel“ zum „Gebärdensprachenatlas“. Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte, in: Marcus Andrew Hurtig (Hg.), Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel. Unter Mitarbeit von Thomas Ketelsen, Köln 2012, S. 33–50.

Weiler 2010

Ingomar Weiler, Das Kalokagathia-Ideal und der „hässliche“ Athletenkörper, in: Peter Mauritsch (Hg.), Körper im Kopf. Antike Diskurse zum Körper. Vorträge gehalten im Rahmen der 8. Grazer Althistorischen Adventgespräche am 18. Dezember 2008, Graz 2010, S. 95–119.

Weixlgärtner 1912

Arpad Weixlgärtner, Rudolf Jettmar, in: Die Kunst für alle, 28 (6), 1912, S. 121–131.

Weixlgärtner 1920

Arpad Weixlgärtner, Rudolf Jettmars graphische Arbeiten, in: Die graphischen Künste, 43, 1920a, S. 94–102.

Weixlgärtner 1920

Arpad Weixlgärtner, Verzeichnis von Rudolf Jettmars graphischen Arbeiten, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der „Graphischen Künste“, 4, 1920b, S. 55–70.

Wester/Simon 1965

Ursula Wester/Erika Simon, Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz. 1. Teil: Die Tondi, ihre Vorbilder und die Meisterfrage, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 7 (1), 1965, S. 15–91.

Wetzelberger 1927

Fritz Wetzelberger, Der Weg zu Jettmar, in: Der getreue Eckart, 14, 1927, S. 467–471.

Wojcik 1975

Manfred Wojcik, Byrons Dichtung in ihrer Zeit, in: Zeitschrift für Slawistik, 20 (1), 1975, S. 42–57.

Wunberg 1989

Gotthart Wunberg, Chiffrierung und Selbstversicherung des Ich. Antikefiguration um 1900, in: Manfred Pfister (Hg.), Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne, Passau 1989, S. 190–201.

Zeitungen, Wochen-/Monatszeitschriften

Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung), 19.04.1900.

Neues Wiener Tagblatt, 22.03.1903.

Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung), 04.04.1905.

Neue Freie Presse, 07.06.1910.

Innsbrucker Nachrichten, 21.07.1911.

Die Zeit, 20.03.1913.

Reichspost, 31.03.1914.

Neues Wiener Tagblatt, 18.03.1917.

Neues Wiener Tagblatt, 02.04.1917.

Neues Wiener Tagblatt, 21.09.1929.

Wiener Neueste Nachrichten, 30.11.1937.

Neues Wiener Tagblatt, 01.12.1937.

Radio Wien, 14. Jg. (Heft 12), 17.12.1937.

Neues Wiener Tagblatt, 08.02.1938.

Völkischer Beobachter, 27.04.1939.

Neue Zeit, 03.04.1946.

Die Furche, 23.04.1949.

Der Standard (online-Ausgabe), 22.03.2017 (20.11.2024), URL: <https://www.derstandard.at/story/2000054420859/der-nasenformer-von-zello-wer-schoen-sein-will-muss-leiden>.

Ver Sacrum, 1898, 1. Jg. (Heft 1).

Ver Sacrum, 1898, 1. Jg. (Heft 5/6).

Ver Sacrum, 1898, 1. Jg. (Heft 7).

Ver Sacrum, 1898, 1. Jg. (Heft 10).

Ver Sacrum, 1901, 4. Jg. (Heft 15).

Ver Sacrum, 1902, 5. Jg. (Heft 15).

Quellen

Brief von Rudolf Jettmar an Richard (von) Schaukal, 16.12.1899, I.N. 224.340, Wienbibliothek, Digitalisat abrufbar unter <https://www.digital.wienbibliothek.at/>.

Brief von Rudolf Jettmar an Carl Moll vom 29.03.1904, Nr. 4147, Archiv der Wiener Secession.

Briefe von Rudolf Jettmar an Franz Hancke (Sekretär der Secession) vom 29.03.1904, 30.03.1904, 13.04.1904, Nr. 4146, 4148, 4149, Archiv der Wiener Secession.

Briefkonvolut (103 Briefe, nummeriert) von Rudolf Jettmar an Anton Mayr, 1921-1934, Sig.: Autogr 1211/17-1-1211/25-14, Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek.

Fotosammlung des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. PH 7353-8892, Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien.

Sterbebuchakten Rudolf Jettmar 408/39, M.Abt. 116, WStLA (Wiener Stadt- und Landesarchiv).

11 Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 1, S. 57.
- Abb. 2 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 5, S. 61.
- Abb. 3 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 79, S. 131.
- Abb. 4 Ver Sacrum, 4. Jg. (Heft 17), 1901, S. 290.
- Abb. 5 Ver Sacrum, 5. Jg. (Heft 18), 1902, S. 261.
- Abb. 6 Digitale Fotosammlung Kunstgeschichte/Sondersammlungen, Foto: Andreas Winkel, Aufnahmedatum: April 2009, System-ID: #384262, easydb_4_id: 477734 (unidam).
- Abb. 7 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 20, S. 76.
- Abb. 8 Kurhaus Meran, digitale Aufnahme zur Verfügung gestellt von Harald Nilo (15.12.2023).
- Abb. 9 Bild- und Grafiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Foto: Martin Gerlach, Inv.-Nr. Pk 2239 a-d.
- Abb. 10 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 61, S. 116.
- Abb. 11 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 24, S. 79.
- Abb. 12 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 28, S. 83.
- Abb. 13 Hans Ebert, Genelli, Dresden 1987, Abb. 5, S. 13.
- Abb. 14 Germanisches Nationalmuseum, online-Katalog, Inv.-Nr.: Gm2054 (15.11.2024), URL: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm2054>.
- Abb. 15 Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, online-Katalog, Inv.-Nr.: 324 (15.11.2024), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/2mxqZgML8b>.
- Abb. 16 The Daulton Collection, online-Katalog (15.11.2024), URL: <http://www.symbolismus.com/jettmarcrucifixion1905.html>.
- Abb. 17 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 12, S. 68
- Abb. 18 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 77, S. 129.
- Abb. 19 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 64, S. 119.
- Abb. 20 Peter C. Bol (Hg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. II: Klassische Plastik, Mainz am Rhein 2004, Abb. 312.
- Abb. 21 Manolis Andronicos/Manolis Chatzidakis/Vassos Karageorghis, Die Museen Griechenlands, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1992, Abb. 60, S. 75.
- Abb. 22 Bernard Andreae, Skulptur des Hellenismus, München 2001, Tafel 187.
- Abb. 23 Fotosammlung des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. PH 8444 IV22.
- Abb. 24 Fotosammlung des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. PH 8173 II/17.
- Abb. 25 The Jack Daulton Collection, online-Katalog (15.11.2024), URL: <http://www.symbolismus.com/jettmarhesperides1910.html>.
- Abb. 26 Die Kunst für alle, 28 (6), 1912, S. 136.
- Abb. 27 Stella Rollig/Tobias G. Natter, Klimt und die Antike. Erotische Begegnungen (Kat. Ausst., Orangerie des Unteren Belvedere, Wien, 23. Juni – 8. Oktober 2017), München/London/New York 2017, S. 93.
- Abb. 28 Ostdeutsche Galerie Regensburg, Rudolf Jettmar 1869-1939 (Kat. Ausst., Ostdeutsche Galerie Regensburg, 20. März – 27. April 1975), Regensburg 1975, ohne Nummerierung.
- Abb. 29 Galleria Borghese, online-Katalog, Inv.-Nr. 369 (15.11.2024), URL: <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/deposizione-trasporto-di-cristo-morto-al-sepolcro>.
- Abb. 30 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 71, S. 124.
- Abb. 31 Online-Sammlung des Deutschen Archäologischen Instituts (iDAI), Arachne-ID: 1076209 (15.11.2024), URL: <https://arachne.dainst.org/entity/1076209>.
- Abb. 32 Ver Sacrum, 3. Jg. (Heft 23), 1900, S. 363.

- Abb. 33 Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, online-Katalog, Inv.-Nr. GG-510 (31.01.2025), URL: <https://collection.kunstsammlungenakademie.at/de/collection/item/944/>.
- Abb. 34 Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, online-Katalog, Inv.-Nr. GG-1488 (31.01.2025), URL: <https://collection.kunstsammlungenakademie.at/de/collection/item/1925/>
- Abb. 35 Bernard Andreae, Skulptur des Hellenismus, München 2001, Abb. 151, S. 198.
- Abb. 36 The British Museum, online-Katalog, Museum number: 1816,0610.97 (15.11.2024), URL: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613532972>.
- Abb. 37 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, ohne Nummerierung, S. 31.
- Abb. 38 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 36, S. 90.
- Abb. 39 Peter C. Bol (Hg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. II: Klassische Plastik, Mainz am Rhein 2004, Abb. 118.
- Abb. 40 Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. 2. Band: Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, Abb. 92.
- Abb. 41 Frank Matthias Kammel, Bildkachelformen der Mosbacher Ofenfabrik Friedrich Nerbel, in: KulturGut, 69, 2021, Abb. 3, S. 7.
- Abb. 42 Frank Matthias Kammel, Bildkachelformen der Mosbacher Ofenfabrik Friedrich Nerbel, in: KulturGut, 69, 2021, Abb. 4, S. 8.
- Abb. 43 Ver Sacrum, 2. Jg. (Heft 6), 1899, S. 21.
- Abb. 44 Grafische Sammlung Albertina, ohne Inv.-Nr. (Stand: 15.11.2024), Foto: privat (18.11.2021).
- Abb. 45 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 97, S. 149.
- Abb. 46 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 98, S. 150.
- Abb. 47 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 99, S. 151.
- Abb. 48 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 100, S. 152.
- Abb. 49 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 102, S. 154.
- Abb. 50 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 101, S. 153.
- Abb. 51 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 103, S. 155.
- Abb. 52 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 104, S. 156.
- Abb. 53 Grafische Sammlung Albertina, online-Katalog, Inv.-Nr. DG 1969/223 (15.11.2024), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1969/223\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1969/223]&showtype=record).
- Abb. 54 Grafische Sammlung Albertina, online-Katalog, Inv.-Nr. DG 1969/234 (15.11.2024), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1969/234\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1969/234]&showtype=record).
- Abb. 55 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 97, S. 149.
- Abb. 56 Stephen Greenblatt, Die Geschichte von Adam und Eva. Der mächtigste Mythos der Menschheit, München 2018, Abb. 24.
- Abb. 57 Rainer Hoffmann, Im Paradies. Adam und Eva und der Sündenfall – Albrecht Dürers Darstellungen, Köln 2021, Abb. 8, S. 32.
- Abb. 58 Walther Streffer, Michelangelos offenbare Geheimnisse. Das Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, Stuttgart 2012, Abb. 72, S. 260/261.
- Abb. 59 Stephen Greenblatt, Die Geschichte von Adam und Eva. Der mächtigste Mythos der Menschheit, München 2018, Abb. 26.
- Abb. 60 The British Museum, online-Katalog, Museum number: 1805,0703.17 (15.11.2024), URL: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/259615001>.
- Abb. 61 Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien, online-Katalog, Inv.-Nr. 5885 (15.11.2024), URL: www.khm.at/de/object/91892/.
- Abb. 62 Wieland Schmied, Von der Schöpfung zur Apokalypse. Bilder zum Alten Testament und zur Offenbarung, Stuttgart 2007, S. 59.

- Abb. 63 Walther Streffer, Michelangelos offenbare Geheimnisse. Das Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, Stuttgart 2012, Abb. 88, S. 312.
- Abb. 64 Walther Streffer, Michelangelos offenbare Geheimnisse. Das Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, Stuttgart 2012, Abb. 89, S. 320.
- Abb. 65 Glyptothek München, Inv.-Nr. 218, Foto: privat (02.04.2023).
- Abb. 66 La Sainte Bible selon la vulgate, avec les dessins de Gustave Doré, Tome I, o. O. 1866, ohne Nummerierung.
- Abb. 67 Rainer Hoffmann, Im Paradies. Adam und Eva und der Sündenfall – Albrecht Dürers Darstellungen, Köln 2021, Abb. 2, S. 18.
- Abb. 68 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 98, S. 150.
- Abb. 69 Victoria & Albert Museum, online-Katalog, Accession Number: E.614-1968 (15.11.2024), URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O692753/adam-and-eve-driven-out-print-john-martin/>.
- Abb. 70 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 99, S. 151.
- Abb. 71 The Illustrated Byron / with upwards of two hundred engravings from original drawings by Kenny Meadows, Birket Foster, Hablot K. Browne [and others], London c. 1850, S. 427.
- Abb. 72 Barbara Eschenburg/Helmut Friedel (Hg.), Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930 (Kat. Ausst., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 8. März – 7. Mai 1995), Köln 1995, Abb. 9, S. 62.
- Abb. 73 Musée Fabre, online-Katalog, Inv.-Nr. 889.2.1, Foto: Frédéric Jaulmes (15.11.2024), URL: https://www.museefabre.fr/recherche/musee:MUS_BIEN:4064?is_search_page=1&search=ange%20d%C3%A9chu¤tPage=1.
- Abb. 74 Wikimedia Commons, Foto: Georges Jansoone (15.11.2024), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Geefs001.jpg#/media/Datei:Joseph_Geefs001.jpg.
- Abb. 75 Marian Bisanz-Prakken, Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905 (Kat. Ausst., Graphische Sammlung Albertina, Wien, 16. Oktober 1998 – 10. Jänner 1999), Wien 1999, Abb. 268, S. 173.
- Abb. 76 Silvia Schmidt, Die Bildhauerin und Malerin Teresa Feodorowna Ries (1866-1956), Masterarbeit (unpubl.), Universität Wien 2021, Abb. 5, S. 117.
- Abb. 77 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, online-Katalog, Inv.-Nr. ASN 4817 (15.11.2024), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/165833>.
- Abb. 78 Peter C. Bol (Hg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. II: Klassische Plastik, Mainz am Rhein 2004, Abb. 29.
- Abb. 79 Karl Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1943, Abb. 24, S. 185.
- Abb. 80 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 99, S. 151.
- Abb. 81 Archäologisches Nationalmuseum Neapel, online-Katalog, Inv.-Nr. 5625 (15.11.2024), URL: <https://mann-napoli.it/villa-dei-papiri/#gallery-8>.
- Abb. 82 Esther Maria Sünderhauf, Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945, Berlin 2004, Abb. 69, S. 180.
- Abb. 83 Ostdeutsche Galerie Regensburg, Rudolf Jettmar 1869-1939 (Kat. Ausst., Ostdeutsche Galerie Regensburg, 20. März – 27. April 1975), Regensburg 1975, ohne Nummerierung.
- Abb. 84 Dieter Gleisberg (Hg.), Max Klinger 1857-1920 (Kat. Ausst., Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 12. Februar – 7. Juni 1992; Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, 23. Juni – 6. September 1992), Leipzig 1992, Abb. 175, S. 191.
- Abb. 85 Robert Sturm, Kauernde Aphrodite. Die Bedeutung des Bildmotivs in der antiken und postantiken Kunst, Hamburg 2015, Tafel 12, S. 146.
- Abb. 86 Gerlinde Gruber/u.a., Rubens – Kraft der Verwandlung, München 2017, Kat. 58, S. 199.
- Abb. 87 Österreichische Galerie Belvedere, Wien, online-Katalog, Inv.-Nr. 8079, Foto: Johannes Stoll (15.11.2024), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/1118/kauernde>.
- Abb. 88 National Gallery of Art, Washington, online-Katalog, Accession Number: 2014.136.247 (15.11.2024), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.195525.html>.

- Abb. 89 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 98, S. 150.
- Abb. 90 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 35, S. 89.
- Abb. 91 Bernard Andreae, Skulptur des Hellenismus, München 2001, Tafel 32.
- Abb. 92 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 37, S. 91.
- Abb. 93 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 100, S. 152.
- Abb. 94 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 94, S. 146.
- Abb. 95 Wiener Secession (Hg.), Rudolf Jettmar (Kat. Ausst., Wiener Secession, 9. Dezember 1969 – 15. Jänner 1970), Wien 1969, Kat.-Nr. 77, S. 46.
- Abb. 96 Bettina Vaupel, Göttergleich – Gottverlassen. Prometheus in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Weimar 2005, Abb. 61, S. 286.
- Abb. 97 Prometheus. Illustrierte Wochenschrift über die Fortschritte in Gewerbe, Industrie und Wissenschaft, XIV. Jahrgang, 1903, Deckblatt.
- Abb. 98 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 100, S. 152.
- Abb. 99 Claudia Merthen, Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. bis 5. Jh. v. Chr., Diss. (unpubl.), Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2005, Tafel III, G114.
- Abb. 100 Laurence Madeline, Hodler // Parallelismus (Kat. Ausst., Musées d'art et d'histoire, Genf, 20. April – 19. August 2018; Kunstmuseum Bern, 14. September 2018 – 13. Januar 2019), Zürich 2018, Kat. 71, S. 110/111.
- Abb. 101 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 43, S. 97.
- Abb. 102 Annalia Delneri (Hg.), Simbolismo Secessione. Jettmar ai confini dell'imperio (Kat. Ausst., Castello di Gorizia, 7. August – 4. Oktober 1992), Görz 1992, ohne Nummerierung.
- Abb. 103 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 102, S. 154.
- Abb. 104 Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel, online-Katalog, Inv.-Nr. 584 (15.11.2024), URL: <https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-la-chute-des-anges-rebelles>.
- Abb. 105 Ver Sacrum, 1. Jg. (Heft 1), 1898, S. 24.
- Abb. 106 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 101, S. 153.
- Abb. 107 Grafische Sammlung Albertina, ohne Inv.-Nr. (Stand 15.11.2024), Foto: privat (18.11.2021).
- Abb. 108 Christos Nikou, Caïn et Abel: de la Bible à la peinture du XIXe siècle, in: Anales de Filología Francesa, 28, 2000, Abb. 6, S. 505.
- Abb. 109 Œuvres complètes de Lord Byron, hg. von Louis Barré, Paris 1853, S. 328.
- Abb. 110 La Sainte Bible selon la vulgate, avec les dessins de Gustave Doré, Tome I, o. O. 1866, ohne Nummerierung.
- Abb. 111 Österreichische Galerie Belvedere, Wien, online-Katalog, Inv.-Nr. A 164 (15.11.2024), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/11349/kain#mediaoverlay>.
- Abb. 112 Uwe Fleckner, Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2006, S. 23.
- Abb. 113 Claudia Merthen, Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. bis 5. Jh. v. Chr., Diss. (unpubl.), Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2005, Tafel XVII, R106.
- Abb. 114 Hans H. Hofstätter, Idealismus und Symbolismus, Wien 1972, Abb. 47.
- Abb. 115 Richard Zoosmann, Gottesminne. Religiöse Gedichte, Zürich/Leipzig/Wien 1924, s. p.
- Abb. 116 The Daulton Collection, online-Katalog (15.11.2024), URL: <http://www.symbolismus.com/jettmar-hell1896.html>.
- Abb. 117 Heritage Images/Getty Images (15.11.2024), URL: <https://www.gettyimages.at/fotos/massimo-stanzione>.
- Abb. 118 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 103, S. 155.
- Abb. 119 Wiener Secession (Hg.), Rudolf Jettmar (Kat. Ausst., Wiener Secession, 9. Dezember 1969 – 15. Jänner 1970), Wien 1969, Kat.-Nr. 25, S. 32.

- Abb. 120 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 104, S. 156.
- Abb. 121 Wikimedia Commons, Foto: Joe de Sousa (15.11.2024), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ca%C3%AFn_venant_de_tuer_son_fr%C3%A8re_Abel_by_Henri_Vidal,_Tuileries_Garden,_18_July_2017.jpg.
- Abb. 122 Herbert Beck/Peter Bol/Maraike Bückling (Hg.), Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik (Kat. Ausst., Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 17. Oktober 1990 – 20. Jänner 1991), Mainz am Rhein 1990, Abb. 48, S. 186.
- Abb. 123 Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, online-Katalog, Ident. Nr.: AvP III.2 GF 15, 1-15, 4 (15.11.2024), URL: <https://id.smb.museum/object/798385>.
- Abb. 124 Herbert Beck/Peter Bol/Maraike Bückling (Hg.), Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik (Kat. Ausst., Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 17. Oktober 1990 – 20. Jänner 1991), Mainz am Rhein 1990, Abb. 227, S. 361.
- Abb. 125 Ekkehard Mai, Anselm Feuerbach (1829-1880). Ein Jahrhundertleben, Köln/Weimar/Wien 2017, Tafel 37, S. 183.
- Abb. 126 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 92, S. 144.
- Abb. 127 Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, online-Katalog, Inv.-Nr. GG-1528 (01.03.2025), URL: <https://collection.kunstsammlungenakademie.at/de/collection/item/1965/>.
- Abb. 128 Annalia Delneri (Hg.), Simbolismo Secessione. Jettmar ai confini dell'imperio (Kat. Ausst., Castello di Gorizia, 7. August – 4. Oktober 1992), ohne Nummerierung.
- Abb. 129 Auktionshaus Kiefer, Auktionskatalog (Kat. Aukt., Auktion 134, 3. – 5. Juli 2024), Los 3754, S. 395.
- Abb. 130 Grafische Sammlung Albertina, online-Katalog, Inv.-Nr. DG 1969/219 (15.11.2024), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1969/219\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1969/219]&showtype=record).
- Abb. 131 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 9, S. 65.
- Abb. 132 Ver Sacrum, 2. Jg. (Heft 6), 1899, S. 20.
- Abb. 133 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, Tafel 57, S. 112.
- Abb. 134 Hans Bisanz (Hg.), Rudolf Jettmar (1869-1939). Bilder von hellen und dunklen Mythen (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, 9. Februar – 7. Mai 1989), Wien 1989, Kat. Nr. 9, S. 29.
- Abb. 135 Ver Sacrum, 3. Jg. (Heft 19), 1900, S. 294.
- Abb. 136 Elisabeth Décultot/u.a. (Hg.), Winckelmann. Moderne Antike (Kat. Ausst., Klassik Stiftung Weimar in Kooperation mit der Humboldt-Professur für neuzeitliche Schriftkultur und europäischen Wissenstransfer der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 7. April – 2. Juli 2017), München 2017, Kat. 54, S. 230.
- Abb. 137 ArteMIS-Datenbank, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München, PID: artemis-d5ca8226863ab12cd4d1b57301141999d9564e68 (prometheus).
- Abb. 138 Grassegger, Friedrich/Krug, Wolfgang (Hg.): Anton Hanak, Wien/Köln/Weimar 1997, Abb. 107, S. 87.
- Abb. 139 Bernhard Maaz, Moderne Tendenzen in der deutschen Skulptur 1870-1914. Formfragen – Stilkunst – Symbolismus, in: Ingrid Ehrhardt, SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920 (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle Frankfurt, 26. Februar – 30. April 2000; Birmingham Museum and Art Gallery, 26. Mai – 30. Juli 2000; Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm, 25. August – 5. November 2000), München/London/New York 2000, Abb. 14, S. 187.
- Abb. 140 Dominique Egret, Arno Breker. Ein Leben für die Schönheit, Tübingen 1996, Tafel 157.
- Abb. 141 Dominique Egret, Arno Breker. Ein Leben für die Schönheit, Tübingen 1996, Tafel 175.
- Abb. 142 Hans H. Hofstätter, Rudolf Jettmar, Wien 1984, ohne Nummerierung, S. 15.

12 Abbildungen



Abb. 1: Rudolf Jettmar, Selbstporträt, Öl auf Leinwand, 53 x 39 cm, 1896/1930, The Daulton Collection, Los Altos Hills, Kalifornien



Abb. 2: Rudolf Jettmar, Die Parzen, I. Fassung, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm, 1903, Rollett-Museum, Baden



Abb. 3: Rudolf Jettmar, Abendläuten, Radierung, 284 x 204 mm, 1903



Abb. 4: Rudolf Jettmar, Illustration zu einem Gedicht von Richard (von) Schaukal, Feder, Maße unbekannt, aus: *Ver Sacrum*, 1901



Abb. 5: Rudolf Jettmar, Mädchen ein Gefäß hochhaltend (Büchse der Pandora), Holzschnitt, 123 x 36 mm, aus: *Ver Sacrum*, 1902



Abb. 6: Rudolf Jettmar, Verkündigung, Mosaik, 142 x 340 cm, 1907, Seitenaltar der Kirche am Steinhof, Wien



Abb. 7: Rudolf Jettmar, Irma Jettmar, Öl auf Leinwand, 112 x 83 cm, 1908, Wien Museum



Abb. 8: Rudolf Jettmar/Alexander Rothaug, Helios auf dem Sonnenwagen (Glorie des Apoll), Deckengemälde (Ausschnitt), Secco, Tempera, 1914, Kurhaus Meran

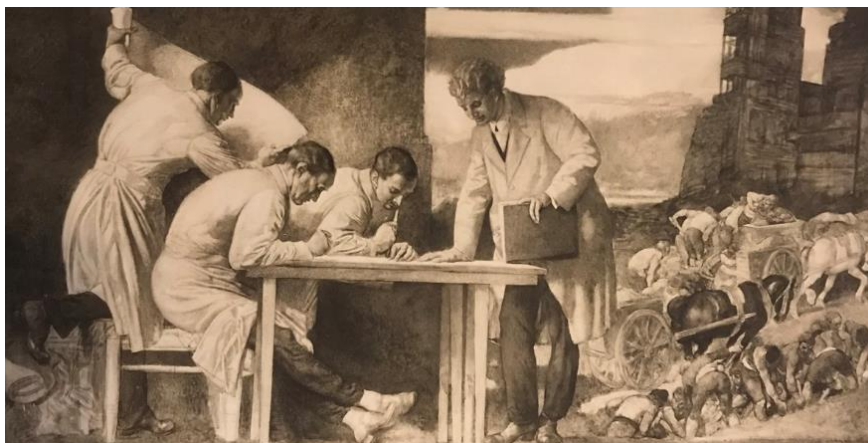


Abb. 9: Rudolf Jettmar, Bauwesen, Karton zum Wandbild (225 x 380 cm) des Vogelweidhofes, 1926-28, Fotografie, o. D., Österreichische Nationalbibliothek



Abb. 10: Rudolf Jettmar, Alte und neue Zeit, Radierung, 149 x 105 mm, 1899, 1919 überarbeitet



Abb. 11: Rudolf Jettmar, Die Nacht, Öl auf Leinwand, 120 x 270 cm, 1913, The Daulton Collection, Los Altos Hills, Kalifornien



Abb. 12: Rudolf Jettmar, Amazonenschlacht, II. Fassung, Öl auf Leinwand, 140 x 200 cm, 1918, Wien Museum



Abb. 13: Bonaventura Genelli, Bacchus verwandelt die Seeräuber in Delphine, Wasserfarben, 312 x 496 mm, um 1830, Staatliche Museen, Berlin



Abb. 14: Anselm Feuerbach, Amazonenschlacht, Öl auf Leinwand, 405 x 693 cm, 1873, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Abb. 15: Peter Paul Rubens, Amazonenschlacht, Öl auf Holz, 120,3 x 165,3 cm, um 1618, Alte Pinakothek, München



Abb. 16: Rudolf Jettmar, Christus am Kreuz, Öl auf Leinwand, 80 x 58 cm, 1905/1931, The Daulton Collection, Los Altos Hills, Kalifornien

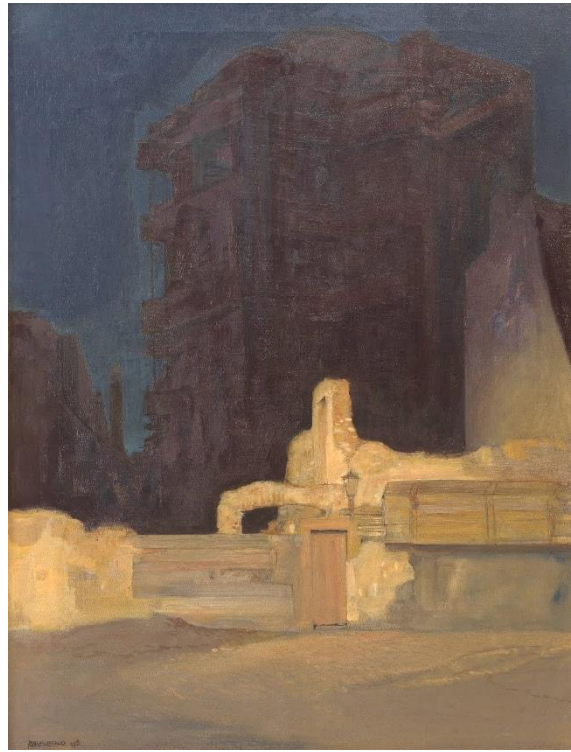


Abb. 17: Rudolf Jettmar, Hausbau, Öl auf Leinwand, 79 x 59 cm, 1905, Wien Museum

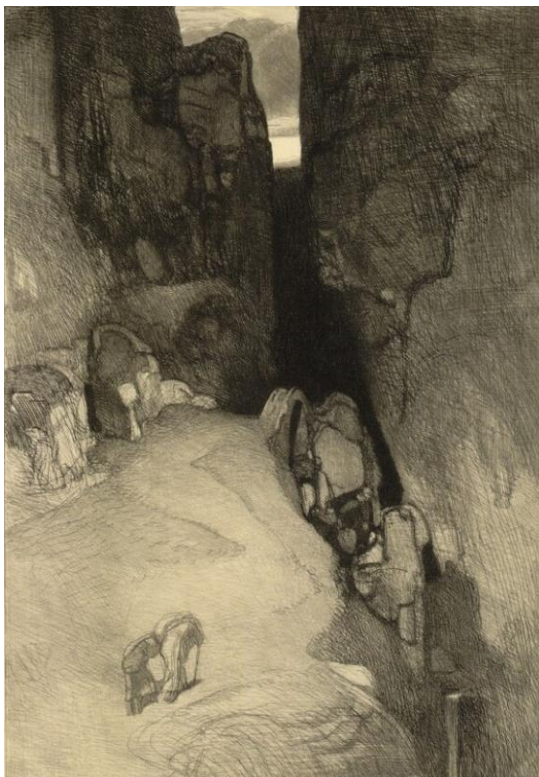


Abb. 18: Rudolf Jettmar, Felsschlucht, Radierung, 376 x 248 mm, 1902

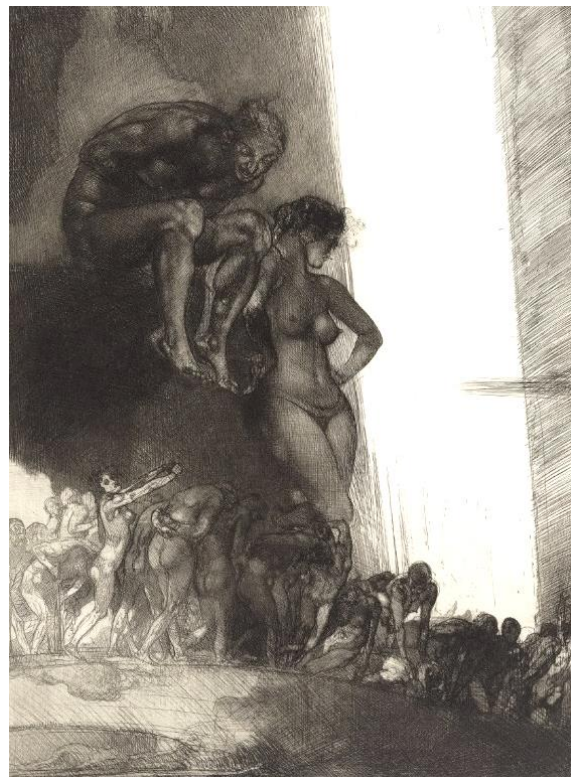


Abb. 19: Rudolf Jettmar, Die Höllenbrücke, Radierung, 334 x 255 mm, 1899



Abb. 20: Apoll vom Belvedere, H 224 cm, c. 330 v. Chr. (Kopie), Vatikanische Museen, Rom



Abb. 21: Kroisos aus Anavyssos, Marmor, H 194 cm, c. 530-520 v. Chr., Archäologisches Nationalmuseum, Athen



Abb. 22: Aphrodite von Melos, Marmor, H 204 cm, um 150 v. Chr., Musée du Louvre, Paris



Abb. 23: Die Skulpturensammlung in der Aula der Akademie der bildenden Künste (im Hintergrund der *Borghesische Fechter*), Lichtdruck, 1892



Abb. 24: Borghesischer Fechter, H 169 cm, 100 v. Chr., Abguss in der Glyptothek der Akademie der bildenden Künste, Wien, Fotografie, o. D.



Abb. 25: Rudolf Jettmar, Herkules und die Hesperiden, 170 x 300 cm, 1910, The Daulton Collection, Los Altos Hills, Kalifornien



Abb. 26: Rudolf Jettmar, Aktstudien, 1910, Verbleib unbekannt



Abb. 27: Gustav Klimt, Plakat für die erste Ausstellung der Wiener Secession, 1898, Wien Museum



Abb. 28: Rudolf Jettmar, Die Vertriebenen (Türme des Trotzes), Öl auf Leinwand, 74 x 88 cm, 1931/32, Familienbesitz



Abb. 29: Raffael, Grablegung (Pala Baglioni), Öl auf Holz, 174,5 x 178,5 cm, 1507, Galleria Borghese, Rom

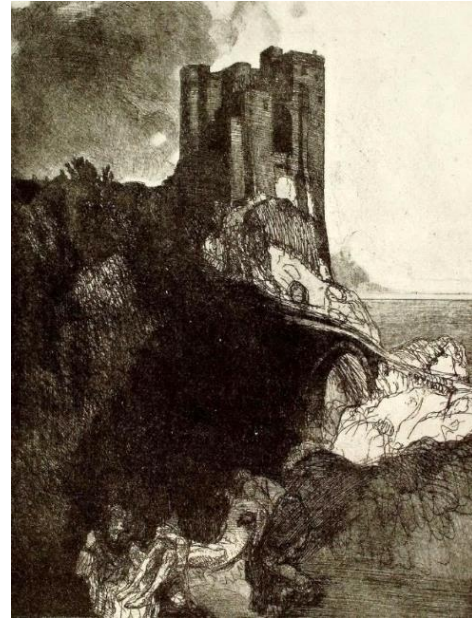


Abb. 30: Rudolf Jettmar, Schloss am Meer, Radierung, 224 x 183 mm, 1899



Abb. 31: Fragment eines Meleager-Sarkophags, Der Tod des Meleager, Marmor, 47 x 49 cm, Mitte 2. Jh., Kapitolinische Museen, Rom



Abb. 32: Rudolf Jettmar, Illustration zu einem Gedicht von Richard (von) Schaukal, Feder, Maße unbekannt, aus: *Ver Sacrum*, 1900



Abb. 33: Bonifazio de' Pitati (Bonifazio Veronese), Unterhaltung im Freien mit Badenden, Öltempera auf Leinwand, 59 x 114 cm, um 1540/1550, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien



Abb. 34: Rudolf Jettmar, Paraphrase zu Veroneses Gemälde, Öl auf Leinwand, 60 x 114,5 cm, 1914, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien



Abb. 35: Aphrodite Kallipygos, Marmor, H 152 cm, 2. H. 2. Jh. v. Chr. (Kopie), Archäologisches Nationalmuseum, Neapel



Abb. 36: Phidias, Aphrodite (gespiegelt), Ostgiebel des Parthenon, Marmor, H 123 cm, L 233 cm, 438-432 v. Chr., The British Museum, London

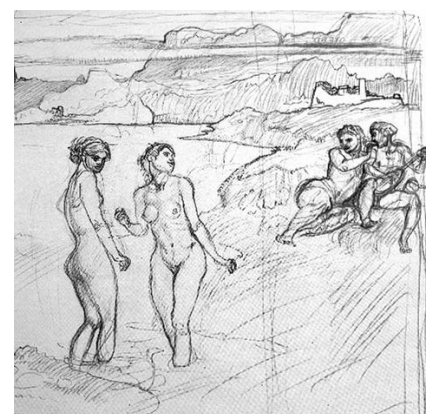


Abb. 37: Rudolf Jettmar, Studie zur Veronese-Paraphrase, 1914, Verbleib unbekannt



Abb. 38: Rudolf Jettmar, Herbst, Öl auf Leinwand, 90 x 90 cm, 1921/1928, Österreichische Galerie Belvedere, Wien



Abb. 39: Rasende Mänade, Reliefplatte, H 143 cm (Figur 130 cm), 406/405 v. Chr. (Kopie), Kapitolinische Museen, Rom



Abb. 40: Domenico Ghirlandaio, Fresko, 321 x 480 cm, Die Geburt des Johannes (Ausschnitt), 1486, Santa Maria Novella, Capella Tornabuoni, Florenz



Abb. 41: Bildkachelform mit Mänade, Firma Nerbel & Hausleiter, Mosbach, um 1900



Abb. 42: Fritz Christ, Grabmal des Bildhauers Karl Knoll, München, 1899/1900



Abb. 43: Rudolf Jettmar, Ohne Titel, Feder, Maße unbekannt, aus: *Ver Sacrum*, 1899

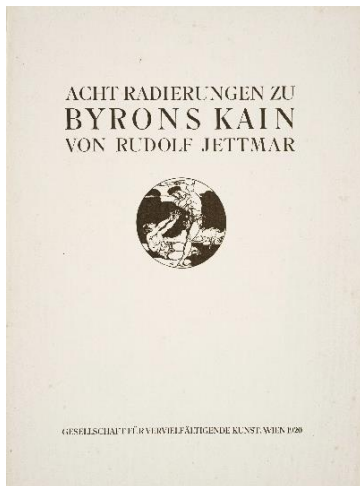


Abb. 44: Rudolf Jettmar, Acht Radierungen zu Byrons Kain, 1919/1920 (Deckblatt)



Abb. 45: Rudolf Jettmar, Eva pflückt den Apfel vom Baum der Erkenntnis, 1919/1920 (Blatt 1)

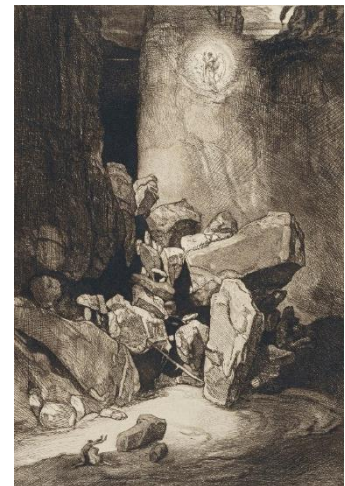


Abb. 46: Rudolf Jettmar, Fels-trümmer versperren den Weg zum Paradies, 1919/1920 (Blatt 2)



Abb. 47: Rudolf Jettmar, Kain erliegt der Versuchung, 1919/1920 (Blatt 3)



Abb. 48: Rudolf Jettmar, Lucifer trägt Kain empor in den unendlichen Raum, 1919/1920 (Blatt 4)



Abb. 49: Rudolf Jettmar, Die Ungetüme der Vorwelt im Reich des Todes, 1919/1920 (Blatt 5)



Abb. 50: Rudolf Jettmar, Abels Tod, 1919/1920 (Blatt 6)



Abb. 51: Rudolf Jettmar, Der Weg in die Wüste, 1919/1920 (Blatt 7)



Abb. 52: Rudolf Jettmar, Lucifer überlässt Kain seinem Schicksal, 1919/1920 (Blatt 8)



Abb. 53: Rudolf Jettmar, Die Pest, Radierung, 234 x 348 mm, 1928



Abb. 54: Rudolf Jettmar, Windbruch, Radierung, 257 x 216 mm, 1932



Abb. 55: Rudolf Jettmar, Eva pflückt den Apfel vom Baum der Erkenntnis, Radierung, 266 x 217 mm, 1919/1920



Abb. 56: Tizian, Adam und Eva, Öl auf Leinwand, 240 x 186 cm, um 1550, Museo del Prado, Madrid



Abb. 57: Albrecht Dürer, Eva, Öl auf Holz, 209 x 81 cm, 1507, Museo del Prado, Madrid



Abb. 58: Michelangelo, Adam und Eva, Deckenfresko (Ausschnitt), 1508-1512, Sixtinische Kapelle, Vatikan, Rom



Abb. 59: Rembrandt, Adam und Eva, Radierung, 162 x 116 mm, 1638



Abb. 60: Torso einer sandalenlösenden Aphrodite, Marmor, 33 cm, frühes 3. Jh. (Kopie), The British Museum, London



Abb. 61: Giambologna, Fortuna, Bronze, H 55,5 cm, um 1600, Kunstammer, Kunsthistorisches Museum Wien



Abb. 62: Johann Heinrich Füssli, Verführung der Eva (gespiegelt), Öl auf Leinwand, 102 x 114 cm, 1804, Museum of Art, Toledo



Abb. 63: Michelangelo, Ignudo (gespiegelt), Deckenfresko (Ausschnitt), 1508-1512, Sixtinische Kapelle, Vatikan, Rom



Abb. 64: Michelangelo, Die Erschaffung Adams (Rechtsdrehung, 90 Grad), Deckenfresko (Ausschnitt), 1508-1512, Sixtinische Kapelle, Vatikan, Rom



Abb. 65: Barberinischer Faun (gespiegelt), Marmor, H 215 cm, 220 v. Chr., Glyptothek München

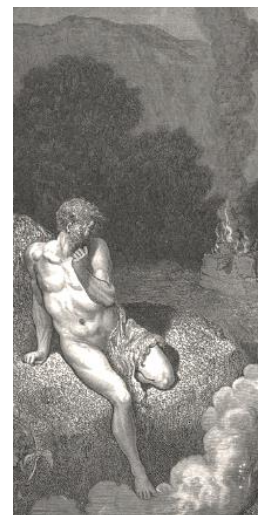


Abb. 66: Gustave Doré, Kain und Abel (Ausschnitt, gespiegelt), aus: *La Sainte Bible*, 1866



Abb. 67: Albrecht Dürer, Adam und Eva, Kupferstich, 254 x 196 mm, 1504

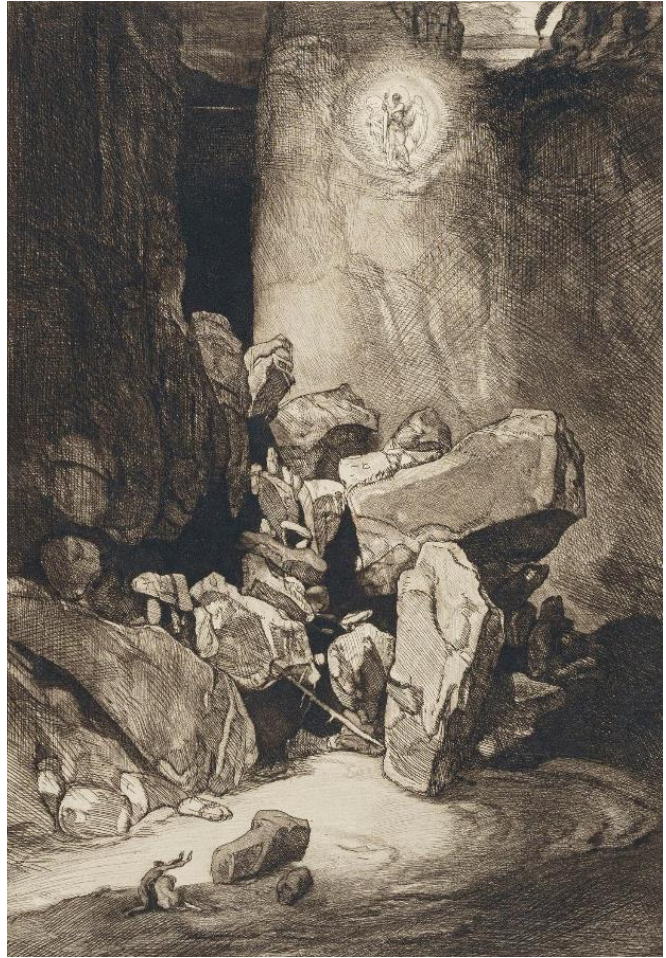


Abb. 68: Rudolf Jettmar, Felsstrümmen versperren den Weg zum Paradies, Radierung, 319 x 222 mm, 1919/1920



Abb. 69: John Martin, Vertreibung aus dem Paradies, Mezzotinto, 254 x 356 mm, 1827



Abb. 70: Rudolf Jettmar, Kain erliegt der Versuchung, Radierung, 265 x 221 mm, 1919/1920



Abb. 71: Kenny Meadows u. a., Illustration zu Lord Byrons *Cain*, aus: *The Illustrated Byron*, London, c. 1850



Abb. 72: Gustave Moreau, Der Geist des Bösen (Ausschnitt), Öl auf Leinwand, 25 x 82 cm, 1893, Musée Gustave Moreau, Paris



Abb. 73: Alexandre Cabanel, Der gefallene Engel, Öl auf Leinwand, 120,5 x 196,5 cm, 1847, Musée Fabre, Montpellier



Abb. 74: Joseph Geefs, Der Engel des Bösen, Marmor, H 168,5 cm, 1842, Königliches Museum der Schönen Künste, Brüssel

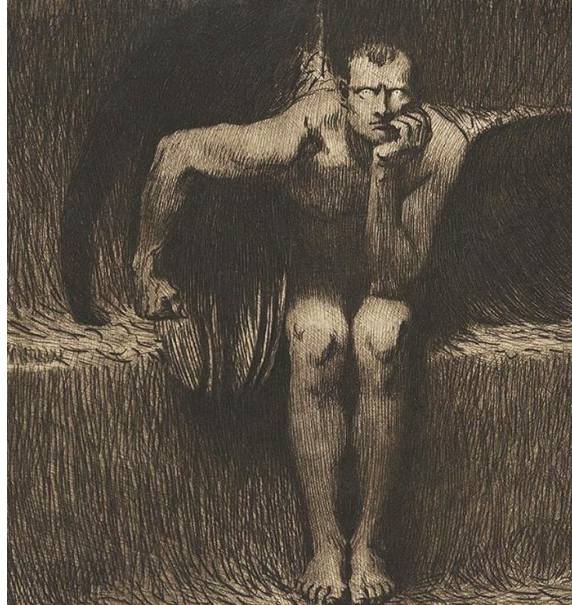


Abb. 75: Franz von Stuck, Luzifer, Radierung, 232 x 202 mm, nach 1890

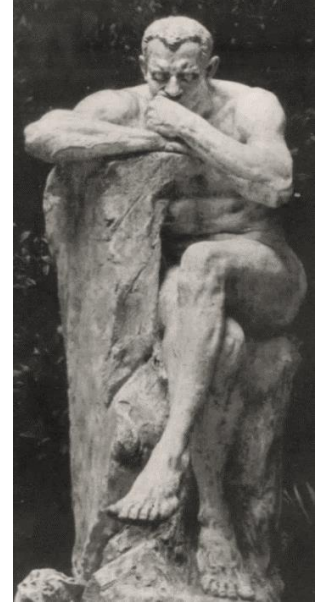


Abb. 76: Teresa Feodorowna Ries, Gips, Maße unbekannt, Luzifer, 1897 (zerstört)



Abb. 77: Auguste Rodin, Der Denker, Gips, H 183,5 cm, 1903 (Original 1881-1883, vergrößerte Fassung 1903), Staatliche Kunstsammlungen, Dresden



Abb. 78: Penelope, Marmor, 115 cm, 460 v. Chr. (Kopie), Vatikanische Museen, Rom

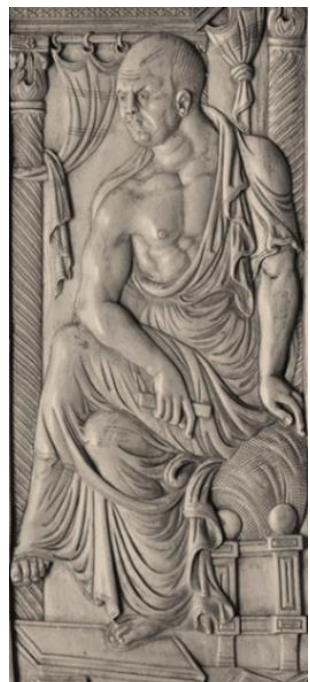


Abb. 79: Der Dichter Claudian (Ausschnitt), Elfenbeindiptychon, Maße unbekannt, Spätantike, Domschatz, Monza

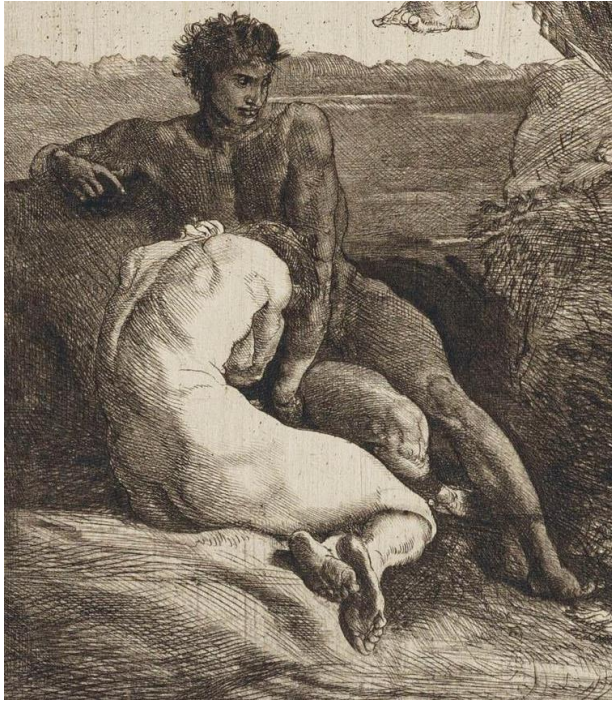


Abb. 80: Kain erliegt der Versuchung (Ausschnitt), Radierung, 265 x 221 mm, 1919/1920



Abb. 81: Ruhender Hermes, Bronze, 115 cm, 4. Jh.? (Kopie), Archäologisches Nationalmuseum, Neapel



Abb. 82: Ruhender Hermes („Lebende Plastik“), Fotografie, 1925



Abb. 83: Rudolf Jettmar, Selbstbildnis, Zeichnung aus dem Skizzenbuch Nr. 22 (gespiegelt), 1918, Privatbesitz



Abb. 84: Max Klinger, Philosoph (Blatt 4 des Zyklus *Vom Tode II*, Opus XI), Radierung, 615 x 465 mm, 1910



Abb. 85: Kauernde Aphrodite, Marmor, H 98 cm, 260 v. Chr. (Kopie), Thermenmuseum, Palazzo Massimo, Rom



Abb. 86: Peter Paul Rubens, Frierende Venus (Ausschnitt), Öl auf Holz, 145,1 x 185,6 cm, 1614, Königliches Museum der Schönen Künste, Antwerpen



Abb. 87: Max Klinger, Kauernde (Eva?), Marmor, H 80 cm, 1900-1901, Österreichische Galerie Belvedere, Wien



Abb. 88: Auguste Rodin, Eva, Marmor, H 176,2 cm, 1890/1891 (Original c. 1881), National Gallery of Art, Washington



Abb. 89: Rudolf Jettmar, Felsstrümmen versperren den Weg zum Paradies (Ausschnitt), 1919/1920



Abb. 90: Rudolf Jettmar, Bacchus findet Ariadne, Öl auf Leinwand, 90 x 90 cm, 1922, The Daulton Collection, Los Altos Hills, Kalifornien



Abb. 91: Kauernde Aphrodite, Marmor, H 107 cm, 260 v. Chr. (Kopie), Thermenmuseum, Palazzo Massimo, Rom



Abb. 92: Rudolf Jettmar, Winter, Öl auf Leinwand, 90 x 90 cm, 1922/1928, Österreichische Galerie Belvedere, Wien



Abb. 93: Rudolf Jettmar, Lucifer trägt Kain empor in den unendlichen Raum, Radierung, 304 x 217 mm, 1919/1920

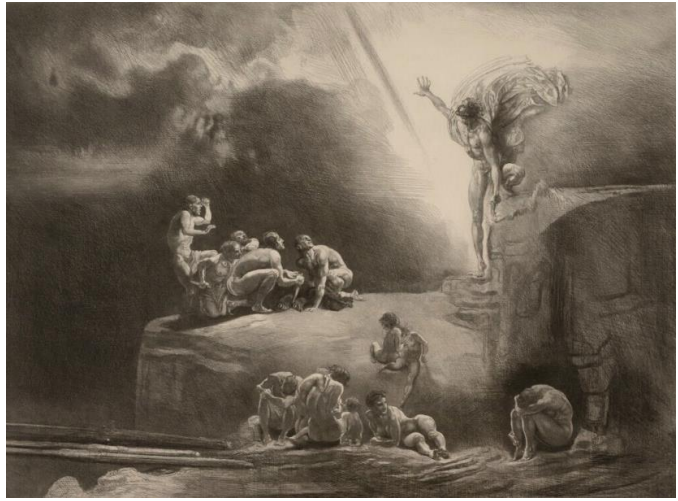


Abb. 94: Rudolf Jettmar, Prometheus bringt den Menschen das Feuer, Radierung, 540 x 748 mm, 1916

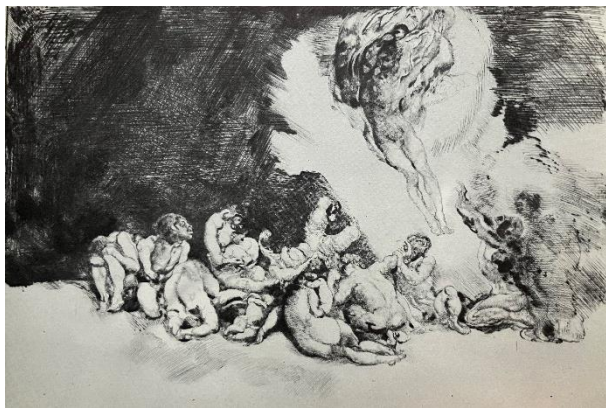


Abb. 95: Rudolf Jettmar, Prometheus bringt das Feuer, Radierung, 238 x 346 mm, 1936-1938



Abb. 96: Max Klinger, Raub des Lichtes, Radierung, 290 x 360 mm, 1888-1894



Abb. 97: Deckblatt der Wochenschrift *Prometheus*, 1903



Abb. 98: Rudolf Jettmar, Lucifer trägt Kain empor in den unendlichen Raum (Ausschnitt), Radierung, 304 x 217 mm, 1919/1920

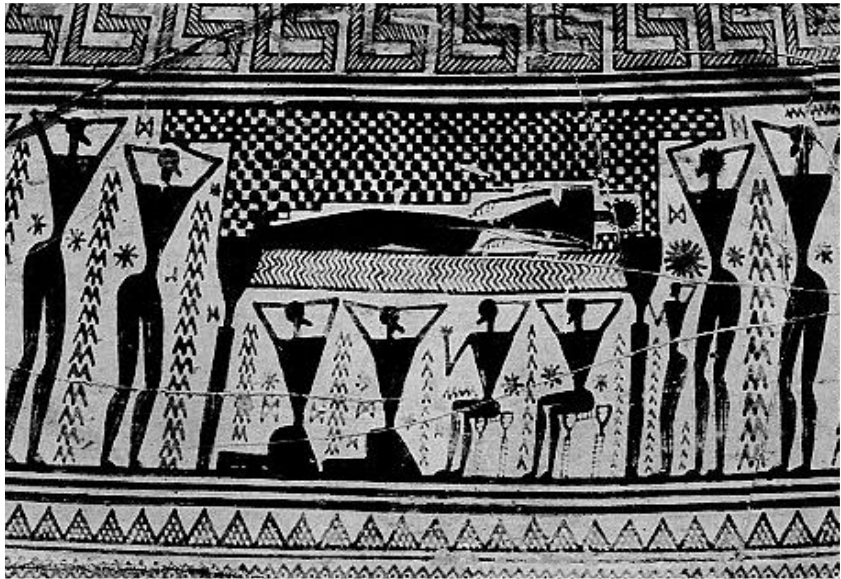


Abb. 99: Bauchhenkelamphora mit Darstellung der Totenklage (Ausschnitt), H 155 cm, um 760/750 v. Chr., Archäologisches Nationalmuseum, Athen

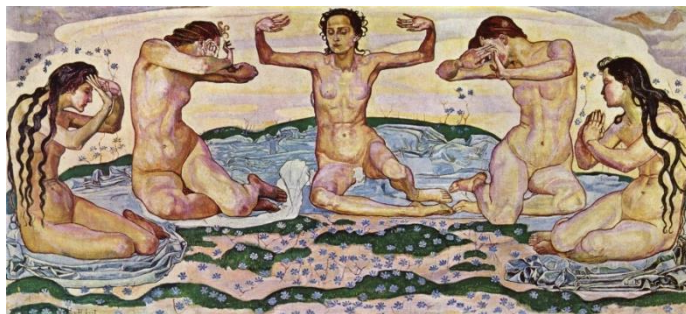


Abb. 100: Ferdinand Hodler, Der Tag, Öl auf Leinwand, 160 x 352 cm, 1900, Kunstmuseum Bern



Abb. 101: Rudolf Jettmar, Jungbrunnen, Öl auf Leinwand, 200 x 291 cm, 1926/1927, Wien Museum



Abb. 102: Rudolf Jettmar, Entwurf zu Jungbrunnen, 1925, Familienbesitz (?)



Abb. 103: Rudolf Jettmar, Die Ungetüme der Vorwelt im Reich des Todes, Radierung, 322 x 228 mm, 1919/1920



Abb. 104: Pieter Bruegel d. Ä., Sturz der rebellischen Engel, Öl auf Holz, 117 x 162 cm, 1562, Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel



Abb. 105: Rudolf Bacher, Dinosaurier, Bleistift, 101 x 240 mm, 1880-1900, Grafische Sammlung Albertina, Wien



Abb. 106: Rudolf Jettmar, Abels Tod, Radierung, 190 x 249 mm, 1919/1920



Abb. 107: Rudolf Jettmar, Der erste Mord, Deckblatt des Zyklus *Kain* (Ausschnitt), Holzschnitt, Dm 84 mm, 1920



Abb. 108: Gustave Moreau, Kain und Abel, Öl auf Holz, 34 x 25 cm, 1880, Musée National Gustave Moreau, Paris

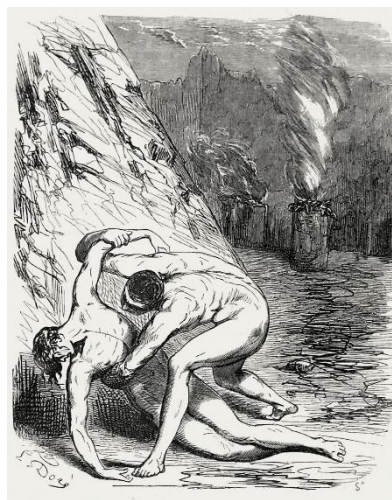


Abb. 109: Gustave Doré, Illustration zu Byrons *Cain*, aus: *Œuvres complètes de Lord Byron*, 1853



Abb. 110: Gustave Doré, Der Mord Abels, aus: *La Sainte Bible*, 1866



Abb. 111: Gustinus Ambrosi, Kain, Gips, H 40,5 cm, um 1912, Österreichische Galerie Belvedere, Wien

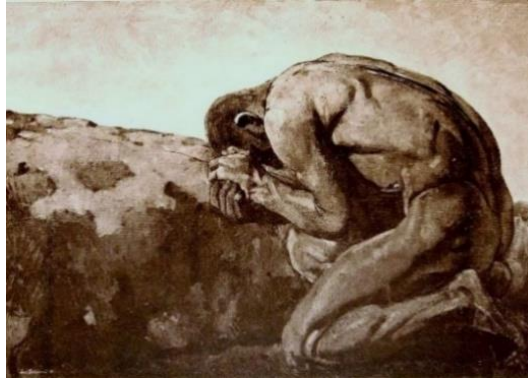


Abb. 112: Ludwig Schmid-Reutte, Kain, Öl auf Leinwand, 136 x 197 cm, 1903, Verbleib unbekannt



Abb. 113: Loutrophore (Ausschnitt, gespiegelt), 5. Jh. v. Chr., Antikensammlung, Berlin



Abb. 114: Edvard Munch, Asche (Nach dem Sündenfall), Lithografie, 35,3 x 45,4 cm, 1899



Abb. 115: Rudolf Jettmar, Illustration zu *Die sieben Höllenkammern* (gespiegelt), 1924



Abb. 116: Rudolf Jettmar, Die Hölle (Ausschnitt), Tuschfeder laviert, 260 x 590 mm, 1896, The Daulton Collection, Los Altos Hills, Kalifornien



Abb. 117: Massimo Stanzione (?), Die Beweinung Christi (gespiegelt), Mitte 17. Jh., Zhytomyr Regional Museum, Ukraine

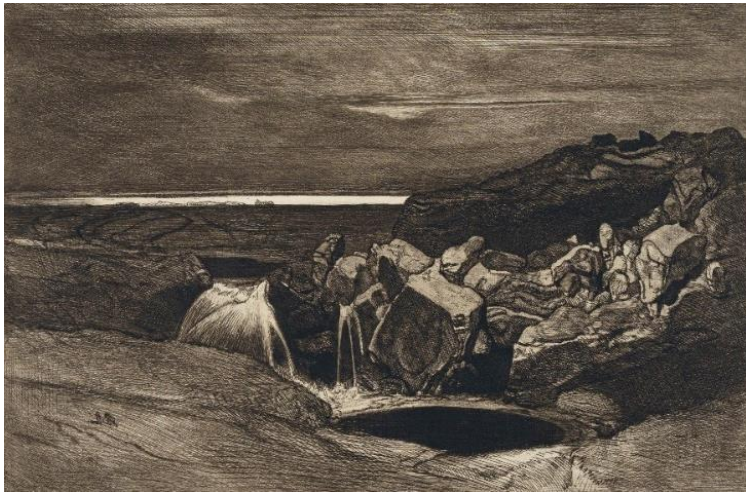


Abb. 118: Rudolf Jettmar, Der Weg in die Wüste, Radierung, 222 x 332 mm, 1919/1920



Abb. 119: Rudolf Jettmar, Felslandschaft mit Laubbäumen, Radierung, 259 x 377 cm, 1902



Abb. 120: Rudolf Jettmar, Lucifer überlässt Kain seinem Schicksal, Radierung, 271 x 223 mm, 1919/1920



Abb. 121: Henri Vidal, Kain nach dem Mord an seinem Bruder Abel (gespiegelt), Marmor, 1896, Jardin des Tuileries, Paris

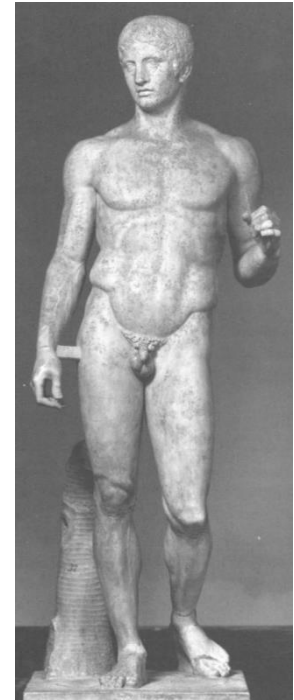


Abb. 122: Doryphoros, Marmor, H 200 cm, 440 v. Chr. (Kopie), Archäologisches Nationalmuseum, Neapel



Abb. 123: Pergamonaltar, Zeus-Gruppe, Ostfries, Marmor, 2. Viertel 2. Jh. v. Chr., Pergamonmuseum, Berlin

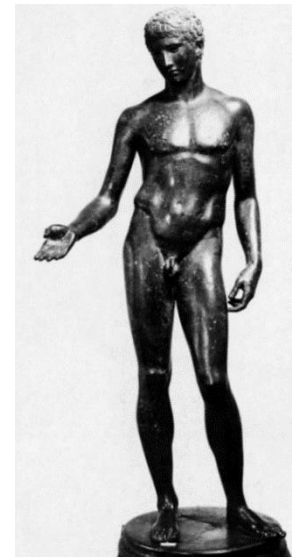


Abb. 124: Sog. Idolino, Bronze, H 148 cm, c. 30 v. Chr. (ev. nach einer klassischen Vorlage), Archäologisches Nationalmuseum, Florenz



Abb. 125: Anselm Feuerbach, Iphigenie, 2. Fassung, Öl auf Leinwand, 192,5 x 126,5 cm, 1871, Staatsgalerie, Stuttgart



Abb. 126: Rudolf Jettmar, Erwartung, Radierung, 115 x 92 mm, 1907

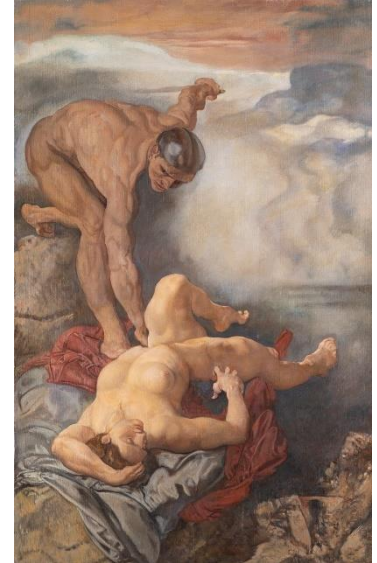


Abb. 127: Rudolf Jettmar, Ödipus und die Sphinx, II. Fassung, Öl auf Leinwand, 119 x 75 cm, 1932, Akademie der bildenden Künste, Wien



Abb. 128: Rudolf Jettmar, Träume vom Abend (Phaetonsturz), Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm, 1921, Verbleib unbekannt



Abb. 129: Rudolf Jettmar, Apollo und Python, Radierung, 370 x 496 mm, 1936



Abb. 130: Rudolf Jettmar, Amazonenkämpfe, Radierung, 225 x 275 mm, 1926



Abb. 131: Rudolf Jettmar, Die Malerei, Plakatentwurf, Kreide, 595 x 500 mm, 1904, Verbleib unbekannt



Abb. 132: Rudolf Jettmar, Aus einer Folge von Felslandschaften, Bleistift (?), Maße unbekannt, 1899



Abb. 133: Rudolf Jettmar, Zwei Wanderer im Wald, Kreide, 440 x 325 mm, 1898



Abb. 134: „Apsis“ der 24. Ausstellung der Secession mit Rudolf Jettmars Wandbild *Zug durch das Rote Meer* (3. Bild von links, Fresko auf Korksteinplatten, 216 x 164 cm, 1905), Fotografie, 1905



Abb. 135: Rudolf Jettmar/Adolf Böhm, Seidentapete für ein von Otto Wagner entworfenes Schlafzimmer, Fotografie, aus: *Ver Sacrum*, 1898



Abb. 136: Adolf von Hildebrand, Rastender Merkur, Bronze, H 163 cm, 1885/1886, Klassik Stiftung Weimar

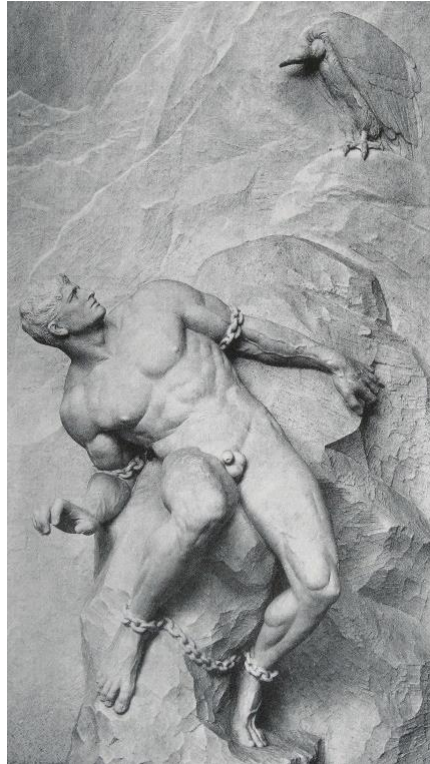


Abb. 137: Reinhold Begas, Der gefesselte Prometheus, Marmor, H 380 cm, um 1900, Akademie der Künste, Berlin



Abb. 138: Anton Hanak, Gigant (Kopf nicht erhalten), Marmor, H 243 cm (ohne Kopf), 1910, Museum Niederösterreich

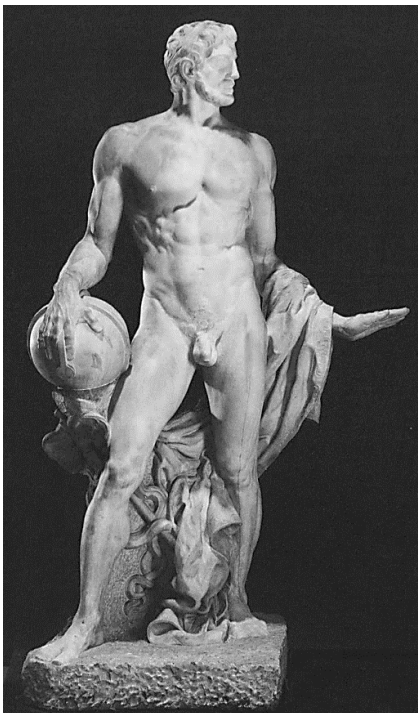


Abb. 139: Ernst Moritz Geyger, Der Fleiß, Marmor, H 182 cm, 1909, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



Abb. 140: Arno Breker, Bereitschaft, Bronze, H 320 cm, 1939, Berlin (genauer Ort unbekannt)



Abb. 141: Arno Breker, Vergeltung, Relief für den Großen Bogen, Gips für Granit, 500 x 360 cm, 1940, Berlin (genauer Ort unbekannt)



Abb. 142: Rudolf Jettmar vor seinem Gemälde *Herkules erlegt die Stymphaliden* (256 x 430 cm, Öl auf Leinwand, 1910) in den Räumen der Wiener Internationalen Jagdausstellung, 1910

13 Abstract

Die Arbeit widmet sich dem österreichischen Maler-Radierer Rudolf Jettmar (1869-1939), der mit seiner traditionsgebundenen Kunst eine Sonderstellung innerhalb einer innovationsfreudigen Moderne einnimmt. Jettmars retardierende Formensprache, die vor allem angesichts seiner lebenslangen Mitgliedschaft in der Wiener Secession überrascht, wird exemplarisch anhand des druckgrafischen Zyklus *Kain* (1919/1920) aufbereitet, für den Lord Byrons Drama über den biblischen Brudermörder Kain (*Cain*, 1819) als Vorlage diente. Anknüpfend an Jettmars übliche Kategorisierung als „Klassizist“ steht im Zentrum der Betrachtungen die Aufnahme der Antike und hier insbesondere ihres figürlichen Inventars, denn der Künstler gilt auch als Vertreter des „pantomimischen Symbolismus“, der in körpersprachlichen Elementen Ideen, Visionen oder Gefühle verschlüsselt. Mittels einer formengeschichtlichen Untersuchung wird demonstriert, dass die markanten Posen und Gesten im Zyklus mehrheitlich in den Trauergebärden der griechisch-römischen Plastik oder Vasenmalerei wurzeln und mit ihrem teils „dionysischen“ Habitus auf ein Antikenverständnis verweisen, das sich dem akademischen Klassizismus widersetzt. Dokumentiert wird weiters die schöpferische Anverwandlung und inhaltliche Neuprägung altertümlicher Attitüden sowie ihre Einbettung in etablierte Bildschemata, die vom Künstler unter symbolistischem Vorzeichen weitergedacht werden. Mit dieser Transformation des überlieferten Formenvokabulars in zeichenhafte Bedeutungsträger gelangt Jettmar zu einer bemerkenswerten Revision von Byrons *Cain*, die ikonografisch und ikonologisch abgetastet wird. Unter Einbeziehung des historischen Kontextes wird ein Deutungsvorschlag für die Blattfolge entwickelt, die, anders als Byrons religionskritisches Stück, die Folgen des menschlichen Erkenntnisstrebens zu reflektieren scheint. Umrahmt wird die Werkstudie von dem Versuch, Jettmars künstlerisches Profil in Grundzügen zu umreißen und seinen unverwechselbaren Stil vor dem Hintergrund einer eigensinnigen Künstlerpersönlichkeit zu erläutern. Insgesamt versteht sich die Arbeit als Beitrag, mit der Behandlung eines wenig bekannten Künstlers den Blick für eine „andere“ Moderne zu öffnen, die komplementär zu den avantgardistischen Bestrebungen dieser Zeit verstanden werden muss.