RUDOLF JETTMAR

GALLERIA DEL LEVANTE

MÜNCHEN PRINZREGENTENSTR. 60. TEL. 4704370

RUDOLF JETTMAR 1869-1939

Zur Eröffnung der Ausstellung
am 13. September 1978 um 20 Uhr
laden wir ein.

Dienstag - Freitag, 10-13, 14-18 Uhr
Samtag 10-13

Einer Kunstkritik, die die Bedeutung eines Künstlers nach seinem stilschöpferischen Anteil an einer aktuellen Entwicklung bemißt, mußte das Oeuvre von Rudolf Jettmar seinerzeit als wenig wichtiger Beitrag zur Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts erscheinen. Inzwischen haben wir umdenken gelernt und sehen mit dem geschichtlichen Abstand auch in der damaligen Aktualität sehr vieles, was sich in zeitbedingten Problemen erschöpfte oder durch die nachfolgenden Entwicklungen in eine bestimmte kunsthistorische Kategorie abgedrängt wurde. Andererseits muß auch das Kriterium des Entwicklungsanteils, mit dem man häufig die Künstler seiner Gegenwart beurteilt, als fragwürdig erscheinen, weil sich der vermeintliche Entwicklungsablauf im Nachhinein oft als Fehlhypothese erweist. Wir erleben immer wieder, daß in der Gegenwart wirksame Erscheinungen sich auf sogenannte Vorläufer berufen, die zu ihrer Zeit ein solches Kriterium von Aktualität oder Wirksamkeit kaum für sich in Anspruch nehmen konnten, zu ihrer Zeit also „außerhalb" der Geschichte standen, wenn man diese als mehr oder weniger geradlinig verlaufenden roten Faden sehen möchte. Die Frage, ob einem Künstler ein geschichtlicher Ort zukommt, muß also nach anderen Gesichtspunkten gestellt werden als danach, ob dieser Ort den Weg des roten Fadens säumt. Gerade in jüngster Zeit wird deutlich, daß neue Aufgaben jenen Künstlern zuwachsen, die sich um eine Vertiefung der Ikonologie bemühen und mit ihr den Bereich menschlicher und zwischenmenschlicher Beziehungen neu im Bild definieren. Rudolf Jettmars Beitrag in einer ähnlichen geschichtlichen Situation erfordert deshalb eine Korrektur seiner bisherigen Einschätzung.

Für Künstler wie Rudolf Jettmar gilt eben eine andere Kategorie der Tradition, die sich nicht allein mit Stilvergleichen, sondern in weit stärkerem Maß durch eine ähnlich gelagerte Geistigkeit in ihrer Botschaft feststellen läßt. Es war ein polemisch verbreiteter Irrtum, solche Kunst als literarisch zu deklassifizieren, die einem Gedanken bildhaften Ausdruck gab oder sich neu mit alten Mythen auseinandersetzte. Die Metapher von einer literarischen Kunst assoziiert die im künstlerischen Sinne einschränkende Vorstellung einer illustrativen Kunst, so, als ob diese Künstler Mythen oder Anekdoten illustriert hätten; sie übersieht dabei aber, daß diese Bilder nicht Illustrationen eines vorgegebenen Inhaltes, sondern vielmehr dessen Formulierung sind, daß diese Bilder keinen Text ergänzen, sondern ihn selbst vorstellen, daß das gemalte Kunstwerk — parallel zum Wortkunstwerk — eine Idee anschaubar machen kann. Wir haben uns deshalb inzwischen angewöhnt, solche Kunst als idealistisch, manchmal als symbolistisch zu bezeichnen. Eine Polemik gegen sie ging von der sich heute wieder deutlich als falsch erweisenden Voraussetzung aus, der Aufbruch zu Beginn unseres Jahrhunderts hätte mit einer Tradition brechen können, die eng mit den Archetypen menschlicher Verflechtungen zusammenhängt. Doch nicht zuletzt Wien selbst bietet heute Beispiele dafür, wie solche Motivlagen erneut in die Aktualität eintreten können.

Wir konnten für symbolistische Kunst, die sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts deutlich gegen die anderen Strömungen abgrenzen läßt, in Anspruch nehmen, daß ihre Grundhaltung durch einen mehr oder weniger latenten Protest bestimmt wird, mit dem sie sich gegen eine von ihr als „scheinbar" bewertete Aktualität richtet. Dies drückt sich einerseits in Inhalten aus, die in Opposition zur „Forderung des Tages" stehen, andererseits in Stilformen, die den entsprechenden „modernen" Formen entgegengesetzt erscheinen können, oder deren Elemente in einem gestörten Sinne einsetzen. So stand Goya im Gegensatz zur Feudalkunst Spaniens an der Wende vom 18. ins 19. Jahrhundert, Gustav Doré in Opposition zu Realismus und Naturalismus, Max Klinger oder Felicien Rops ebenso im Gegensatz zum Impressionismus wie zum gründerzeitlichen Salonrealismus, um nur we-

Ad una critica d'arte che misura l'importanza di un artista secondo il suo apporto creativo ad un'evoluzione attuale, l'opera di Rudolf Jettmar dovrebbe apparire a suo tempo come un contributo poco importante all'arte del primo Novecento. Frattanto abbiamo imparato a pensare diversamente e col distacco storico vediamo anche nell'attualità di allora moltissime cose che si sono esaurite in problemi provvisori o che dagli sviluppi posteriori sono state ricacciate in una determinata categoria storico-artistica. D'altra parte il criterio dell'apporto all'evoluzione, con cui spesso si giudicano gli artisti del proprio tempo, deve anche apparire dubbio, poiché spesso il presunto corso dell'evoluzione poi si rivela un'ipotesi fallace. Ci capita continuamente di vedere che manifestazioni importanti nel tempo attuale si richiamano a cosiddetti precursori, i quali al loro tempo non potevano pretendere tale criterio di attualità o importanza, insomma al loro tempo stavano "fuori" della storia, se si vuol vedere questa come un filo rosso dal percorso più o meno rettilineo. La questione se a un artista spetti un luogo storico deve'essere dunque posta in altro modo, se questo luogo costeggi la strada del filo rosso. Proprio recentemente si vede che nuovi compiti crescono per quegli artisti che cercano di approfondire l'iconologia e con essa definiscono a nuovo nel quadro il campo dei rapporti umani e inter-umani. Il contributo di Rudolf Jettmar in una simile situazione storica esige pertanto una correzione della sua valutazione fino ad ora.

Per artisti come Rudolf Jettmar vale appunto un'altra categoria della tradizione, che non si lascia stabilire nel suo messaggio solo con confronti stilistici, ma molto di più attraverso una spiritualità analogamente stratificata. È stato un errore polemicamente diffuso declassare come "letteraria" quell'arte che dava espressione figurativa a un pensiero oppure dibatteva di nuovo vecchi miti. La metafora di un'arte "letteraria" si associa all'idea, restrittiva in senso artistico, di un'arte illustrativa, come se quegli artisti avessero illustrato miti e aneddoti; ma in ciò si trascura il fatto che questi quadri non sono illustrazioni di un contenuto già dato, bensì ne sono la formulazione, che questi quadri non integrano un testo ma essi stessi lo rappresentano, che l'opera d'arte dipinta — parallelamente all'opera d'arte in parole — può rendere visibile *un'idea. Ci siamo perciò abituati frattanto a chiamare idealistica tale arte, talvolta simbolistica.*

Una polemica contro di essa partiva dalla premessa, che oggi si rivela di nuovo chiaramente sbagliata, che lo slancio all'inizio del nostro secolo avrebbe potuto rompere con una tradizione strettamente connessa con gli archetipi di rapporti umani. Ma non per ultima Vienna stessa offre oggi esempi di come tali situazioni di motivi possano presentarsi di nuovo nell'attualità. Per l'arte simbolista, che dall'inizio del sec. XIX si lascia delimitare chiaramente rispetto alle altre correnti, abbiamo potuto avvalerci del fatto che il suo comportamento di fondo viene determinato da una protesta più o meno latente, con la quale essa si volge ad un'attualità che stima "apparente". Ciò si esprime da una parte in contenuti che stanno in opposizione all'"esigenze del giorno", dall'altra in forma stilistiche che possono apparire opposte alle corrispondenti forme "moderne", oppure ne inseriscono gli elementi in un senso distorto. Così Goya era in opposizione con l'arte feudale della Spagna nel trapasso del sec. XVIII al XIX, Gustavo Doré in opposizione al realismo e naturalismo, Max Klinger o Félicien Rops altrettanto in opposizione all'impressionismo che al realismo da salotto dell'età bismarckiana, tanto per fare solo pochi esempi. Nel nostro proposito è pertanto necessario ricordare che Jettmar cominciò a incidere acqueforti in un'epoca in cui l'attività di Cézanne già stava per volgere al termine, incise le sue lastre di Prometeo quando il cubismo era già al culmine, e creò il suo ciclo di Caino quando esisteva già il movimento dello Stijl e fu fondato il Bauhaus. Ne risulta decisamente chiaro che un artista

nige Beispiele zu nennen. In unserem Zusammenhang ist es deshalb notwendig, daran zu erinnern, daß Jettmar zu einer Zeit zu radieren begann, als das Lebenswerk Cézannes sich neigte, daß er seine Prometheusplatten ätzte, als der Kubismus bereits auf dem Höhepunkt stand und seinen Kainzyklus schuf, als es bereits die Stijl-Bewegung gab und das Bauhaus gegründet wurde. Daraus wird radikal klar, daß man einen Künstler wie Jettmar nicht an der Aktualität messen kann, sondern ihn aus dem Widerspruch zur Aktualität verstehen muß.

In einer Zeit, in der die Akademie als Institution von vielen Seiten in Frage gestellt oder abgelehnt wird, beginnt Jettmar mit seinem Akademiestudium und verfolgt es so zielstrebig, daß diese Institution ihn 1910 zum Professor ernennt. Mit unerhörter Präzision bemüht er sich um die Aktdarstellung, die naturrichtige Wiedergabe des menschlichen Körpers, während sich um ihn herum die Deformation des Menschenbildes immer stärker durchsetzt. Vergleicht man die vielen, vor 1900 entstandenen Aktzeichnungen, so erkennt man, daß Jettmar sich hier ein Vokabular an Formen aneignet, über das er später frei verfügen wird, aber nicht, um nur das Sichtbare zu reproduzieren, sondern um durch die körperhafte Gestalt seine Ideen auszudrücken. Man findet unter den Aktzeichnungen wenige akademische Standardposen, dafür um so mehr Stellungen, die man im modernen Sinne als Manipulationen der menschlichen Figur bereits im Hinblick auf eine Bildidee bezeichnen kann. Gleichzeitig wird die naturhafte Richtigkeit in vielen dieser Studien dadurch relativiert, daß der Künstler die aus der Körpermuskulatur resultierenden Licht- und Schattenspiele auf der Oberfläche der Figuren zu einem Binnenornament umformt, das zusammen mit den ornamenthaft gestalteten Umrissen dem Körper überhaupt Ornamentfunktionen zuweist.

In den reiferen Aktzeichnungen wird die Figur noch stärker auf Dominantformen konzentriert, einer fast mit jugendstilhafter Arabeske umschriebenen Grundgestalt alle Detailformen, alle Muskel- und Beleuchtungsspiele, streng untergeordnet. Mit besonderer Vorliebe erprobt der Künstler den jähen Wechsel der Perspektive bei der Ansicht einer Figur, indem er einige ihrer Formen leicht überschaubar parallel zur Bildfläche vor dem Betrachter ausbreitet und andere Glieder oder Partien in plötzlicher Verkürzung auf den Betrachter bezieht und dadurch einen raschen Wechsel in Orientierung und Desorientierung beim Anblick einer einzigen Figur erreicht.

Und noch ein weiterer, für Jettmar charakteristischer Zug wird aus den Aktzeichnungen ablesbar: die Tendenz zur Gruppierung der Figuren. Wir wissen nicht, ob Jettmar deshalb häufig mehrere Figuren in verschiedenen Stellungen auf ein Blatt zeichnete, um ihre formale Affinität zueinander zu prüfen, oder ob er dies nur tat, um keinen leeren Platz auf dem Papier zu verschwenden. Im Ergebnis aber wird hier schon deutlich, was die Radierungen später in noch stärkerer Betonung erweisen werden: dadurch, daß nicht der anatomische, sondern der ornamentale Organismus einer Figur stärker betont wird, verbinden sich die verschiedenen Organismen leichter zu einem Gesamtornament, entstehen Gruppierungen, in denen die Einzelgestalt nicht mehr führt, sondern nur noch funktioniert. Jettmar wird in solchen Formen und Gestaltkombinationen später seine Vorstellungen von Leben und Schicksal formulieren.

Die Aktzeichnungen Jettmars lassen also bereits folgende Beobachtungen zu: Nie erscheint der Mensch als ein selbständiges, aus eigenem Antrieb handelndes Individuum, fast immer ist er passiv, wirkt wie hingeworfen, oder wie ein Echo auf eine äußere Erscheinung oder eine innere Stimme. Die Haltung der Figuren entspricht einem pantomimischen Symbolismus, bei dem der dargestellte Mensch einen Seelenzustand oder ein Schicksal verkörpert. Die offensichtliche Passivität, für die wir vergleichbare Bilder bei Hodler, Munch, Klimt u.a. finden, entspricht zutiefst der Resignation des Fin de Siecle, welcher fast die ganze Generation der um die 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts Geborenen unterliegt. Der Aufbruch der jungen Generation ins neue Jahrhundert konnte die Resignation der älteren eher bestärken als brechen.

In enger Verbindung mit dem pantomimischen Symbolismus ist in den Zeichnungen Jettmars jener graphische Symbolismus zu beobachten, der vor allem in der Jugendstilkunst zu beobachten war, von der sich Jettmar hier inspiriert zeigt: entsprechend den Erkenntnissen der Graphologie sieht man in den die Körper umschreibenden Linien „Seelenkurven", welche die Stimmung der Figuren, ihr „Eingestimmtsein" auf das sich vollziehende Ereignis ablesen lassen. Auffallend ist, wie Jettmar es versteht, den Umrißlinien einerseits die Funktion der Körperbegrenzung und Körpermodellierung zu geben, in ihrer arabeskenhaft sensiblen, harten oder nachgiebigen Führung aber zugleich auch das zu betonen, was mit der Figur innerlich geschieht. Nicht abwegig ist hier die sich immer wieder aufdrängende Assoziation zur Musik, der Vergleich der zusammenspielenden Linien mit der Polyphonie von Stimmen, für die Jettmar als Musiker eine besondere Affinität haben mußte.

Parallel zur Auseinandersetzung mit dem weiblichen Akt vollzieht Rudolf Jettmar die Auseinandersetzung mit der Natur. Hierzu sind nur wenige Zeichnungen erhalten, so daß man sich zur Charakterisierung fast ganz auf die Radierungen beschränken muß. Doch genau so wenig wie die Aktdarstellungen nur den weiblichen Körper meinen, meinen seine Landschaftsbilder nur die Natur. Und darin geht er über die aus Reiselust und Reiseneugierde entstandenen idealisierten geologischen Studien seiner romantischen Vorbilder bei Friedrich und Carus noch erheblich hinaus. Fast ohne Ausnahme sind es Gegenbilder verlorener Paradiese, keine seligen Gefielde wie bei Böcklin, sondern Barrieren, versperrte Zugänge, die uns von solchen Gefielden trennen. Zunächst mag es wenig besagen, daß der Künstler als Kind gerne in Steinbrüchen spielte; Steinbrüche üben auf viele Kinder eine geheimnisvolle Faszination aus, weil sie sich hier plötzlich mit der Unnahbarkeit und Fremdheit einer Natur konfrontiert sehen, die im Gegensatz zu den gewohnten Spielwiesen und gepflegten Gärten steht. Aber Jettmar hält an diesen Erlebnissen fest und gestaltet die Natur in seinen Blättern mit der naiven Faszination seiner Erinnerungen aus den Kinderjahren.

Hatte Segantini den Menschen gleichsam als Teil des Naturgeschehens gemalt, so betont Jettmar im Gegensatz dazu den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen Mensch und Natur. In symbolhafter Zuspitzung sind seinen Menschen nur steinige Wüsten zugänglich, deren kärgliche Vegetation kaum ins Gewicht fällt. Donnernd stürzt nach der Vertreibung aus dem Paradies eine Felswand zusammen und versperrt für immer den Zugang, in rasender Angst entflieht ein Menschenpaar — im Dämmerschatten kaum wahrnehmbar — der steinernen Wüste, die wie ein Meer anzubranden droht, oder erkämpfen sich Menschen, mühsam auf steilen Wegen ihre müden Körper vorwärtsschiebend, den Durchgang zu einer Schlucht, hinter der sie, daran läßt Jettmar kaum einen Zweifel, nur die gleiche steinige Öde erwartet. Diese Eindrücke steiniger Gebirgslandschaften hat Jettmar gewiß auf seinen Wanderungen durch die Alpen vertieft, als er hinüber nach Italien ging, diese Eindrücke nutzloser Steinaufhäufungen oder zu Tal gerissener dürrer Baumstämme, wogegen die freundlichen südlichen Gegenden, welche die Deutschrömer des 19. Jahrhunderts so begeisterten, überhaupt keine Reflexe in seinem Werk hinterließen. Das Interesse an den geologischen Phänomenen, in denen sich Jahrmillionen versteinert haben, führte Jettmar auch in andere Bereiche des Erdaltertums, die er in einem Blatt seines Kain-Zyklus eindringlich reportiert: Lucifer führt Kain auf

come Jettmar non può essere misurato sull'attualità, anzi bisogna capirlo in opposizione all'attualità.

In un'epoca in cui l'accademia come istituzione viene messa in discussione da molte parti o viene rifiutata, Jettmar comincia il suo studio all'accademia e lo segue con tanta convinzione e dedizione che questa istituzione nel 1910 lo nomina professore. Con enorme precisione si dedica alla rappresentazione del nudo, alla riproduzione naturale del corpo umano, mentre intorno a lui si diffonde sempre più la deformazione dell'immagine umana. Se si confrontano i molti disegni di nudo fatti prima del 1900, si vede che Jettmar qui si è reso padrone di un vocabolario di forme di cui più tardi disporrà liberamente, ma non per riprodurre solo il visibile, bensì per esprimere le sue idee attraverso la figura corporea. Fra i suoi disegni di nudo si trovano poche pose accademiche standard, piuttosto invece posizioni che in senso moderno si possono definire manipolazioni della figura umana, in vista di un'idea figurativa. Contemporaneamente l'esattezza naturale in molti di questi studi viene resa relativa dal fatto che l'artista trasforma i giochi di luce e di ombra risultanti dalla muscolatura sulla superficie delle figure in un ornamento interno, che insieme coi contorni delineati in modo ornamentale assegna addirittura funzione ornamentale al corpo. Nei disegni di nudo più maturi la figura viene concentrata ancora più fortemente su forme dominanti, tutti i dettagli, i giochi di muscoli e di luci assoggettati a una forma fondamentale circoscritta quasi con arabesco alla Jugendstil. Con particolare predilezione l'artista sperimenta l'improvviso scambio di prospettiva nella vista di una figura, allargando davanti al contemplatore alcune delle sue forme in modo facilmente prospettivo parallelamente alla superficie del quadro e rapportando al contemplatore altre membra o parti con improvvisa abbreviazione, raggiungendo così un rapido scambio nell'orientamento e disorientamento alla vista di un'unica figura.

E ancora un altro tratto caratteristico di Jettmar è leggibile dai disegni di nudo: la tendenza a raggruppare le figure. Non sappiamo se Jettmar disegnasse spesso su un foglio parecchie figure in posizioni diverse per controllare la loro affinità reciproca o se lo facesse soltanto per non sprecare lo spazio vuoto sulla carta. Ma nel resultato si mostra già chiaramente quello che poi le acqueforti dimostreranno con maggiore accentuazione: dato che viene accentuato di più non l'organismo anatomico di una figura, ma quello ornamentale, i diversi organismi si compongono più facilmente in un ornamento complessivo, e nascono raggruppamenti in cui la figura singola non guida, ma funziona soltanto. In tali forme e combinazioni di figure Jettmar formulerà poi le sue idee di vita e di destino.

I disegni di nudo di Jettmar permettono dunque già le seguenti osservazioni: l'uomo non appare mai quale individuo autonomo, agente di proprio impulso, ma quasi sempre è passivo, agisce come buttato là oppure come un'eco di un'apparizione esterna o come voce interna. L'atteggiamento delle figure corrisponde a un simbolismo pantomimico, in cui l'uomo rappresentato personifica uno stato d'animo o un destino. L'evidente passività, per la quale troviamo quadri paragonabili in Hodler, Munch, Klimt e altri, corrisponde completamente alla rassegnazione del fin de siècle, cui è soggetta quasi tutta la generazione dei nati attorno agli anni Sessanta del secolo scorso. L'entrata della generazione giovane nel nuovo secolo poteva più rafforzare che infrangere la rassegnazione dei più vecchi.

In stretta connessione col simbolismo pantomimico si può osservare nei disegni di Jettmar quel simbolismo grafico che si poteva vedere soprattutto nell'arte dello Jugendstill, da cui Jettmar qui si rivela ispirato: analogamente ai concetti della grafologia, nelle linee che circoscrivono i corpi si vedono "curve dell'anima", che lasciano leggere lo stato d'animo delle figure, il loro "essere intonate" all'evento che si compie. È sorprendente come Jettmar da una parte sappia dare alle linee di contorno nel loro tratto duro o cedevole, sensibile da arabesco, la funzione di delimitare e modellare il corpo, ma sappia anche nello stesso tempo mettere in rilievo ciò che accade interiormente alla figura. Non è qui fuor di luogo l'associazione, che si ripresenta sempre, con la musica, il paragone delle linee intonate con la polifonia delle voci, per cui Jettmar da musicista doveva avere una particolare affinità.

Parallelamente al dibattito col nudo femminile Jettmar ha il dibattito con la natura. Di questo ci sono rimasti solo pochi disegni, cosicché per caratterizzarlo occorre limitarsi quasi soltanto alle acqueforti. Ma così come le rappresentazioni di nudo non vogliono dire soltanto il corpo femminile, i suoi paesaggi non vogliono dire soltanto la natura. E in ciò va molto al di là degli studi geologici idealizzati, nati dalla brama di viaggi, dei suoi modelli romantici in Friedrich e Carus. Quasi senza eccezione sono immagini invertite di paradisi perduti, non campi elisi come in Böcklin, ma barriere, accessi ostruiti, che ci separano da quei campi. In un primo momento può voler dire poco il fatto che da bambino l'artista giocasse volentieri nelle cave di pietre; su molti bambini le cave esercitano un fascino misterioso, perché lì essi si vedono improvvisamente messi a confronto con l'inaccessibilità e l'estraneità della natura, in contrasto coi consueti prati di giochi e giardini curati. Ma Jettmar rimane attaccato a quelle esperienze vissute e nei suoi fogli raffigura la natura col fascino ingenuo dei suoi ricordi d'infanzia.

Se Segantini aveva dipinto l'uomo per così dire come parte dell'evento naturale, Jettmar al contrario accentua il contrasto insuperabile fra uomo e natura. In simbolica esasperazione ai suoi uomini sono accessibili soltanto deserti pietrosi, la cui scarsa vegetazione quasi non ha peso. Una parete di roccia crolla tonando dopo la cacciata dal paradiso e ne sbarra per sempre l'accesso, una coppia di esseri umani — appena percettibile nell'ombra crepuscolare — fugge dal deserto pietroso che minaccia di frangersi come un mare, oppure degli uomini, spingendosi faticosamente avanti su sentieri scoscesi, cercano il passaggio per una gola dietro alla quale, Jettmar non lascia dubbi in proposito, li aspetta lo stesso deserto sassoso. Queste impressioni di paesaggio montano pietroso Jettmar le ha certo approfondite nelle sue camminate attraverso le Alpi, quando andò in Italia, impressioni di inutili mucchi di sassi o di tronchi secchi trascinati a valle, mentre le ridenti contrade meridionali che entusiasmavano tanto i tedeschi di Roma del sec. XIX non hanno lasciato riflessi nella sua opera. L'interesse per i fenomeni geologici, in cui si sono pietrificati i millenni, condusse Jettmar anche in altri campi dell'antichità della terra, che egli riporta violentemente in un foglio del ciclo di Caino: Lucifero porta Caino su un monte e lo fa guardare nella valle in cui Dio ha confinato per farveli estinguere gli ultimi outsiders *della natura creata da lui: mammuts, sauri, lucertole volanti — simboli di inutilità divina e investimento sbagliato! Così mito e realtà coincidono nella visione della natura dell'artista.*

Se nei nudi si poteva sentire l'empatia dell'artista nei corpi rappresentati quale preminente problema umano, questi paesaggi rocciosi rivelano il dibattito con problemi formali cubici e spaziali, con dati cristallini inorganici, quali estremo polo opposto all'umano. Indubbiamente hanno influito qui dei riflessi del cubismo e dell'arte non oggettuale, ma Jettmar questo dibattito col problema formale del paesaggio lo sforza nella polarità della sua immagine del mondo. Questa polarità non nasce da un'idea letteraria, ma è una trasposizione di proprie esperienze vissute e di un proprio sentimento cosmico, è un atto di fantasia creatrice.

Un gruppo ben vasto di opere di Jettmar mostra infine la fusione dei due mondi formali, paesaggio e nudo. La polarità

einen Berg und läßt ihn in das Tal blicken, in das Gott die extremen Außenseiter der von ihm geschaffenen Natur zum Sterben verbannt hat: Mammute, Saurier, Flugechsen — Symbole göttlicher Nutzlosigkeit und Fehlinvestition! So stimmen Mythos und Wirklichkeit in der Naturanschauung des Künstlers im letzten überein.

Konnte man in den Aktbildern die Einfühlung des Künstlers in den dargestellten Körper als eminent menschliches Problem nachempfinden, so zeigen diese Steinlandschaften die Auseinandersetzung mit kubischen und räumlichen Formproblemen, mit anorganisch kristallinischen Gegebenheiten, als einen extremen Gegenpol zum Menschlichen. Zweifellos sind hier Reflexe von Kubismus und gegenstandsloser Kunst von einflußgebender Wirkung gewesen, doch Jettmar zwingt diese Auseinandersetzung mit dem landschaftlichen Formproblem in die Polarität seines Weltbildes. Diese Polarität entstammt keiner literarischen Idee, sondern sie ist eine Umsetzung eigener Erlebnisse und eigenen Weltgefühls, ist ein Akt der schöpferischen Phantasie.

Eine recht umfangreiche Werkgruppe im Schaffen Jettmars zeigt schließlich die Verbindung jener beiden Formenwelten, Landschaft und Akt. Die oben angedeutete Polarität wird dabei jedoch seltener innerhalb eines Bildes zusammengedrängt: sie findet sich einige Male in den Blättern zum Kain, wo der Gegensatz von Mensch und steiniger Wüste gleichzeitig die Begründung des Handlungsablaufes einschließt. Zugespitzt erscheint das Problem auch in einem Blatt der Folge „Die Stunden der Nacht", mit dem Liebespaar vor der Mauer, hinter der Bäume offenbar eines Gartens aufwachsen, zu dem im Hintergrund eine verschlossene Tür führt; auch hier stellt sich das Motiv des Hortus conclusus in negativer Form, als „Ausgesperrtsein", das von dem Liebespaar in seiner Isolierung dadurch gelöst werden muß, daß es — wie im Schatten auf der Wand — zu einer geschlossenen Form auch menschlich zusammenwächst.

Einen großen Platz nehmen jene Blätter und Figurengruppen ein, in denen der Künstler auf alle Requisiten in der Landschaft verzichtet, diese aber als unabsehbar weiten und leeren Raum in engste Beziehung zu den Figuren setzt. Hier bleibt die Frage offen, ob der Raum aus den Figuren herauswächst, gleichsam als Echo ihrer Empfindung, oder ob umgekehrt die Figuren eine Kristallisation des Raumes sind, sich in ihnen die Stimmung verdichtet, die das Raumbild als Thema anschlägt. Jener Felsensymbolik in den oben beschriebenen Blättern entspricht hier die Symbolik der nächtlichen Landschaft, in der alle Details versinken, die sich aber deutlich und betont in drei Stufen gliedert: in das undurchdringliche Dunkel, in die Zone des Dämmerns und der halben Schatten, und in das helle Aufleuchten eines Lichtes, das als Mondscheibe, als Komet oder als Schatzgräberlaterne konkretisiert werden kann, aber auch als herabstürzende Lichtbahn oder zur Dunkelheit kontrastierende Helligkeit keiner weiteren Begründung bedarf. Hier denkt man an die Worte Klingers, die er in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung" niederlegte: „Da der Griffel weit gelenkiger als der Pinsel, dem Geist ins Revier des Phantastischen, träumerisch Märchenhaften folgt, werden Radierung und Lithographie . . . plötzlich von tonangebender Bedeutung. Hier lassen auf kleinstem Raum sich die stärksten Empfindungen zusammenpressen, hier die kühnsten, durch die Malerei kaum darstellbaren Visionen verkörpern. Der ganze poetisierende Charakter der Zeichnung, die die Dinge mehr als Erscheinung, denn der Körper gibt, die Möglichkeit, ohne genau lokalisierten Hintergrund zu arbeiten, selbst die Beschränkung auf Schwarz und Weiß gewährt der Phantasie einen weit größeren Spielraum. Was die Palette an bunter Farbe voraus hat, ersetzt der Griffel durch die Unbeschränktheit in der künstlerischen Darstellbarkeit von Licht und Schatten, die allein gestattet — wie Dürer, Rembrandt und Goya zeigten

suaccennata viene tuttavia concentrata più di rado entro un quadro: la si trova alcune volte nei fogli di Caino, dove il contrasto fra uomo e deserto pietroso include nello stesso tempo la motivazione dello svolgimento dell'azione. Il problema appare inasprito anche in un foglio della serie "Le ore della notte", con la coppia di innamorati davanti al muro, dietro al quale si vedono levarsi gli alberi di un giardino cui conduce una porta chiusa nello sfondo; anche qui il motivo dell'hortus conclusus si presenta in forma negativa, quale "preclusione", che deve essere risolta dalla coppia nel suo isolamento concrescendo — come nell'ombra sulla parete — in un forma chiusa anche umanamente.

Assumono un gran posto anche quei fogli e gruppi di figure, in cui l'artista rinuncia a tutti i requisiti nel paesaggio, ma li pone quale spazio immensamente vasto e vuoto in strettissimo rapporto con le figue. Qui rimane aperta la questione se lo spazio nasca dalle figure, come eco della loro sensazione, oppure al contrario le figure siano una cristallizzazione dello spazio e in loro si condensi lo stato d'animo di cui l'immagine dello spazio ha intonato il tema. A quel simbolismo delle rocce nei fogli descritti sopra corrisponde qui il simbolismo del paesaggio notturno, in cui tutti i dettagli spariscono, ma che si articola e si accentua in tre fasi: nel buio impenetrabile, nella zona del crepuscolo e della penombra, e nel chiaro splendore d'una luce che può concretizzarsi come disco lunare, come cometa o come lanterna di scavatore di tesori, ma non ha neppure bisogno di ulteriore motivazione quale traiettoria luminosa cadente o chiarore contrastante col buio. Qui si pensa alle parole di Klinger nel suo scritto "Pittura e disegno": "Poiché la punta è molto più agile del pennello e segue la mente nel regno del fantastico, del favoloso trasognato, l'acquaforte e la litografia... hanno improvvisamente un'importanza che dà il tono. Qui si lasciano concentrare nel minimo spazio le sensazioni più forti, si lasciano incarnare le visioni più audaci, a stento rappresentabili con la pittura. Tutto il carattere poetizzante del disegno, che dà le cose come apparenza più che non le dia il corpo, la possibilità di lavorare senza sfondo precisamente localizzato, persino la limitazione al bianco e nero, danno alla fantasia uno spazio di gioco assai maggiore. Il vantaggio di colore variopinto che ha la tavolozza la punta lo surroga con le possibilità illimitate di rappresentare luce e ombra, che sole permettono — come hanno mostrato Dürer, Rembrandt e Goya — di evocare un mondo più colorito di quello reale, un mondo di poesia e mistica".

Jettmar nei suoi fogli, grazie a una maestria inaudita nella tecnica del disegno e dell'incisione, padroneggia l'arte dell'allusione visionaria, lascia fondersi gruppi di figure in un torrente di umanità, come nel corteo sopra il ponte dell'inferno oppure alla nuvola di uomini in un'illustrazione per una poesia di Schaukal in "Ver Sacrum"; rende credibile il sonno plumbeo degli uomini mediante il disco lunare che tocca l'orizzonte e sfiora appena con la sua luce le figure; egli fa crescere le silhouettes, nitide solo nei contorni, che si levano scure su superfici chiare, a grandezza sinistra e significativa; nel contrasto delle figure grandi con quelle piccole egli parla della potenza di quelle e dell'impotenza di queste.

Nessuno di questi quadri è certo nato in un tratto. Come i gruppi di figure presuppongono un'infinita quantità di studi preliminari, così anche l'effetto figurativo delle acqueforti cresce dalla varietà delle situazioni. Spesso l'artista lavorava ancora a punta secca sulla lastra finita. Weixlgärtner nel suo catalogo delle opere grafiche di Jettmar ha descritto in base al suo contatto personale con l'artista molte di queste tappe che hanno preceduto la stampa finita, ed alcuni esempi in questa mostra permettono di controllare il processo creativo; partendo dall'impostazione disegnativa del gruppo di figure, che sta ancora poco contrastante davanti al fondo, chiaro, a poco a poco

— eine Welt, farbiger als die reale, eine Welt von Poesie und Mystik heraufzubeschwören".

Jettmar beherrscht in seinen Blättern, dank einer unerhörten Meisterschaft in der Technik des Zeichnens und Radierens, die Kunst der visionären Andeutung, er läßt Figurengruppen zu einem Menschheitsstrom verschmelzen, wie beim Zug über die Höllenbrücke oder der Menschenwolke in einer VER SACRUM-Illustration zu einem Gedicht Schaukals; er macht den bleiernen Schlaf der Menschen glaubhaft durch die Mondscheibe, die den Horizont berührt und die Figuren mit ihrem Licht nur noch streift; er steigert die allein im Umriß deutlichen Silhouettenfiguren, die dunkel in helle Flächen aufragen, zu unheimlicher und signifikanter Größe; er spricht im Kontrast von übergroßen zu kleinen Figuren über die Macht der einen und die Ohnmacht der anderen.

Keines dieser Bilder ist wohl in einem Zug entstanden. Wie die Figurengruppen eine unendliche Zahl von Vorstudien voraussetzen, so wächst auch die Bildwirkung der radierten Blätter aus der Vielzahl von Zuständen auf. Vielfach arbeitet der Künstler mit der kalten Nadel noch auf der fertigen Platte. Weixlgärtner hat in seinem Verzeichnis von Rudolf Jettmars graphischen Arbeiten auf Grund des persönlichen Kontaktes mit dem Künstler viele dieser Etappen beschrieben, die dem vollendeten Blatt vorausgegangen sind, und einige Beispiele in dieser Ausstellung lassen den schöpferischen Vorgang nachprüfen: ausgehend von der zeichnerischen Anlage der Figurengruppe, die noch wenig kontrastierend vor dem hellen Grund steht, wachsen um diese allmählich die Details auf; eigentümlich dabei ist, daß der Künstler oft schon durch Schraffuren die Tonwertabstufungen andeutet und diese Partien dann erst nachträglich mit den naturhaften Details ausfüllt, wie beim Blatt mit dem Sündenfall; man hätte den Vorgang eher umgekehrt erwartet, nämlich so, daß die Details nachträglich durch Schraffuren abgedunkelt würden. Im Arbeitsprozeß wächst das Bild zu immer größerer Kontraststeigerung, zu einer immer intensiveren Verdichtung der Flächen und damit auch des Bildsinns zusammen: erst auf dem letzten Zustand des Blattes, da Kain mit Lucifer in die Wolken aufsteigt, bleibt Adah wirklich verlassen in ihrer dunklen Verzweiflung auf der Erde zurück. So vollzieht sich die Präzisierung der Zeichnung und des Inhalts über viele Stufen, in denen das Zwischenprodukt den Künstler zu immer weiteren Ideen und Vorstellungen führt. Dieser Vorgang ist für die Arbeitsweise des Künstlers so charakteristisch, weil er mitten in das Werden seiner bildnerischen Vorstellungen führt, daß er hier mit einem Zitat über das genannte Blatt der Entführung Kains in die Lüfte aus dem Katalog Weixlgärtners beschrieben werden soll:

„I. Die Luft links von dem fliegenden Paar und darüber noch ganz hell. Lucifers rechter Flügel hebt sich noch deutlich vom Hintergrund ab.
Zwei Drucke im Besitz des Künstlers.

II. Die Luft, besonders in der Ecke links oben, durch zarte Kaltnadelarbeit leicht verdunkelt, so daß sich Lucifers rechter Flügel nur schwach mehr von ihr abhebt. Über Adah aber noch immer helles Gewölk. Die Körper von Lucifer und Kain ausgiebig mit der kalten Nadel übergangen. Die Haare der beiden nicht mehr getrennt, Lucifers Kopf jetzt eher vor dem Kains, während es früher umgekehrt aussah. Der kleine Finger von Kains rechter Hand, mit der er sich das Gesicht bedeckt, im Glied gebogen, was früher nicht der Fall war.
Vier Drucke im Besitz des Künstlers. Zwei davon auf grauem Papier. Einer derb überzeichnet: es ist darauf nicht nur die Luft des nächsten Zustandes, sondern auch Lucifers linkes Bein, das auf dem folgenden Zustand Kains rechtes überschneidet, vorgezeichnet.

III. Die ganze Luft, bis auf einen hellen Fleck rechts von

crescono attorno ad esso i particolari; il caratteristico è che l'artista spesso accenna con tratteggiature alle gradazioni di tono e soltanto in seguito riempie queste parti con particolari naturali, come nel foglio del peccato originale; ci si sarebbe aspettato piuttosto il procedimento opposto, cioè che i particolari venissero scuriti in seguito con tratteggiature. Nel processo lavorativo il quadro cresce ad una contrastazione sempre maggiore, ad una condensazione sempre più intensa delle superfici e pertanto anche del senso del quadro: solo nell'ultimo stadio del foglio, quando Caino sale con Lucifero sulle nuvole, Adah rimane davvero abbandonata sulla terra nella sua cupa disperazione. Così la precisazione del disegno e del contenuto si compie attraverso molte fasi, in cui il prodotto intermedio conduce l'artista a sempre nuove idee e rappresentazioni. Questo procedimento è così caratteristico per il modo di lavorare dell'artista, dato che fa entrare nel divenire delle sue idee figurative, che lo si descrive qui con una citazione sul ricordato foglio del rapimento in aria di Caino, tratta dal catalogo di Weixlgärtner:
I. L'aria a sinistra della coppia in volo e sopra ancora assai chiara. L'ala destra di Lucifero si stacca ancora netta dal fondo.
II. L'aria, specialmente nell'angolo in alto a sinistra, leggermente scurita con delicato lavoro a punta secca, cosicché l'ala destra di Lucifero si stacca debolmente da essa. Sopra Adah ancora nuvole chiare. I corpi di Lucifero e Caino largamente ripassati a punta secca. I capelli dei due non più separati, la testa di Lucifero ora piuttosto davanti a quella di Caino, mentre prima appariva il contrario. Il mignolo della mano destra di Caino, con cui si copre il volto, piegato nella falange, mentre prima no.
Quattro stampe in possesso dell'artista. Due su carta grigia. Una sopradisegnata alla grossa: vi è predisegnata non solo l'aria della fase successiva, ma anche la gamba sinistra di Lucifero, che nella fase successiva incrocia la gamba destra di Caino.
III. Scurita tutta l'aria, tranne una macchina chiara a destra dei due in volo, ed anche l'ala destra di Lucifero, il corpo di Adah e il suolo davanti a lei. Lucifero ha una testa nuova, più nobile. La sua gamba sinistra ritratta, che prima era intersecata da quella di Caino, ora la interseca essa.
Due stampe in possesso dell'artista.
IV. Eliminato un punto poco nitido in alto sull'ala sinistra di Lucifero. Il suolo sul davanti e l'aria a destra chiusi da nuove tratteggiature e resi più scuri. Rafforzata l'ombra di Adah, e con ciò arrotondato tutto il corpo.
Quattro stampe in possesso dell'artista, su due vi sono macchie di stampa sulla gamba sinistra di Lucifero, eliminate sulle altre due dallo stampatore.
V. La coscia sinistra di Lucifero rimodellata, il ginocchio schiarito. Tre stampe in possesso dell'artista.
VI. Sul punto chiaro al margine sinistro sul suolo davanti a Adah è stato fatto un nuovo strato di tratteggi da destra in alto verso sinistra in basso."
Se confrontiamo i fogli di Jettmar con l'arte precedente dei secoli XVIII e XIX, lo vediamo in una tradizione constatabile chiaramente almeno da Goya in poi, di artisti idealisti e simbolisti che, dapprima con forme derivanti dalla naturalezza, mirano a colpire dietro la realtà visibile. Tra i mezzi stilistici che Jettmar usa allo scopo sta al primo posto la permutazione naturalistica come l'ha analizzata per la prima volta Max Deri. Il termine significa lo scambio, la trasposizione o trasformazione di un ordinamento già dato di elementi naturalmente esatti. Nei particolari rimane conservata la forma naturalmente esatta, "ma nella composizione di questi complessi di parti in una figurazione totale, sia delle singole figure, sia del nesso dell'azione" c'è un allontanamento dai dati della natura. La fantasiosità dell'apparizione, del luogo o dell'azione comunica

den Fliegenden, und auch Lucifers rechter Flügel, der Körper Adahs und der Boden vor ihr verdunkelt. Lucifer hat einen neuen edleren Kopf erhalten. Sein angezogenes linkes Bein, das früher von Kains rechtem überschnitten wurde, überschneidet jetzt dieses.
Zwei Drucke im Besitz des Künstlers.

IV. Eine unklare Stelle oben am linken Flügel Lucifers entfernt. Der Boden vorne und die Luft rechts durch neue Schraffenlagen geschlossen und dunkler gemacht. Der Kernschatten Adahs verstärkt, der ganze Körper dadurch mehr gerundet.
Vier Drucke im Besitz des Künstlers, auf zweien Druckflecke an Lucifers linkem Unterschenkel, auf den beiden anderen durch den Drucker entfernt.

V. Der linke Oberschenkel Lucifers neu modelliert, das Knie aufgehellt.
Drei Drucke im Besitz des Künstlers.

VI. Über die helle Stelle am linken Bildrand auf dem Boden vor Adah ist mit der kalten Nadel eine neue Schicht Schraffen von rechts oben nach links unten gelegt."

gezeichnet, daß die Figur durch ihn zur entmaterialisierten Bedeutung wird, deren Aufragen aus dem dunklen Grund in die helle Fläche immer ein Grundanliegen von Jettmar ausdrückt: die unerfüllbare Sehnsucht nach Loslösung und Befreiung aus der materialistischen Realität. Einige Male hat Jettmar dieses Anliegen in Form eines Diptychons formuliert, wie es von Symbolisten wie Böcklin, Klinger u.a. aus dem mittelalterlichen Altarbild transponiert worden war: als Tafelbild mit untergeordneter Predella. Die untere Darstellung zeigt dann meist einen Schläfer, dessen Traum-Ich im Hauptbild seine Flügel ausbreitend entschwebt. Später hat Jettmar häufig den Predellateil dieser Doppelbilder entfernt und nur noch das Hauptbild gelten lassen: der Traum war ihm wichtiger und wirklicher als das dem Schlaf verfallene, zurückgelassene Selbst. Und in diesem Paradoxon liegt die eigentliche, uralte, von Jettmar bildhaft formulierte Einsicht, die an Hölderlin erinnert: Ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt und Bettler, wenn er nachdenkt.

Vergleichen wir die Blätter Jettmars mit der vorausgehenden Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts, so sehen wir ihn in einer spätestens seit Goya deutlich feststellbaren Tradition von idealistischen und symbolistischen Künstlern, deren Anliegen es ist, mit zunächst von Naturlismus und Naturrichtigkeit ausgehenden Formen hinter die sichtbare Wirklichkeit zu stoßen. Unter den stilistischen Mitteln, die Jettmar dafür einsetzt, steht an erster Stelle die naturalistische Permutation, wie sie Max Deri zum ersten Mal analysiert hat. Der Begriff bedeutet die Vertauschung, Versetzung oder Veränderung einer vorgegebenen Anordnung naturrichtiger Elemente. In den Einzelheiten bleibt dabei die naturrichtige Form gewahrt, „aber in der Zusammenstellung dieser Teilkomplexe zu Ganzgebilden, sei es der einzelnen Figuren, sei es des Zusammenhangs der Handlung", wird von den Naturgegebenheiten abgewichen. Die Phantastik der Erscheinung, des Ortes oder der Handlung vermittelt damit auch spezifische „Phantasie-Gefühle, die man in der objektiven Außenwelt zu erleben nicht imstande wäre". Diese naturalistische Permutation wird bei Jettmar feststellbar in der Vertauschung der Größenverhältnisse, mit denen er die Giganten durch ein körperhaftes Übermaß von den Sterblichen unterscheidet, oder in der betonten Verkleinerung der Menschen vor der sich mächtig auftürmenden Landschaft oder ihrem Verlassensein in weiträumigen Gegenden. Damit stellt sich der Akademiker Jettmar in betonten Gegensatz zur klassizistischen Ästhetik der Akademie, die eine bestimmte Vorstellung von den „richtigen" Proportionen entwickelt hatte, in denen die Naturformen zueinander zu stehen hätten; dort war alle Darstellung auf erschöpfende Formerklärung angelegt, hinter der die Phantasie nichts mehr zu suchen hatte. Jettmar hingegen kontrastiert die meist deutlich umschriebene Form seiner Gestalten zu einer nicht überschaubaren Umgebung, zu dunklen oder halbdunklen Landschaften, in denen das Fehlen von Fixpunkten jegliche Orientierung unmöglich macht.

Hinzu kommt jenes alte Stilmittel symbolistischer Kunst, durch Undeutlichmachen der Formen die Phantasie zu reizen und den Betrachter zu verlocken, im undeutlichen oder unsichtbaren Bereich die entscheidenden Erscheinungen weiterzuverfolgen. Solche Stilmittel finden wir angewendet etwa in jenem Zug über die Höllenbrücke, wo gerade im Gegensatz zu den deutlich umrissenen und modellierten Giganten das Menschenknäuel sich in einem Strom von Formen zusammenballt, der fast in rhythmischen Wallungen immer wieder Einzelheiten erkennen läßt und sie dann wieder verbirgt. Oder in der weiten Felslandschaft, wo die fliehenden Menschen so von Schraffuren überlagert werden, daß man sie mehr ahnt als sieht.

Dem Dämmerdunkel in den Blättern steht oftmals ein grelles Licht gegenüber, dem jedoch niemals die Funktion einer Beleuchtung zukommt. Wohl klärt dieses Licht manchmal die Form, indem es die dunklen Umrisse einer Silhoutte sich deutlich abzeichnen läßt, aber damit gerade die symbolistische Wirkung unterstützt: denn der Umriß ist so signifikant

così anche specifici "sentimenti fantastici che non sarebbe possibile rivivere nel mondo esterno oggettivo". Questa permutazione naturalistica è rilevabile in Jettmar nello scambio dei rapporti di grandezza, con qui egli distingue i giganti dai mortali mediante eccessive misure corporee, oppure nell'accentuato rimpicciolimento degli uomini davanti al paesaggio potentemente torreggiante, oppure nel loro abbandono in regioni estese. Con ciò l'accademico Jettmar si mette in marcato contrasto con l'estetica classicistica dell'accademia, che aveva sviluppato una determinata idea delle "giuste" proporzioni in cui tutte le forme della natura dovevano trovarsi reciprocamente; ivi la rappresentazione era impostata su esauriente spiegazione della forma, dietro cui la fantasia non aveva più niente da cercare. Jettmar invece mette in contrasto la forma delle sue figure, per lo più chiaramente delineata, con un ambiente non dominabile con lo sguardo, con paesaggi oscuri o in penombra, nei quali la mancanza di punti fissi rende impossibile ogni orientamento.

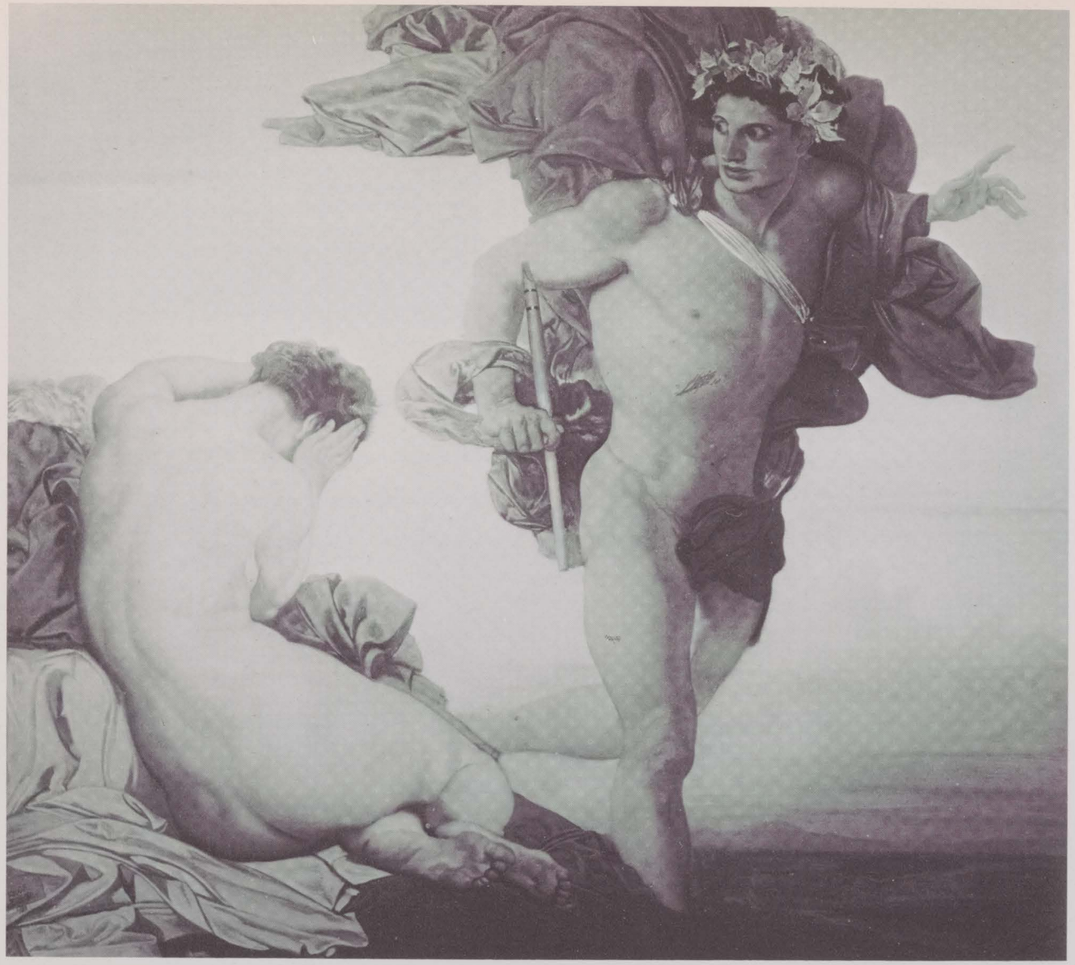
Vi si aggiunge quel vecchio mezzo stilistico dall'arte simbolista, di eccitare la fantasia rendendo poco chiare le forme e di attirare il contemplatore a inseguire le apparizioni nel regno dell'indistinto o dell'invisibile. Tali mezzi stilistici li troviamo applicati per esempio in quel corteo sopra il ponte dell'inferno, dove appunto in contrasto coi giganti chiaramente delineati e modellati il groviglio umano si ammucchia in un torrente di forme che quasi a ondate ritmiche lascia riconoscere dei particolari e poi di nuovo li nasconde. Oppure nell'ampio paesaggio roccioso dove gli uomini in fuga sono ricoperti da tratteggiature tanto che li si intuisce più che li si veda.

Alla penombra si contrappone spesso nei fogli una luce stridente, cui non spetta mai però la funzione di illuminazione. Certo questa luce chiarisce talvolta la forma, in quanto essa lascia che risaltino chiaramente i contorni scuri di una silhouette, ma proprio con ciò favorisce l'effetto simbolistico: giacché il contorno è disegnato in modo, così significante che grazie ad esso la figura diventa una significazione smaterializzata, il cui ergersi dal fondo scuro verso la superficie chiara esprime una delle esigenze fondamentali di Jettmar: la brama inattuabile di staccarsi e liberarsi dalla realtà materialistica. Alcune volte Jettmar ha formulato quest'esigenza in forma di dittico, come era stata ripresa dalla pala d'altare medievale da simbolisti come Böcklin, Klinger e altri: come tavola con predella sottostante. La rappresentazione inferiore mostra allora per lo più un dormiente, il cui Io del sogno vola via allargando le ali nel quadro principale. Più tardi Jettmar ha eliminato spesso la predella di questi doppi quadri e ha lasciato valere solo il quadro principale: il sogno era per lui più importante e più reale che l'Io rimasto caduto nel sonno. E in questo paradosso risiede l'idea vera e propria, antichissima, formulata figurativamente da Jettmar, che fa ripensare a Hölderlin: un dio è l'uomo quando sogna e un pezzente quando riflette.

Hans Hofstätter

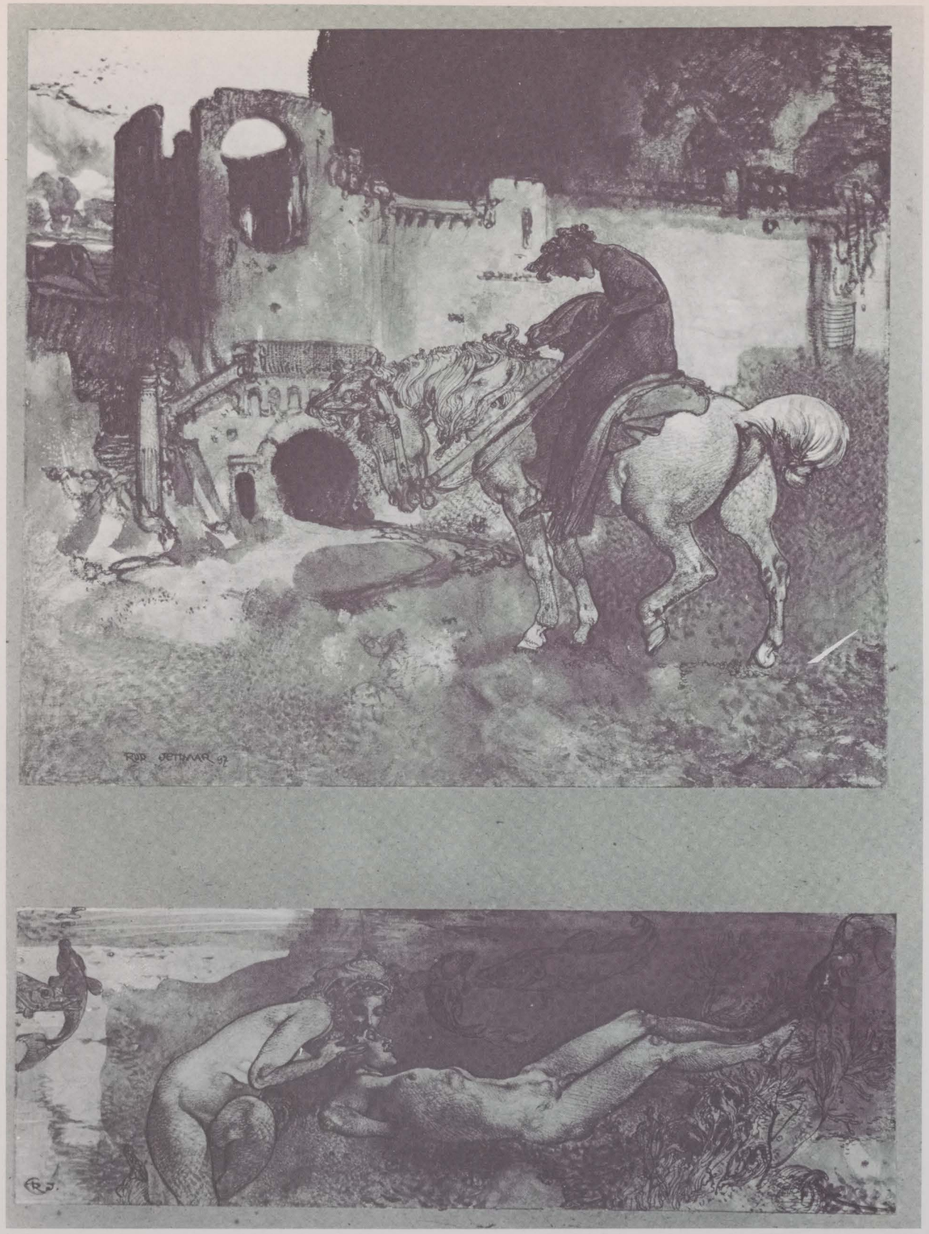
»Träumer von Tage« 1921
Öl/Lw., 60 x 100 cm, sign. u. dat. o. v.

»Träumer von Abend« (»Träumerin«), 1921
Öl/Lw., 60,5 x 105 cm, sign. u. dat. o. v.



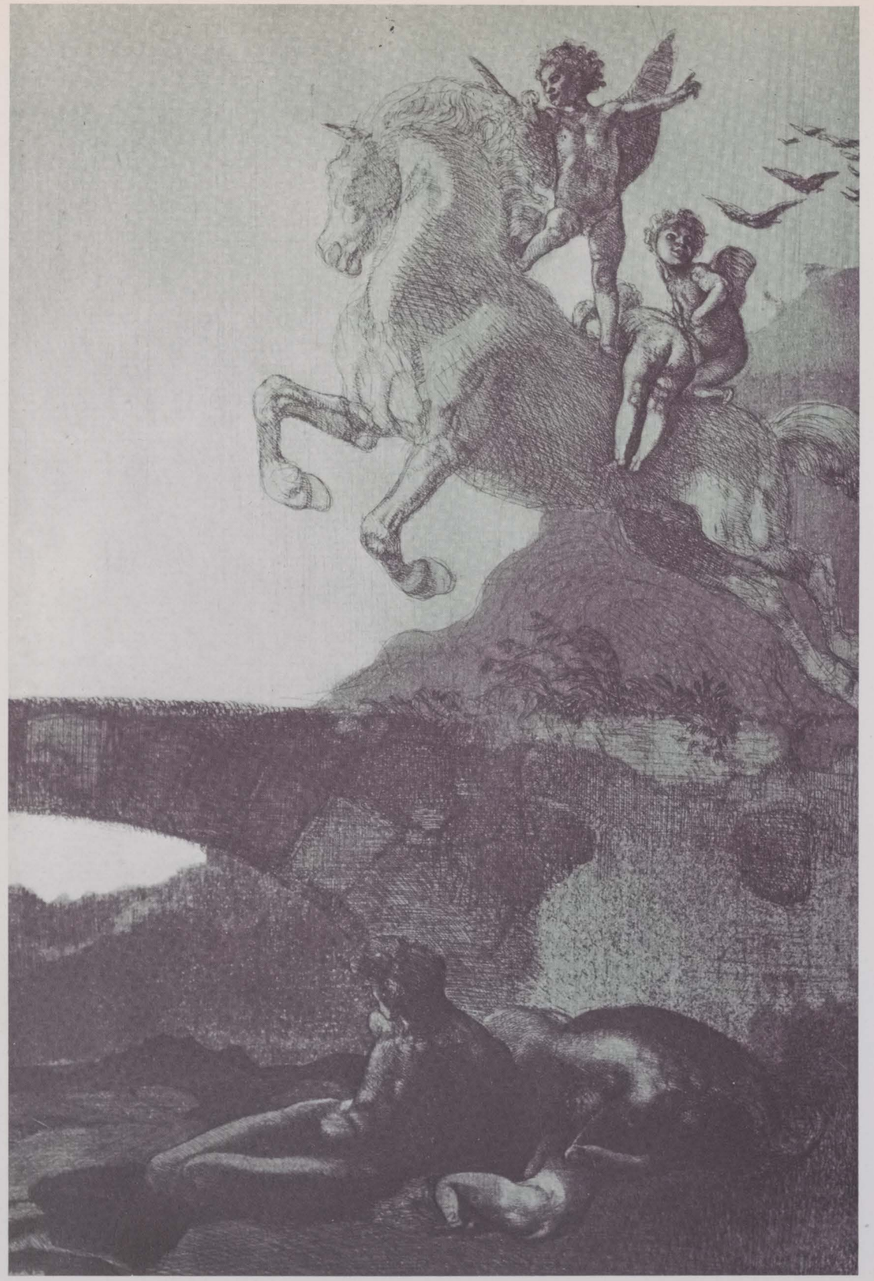
»Sommer« (»Bacchus und Ariadne«) 1922
zu einem 2. Zyklus der »Jahreszeiten«
Öl/Lw., 90 x 90 cm, sign. u. dat. u. l.

»Geigenspielerin« (»Musik«) 1914
Öl/Lw., 185 x 85 cm, sign. u. dat. u. l.



»Märchenillustrationen« 1897
Feder und Pinsel, 35 x 25,5 cm
sign. u. dat. u. l.

»Die Parzen« 1900
Feder (Tusche), laviert
15,1 x 14,6 cm, sign. u. dat. o. v.

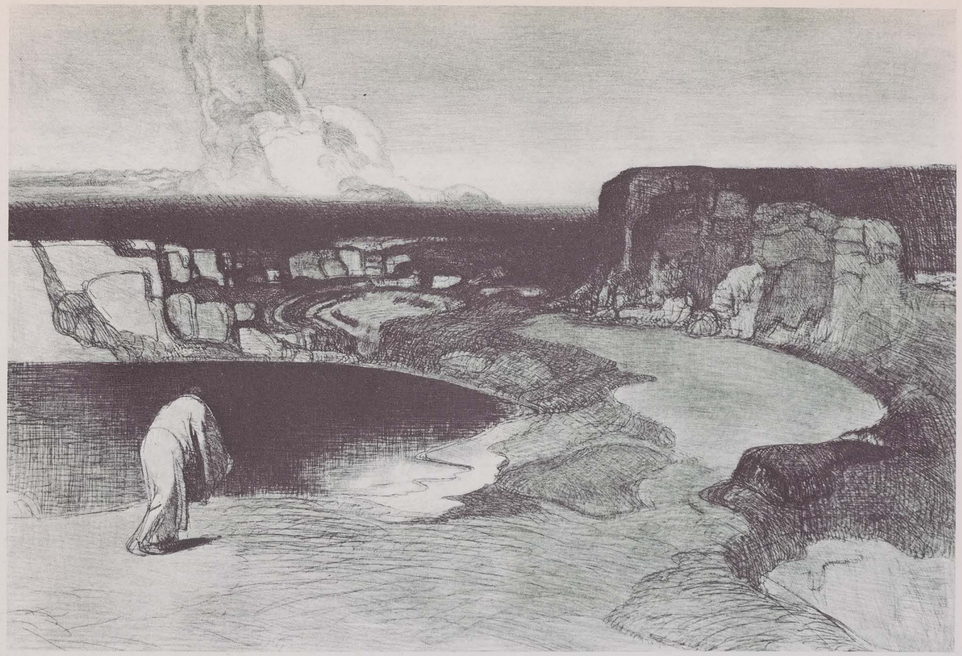


»Sonnenaufgang« 1903
Radierung, 29 x 19,5 cm

»Zum Licht« 1897
Radierung, 32,1 x 22,7 cm

»Eva pflückt den Apfel
vom Baum der Erkenntnis«
zu Byrons »Kain« 1919/20
Radierung, 27,7 x 22,4 cm

»Die Zeit« 1901
Radierung, 23,3 x 15 cm



»Felslandschaft mit See« 1902
Radierung, 27,7x39,8 cm

Biographie

1869 Geb. am 10. 9. in Zawodzie (b. Tarnow, Galizien) als ältester Sohn eines Gutsverwalters

1875-86 Nach Tod der Mutter und Wiederverheiratung des Vaters Schulbesuch in Libotschan b. Saaz, Tschischkowits b. Lobositz, Komotau, Böhmisch-Leipa und Eger (Gymnasium). Er spielt Geige, Flöte, Orgel. Nach schwerer Krankheit Erlaubnis, Musiker zu werden. »Alles, nur nicht Maler!«

1886 Wien, Malschule

ab 1887 Studium an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei Rumpler, Griepenkerl und Eisenmenger

1892 Karlsruhe, Studium bei K. Ritter

1893 Fußreise über den Schwarzwald nach Italien

1894 Dekorationsmaler in Leipzig

1895 Dresden

1895/96 Italienreise (Rom-Preis): Rom, Neapel, Venedig, Florenz

1897 Wien, Studium an der Meisterschule für Graphik bei Unger

1898 Mitglied der Wiener Secession. Bald darauf Mitarbeit an »Ver sacrum«. Lehrer an der Kunstschule für Frauen und Mädchen

1907 Heirat mit Maria, geb. Mayer

1910-28 O. Professor der Akademie der bildenden Künste in Wien, Allgemeine Malerschule, 1924/25, Leitung der Meisterschule für Malerei, 1925-27 Leiter der Malerschule

1928 Übernahme der Meisterschule für graphische Künste an der Akademie

ab 1934 Erkrankung, wiederholte Operationen

1936 Übertritt in den Ruhestand

1939 Gestorben am 21. April in Wien

Biografia

1869 Nato il 10 settembre a Zawodzie (presso Tarnów, Galizia) quale figlio maggiore di un amministratore di podere.

1875-1866 Dopo la morte della madre e nuovo matrimonio del padre frequenta le scuole a Libočany presso Žatec, Čiškovice presso Lovosice, Chomutov, Česká Lípa e Cheb (ginnasio).
Suona violino, flauto, organo. Dopo grave malattia, permesso di studiare musica. «Tutto, tranne diventare pittore!».

1886 Vienna, scuola di pittura.

dal 1887 Studio all'accademia di arti figurative di Vienna, presso Rumpler, Griepenkerl e Eisenmenger.

1892 Karlsruhe, studio presso K. Ritter.

1893 Viaggio a piedi per la Foresta Nera verso l'Italia.

1894 Decoratore a Lipsia.

1895 Dresda.

1895/96 Viaggio in Italia (Premio Roma): Roma, Napoli, Venezia, Firenze.

1897 Vienna, studio alla scuola di grafica presso Unger.

1898 Membro della Secessione Viennese. Subito dopo collaborazione al «Ver sacrum». Maestro alla scuola d'arte per signore e ragazze.

1907 Matrimonio con Maria Mayer.

1910/28 Professore all'accademia d'arte figurativa di Vienna, Scuola generale di pittura, 1924/25, direzione della Scuola magistrale di pittura, 1925/27 direttore della Scuola di pittura.

1928 Assunzione della Scuola magistrale d'arti grafiche all'accademia.

dal 1934 Malattia, ripetute operazioni.

1939 Muore il 21 aprile a Vienna.

da: Rudolf Jettmar, Ostdeutsche Galerie Regensburg, 20-III/27-IV 1975

RUDOLF JETTMAR

»Die drei Grazien mit dem Pegasus«
1907
Exlibris, Radierung, 10,3 x 7,4 cm