

PARADIGMAVAHETUS KUNSTITEADUSES JA BALTISAKSA KUNSTIKIRJUTUS 1900–1914

Juta KEEVALLIK

Ajaloo Instituut. Rütüli 6, EE-0001 Tallinn, Eesti

Esitanud P. Raudkivi

Toimetusse saabunud 12. veebruaril 1996, avaldamisele lubatud 22. mail 1996

On vaadeldud baltisaksa kunstikirjutust ajavahemikus 1900–1914, s.t. kuni ajani, mil seoses Esimese maailmasõja puhkemisega suleti saksakeelsed väljaanded. On püütud jälgida, kas ja mis viisil andsid sajandivahetusel kunstiteaduse probleemiasetuses toimunud muudatused endast märku baltisaksa kunstikirjutuses.

19. ja 20. sajandi vahetusel kunstiteaduses asetleidnud paradigmapuhutus oli seotud kunstiajaloo kui teadusliku distsipliini iseseisvumisega ning kaasaegse kunsti pürgimustega, mis näitasid seniste kunsti seletamise viiside ebapiisavust. Sajandivahetusel alanud kunstiajaloole eriomaste mõistete, uurimismeetodite ja teooria otsingud suunasid peatähelepanu visuaalse ja ruumivormi olemuse ning arengu probleemidele. Jõuti tõdemusele, et kunsti vormiarendus on suhteliselt autonoomne ning et seda ei saa otseselt tuletada ei kultuuriloolistest ega vaimuloolistest mõjutustest. Diskussiooni objektiks jäi küsimus, kuidas ühendada kunstiteose vormiinterpretatsiooni selle ajaloolise interpretatsiooniga.

Kunstiajaloo arengut Baltikumis mõjutasid tihedad sidemed saksa teadusega. Tihti toimusid need ka isiklike kontaktide kaudu selliste saksa vanema põlvkonna kunstiajaloolastega nagu näiteks Woldemar von Seidlitz, Wilhelm von Bode või Alfred Lichtwark. Samas määrasid siinse kunstiajaloo näo ikkagi eelkõige kohalikud traditsioonid ja kunstikultuuri arengu eripärad. Väga vähe oli Baltikumis neid, kellele kunstiajaloo elukutseks. Kunstiajaloo tegelemine kulges endiselt ajaloo- ja muinsuseltside rüpes ning jäi tihedasti seotuks kodumaa ajaloo uurimisega. Tartu ülikoolis ei olnud kunstiajaloo suutnud iseseisva distsipliinina omaette institutsiooniks kujuneda, vaid jäi endiselt sõltuvaks klassikalise filoloogiast ja arheoloogiast. Paljud kunstiajaloo arengu jaoks olulised sündmused toimusid sajandivahetusel ja 20. sajandi algul Riias, kus töötas Baltimaade mõjukaim kunstiajaloolane Wilhelm Neumann. Tema ärgitusel ja kaastegevusel (oli alates 1897 Riia Polütehnikumi kunstiajaloo ja praktilise esteetika dotsent¹) alustati juba 19. sajandi lõpul Riia Polütehnikumis kunstiajaloo õpetamist. Tänu 1899. aasta lõpul Riias asutatud Rändnäituste Ühingule (*Verein zur Förderung des Kunstinteresses durch Wanderausstellungen*) olid Riia kunstiringkonnad 20. sajandi algul juhtivad suurte välismaise kunsti rändnäituste korraldamisel Riias, Ljepājas, Jelgavas, Tallinnas ja Tartus.² 1905. aastal toimus presentatiivse

¹ Dörptsche Zeitung, 1898, 28. Okt.

² Loodus, R. Kunstielu Eesti linnades 1900–1918. Eesti TA Ajaloo Instituut, Tallinn, 1994, 11.

kunstiajaloo aspektist oluline sündmus – avati Riia Kunstimuseum. Edenemisele viitab ka esimeste spetsiaalsete kunstiajakirjade "Kunst-Beilage des Rigaer Tageblatts" (1907–1914, ilmus 1913–1914 nimetuse all "Kunstblätter") ja "Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen" (1907–1913, 1926) asutamine. Viimase väljaandjaks oli Riia arhitektide ühing ning sellest johtuvalt keskenduti eelkõige arhitektuuri probleemidele, kuigi tutvustati ka kujutava ja tarbekunsti teoseid. Ajakirjas domineerisid kohalik materjal ning kohalikud autorid. Riia päevalehe kunstilisa diapaseon oli laiem: kohaliku kunsti kõrval kõneldi palju välismaise kunsti probleemidest ning tutvustati välismaal ilmunud kunstikirjandust. Tihti võeti artikleid üle saksa ajakirjandusest – sellistest ajakirjadest nagu "Deutsche Kunst und Dekoration" või "Innendekoration", mis ilmusid ühes saksa juugendi keskuses Darmstadtis, mõnikord ka päevalehtedest –, samuti kasutati väliskorrespondentide abi. Saksa ajakirjadest ja ajalehtedest ülevõetud artiklid ning uema kunstikirjanduse tutvustused Riia päevalehe kunstilisas olid seotud eelkõige kahe küsimuste ringiga – saksa maalikunsti ajalugu 19. sajandil ning kaasaegse kunsti areng ja sellest tulenevad kunsti seletamise probleemid. Kirjutised pärinesid enamasti mõõdukalt uuendusmeelsete, mõnikord aga ka lausa konservatiivsete autorite sulest.

Alates 1898. aastast asus Riias ka "Baltische Monatsschrifti" toimetus. Just selle ajakirja veergudel ilmunud artiklites võib näha esimesi märke kunstiajaloo probleemiasetuste ja seletusviiside muutumisest. Kõige selgemini on need nihked jälgitavad teoreetilisele pretendeerivates kirjutistes, kus arutelu keerleb Lääne-Euroopa, peamiselt saksa uuendusmeelse kunsti ümber. Muide, juba 1890. aastatel suurenes Baltimail silmanähtavalt kunstiteoreetilisele pretendeerivate kirjutiste arv. Tol ajal olid tähelepanu keskpunktis naturalismi (realismi) ja idealismi probleemid, arutlused puudutasid nii kujutavat kunsti, kirjandust kui ka muusikat ning kirjutajate sümpaatiat oli selgelt idealistliku kunstikäsituse poolel.³ Sama problemaatika, kuid mõnevõrra uues rüüs, on jälgitav ka 20. sajandil. Kuid kõige olulisemana tõusis 20. sajandi alguses küsimus, mis on kunst ja kuidas seda seletada. Selle küsimuse kerkimise ajendiks oli eelkõige välismaise modernse kunsti kogemus. Kodumaine baltisaksa kunst, kuigi sellesse sügenes juba mõjutusi nii impressionismist kui ka sümbolismist, ei pakkunud veel diskussioonideks pinda. Kaasaegne välismaa kunst, mida siin Rändnäituste Ühingu korraldatud näitustel näha võis, oli mõõdukalt moodne, puudusid radikaalsete uuendajate teosed, mis võinuks ärgitada vaidlustele. Arutluste aineks olid ikkagi enamjaolt need teosed, mida välismaareisidel nähti, või mõtted, mida saksa kunstikirjandusest omandati.

20. sajandi alguses keerlesid mõttearendused põhiliselt impressionismi ümber, seoses impressionismi poolt kaasatoodud uuendustega oli põgusalt juttu ka kogu 19. sajandi maalikunsti ajaloo ümberhindamisest. Kirjutiste autoriteks olid enamjaolt nn. kõrvalseisjad, inimesed, kes ei tegelnud otseselt sinise kunsti ajaloo uurimisega. Impressionismi tõlgendamise pinnal puhkes sajandi hakul "Baltische Monatsschrifti" veergudel isegi mõningane diskussioon. Selle vallandas 1900. aastal ilmunud W. von Oettingeni artikkel "Moderne Malerei", oma laadilt isenesest üsnagi ettevaatlik kirjutis.⁴ Wolfgang von Oettingen, Tartu ülikooli professori ja rektori Georg von Oettingeni poeg, oli hariduselt kirjandus- ja kunstiajaloolane. Juba nooruses siirdus ta Saksamaale õppima ning jäigi sinna elama ja töötama. Artikli "Moderne Malerei" avaldamise ajal oli ta Berliini Kunstide Akadeemia sekretäri ametis. Baltisaksa ajakirjandus vahendas sageli teavet tema

³ Näit. **Portig, G.** Der Naturalismus in der Musik. – Baltische Monatsschrift, 37. Reval, 1890, 345–355; **Grass, A.** Über Kunstsinn. – Baltische Monatsschrift, 42. Reval, 1895, 20–28, 89–99; **Rauber, A.** Der Naturalismus in der Kunst. A. George Verlag, Leipzig, 1897; **Kleinenberg, O.** Das System der Künste. – Baltische Monatsschrift, 42. Reval, 1895, 598–635; **Masing, W.** Zeitgeist und Volksgeist in der naturalistischen Dichtung. – Baltische Monatsschrift, 43. Reval, 1896, 323–346.

⁴ **Oettingen, W. von.** Moderne Malerei. – Baltische Monatsschrift, 50. Riga, 1900, 145–166.

tegevuse kohta ning aeg-ajalt ilmusid siinmail ka tema kirjutised.⁵ Oma laadilt olid need artiklid uuenduslikku kunsti mõõdukalt soosivad. Kuigi ta rõhutas, et kujutava kunsti hindamisel on oluline puhtkunstiline külg, mitte kunstivälised faktorid, ja et kujutav kunst peab lähtuma esemest, kuid tegelikult on ese kunsti jaoks teisejärguline, on tema arutlustes tunda veel seotust valgustusajastust ja klassitsismist pärineva suhtumisega kunsti õpetavasse ja kasvatavasse rolli, arusaamaga, mis 19. ja 20. sajandi vahetuse Saksamaal oli kunsti seletamisel veel küllaltki levinud. Artiklis "Moderne Malerei" iseloomustas autor impressionistlikku maalilaadi kui tõeliselt modernset, tõi küll, terminit *impressionism* kordagi mainimata. Rõhutades kunstniku loovisiksusliku eneseväljenduse vabadust kui üht modernse kunsti iseloomulikku tunnust, seadis ta sellele ometi piirid, leides, et isiksuse kohuseks on allutada end ühiskonnas valitsevale tervikule. Impressionismi taotlusi mõõdupuuks võttes hindas ta ümber kogu 19. sajandi maalikunsti ajaloo. Ta nägi klassitsismis maalikunsti täielikku krahhi ning maalikunsti taaselustumist romantismi ajal tänu värvi taasväärtustamisele. Samaladseid seisukohti propageeris muide ka saksa kunstiajaloolane Richard Muther oma 19. sajandi maalikunsti ajaloos⁶, raamatus, mis oli väga populaarne sajandivahetusel ning mille mitmete seisukohtade mõju ulatus üsna sügavale 20. sajandisse. Nii seda raamatut kui ka R. Mutheri viimast suuremat teost "Geschichte der Malerei" (1909) tutvustati ka baltisaksa ajakirjanduses⁷ ning temalt laenatud mõtteid võib 20. sajandi algupoolel kohata mitmetes siinsetes kunstikirjutistes. Vastukajana W. von Oettingeni artiklile ilmus veel samal aastal Oscar Kleinenbergi kirjutis "Einige Bemerkungen zum Thema "moderne Malerei""⁸, millele W. von Oettingen vastas omapoolse sõnavõtuga "Noch einmal über die moderne Malerei"⁹. Poleemikat W. von Oettingeniga jätkas O. Kleinenberg 1902. aastal artiklis "Stil und Naturalismus vom Gesichtspunkt des Laien und Dilettanten"¹⁰, kus ta püüdis visandada pildi 19. ja 20. sajandi vahetuse maalikunsti suundumustest ning esitas oma impressionistilgendumise laendatud kujul. Viimases on ta paljutki üle võtnud R. Mutherilt. Muide, Tartu ülikooli 1873. aastal ajaloolasena lõpetanud ning hiljem Jelgavas kooliõpetaja ametit pidanud O. Kleinenberg oli R. Mutheri raamatu "Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert" (1893/1894) esimene tutvustaja ja kriitik Baltimail.¹¹ O. Kleinenberg käsitas impressionismi kui üht naturalismi staadiumi ning nägi impressionistide loomingus naturalismile omast ebaisikulist suhet motiivi. Ta väitis, et impressionistide pildid mõjuvad esteetiliselt vaid seetõttu, et loodusest valitud motiiv iseenesest on esteetiline. Impressionismis hindas ta peamiselt selle tehnilist külge ning seda, et impressionistlikud pildid teravdavad meie nägemismeelt. Mitmetest repliikidest tekstis võib järeldada, et autor oli teadlik kunsti mõiste ajaloolisest relatiivsusest. Kuid samas tundub, et ta ei ole võimeline sellest sügavamaid järeldusi tegema ning et stiil on temale nii kunsti eesmärk kui

⁵ Oettingen, W. von. Die Kunstkritik des Laien. – Kunst-Beilage des Rigaer Tageblatts, 1909, 3, 18–20; Oettingen, W. von. Dichtung und bildende Kunst. – Kunst-Beilage des Rigaer Tageblatts, 1909, 5, 36–38; Oettingen, W. von. "Form und Farbe". – Kunst-Beilage des Rigaer Tageblatts, 1909, 6, 42–44; Oettingen, W. von. Ueber den Verfall der Künste. – Kunst-Beilage des Rigaer Tageblatts, 1909, 8, 62–64.

⁶ Muther, R. Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, I–III. München, 1893–1894.

⁷ Näiteks juba 1909. aastal trükiti Riia päevalehe kunstilis as ära üks peatükk Mutheri raamatust "Geschichte der Malerei" (Muther, R. Wege und Ziele der Malerei im 19. Jahrhundert. – Kunst-Beilage des Rigaer Tageblatts, 1909, 11, 81–83).

⁸ Kleinenberg, O. Einige Bemerkungen zum Thema "moderne Malerei". – Baltische Monatsschrift, 50. Riga, 1900, 280–294.

⁹ Oettingen, W. von. Noch einmal über die moderne Malerei. – Baltische Monatsschrift, 50. Riga, 1900, 361–365.

¹⁰ Kleinenberg, O. Stil und Naturalismus vom Gesichtspunkt des Laien und Dilettanten. – Baltische Monatsschrift, 53. Riga, 1902, 29–44, 92–101.

¹¹ Kleinenberg, O. Die historisch-kritische Würdigung der Kunst unseres Jahrhunderts. – Baltische Monatsschrift, 47. Riga, 1899, 245–260.

ka omamoodi täiuslikkuse norm. Impressionismile vastandas Kleinenberg stiilkunsti ning kinnitas, et kui impressionistide tööde mõistmiseks piisab sissevaatamisest (*einsehen*), siis stiilkunst nõuab sisseelamist (*empfinden*). Seejuures kõneles ta sisseelamisest Johannes Volkelti vaimus kui sisseelamisest kunstis kujutatud esemesse (selle sõna väga laias tähenduses). Püüdes põhjendada oma väidet, et kunstniku mina liigne rõhutamine on kunstile kahjulik, tsiteeris ta juba otseselt modernkunsti vastaselt meeletatud J. Volkelti, saksa psühholoogilise esteetika ühe tuntuma esindaja teost "Ästhetische Zeitfragen".¹²

Üllatavalt rikkad olid kultuuriteoreetiliste käsitluste poolest "Baltische Monatsschrifti" 1910. aastal ilmunud 69. ja 70. köide. Kirjutati loodusteaduste ja kultuuriteaduste vahekorras¹³, Nietzsche ja hellenismiprobleemist¹⁴, geeniuseprobleemist¹⁵, kunstikultuurist¹⁶ ja muust seesugusest. Neist haakub otseselt kunstiprobleemidega kaks kirjutist: Roderich von Engelhardti "Das Genieproblem" ja Leonore Ripke-Kühni "Künstlerische Kultur". R. von Engelhardt – arst, maali ja paljude kultuurilooliste kirjutiste autor – on avaldanud mitmeid kaasaja kunstile pühendatud artikleid Tallinna ja Riia ajalehtedes ning "Baltische Monatsschrifti" veergudel. Tema käsitlus geeniuseprobleemist on tõuget saanud nii füsioloogilisest esteetikast, H. Spenceri evolutsiooniõpetusest (selles seletatakse arengut kui mateeria pidevat ümberjaotumist integratsiooni või desintegratsiooni suunas) ning arvatavasti ka Nietzsche kultuuri rütmide ideest. Engelhardt jaotas inimesed kahte gruppi, vastavalt sellele, kas nende vaimses tegevuses domineerivad integreerimis- või diferentseerimisprotsessid. Sama printsiipi kasutas ta kaasaegse kunsti ja kunstikriitika analüüsil. Diferentseerimine on aluseks impressionistide ja neoimpressionistide loomingule, integratsiooni poole püüdlavad sümbolistid. Kunstikriitikud rühmitas Engelhardt analüüsijateks, keda ta iseloomustas kui tundlikke aimajaid, ning nimetas nende seas modernismi teekaaslasi ja kriitikuid Richard Mutherit ning Julius Meier-Graefet. Teisele poolele asetati ta väärtustavad ja norme püstitavad kriitikud, need, kes tunnetavad ja mõistavad, nagu Wilhelm Bode, Karl Scheffler ja John Ruskin. Engelhardti käsitlus oli siinmail esimene tõsisem kunstikriitika analüüsikatse. Enamasti piirdusid tol ajal hinnangud kunstikriitikale vaid etteheidetega, et kaasaegsete uenduslike taotluste ülekiitmine kriitikute poolt hukutab kunsti.

Kõige küpsem 20. sajandi esimesel kümnendil ilmunud kunstiteoreetilistest käsitlustest on Leonore Ripke-Kühni "Künstlerische Kultur". Võrreldes teiste kirjutajatega oli tema teoreetiline pagas hoopis toekam ning arvatavasti ka kaasaegse kunsti kogemus sügavam ja laiem. Berliinis ja Pariisis muusikat ning Berliinis, Erlangenis ja Freiburgis (Breisgau) filosoofiat õppinud L. Ripke-Kühni kaitses 1908. aastal doktoritöö teemal "Das Problem der ästhetischen Autonomie". Alates 1912. aastast töötas ta ajakirjaniku ja kirjanikuna Berliinis ning oli hiljem Weimari Nietzsche arhiivi kaastöeline. Tema kirjutis kunstikultuurist on omamoodi vahelüli üleminekul modernismi probleemidelt avangardkunsti juurde. Artikkel on üles ehitatud arutlustena kolmes raamatus – Richard Hamanni "Impressionismus im Leben und Kunst" (1907), Broder Christianseni "Philosophie der Kunst" (1909) ja Karl Scheffleri "Idealisten" (1909) – esitatud seisukohtade ümber. Kord autoritega väideldes, kord nendega nõustudes esitas Ripke-Kühni oma vaatepunktid. Ta konstateeris, et kaasaegse kunsti areng on lõpu teinud vanadele eelarvamustele, et impressionism, avades tee uutele kunstivõimalustele, on oma ajaloolise missiooni täitnud. Ta rõhutas, et kunstiteos on

¹² Kleinenberg, O. Stil und Naturalismus vom Gesichtspunkt des Laien und Dilettanten, 97–98.

¹³ Ripke-Kühni, L. Naturwissenschaft und Kulturwissenschaft. – Baltische Monatsschrift, 70. Riga, 1910, 80–98.

¹⁴ Semel, H. Nietzsche und das Problem des Hellenismus. – Baltische Monatsschrift, 69. Riga, 1910, 305–328.

¹⁵ Engelhardt, R. von. Das Genieproblem. – Baltische Monatsschrift, 69. Riga, 1910, 1–16.

¹⁶ Ripke-Kühni, L. Künstlerische Kultur. – Baltische Monatsschrift, 70. Riga, 1910, 414–441.

autonoomne, sest see luuakse vaid kunstilistest ja mitte mingitest muudest eesmärkidest lähtudes. Maalikunstis pole oluline mitte objekt (selle sõna laias tähenduses), mida kujutatakse, vaid värvi ja vormikomplekside suhted – selles mõttes toob *l'art pour l'art* olulise kunsti kõige selgemini esile. Artiklis kõlasid kaasa nii nietzschelikud dionüüosliku ja apolloonilise igavese rütmilise vaheldumise motiivid kui ka R. von Engelhardti mõtted diferentseerimis- ja integreerimisprotsesside vaheldumisest kunstikultuuris.

Itaalia futuristide loomingu näitused Pariisis ja Berliinis 1912. aastal inspireerisid ka Baltimaade ajakirjanduses arutelusid kubismi, ekspressionismi ja futurismi üle. Muide, teave neist näitustest jõudis siinsete kunstihuvilisteni juba sama aasta juunis, mil Riia päevalehe kunstilisas ilmus väliskorrespondendilt futurismi naeruväärstav artikkel.¹⁷ Huvitaval kombel oli see varustatud toime-tusepoolse väga asjalikus toonis märkusega, kus soovitati oodata ja vaadata, mis nendest uutest taotlustest lõpuks välja koorub. 1913. aastal ilmusid juba põhjalikumad käsitlused Roderich von Engelhardti ja Bruno Goetzi sulest. Neis püüti, kas siis avangardkunsti poolt või vastu olles, seletada selle kunstinähtuse olemust. Impressionismi vaimustunud poolehoidja R. von Engelhardt, kes impressionismis nägi koguni H. Bergsoni filosoofia eelaimust, astus oma artikliga "Zur Psychologie der neuesten Kunstbewegung" teravalt avangardkunsti vastu välja.¹⁸ Ta pidas selle tekkepõhjusteks inimese mina eraldumist maailmaga seotusest ning intuitsiooni ja instinkti jämedat ärasegamist. Etteheiteid jagus ka kaas-aegsele kunstiteadusele, mis geneetilist meetodit rakendades läheneb loodusteadustele, kus väärtushinnangud on täiesti välistatud. Seetõttu võib igasugune halb kunst, kui seda motiveeritakse kui üht lüli nähtuste ketis, leida endale koha kunstiajaloo. Järelikult jagas Engelhardt kunsti heaks kunstiks ja halvaks kunstiks, kuid missugused on tema enda väärtuskriteeriumid kunsti hindamisel, jäi põhjendamata.

Bruno Goetz, sajandi esimesel kümnendil Viinis ja Münchenis studeerinud Riia teatrikirjanik ja följetonist, seletas oma artiklis "Über den Futurismus. Eine prinzipielle Untersuchung"¹⁹ avangardkunsti kui uut suundumust, mis uute vormide vahendusel püüab väljendada inimese siseelu salapäraseid protsesse. Selles kunstis hindas ta eelkõige kavatsuste uudsust, tolleaegse kunsti konkreetseid saavutusi pidas ta aga ebaõnnestunuks. Goetzi futurismiseletused lähtusid eelkõige seda kunstinähtust toetavast Saksamaal ilmunud kirjasõnast, mida ta oli lugenud, mitte kunstist endast.

Teoreetilised mõtteavaldused olid enamasti seotud arutlustega Lääne-Euroopa kaasaegse uuendusliku kunsti ümber. Kodumaise vanema kunsti uurimisel domineeris empiiriline külg, faktide kogumine, süstematiseerimine ja kõrvutamine ning esmapilgul näib see täiesti kõrval seisvat kõigist metodoloogilistest uuedustest. Selles pole midagi üllatavat, sest näiteks ka tolleaegsel Saksamaal ülikoolide sellepoolsel troonivate teadlaste enamik vaevu teadvustas toimunud pöörde olemust.²⁰

20. sajandi alguskümnete baltisaksa kunstiajalookirjutuse suursaavutusteks olid inventariseerivad uurimused²¹ ja leksikaalsed teosed²², mis omal ajal leidsid

¹⁷ Schmidt, K. E. Zukunfts-malerei. (Impressionistische Trusts. – Cubisten und Futuristen. – Der "Gesamteindruck".) – Kunst-Beilage des Rigaer Tageblatts, 1912, 1, 3–4.

¹⁸ Engelhardt, R. von. Zur Psychologie der neuesten Kunstbewegung. – Deutsche Monatsschrift für Rußland. Riga, 1913, 790–800.

¹⁹ Goetz, B. Über den Futurismus. Eine prinzipielle Untersuchung. – Deutsche Monatsschrift für Rußland. Riga, 1913, 313–318.

²⁰ [Faensen, H.] Kunstgeschichte-schreibung. – Rmt.: Geschichte der deutschen Kunst 1890–1918. Seemann Verlag, Leipzig, 1988, 439.

²¹ Neumann, W., Nottbeck, E. von. Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. F. Kluge Verlag, Reval, 1896–1904.

²² Neumann, W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts. A. Grisset Verlag, Riga, 1902; Neumann, W. Lexikon baltischer Künstler. Jonck & Poliewsky Verlag, Riga, 1908.

laialdast tunnustust ka väljaspool Baltikumi²³. Nende kõrval äratavad tähelepanu mitmed uued uurimisteed, mis haakuvad tolleaegse kunstiteaduse aktuaalsete suundadega. Neist olgu eelkõige mainitud maalikunsti ajalugu Baltikumis, mille kohta 1911. aastal ilmus W. Neumanni ülevaatlik käsitlus.²⁴ Just maalikunsti ajalugu oli tol ajal üldise tähelepanu keskpunktis, sest nimetatud kunstiliigis avaldusid uued kunstitaotlused kõige selgemini. Kaasaegse uuendusmeelse maalikunsti mõjul revideeriti seniseid hinnanguid minevikukunsti kohta, sisuliselt teises kogu kunstikontseptsioon. Ka vormiarengu uurimisel etendasid tähtsat osa uurimused ühe kunstiliigi ajaloost. Teiseks uueks probleemide ringiks oli Baltikumi kunsti regionaalsete eripärade uurimine, omaette stiililiste gruppide selgem väljatoomine, suuremat tähelepanu pöörati ka kunstisuhetele²⁵ ning ikonograafia²⁶. Uudseks momendiks oli püüd esitada kunsti ajalugu senisest laiemal kultuuriajaloo foonil. Võrreldes eelmise sajandiga muutusid 20. sajandi käsitlustes üksikasjalikumaks kunstiteoste vormi kirjeldused, kuigi põhjalikust vormianalüüsist veel päriselt kõnelda ei saa, sest kirjeldati ja kõrvutati vaid üksikuid vormielemente, mitte kogu vormikeelt komplekselt. Et tol ajal baltisaksa kunstiajalookirjutus käsitles Baltikumi kunsti saksa kunsti osana, koloniaalkunstina, siis siinset kunsti mõjustada võinud tegurite otsingul piirduti enamasti saksa kunsti vormimaailmaga.

²³ Näit. W. v. S. [Seidlitz, W. von] Dr. Eugen von Nottbeck und Dr. Wilh. Neumann. Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. Erste Lieferung. Reval, 1896. – Repertorium für Kunstwissenschaft, 20. Berlin und Stuttgart, 1897, 381; Seidlitz, W. von. Dr. Eugen von Nottbeck und Dr. Wilh. Neumann. Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. Zweite Lieferung. Reval. Franz Kluges Verlag. – Repertorium für Kunstwissenschaft, 23. Berlin und Stuttgart, 1900, 418–421; Becker, F. Dr. Wilhelm Neumann. Lexikon baltischer Künstler. Riga, 1908. – Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. Jg. 21. Seemann Verlag, Leipzig, 1910, 164.

²⁴ Neumann, W. Von baltischer Malerei. – Kunst-Beilage des Rigaer Tageblatts, 1911, 2, 11–12; 3, 18–21; 5, 33–38; 6, 11–46; 8, 57–61.

²⁵ Neumann, W. 700 Jahre baltischer Kunst. – Baltische Monatsschrift, 49. Riga, 1900, 319–432; Neumann, W. Die mittelalterlichen Kirchen auf Osel. – Heimatstimmen. Jg. 2. F. Kluge Verlag, Reval, 1908, 262–279.

²⁶ Frey, J. Die St. Johanniskirche zu Dorpat, ein interessantes Denkmal mittelalterlicher Baukunst. Vanderhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen, 1902.

DER KUNSTHISTORISCHE PARADIGMAWECHSEL UND DIE DEUTSCHBALTISCHE KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG 1900–1914

Juta KEEVALLIK

Im vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, die deutschbaltische Kunstgeschichtsschreibung unter Berücksichtigung des kunsthistorischen Paradigmawechsels zu beschreiben.

Für die Kunstwissenschaft war der Wandel vom 19. zum 20. Jahrhundert von umwälzender Bedeutung. Die institutionelle Verselbständigung der Disziplin und die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst, die die Ungültigkeit der herrschenden Erklärungsmodelle der Kunst demonstrierten, waren jener Boden, dem der kunstgeschichtliche Paradigmawechsel entsprang. Auf der Suche nach disziplinspezifischen Begriffen, Methoden und der Theorie, hat sich die Forschung auf das Wesen und die Entwicklung der visuellen und räumlichen Formen konzentriert. Die Auffassung von der relativen Autonomie der visuellen und räumlichen Formen setzte sich durch und es wurde die Frage nach Vereinbarung der formbezogenen und geschichtsbezogenen Interpretationsweisen aufgeworfen.

Die Entwicklungswege und -formen der Kunstgeschichte im Baltikum am Anfang des 20. Jahrhunderts, auf die die Kontakte zur deutschen Wissenschaft einen starken Einfluß ausgeübt haben, wurden vom Niveau der hiesigen Kunstkultur – sowohl vom Charakter der einheimischen Kunst als auch von den Eigenarten der institutionellen Struktur des Kunstlebens – bestimmt. Die Zahl der berufsmäßigen Kunsthistoriker war gering, und die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte vollzog sich im Rahmen der heimatkundlichen Gesellschaften. An der Universität Tartu war die Kunstgeschichte der klassischen Philologie und Archäologie unterstellt und konnte sich als eine selbständige Disziplin nicht entfalten. Viele Ereignisse, die in der Entwicklung der Kunstgeschichte eine große Rolle gespielt haben, waren mit Riga verbunden, wo die wichtigste Gestalt der baltischen Kunstgeschichte – Wilhelm Neumann – arbeitete. Unter seiner aktiven Mitwirkung wurden schon am Ende des 19. Jahrhunderts die Vorlesungen der Kunstgeschichte am Polytechnikum zu Riga aufgenommen und im Jahr 1905 das Rigaer Kunstmuseum eröffnet. In Riga wurden auch die ersten speziellen Kunstzeitschriften (Kunst-Beilage des Rigaer Tageblatts (1907–1914), Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen (1907–1913, 1926) gegründet. Damals befand sich dort auch die Schriftleitung der Baltischen Monatsschrift. Gerade in diesen, in dieser Zeitschrift veröffentlichten Aufsätzen über die Kunst, lassen sich erste Merkmale der Veränderungen in den Problemstellungen merken. Am klarsten können die neuen Haltungen und Einstellungen in den theoretisierenden Behandlungen über die zeitgenössische westeuropäische, bzw. deutsche Kunst, verfolgt werden. Schon ab Ende des 19. Jahrhunderts hat die Zahl der Aufsätze, die Anspruch aufs Theoretisieren anmeldeten, zugenommen. Die Autoren waren meistens Außenseiter, die sich nicht mit der Forschung der einheimischen Kunst beschäftigten (z.B. Historiker und Lehrer Oscar Kleinenberg, Arzt und Maler Roderich von Engelhardt, Journalist Bruno Goetz, u.a.). Einerseits waren sie ziemlich gut über die Kunstereignisse in Deutschland und über die deutsche Kunstliteratur informiert, andererseits wurden ihre Kunsturteile von den Traditionen der einheimischen Kunstkultur geprägt.

Anfang des 20. Jahrhunderts wandte man sich vor allem den Problemen des Impressionismus zu, in welchem Zusammenhang auch die Frage nach der Umwertung der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts flüchtig berührt wurde. Die Differenzen entstanden über die Interpretation des Impressionismus und die Rolle der persönlichen Ausdrucksart des Künstlers in der gegenwärtigen Kunst. Oft wurde dabei auf Richard Muthers "Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert" (1893/94) hingewiesen. In einigen Erörterungen über die Stilkunst kann man die Einflüsse des Gedankenguts von Johannes Volkelt bemerken. Aus den Texten geht hervor, daß man sich schon der historischen Relativierung des Kunstbegriffs mehr oder weniger bewußt war, daraus aber noch keine Schlußfolgerungen ziehen konnte oder wollte. Der Stil wurde nach wie vor als das Ziel und die Vollendungsnorm der Kunst behandelt.

Der Aufsatz von Leonore Ripke-Kühn "Künstlerische Kultur" (Baltische Monatsschrift, 1910) ist auf seine Art und Weise ein Bindungsglied zwischen Problemen des Modernismus und der Avantgarde. L. Ripke-Kühn konstatierte, daß die moderne Kunst mit alten Vorurteilen gründlich aufgeräumt hat und betonte, daß das Kunstwerk autonom ist und seine "formende Gesetzlichkeit" nur aus den künstlerischen und nicht aus anderen Zwecken schöpft. Sie behauptete, daß der Impressionismus schon seine Mission erfüllt habe und der Weg für neue Kunstmöglichkeiten frei sei – bis eine neue Erweiterung des Formbegriffs nötig wird. In ihren Erörterungen klangen die Auffassungen von R. Hamann und B. Christiansen mit, dazu noch einige Ideen von R. von Engelhardt und die Konzeption vom ewigen Rhythmus des Dionysischen und Apollonischen von Nietzsche.

Die Ausstellungen von Werken italienischer Futuristen im Jahr 1912 in Paris und Berlin haben Anregungen zu den Überlegungen über Kubismus,

Expressionismus und Futurismus in der deutschbaltischen Presse gegeben. Im Jahre 1913 erschienen die Aufsätze von R. von Engelhardt ("Zur Psychologie der neuesten Kunstbewegung" – Deutsche Monatsschrift für Rußland) und B. Goetz ("Über den Futurismus" – Deutsche Monatsschrift für Rußland), die die Beweggründe der neuesten Kunsterscheinungen zu erklären versuchten. R. von Engelhardt, eifriger Befürworter des Impressionismus, hielt sich gegenüber den neuesten Strömungen ablehnend und stellte sogar die Diagnose: Der Grund zu solchen Erscheinungen sei ein psychischer Vorgang – Loslösung des Ich's von den gewordenen Beziehungen zur Außenwelt. Der zeitgenössischen Kunstgeschichtsschreibung warf er eine naturwissenschaftliche Denk- und Verfahrensweise sowie einen Verzicht auf die Werturteile vor, da der größte Unsinn – so Engelhardt – kann sich genetisch erklärt, auf dem Kunstgebiet breit machen. B. Goetz dagegen trat für Expressionismus und Futurismus ein. Dabei hat er in erster Linie die Idee der Zukunftskunst, die einen Ausdruck für die geheimnisvollen Vorgänge im Innenleben sucht, gerechtfertigt. Die damals vorhandenen Werke der Expressionisten und Futuristen hat er als mißlungene gekennzeichnet.

Theoretische Äußerungen waren meistens mit Überlegungen über die Probleme der westeuropäischen zeitgenössischen Kunst verbunden. In der Forschung der einheimischen sowohl älteren als auch neueren Kunst haben die genauere Erfassung und Berücksichtigung der Fakten ein größeres Gewicht gegenüber den theoretischen Fragen gewonnen. Allerdings wußte man hierorts um neue Problemstellungen Bescheid. Die neue, formbezogene Interpretationsweise hat einen Einfluß auch auf Inventarisationswerke und Faktensammlungen ausgeübt.

Die Hauptleistungen der deutschbaltischen Kunstgeschichtsschreibung jener Jahre waren die Inventarisationsarbeiten (W. Neumann, E. von Nottbeck. Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval, 1896–1904) und Nachschlagewerke (Baltische Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts (1902), Lexikon baltischer Künstler (1908) von W. Neumann). Es wurden neue Forschungsaufgaben gestellt – die Geschichte der Malerei im Baltikum, die Probleme der Kunstbeziehungen, die Frage nach regionalen Eigenarten innerhalb der baltischen Kunst.

Die Beschreibungen der Kunstwerke wurden ausführlicher und genauer. Zu den Darstellungen der Kunst gesellten sich jetzt schon die Überblicke über das Kunstleben dieser oder jener Periode. Die Kunst im Baltikum wurde nach wie vor als ein Bestandteil der deutschen Kunst, als Kolonialkunst, betrachtet. Deshalb hat sich die Forschung nach den Vorbildern, die die Kunst im Baltikum beeinflußt hatten, hauptsächlich auf die Formenwelt der deutschen Kunst beschränkt.

СМЕНА ПАРАДИГМЫ В ИСКУССТВОВЗНАНИИ И ТРАКТОВКА ИСКУССТВА В ПРИБАЛТИЙСКО-НЕМЕЦКИХ ИЗДАНИЯХ (1900–1914)

Юта КЭЭВАЛЛИК

В статье дается характерная для прибалтийско-немецких авторов трактовка искусства в контексте смены парадигмы, состоявшейся в искусствознании на рубеже XIX–XX вв., в период окончательного обособления этой дисциплины от всех смежных наук. В процессе выработки специфических искусствоведческих понятийных форм, теорий

и методов изучения искусства исследователи сосредоточили особое внимание на сущности и эволюции зримой и пространственной форм, т. е. на актуальных в то время проблемах художественной практики.

На становление форм и путей изучения истории искусства в Прибалтике, где существенную роль играли контакты с немецкой культурой и наукой, наложили свой отпечаток особенности развития местной художественной жизни и ее организационная структура. В то время история искусства в этом регионе еще не выделилась в самостоятельную дисциплину. Изучение искусства не выходило за рамки краеведческих обществ, даже в Тартуском университете его преподавание было подчинено классической филологии и археологии.

Многие весьма важные для изучения истории прибалтийского искусства события были связаны с Ригой. В начале XX столетия здесь уже читали курс истории искусства в Рижском политехникуме, открылся Художественный музей, издавался журнал "Балтийский ежемесячник" (*Baltische Monatsschrift*), здесь жил и работал Вильгельм Нейман – патриарх прибалтийского искусствознания. На страницах упомянутого ежемесячника время от времени публиковались довольно объемные, часто теоретического склада искусствоведческие статьи, в которых проблемы тогдашнего западноевропейского (в основном немецкого) искусства рассматривались под новым углом зрения. Авторы статей – историк и педагог Оскар Клейненберг, врач и живописец Родерих фон Энгельхарт, журналист Бруно Гётц и др. – специально не занимались изучением искусства Прибалтики. Они были хорошо осведомлены о важнейших событиях в художественной жизни Германии, о немецкой литературе по искусству, но их суждения, судя по статьям, не были свободны от влияния художественных традиций Прибалтики.

В начале XX в. интерес исследователей переключается на толкование импрессионизма и на вопрос о роли личности художника в искусстве. В дискуссиях часто ссылались на популярную в то время книгу Рихарда Мутера "История живописи в 19 веке" (1893–1894), иногда чувствовалось воздействие идей Йоханнеса Фолькельта. В начале второго десятилетия XX в. уже заговорили о самоценности художественного произведения, темой обсуждения в некоторых статьях стали взгляды Рихарда Гамана, Бродера Кристиансена, Фридриха Ницше или Герберта Спенсера. С 1913 г. началось обсуждение искусства авангардизма. Хотя произведения футуристов, кубистов и экспрессионистов считались не представляющими ценности и уродливыми, делались попытки вскрыть корни и понять сущность таких явлений в искусстве.

Теоретические искусствоведческие рассуждения того времени прежде всего были связаны с проблемами современного западноевропейского искусства. Изучение же истории искусства стран Балтии не выходило за рамки собирания и систематизации фактического материала. Из важнейших достижений в этой области можно назвать инвентаризационные (В. Нейман, Э. фон Ноттбек) и лексикографические (В. Нейман) исследования. При этом весьма расширился круг решаемых задач – история местной живописи, художественные связи Прибалтики с другими странами, проблема регионального своеобразия в искусстве Прибалтики. Новая, связанная с изучением художественной формы интерпретация искусства наложила свой отпечаток и на труды фактологического и инвентаризационного толка.