

MUKUMU
KUMUKUMU
UMU
KUMUKUMU



7 [12] 2017

EESTI KUNSTIMUUSEUMI TOIMETISED

SCHRIFTEN DES ESTNISCHEN KUNSTMUSEUMS

Natuuri rikkus.
Loodusläheduse idee ja Düsseldorfis maalikoolkond
Der Reichtum der Natur.
Die Idee der Naturnähe und die Düsseldorfer Malerschule

7 [12] 2017

EESTI KUNSTIMUUSEUMI TOIMETISED

SCHRIFTEN DES ESTNISCHEN KUNSTMUSEUMS

Natuuri rikkus.
Loodusläheduse idee ja Düsseldorfis maalikoolkond
Der Reichtum der Natur.
Die Idee der Naturnähe und die Düsseldorfer Malerschule

 EESTI KUNSTIMUUSEUM

KUMU

TALLINN 2017

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised
Schriften des Estnischen Kunstmuseums

Natuuri rikkus. Loodusläheduse idee ja Düsseldorfis maalikoolkond
Der Reichtum der Natur. Die Idee der Naturnähe und die Düsseldorfer Malerschule

Esikaanel: Oskar Hoffmann. Ajalehte lugev mees. Pärast 1902. Detail. Eesti Kunstimuuseum
Umschlagabbildung: Oskar Hoffmann. Der Zeitungsleser. Um 1902. Detail. Estnisches Kunstmuseum

Ajakirjas avaldatud artiklid on eelretsenseeritud.
Alle zur Veröffentlichung vorgesehenen Artikel unterliegen einem anonymisierten
Begutachtungsverfahren.

Toimetuskolleegium / Redaktionsleitung:
Kristiāna Ābele, PhD (Lāti Kunstiakadeemia / Lettische Kunstakademie)
Natalja Bartels, PhD (Venemaa Kunstide Akadeemia / Russische Kunstakademie)
Eva Forgacs, PhD (Art Center College of Design, Pasadena, USA)
Roman Grigorjev, PhD (Riiklik Ermitaaž / Staatliches Eremitage-Museum)
Sirje Helme, PhD (Eesti Kunstimuuseum / Estnisches Kunstmuseum)
Kadi Polli (Eesti Kunstimuuseum / Estnisches Kunstmuseum)
Elina Räsänen, PhD (Helsingi Ülikool / Universität Helsinki)

Peatoimetaja / Chefredakteurin: Merike Kurisoo
Koostaja / Herausgeberin: Tiina Abel
Toimetaja / Redaktion: Juta Keevallik
Tõlge / Übersetzung: Kristiāna Abele, Axel Jagau, Valda Kvaskova, Maris Saagpakk
Keeletoimetajad / Textredaktion: Kaidi Saavan (eesti keel / Estnisch); Bettina Baumgärtel,
Matthias Jost (saksa keel / Deutsch)

Kujundus / Gestaltung: Mari Kaljuste (makett / Design), Tuuli Aule (küljendus / Layout)
Eesti Kunstimuuseumi kogusse kuuluvate teoste fotod / Fotografien von Werken aus der Sammlung
des Estnischen Kunstmuseums: Stanislav Stepaško
Trükk / Druck: Print Best

Eesti Kunstimuuseum / Estnisches Kunstmuseum
Weizenbergi 34 / Valge 1, 10127 Tallinn, Eesti / Estland
kunstimuuseum.ekm.ee

Täname / Wir danken den Unterstützern:



© Väljaandja Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum 2017
© Estnisches Kunstmuseum – Kumu Kunstmuseum 2017
© Tekstide autorid / Autoren des Texts

ISSN 1736-5503
ISBN 978-9949-485-72-7

Sisukord / Inhalt

FOOKUSES / IM FOKUS

Tiina Abel

- Loodusläheduse idee ja Düsseldorfis maalikoolkond.
Sissejuhatuseks Düsseldorfis koolkonna loole Baltimaades 9
- *Die Idee der Naturnähe und die Düsseldorfer Malerschule.*
Einführung zur Geschichte der Düsseldorfer Schule in den baltischen Ländern 36

ARTIKLID / ARTIKEL

Ekkehard Mai

- Akadeemia, realism, naturalism – Düsseldorfis maalikoolkond 97
- *Akademie, Realismus, Naturalismus – die Düsseldorfer Malerschule* 112

Bettina Baumgärtel

- Eduard von Gebhardt ja Düsseldorfis koolkonna usumaal 148
- *Eduard von Gebhardt und die religiöse Malerei der Düsseldorfer Malerschule* 163

Tiina-Mall Kreem

- Düsseldorfis koolkonna kunstnike maalid Eesti avalikes hoonetes 193
- *Gemälde der Düsseldorfer Malerschule in öffentlichen Gebäuden Estlands* 214

Kristiāna Ābele

- Kunstniketriaadi Gebhardt-Dücker-Bochmanni looming ja selle retseptsioon Lätis alates 19. sajandi lõpust 258
- *Die Werke der Düsseldorf-baltischen Malertrias Gebhardt, Dücker und Bochmann in Lettland und ihre Rezeption seit dem Ende des 19. Jahrhunderts* 276

MISTSELLID / MISZELLEN

Eduards Kļaviņš

- Põhjamaisest romantismist kirjeldava realismini.
Jūlijs Federsi maastikumaalid Düsseldorfis koolkonna kontekstis 319
- *Von der nordischen Romantik bis zum deskriptivem Realismus.*
Landschaftsmalerei von Julius Fedders im Kontext der Düsseldorfer Schule 328

Michael D. Grünewald

- Eduard Bendemanni kompositsiooni „Juudid Paabeli vangipõlves”
korduse üks tõlgendusvõimalus 355
- *Eduard Bendemanns „Gefangene Juden in Babylon“ –*
Geschichte und Deutung der eigenhändigen Replik 360

Tiina Abel

- Eduard von Gebhardti „Mäejutlus” Eesti Kunstmuuseumis 368
- *Die „Bergpredigt“ von Eduard von Gebhardt im Estnischen Kunstmuseum* 377

Autorid / *Verzeichnis der Autorinnen und Autoren* 391

Varem ilmunud / *Bereits erschienen* 397



Düsseldorfi maalikoolkonna sugupuu
Pärast 1880. Tušš, akvarell
Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf
Foto: © Stadtmuseum Landeshauptstadt
Düsseldorf

Stammbaum der Düsseldorfer Malerschule
Nach 1880. Feder, aquarelliert
Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf
Foto: © Stadtmuseum Landeshauptstadt
Düsseldorf

FOOKUSES
IM FOKUS

Loodusläheduse idee ja Düsseldorfis maalikoolkond. Sissejuhatuseks Düsseldorfis koolkonna loole Baltimaades

TIINA ABEL

Eesti kunstiajaloo juurdunud Düsseldorfis koolkonna mõiste on muutunud omamoodi institutsiooniks, tähistades 38 Eesti- ja Liivimaalt pärit või siin tegutsenud Düsseldorfis õppinud kunstnikku¹, viidates Reinimaa pealinnale kui suure külgetõmbejõuga kunstikeskusele, aga ka idealistliku naturalismi ideest mõjutatud kunstiteoste korpusele.² Elu- ja natuuri-läheduse mõistetega seotud 19. sajandi realism ei ole viimaste kümnendite Eesti kunsti-kirjutuses erilis tähelepanu pälvinud. Ilmselt on uurimisteemade valikule oma jälje jätnud nõukogude sotsrealismi kaanoni (oletatav) seotus realismiga, vägivaldne katse pakkuda looduslähedases vormis esitatud illusiooni poliitilise tegelikkuse pähe, aga ka aastakümneid uurijate meeli köitnud modernismi paradigma. Kuigi Düsseldorfis koolkonna mõiste on kindlalt käibel, puudub ikka veel põhjalikum käsitlus kõnealuse Saksa maalikoolkonna teoreetiliste aluste ja iseloomulike joonte mõjust siinsele kunstipraktikale. Üks põhjustest võib olla asjaolu, et isegi ainult Düsseldorfis Kunstiakadeemia taustaga kunstnike puhul (nt Oskar Hoffmann, Paul Raud) koolkonnale tüüpiline küll domineerib, kuid ei ammenda kõiki loominguimpulsside. Tihti õpiti Düsseldorfis Kunstiakadeemia kõrval teistes akadeemias ja tutvuti loodusläheduse idee erinevate variantidega Peterburis, Dresdenis, Pariisis. Ka Düsseldorfis koolkonna reformimisel otsustavat osa etendanud baltisaksa kunstnikud Eduard von Gebhardt ja Eugen Gustav Dücker lõpetasid Peterburi Kunstiakadeemia ja liikusid sealt edasi teistesse Euroopa kunstikeskustesse. Et Euroopa kunstiruumis elati ühes rütmis, on mitme kunstniku puhul raske osutada, kust konkreetset loominguimpulssid pärinevad. Nii mõnelgi maalijal (Leopold von Pezold, Jülijs Feders (Julius Fedders)) jäid kokkupuuted Düsseldorfiga sedavõrd põgusaks, et võimalike mõjutuste jälge

¹ Kõige täielikumana Düsseldorfiga seotud kunstnike nimestiku leiab väljaandest: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918. [Näituse kataloog.] Koost B. Baumgärtel. 1. kd. Museum Kunstpalast Düsseldorf. Petersberg: Imhof, 2011, lk 425–443. 630 välismaa kunstniku seast leiame 37 Eesti- ja Liivimaalt pärit kunstniku nime, puudub mujalt Eestisse saabunud, kuid siin tegutsenud Theodor Albert Sprengel.

² Düsseldorfis koolkonna uurimise loost Eestis annab käesoleva kogumiku artiklis ülevaate Tiina-Mall Kreem. Düsseldorfis teema on viimastel kümnenditel üles kerkinud eelkõige seoses üksikute koolkonnaga seotud kunstnike (Oskar Hoffmann, Paul Raud) ülevaatenäitustega.

on üldse keeruline üles võtta. Koolkonda on siinseid kunstnikke arvatud ka lühiajalise kunstiakadeemias õppimise formaalsele alusele toetudes ning sel puhul võib „düsseldorflik kihistus” olla sedavõrd määratlematu, et loomingu iseloomustamiseks on targem kasutada mitte Düsseldorfi koolkonna, vaid koolkonna piire ületavat, kuid seda sellegipoolest hästi iseloomustavat „loodusläheduse” mõistet. Kõik osutatud nüansid vajaksid tähelepanelikku uurimist. Kahjuks pole üldistuste tegemiseks piisavalt selget ettekujutust ka kõigi koolkonda kuulunute kunstnike elust ja loomingu, mis omakorda takistab tänapäevaste kunsti-teaduslike interpreteerimispraktikate rakendamist koolkonnaga seotud uurimisteede laial skaalal. Näituse „Natuuri rikkus. Loodusläheduse idee ja Düsseldorfi koolkond”, eelkõige aga käesoleva kogumiku sihiks on tuua 19. sajandi realismi teema, eriti Düsseldorfi koolkonnaga seotud autorite rivi ja nende erinevaid kultuurilisi mõjuline integreeriv (adapteeriv) loomingu taas huviorbiiti. Düsseldorfi kui koolkonna tsentrumi aspektist töotaks see lugu täiendada ettekujutust kunstiideede ülevõtmisest ja nende hajumisest, kultuurisüntheesidest, suurte annete tähelennust ja keskpäraste talentide eneseületamisest, rahvusvahelise kunstiparadigma ja rahvusliku ainevalla lõimumistest. Andku tekstikogumikus ilmuvad artiklid hoogu edaspidisteks tõlgendusteks.³

Saksa kunsteadlased on Düsseldorfi Kunstiakadeemia ja linna kunstielu alates koolkonna tekkimise ajast korduvalt ja sisukalt käsitlenud.⁴ Ometi andis alles 2011. aastal Museum Kunstpalastis avatud, dr Bettina Baumgärteli kureeritud hiigelnäitus „Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1918” siinkirjutaja jaoks visuaalse ettekujutuse linna kunstiinstituutide kontinente ületava mõjuga sünergiast.⁵ Näitus sulandas täpselt valitud kunstimaterjali abil Düsseldorfi taustaga rahvuslike maalikoolkondade, eelkõige Skandinaaviamaade, Venemaa, Baltikumi, Soome ja Ameerika kunstnikud Reinimaa kunsti-pilti. Näituse temaatiliselt korrastatud tervikus kerkisid Balti kunstnike loomingu praktika analüüsimist võimaldava selgusega esile regioonide piire ületavad koolkondlikud kunstiideed ja -motiivid, ent ka erinevast ajaloo- ja kultuuritaustast, siinse kandi looduse ja olustiku viljastavast mõjust tulenev regionaalne omapära. Metropoli-provintsi dihhotoomia analüüsiks leidub Düsseldorfi koolkonna loos tõepoolest sarmikaid fakte ja tõendeid rahvusvahelisest ideevahetusest.⁶

³ Nii näituse kui ka raamatu ettevalmistamisel pakkusid abi mitmed muuseumid ja erakogujad: Museum Kunstpalast (Düsseldorf), Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, Galerie Paffrath (Düsseldorf), Stiftung Sammlung Volmer (Wuppertal), Michael D. Grünwald (Düsseldorf), Läti Rahvuslik Kunstimuseum, Tartu Kunstimuseum, Eesti Rahva Muuseum, Tallinna Linnamuuseum, Eesti Ajaloomuuseum, Rios Art Gallery, St. Lucas Gallery, Enn Kunila, Jaan Manitski, Urmas Sõorumaa. Bettina Baumgärteli ja Juta Keevalliku asjalikud märkused olid hindamatult suureks toeks käesoleva raamatu tekstide toimetamisel.

⁴ Vt ka Ekkehard Mai artiklit käesolevas kogumikus lk 97–111.

⁵ Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918. [Näituse kataloog.] Koost B. Baumgärtel. 1.–2. kd. Museum Kunstpalast Düsseldorf. Düsseldorf: Imhof, 2011.

⁶ Düsseldorf koolkonna esinevatest rahvustest kunstnike vastastikusele mõjule on mitut puhku tähelepanu juhtinud dr Bettina Baumgärtel. Vt nt B. Baumgärtel, The Düsseldorf School of painting and Its International Influence. 1819–1918. – The Düsseldorf School of Painting and Its International Influence. 1819–1918. Koost B. Baumgärtel. Museum Kunstpalast, Petersberg: Imhof, 2011, lk 36.

Natuuriläheduse teema ja Düsseldorfis koolkond

Düsseldorfis maalikoolkonna teoreetiliseks aluseks kujunes paradoksina kõlav idealistliku naturalismi põhimõte, mille kunstipraktikasse rakendamine võttis 19. sajandi edenedes (paralleelselt aruteludega tõetruu kujutamiseviisi üle) erinevaid vorme. Muidu akadeemiate kunstiopetusele vastandunud natsareenlased kasutasid usumaalide tegelaskujude loomisel siiski modelle, kuid inimlikust kujust kasvatati üldistust kandev kujund. Sajandi teisel poolel, kui eriti usumaalis muutus aktuaalseks kunstiteose abstraktse sõnumi võimalikult inimlik ja arusaadav vahendamine, kalduti enam argitegelikkuse ja natuuri peaaegu veristliku jäljendamise suunas.⁷ Seega kandus rõhk meetodi tõlgendamisel sajandi lõpukümnendeiks ideaalilt natuurile, õieti mõlema tasakaalupunkti otsimisele.⁸ Naturalism kui looduslähedase kunsti hilisem arenguvorm hakkab tööle realismi ja modernismi vahelülina. Nagu on tabavalt osutatud, heitsid realism ja naturalism väljakutse eelkõige moraliseerimisele kalduvale võltsidealismile,⁹ kuid samas ka biidermeierlikule illusoorsele tõetruudusele. Kuna enamiku Eesti düsseldorflaste kunstnikute ristus Düsseldorfis linna ja kunstiakadeemiaga sajandi viimasel kolmandikul, pakuvad huvi ka eluläheduse idee ja seda hindava kunsti hilisemad, naturalismiga seostatavad versioonid.

Realismi erinevate tõlgendusvõimaluste ja terminoloogiliste keerdkäikude analüüsimine ei ole käesoleva artikli eesmärgiks, kuid kuna realistlik-naturalistliku kunstipraktika puhul kõneldakse juba pikemat aega eriilmelistest „realismidest”, on püütud kirjeldada ka Düsseldorfis koolkonna kunstnike natuurilembuse omapära. 19. sajandi lõpukümnendil kasutati „realismi” ja „naturalismi” mõisteid tihti paralleelselt, kunstiteoreetilistes arutlustes hakati aga tasapisi eelistama viimast. Kõnealune nihe kajastub ka Eestis idealismi, realismi ja naturalismi üle toimunud arutlustes.¹⁰ Juta Keevalliku käsitlusele toetudes tundub, et kõige enam haakuvad Düsseldorfis koolkonna kunstnike loomingupraktika ja naturalismi käsitlemisel üldiselt esile kerkinud problemaatikaga Tartu Ülikooli kirjandusõppejõu Woldemar Masingu 1888. aastal ilmunud artikli „Naturalism kaasaegses kirjanduses” („Der Naturalismus in der modernen Literatur”) seisukohad.¹¹ Masingu tekstis tõusevad esile tänapäevalgi looduslähedase kunsti käsitlejaid intrigeerivad teemad: natuurilähedust taotleva kunsti liini pikk ajalugu, sellega seotud kunstipraktika uus ja mitmekülgne õitsemine

⁷ Idealistliku naturalismi meetodi peegeldumist Düsseldorfis koolkonna Eesti haru erinevates žanrites käsitletakse tagapool.

⁸ Tundub, et natsareenlastele iseloomulik idealistliku naturalismi meetodi käsitluse võttis, küll aastakümneid hiljem, siinmail kokku Woldemar Masing väitega, et ideaalne ilu pole mõeldav ilma teatava annuse natuuritõeta ning idealism, mis nõuab ideaalset ilu tervikult, mitte üksikasjadelt, on võimeline endasse sulatama naturalismi saavutusi natuuri tõetruul edasiandmisel. Vt J. Keevallik, Naturalismi retseptioonist baltisaksa kirjasõnas 1880. ja 1890. aastatel. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. 9. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1998, lk 149.

⁹ R. Lehan, *Realism and Naturalism. The Novel in an Age of Transition*. London: The University of Wisconsin Press, 2005, lk XX.

¹⁰ Vt J. Keevallik, Naturalismi retseptioonist baltisaksa kirjasõnas 1880. ja 1890. aastatel, lk 142–160.

¹¹ W. Masing, *Der Naturalismus in der modernen Literatur*. – *Baltische Monatsschrift*, XXXV kd, Reval, 1888, lk 456–489.

19. sajandi viimasel kolmandikul ning seosed ühiskondliku elu poliitiliste ja ideoloogiliste aspektidega. Masing osutas ka üldisele reaalsustunde tugevnemisele kui ühele tõetruudust taotleva kunsti menu allikale.¹² Selles protsessis, nagu teame, oli oma osa ka uuel meediumil fotograafial, mis suutis vähemalt esialgu luua tunde, et tegelikkus on objektiivselt tabatav. Naturalistlik esteetika oli tõepoolest efektiivne, sest see kõneles keeles, mida mõistsid erinevad sotsiaalsed kihistused ja ammutas oma sisu ka „madalate” ühiskondlike gruppide argitegelikkusest. Võime vaatajaga kontakti luua on üks naturalismiga seotud maalikunsti tugevamaid külgi. Näiteks Oskar Hoffmann võlgneb vähemalt osaliselt populaarsuse suutlikkusele esitada argiolude värvikaid seiku ja Eesti rahvatüüpe usutavalt, kuid „salongikõlbulikult”. Hoffmanni maalide paljuski näiline tõetruudus juhib tähelepanu eluläheduse tajumise suhtelisusele ja „realismi-naturalismi” mõiste eksitavalt laialivalguvale tõlgendamispraktikale.¹³ Oma manifestina tunnustatud artiklis „Realismist kunstis” (1921) osutab Roman Jakobson mitmetähenduslikkusele, mis kasvab välja realistliku kunstisuuna kõige lihtsamast definitsioonist: realism on kunstivool, mis püüab võimalikult lähedaselt ja maksimaalse tõetruudusega edasi anda tegelikkust. Kunstiajalugu on näidanud, et vaatajad on suutelised pidama realistlikuks teoseid sõltumata sellest, kas kunstnik ise on tõetruuduse eesmärgiks seadnud või mitte.¹⁴ Reageeritakse sisseharjutatud, traditsiooniliselt looduslähedaseks peetava kunsti tunnustele, mis avas ka Düsseldorfis koolkonna maalijatele mitmeid vaatajaga manipuleerimise võimalusi. Hoffmanni puhul sugereerivad tegelikkuselähedust mh teoste hallikaspruun värvigamma ja talupoeglikku miljöösse kuulunud esemed. Juba vaesus ja madalamate ühiskonnakihtide elu kui kunstiteose teema mõjus realismi-naturalismi koode tundvale vaatajale tõetruuduse tagatisena.¹⁵ Etnograafiline ese peegeldas pragmaatilise vaataja silmis tõde. Naturalistliku kunstiteose tõetruudus on seega subjektiivne ning tegelikkuse tõetruu tajumine kujuneb ka Düsseldorfis koolkonna maalijate puhul reaalsuse jäljendamise ja lavastamise polüfoonias. Eduard von Gebhardti usuteemalised maalid on hea näide sellest, kuidas idealistliku naturalismi vastandeid ühendava esteetilise sümbioosi abil õnnestub otsekui salakaubana teosesse poetada naturalistidele tavaliselt vastumeelne mõistukõne.

„Naturalismi” mõistega kaetava tegelikkusetruu maalikunsti stiililisele mitmekülgsusele lisandub nõue, mida on nimetatud faktoloogiliseks täpsuseks.¹⁶ Naturalismiga seotud maalikunstnik püüab tegelikkuse hoolika vaatlemise ja välise ilme täpse vahendamisega selle tuuma ning 19. sajandil kõlas see kokku (dokumentaalse) eksaktsuse nõudmisega

¹² W. Masing, *Der Naturalismus in der modernen Literatur*, lk 465.

¹³ R. Jakobson. *Realismist kunstis*. – Kirjandus kui selline. Valik Vene vormikoolkonna tekste. Koost ja toim M. Väljataga. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2014, lk 36. „Realismi” mõiste mitmetähenduslikkusele ja ebaselgusele viitas oma realismi-arutelus 19. sajandi lõpuaastail ka Oscar Kleinberg. Vt J. Keevallik, *Naturalismi retseptisioonist baltisaksa kirjasõnas 1880. ja 1890. aastatel*, lk 150.

¹⁴ R. Jakobson, *Realismist kunstis*, lk 38.

¹⁵ R. Lehan, *Realism and Naturalism. The Novel in an Age of Transition*, lk 6.

¹⁶ R. Thomson, *Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880–1900*. New Haven/London: Yale University Press, 2012, lk 9.

teaduses ja moraliseerimise vallas.¹⁷ Eduard von Gebhardti inimese emotsioonide täpse kujutamise soovis või Oskar Hoffmanni karakterit tabavates talupojatüüpides pole raske näha täpsuse idee realiseerumist kunstipraktikas.¹⁸

Kuna natuurilähedust taotlev kunst ei ole akadeemilise maali kombel orienteeritud eeskujudele ja normidele ega esita konkreetseid ettekirjutusi kompositsiooni suhtes, andis see maalijale tegelikkuse täpse jäädvustamise imperatiivi juures suurema loomingulise vabaduse. Kasutades 19. sajandi jooksul kogunenud looduse vaatlemise kogemusi ja fotograafia plahvatusliku leviku surve tõhustunud katsetusi maali väljendusvahendite vallas, töötasid ka Düsseldorfis natuuriläheduslased välja oma maalimismeetodid ja pintslitehnika ehk individuaalse viisi natuuri jäljendamise sõltumatu esteetilise terviku saavutamiseks. Seda tehes taotlesid Düsseldorfis koolkonna kunstnikud sõnumi hõlpsaks vahendamiseks oma kunstiliste väljendusvahendite maksimaalset (emotsionaalset) kommunikatiivsust. Siinse Düsseldorfis maalikunsti laia stiilihaarde tingivad ühelt poolt koolkonna erinevaid kunstiteidid hõlmav pikk ajalugu, teiselt poolt aga väga erinevatest meediumitest saadud impulsid ja loomingulised eeskujud.

Esimesed Balti kunstnikud Düsseldorfis

Baltikumist pärit kunstnike Düsseldorfis lugu algas 1830. aastail, mil sealne kunstiakadeemia elas 1826. aastal Peter von Corneliuse järel uueks direktoriks määratud Friedrich Wilhelm von Schadow' juhtimisel üle oma esimest suurt õitseagega. (III 1) Küllap suundusid baltlaste esimese laine kunstnikud Gerhard Wilhelm von Reutern, Alexander Heubel, Ernst Hermann Schlichting, Hermann Eduard Hartmann, Leopold von Pezold ja Otto Zoege von Manteuffel sajandi teisel veerandil Düsseldorfis samadel põhjustel, mis teistestki rahvustest ja piirkondadest pärit kunstnikud. Koondanud enda ümber andekaid õppejõude ja üliõpilasi suutis Schadow luua erineva tausta ja huvidega kunstnike arenguks sõpruskondliku suhtluskultuuriga loomingulise keskkonna. Schadow' kui natsareenlaste liikumisega seotud maalija jaoks oli *Gemeinschaft*'ina töötamise idee loomulik, kunstiakadeemiasse tekkinud loominguline kogukond õige olemis- ja maailma parandamise viis.¹⁹ Kuna selle kogukondlikkuse kõrval hinnati kõrgelt ka natsareenlaste mõttemaailma Saksa vararomantismiga siduvat individuaalsust, oli Schadow'il ühistes ettevõtmistes kergem iga üksiku andega arvestada.²⁰ Tõelise mõttekaasluse kogemusega ja pooliku kunstiharidusega baltlastest

¹⁷ G. Needham, 19th century realist art. New York: Harper&Row, 1988, lk 90.

¹⁸ Woldemar Masingu arvates seisnes naturalismi nõrkus just selle liigeses seotuses teaduse teooriaga. Samas tunnistas ta maalikunsti tehnilised edusammud tegelikkuse tõepärasel vahendamisel selle tugevuseks. Vt J. Keevallik, Naturalismi retseptioonist baltisaksa kirjasõnas 1880. ja 1890. aastatel, lk 148. Sellest arvamusest võiks välja lugeda ka uute maalimisvõtete, sh impressionistliku maalimistehnika aktsepteerimist.

¹⁹ M. B. Frank, *The Nazarene Gemeinschaft: Overbeck and Cornelius*. – *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*. Koost L. Morowitz and W. Vaughan. Aldershot: Ashgate, 2000, lk 53.

²⁰ M. B. Frank, *German Romantic Painting Redefined. Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism*. Aldershot: Ashgate, 2001, lk 83.

maalijatele tundus kirjeldatud miljöö kui mitte just ilmutusliku, siis vähemalt inspireerivana.

Ka Schadow' enda ja tema õpilaste hilisnatsareenlikul kunstil oli baltlaste hulgas järgijaid. 1825. aastal võttis hiljem Miitavi püha Anna koguduse pastorina teeninud Wilhelm Pantenius Tartusse kaasa Limbažist (Lemsal) pärit Alexander Heubeli.²¹ Võimalik, et enne kui Heubel Dresdenisse ja sealt edasi Düsseldorfis siirdus, võttis ta aastail 1825–1829 tunde ka Tartu ülikooli joonistuskooli juhatajalt Karl August Senffilt. Igatahes aastail 1834–1840 õppis Heubel Riia raehärra ja kunstikolleksionääri Friedrich Wilhelm Brederlo rahalisel toetusel Düsseldorfis Kunstiakadeemias Schadow' ja tema õpilase Eduard Bendemanni juures. Viimane oli 1832. aastal tähelepanu äratanud maaliga „Juutide Paabeli vangipöli” (vt maali üht versiooni lk 367)²² ja Wolfgang Müller von Königswinteri hinnangul olevat Heubel osutunud Bendemanni kunstiiliini peenetundeliseks ja maitsekaks järgijaks.²³ Vana Testamendi aineil maalitud kompositsiooni „Mooses, Aron ja Huur” (1837, Läti Rahvuslik Kunstimuuseum, **III 2**) puhtad värvitoonid ja selge kontuur, ülaosa poolkaar ja kolmefiguuriline püramidaalne kompositsioon kahtlemata kinnitavad omaaegse kriitiku sõnu. Teisalt selgub aga kunstnike maalide kõrvutuses kontseptuaalne ja stiililine erinevus. Bendemanni teose tasakaalustatud, meeolult idülliline kompositsioon vastas (seejuures programmiliselt orientalismilt vältides) teose valmimisajal valitsenud biidermeierlikule maitsele, stseeni taustale maalitud maastik viitab pigem Saksamaal avanevatele looduspiltidele kui piiblisündmuste karmile kõrbemiljööle. Heubelile seevastu andis 2. Moosese raamatu süžee (2. Ms 17:12) võimaluse kõnelda ilmekate, jõuliste ja ambivalentsete retooriliste žestide keeles. Osutatud piibliepisoodis kirjeldatakse Iisraeli rahva võitlust amalekkide vastu, mis oli edukas ainult niikaua, kuni Mooses Aaroni ja Huuri abil oma väsima kippuvad käsi üleval suutis hoida. Nii on iisraellaste juht määratud tarduma tähenduslikku õnnistuspoosi. Heubel näibki oma Saksa õpetajaga võrreldes hoopis rohkem armastavat barokiajastul väljatöötatud ja kunstiakadeemias praktiseeritud kõnekaid žeste. Bendemanni, nagu teistegi tõsimeelsete natsareenlaste jaoks, oleks Heubeli jutustamisviisis olnud liiga palju akadeemilisele kunstile iseloomulikku pateetikat ning liiga vähe vaimsust ja siirust.²⁴ 1836. aastal oli Heubel maalinud kompositsiooni „Iiob ja tema sõbrad” (**III 3**), mille teema ja mõned detailid meenutavad (võib-olla mitte juhuslikult) teise Bendemanni õpilase Julius Hübneri 1838. aastal valminud samateemalist pilti. Wolfgang Müller von Königswinteri hinnangul ei olevat Heubeli kompositsioon Hübneri omale alla jäänud.²⁵ Siirdunud 1840. aastal koos Düsseldorfis usumaalija Ludwig Haachiga Rooma, maalis ta Venemaa

²¹ Alexander Heubeli elu kohta vt lähemalt W. Neumann, *Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts*. Riga: Grosset, 1902, lk 51–52.

²² Näitusel „Natuuri rikkus. Loodusläheduse idee ja Düsseldorfis koolkond” eksponeeritud E. Bendemanni maali kohta vt lähemalt Michael D. Grünwaldi artiklist lk 355–359.

²³ W. Müller von Königswinter, *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren: Kunstgeschichtliche Briefe*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854, lk 41.

²⁴ M. B. Frank, *The Nazarene Gemeinschaft: Overbeck and Cornelius*, lk 52.

²⁵ W. Müller von Königswinter, *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren*, lk 41.

keisrinna tellimusel „Tähendamissõna kolmest mehest ahjus”, mille eskiis kuulus kunagi Brederlo kogusse ning asub praegu Läti Rahvuslikus Kunstimuuseumis. 1845. aastal tõi tiisikusse haigestumine Heubeli kodumaale, kus kunstnik oma metseeni majas peagi suri.

Tartu ja Karl August Senffiga oli 1810. aastal seotud ka Liivimaa tuntud aadlisuguvõsast võrsunud Gerhard Wilhelm von Reuterni kunstnikutee algus. Sõjas Napoleoni vastu võttis ta husaarirügemendi ohvitserina osa Leipzigi lahingust, sai haavata ja kaotas parema käe. Sellest hoolimata jõudis ta Vene kindralfeldmarssal Michael Andreas Barclay de Tolly adjutantina Pariisi ja külastas teadaolevalt ka Louvre'i kollektsiooni. Mõistnud, et ta kunstianne vajab süstemaatilisemat arendamist siirdus Reutern Düsseldorfis Kunstiakadeemiasse ja töötas 1835. aastast Theodor von Hildebrandti ateljees.²⁶ Reuterni edule kunstnikuna aitas palju kaasa tulevase Venemaa valitseja Aleksander II õpetajana keisrikojas töötanud poeet Vassili Žukovski, kes 1841. aastal abiellus Reuterni vanema tütre Elisabethiga. Nagu võib lugeda kunstniku laste koostatud mälestusteoses tsiteeritud kirjadest²⁷ tegutses Žukovski juba enne abiellumist keiserliku perekonna ja kunstniku vahendajana nii tellimuste küsimuses kui ka rahaasjades. Reutern sulandus sajandi esimesel poolel Baltikumist tulnud kunstnikest kõige sujuvamalt Düsseldorfis kunstnike sõpruskonda. Seda tõendab tema portree lülitamine Friedrich Boseri koostatud ja aastail 1835–1845 kollektiivse tööna valminud portreedegaleriisse, aga ka Düsseldorfis kooli suurkuju Carl Ferdinand Sohni maalitud kunstniku kolme tütre portreed.

Heubel ja Reutern puutusid natsareenlaste usumaali põhimõtetega tihedamalt kokku just Düsseldorfis Kunstiakadeemias, kus hilisnatsareenlikule usumaalile avaldas survet klassitsismile toetuv, norme kehtestav ja stereotüüpe hindav akadeemiline kunstisüsteem. Puhtuse ja siiruse ideele lisandusid pateetika ja sentimentaalsus. Oma osa mängis Heubeli ja Reuterni usupiltide stiili kujunemisel arvatavasti ka luterlik usutunnistus, mille vaimus kasvanud balti kunstnikel oli raske kohaneda Reinimaa maalijate katoliiklik-biidermeerliku usulise hardusega. Esiialgu tundus Reuternit köitvat võimalus vahendada loodust²⁸ ja lihtsaid tundeid nende käsitlemist soosivail traditsioonilistel teemadel (leinavad lesed, ema magava lapsega, kodune palvus jms). Võib olla toetas kunstnikku siin ka sõprus illustraatori, olustiku- ja maastikumaalija Jakob Fürchtgott Dielmanniga, kellega ta Reinimaa maalilistes küldades ringi rändas ja sealset eluolu skitseeris. Kui uskuda Vassili Žukovski vaimustunud hinnangut, oli kunstnikul hingekeelte puudutamiseks soont: „Mis minusse puutub, siis ei eelista ma kellegi teise annet Teie omale, sest Teie annet iseloomustab tõde, lihtne tõde, mis oma lihtsusest hoolimata on poeetiline. [...] Te tunnete [asjade] välist külge, see tähendab silmaga nähtavat natuuri, ja suudate seda pintli abil vahendada. Nüüd vahendage meile

²⁶ Gerhard Wilhelm von Reuterni kohta vt veel Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Koost H. Vollmer. 17. kd. Leipzig: E. A. Seemann, 1924, lk 1; W. Neumann. Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts, lk 42–47.

²⁷ Vt nt G. von Reutern. Ein Lebensbild, dargestellt von seinen Kindern u. als Manuskript gedruckt zur hundertjährigen Gedächtnisfeier seines Geburtstages. St. Petersburg, 1894, lk 100–103.

²⁸ Kunstnik õppis maastikumaali Düsseldorfis koolkonna tuntud meistrite Johann Wilhelm Schirmeri ja Andreas Achenbachi juures.

nähtamatut ja suurejoonelist sisemaailma. Kui see Teil õnnestub, nagu õnnestus esimene, olete saavutanud kunsti tõelise eesmärgi.”²⁹ Žukovski märkus sõnastab mitte ainult Reuterni, vaid ka Eesti päritolu Schlichtingi jt koolkonna biidermeierlike žanrimaalijate tegelikkuse tõlgendamise printsiibi. Teisalt aitab Žukovski hinnang paremini mõista kunstniku peatse Maini äärsesse Frankfurti kolimise loomingulisi põhjusi. Frankfurdis oli natsareenlaste n-õ ortodokssesse harusse kuulunud Philipp Veit avanud oma kooli, siit lootis Reutern leida tõeliselt puhta kristliku mõtteviisi. „Nii nõuab minu kunst,” põhjendas ta ühes Liivimaa sugulasele saadetud kirjas Düsseldorfist lahkumise tagamaid.³⁰ Kuigi kunstnik kavandas kolmeosalist Vana ja Uue Testamendi ainelist kompositsiooni juba Düsseldorfis töötades, valmis praegu Riikliku Ermitaaži kollektiooni kuuluv maal „Aabrahami ohver” (eskiis Läti Rahvuslikus Kunstimuuseumis, **ill 4**) 1849. aastal Frankfurdis.

Esimeste Eestist pärit Düsseldorfiga seotud kunstnike pärand on laiali pillatud ja üksnes osaliselt siinsete uurijate vaatepiiris, seetõttu on raske saada täpset ettekujutust Düsseldorfis Kunstiakadeemia panusest nende kunstnike kujunemisel. Paljusid teoseid tunnemegi tänapäeval ainult pealkirjade järgi, kuigi neistki võib üht-teist välja lugeda. Tallinnas sündinud Ernst Hermann Schlichting õppis Düsseldorfis Kunstiakadeemias (seda lõpetamata) viis aastat. Düsseldorfis Kunstiakadeemia aastaid 1834–1839 katvas õpilaste nimekirjas on tema õpetajaks märgitud Theodor Hildebrandt,³¹ kuid mõningail andmeil olevat ta innustunud ka Düsseldorfis kuulsast ajaloomaalijast Carl Friedrich Lessingist.³² Schlichtingi 1838. aastal väidetavalt näitusele esitatud³³ ainsa, tänaseks teadmata saatusega, ajaloomaali „Inglise kuninga Charles I põgenemine” inspiratsiooniallikaks võiks siiski pidada eelkõige Hildebrandti kuulsat kompositsiooni „Kuningas Edward IV poegade mõrv” (1835). Hildebrandt viljeles küll ajaloomaali, kuid tema komme detailselt olustikku kirjeldada loob silla Schlichtingi hilisemate olustikupiltidega. Õpingute ajal valmis ka Johann Wilhelm Schirmeri akadeemilise maastikukunsti vaimus sõejoonistus „Mägimaastik jõega” (1837, EKM), professionaalselt teostatud ja kõikjal kõrgelt hinnatud tüüpotiiv. Säilinud teoste põhjal võib väita, et esimese loomingulise kõrghetke elas kunstnik üle 1840. aastail Riias, mil ta kümnekonna portree kõrval eksponeeris esimesel Baltimaade kunstnike näitusel 1842. aastal kaht oma tuntuimat maali – „Sünnipäev (Tütarlaps oma sünnipäevakinke vaatamas)” (1842, EKM) ja „Liivimaa talurahva pulm Válmiera lähistel” (1842, EKM). Mõlemad kompositsioonid esindavad nii teemalt kui ka vaimsuselt rahvusvahelise biidermeierkunsti kergelt puist, kuid sellegipoolest vaimukat provintslikku versiooni. Hiljem adapteerisid Schlichting („Söepõletajad” ja „Toolse varemud”, mõlemad EKM, **ill 5**) ja Alexander Georg Schlater (1860. aastate merevaated) ainsate koolkonna siinse haru esindajatena Andreas Achenbachi maastike kaudu levinud romantilise kunstisuuna võtteid, looduse dramaatiliste hetkede

²⁹ G. von Reutern, Ein Lebensbild, lk 104.

³⁰ Samas, lk 121.

³¹ Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918, 1. kd, lk 439.

³² Th. A. Sprengel, H. Schlichting. – Revaler Beobachter, 1890, 18. (30.) Mai.

³³ Samas.

(äike, kuu- ja lõkkevalguse/pimeduse) pinget, tormise mere ja varemete stereotüüpseid, kuid vähemalt osaliselt kohalikust loodusest ammutatud motiive. Schlichting ja Schlater osutasid koolkonna arengukaart silmas pidades oma põlvkonnas kõige paindlikumateks uuena kaasaminejateks. Schlateri maastike stiilidiapasoon ulatub pigem Vene kunstiga seotud biidermeierlikust talupoeglikust idüllist („Rukkilõikus”, EKM) ja tormistest merepiltidest („Laevavrakk”, 1867, EKM) Düsseldorfis žanrilisele maastikumaalile nii tüüpiliste rannavaadeten („Kalapaadid”, 1873, EKM, **ill 6**).³⁴

Mis puutub teistesse sajandi esimese poole ja keskaiga Eesti taustaga düsseldorflastesse, siis Hermann Eduard Hartmann õppis Düsseldorfis oletatavasti aastail 1836–1840 (tema õpetaja pole teada), Otto Zoega von Manteuffel aastail 1840–1844 arhitektuuri- ja perspektiivmaali professorite Rudolf Wiegmanni ja Theodor Hildebrandti juures, Theodor Albert Sprengel³⁵ õppis aastail 1852–1856 Düsseldorfis Kunstiakadeemias, Leopold von Pezold viibis lühiajaliselt Düsseldorfis 1857. aastal.³⁶ Adolf Hasselblatt alustas 1840. aastate lõpus skulptuuriõpinguid küll Peterburi Kunstiakadeemias, kuid täiendas end aastail 1858–1861 maastikumaali alal Düsseldorfis Kunstiakadeemias ja kuulus ka populaarsesse linna kunstnike ühingusse Malkasten, millel oli alates sajandi keskaigast Düsseldorfis kunstielus silmapaistev osa. Kõigi nende kunstnike elu ja loominguga Düsseldorfis episood vajaks täiendavat uurimist, sest nt kahe Zoega von Manteuffeli loomingulisest pärandist säilinud maali – „Autoportree” ja „Kunstniku perekond” (mõlemad EKM, **ill 7**) – põhjal otsustades paistab ta silma peaaegu fotograafiliselt realistliku maneeriga, mis maalimismõnu hinnanud teiste siinsete düsseldorflaste võttestikku ei kuulunud. Ka Hartmanni loomingus domineerisid Düsseldorfis veedetud aastatele järgnenud Tartu tööperioodil portreed, mis kõneleb kohaliku tellijaskonna domineerimisest ja mitte eriti lennukatest loomingulistest ülesannetest. Teiselt poolt viitavad maalid asjaolule, et juba Schadow’ aegses Düsseldorfis oli portreežanr mitte üksnes populaarne, vaid ka kunstiakadeemias kõrgelt hinnatud. Aastail 1829–1839 oli konkurents portreemaali alal veel suur, sest portreefotograafia massilise leviku eelsel ajastul tegutses Düsseldorfis selles valdkonnas väidetavalt vähemalt 50 maalijat. Hartmanni väikestel portreedel leidub privaatsusele viitavaid, biidermeierlikule mäletamiskultuurile tüüpilisi miljöökirjelduse elemente: Kieseritzkyte perekonda kuulunud tütarlaste foonil kõrguv kirikutorn kirjeldab kohta sama edukalt kui kuldketi juurde tõstetud kää naisalikuks peetav žest lähedust. (**ill 8**) Tõenäoliselt inspireeris neidude portreekujutise maastikulise tausta Inglise 18. sajandi portreekunstist ja Saksa vararomantikute loodusearmastusest võrsunud figuuri ja natuuri ühendav portreetüüp. 19. sajandi keskaigas tundub siiski kõige usutavam erinevate impulsside süntees, mistõttu võib mõlemas portrees näha natsareenilikule portreekujutusele iseloomulikke kunstiajaloolisi tagasisaateid ja sümboleid

³⁴ Andreas Achenbachi osast Vene maastikumaali koolkonna kujunemisel vt tagapool.

³⁵ Theodor Albert Sprengel sündis Saksamaal Wollershausenis ja saabus Eestisse alles 1866. aastal. Enne Düsseldorfis jõudmist õppis ta aastail 1848–1852 Dresdeni Kunstiakadeemias.

³⁶ Leopold Pezoldi ja Theodor Albert Sprengeli ajaloomaalidest on lähemalt juttu käesolevas kogumikus publitseeritud Tiina-Mall Kreemi artiklis.

(raamat, ketti mudiv käsi), aga ka romantikute varamusse kuulunud sõprusportree ja biidermeierliku idüllilise jooni.

Kohalikkuse teema esiletõus ei ole loomulikult seotud ainult Düsseldorfilise koolkonnaga, vaid osutab Lääne-Euroopa kunstis levinud üldisele tendentsile. Kohalikkuse Saksa kunstis levinud biidermeierlikule vormile pakkus paralleeli Barbizoni kunstnike huvi kindla piirkonna maastiku vastu. Kindlasti pole juhus seegi, et Hartmann maalil Pühajärve ja rõhutas neutraalse ilmega veekegu kujutava maali pealkirjas kohanime. Düsseldorfilise koolkonnas, nagu mujalgi, võeti kasutusele oma motiivide varamu (metsatukad, pildi sügavusse suunduvad teerajad maaliliste puudegruppide ja talumajadega), mida lisaks esimese põlvkonna Düsseldorfilise taustaga kunstnike töödele võime näha ka nt Eugen Dückeri varastes Saaremaa maastikes. Kui Schlichtingi pooldiletantlike ärevushõnguliste maalide puhul on tihti raske otsustada, kas tegemist on Eesti või mõne Lääne-Euroopas skitseeritud motiiviga, siis Tallinna vaated on tänu konkreetsetele arhitektuursetele objektidele hõlpsasti lokaliseeritavad. Võõrapäraselt põneva motiivi asendamine kohaliku linnamiljöö jäädvustamisega vastas (biidermeier)ajastu vaimulaadile. Tundub siiski, et Tallinna omaaegsele (ja 19. sajandi kunstis taas baltlaste jaoks oluliseks muutunud) võimsusele osutavate keskaegsete müüride tähenduse rõhutamiseks vajab kunstnik motiivi emotsionaalset võimendamist – pitoreskset äikesootuses taevast („Vaade Pika ja Tolli tänava nurgale”, TLM, **ill 9**).

Kõnelused loodusega. Düsseldorfilise koolkonna maastikumaali traditsioon

Saaremaalt pärit Eugen Dückeri asumine 1874. aastal Düsseldorfilise Kunstiakadeemia maastikumaali klassi etteotsa ja kunstniku üle 40 aasta kestnud töö õppejõuna lõpetas Düsseldorfilise maastikumaali koolkonna 1820. aastail alanud hooga arengukaare uue suure tõusuga. Düsseldorfilise Kunstiakadeemia esimene direktor ja natsareenlaste üks juhtfigureid Peter von Cornelius hindas kõrgelt abstraktset ideed esitada suutvat kunsti. Tema nägemuse kohaselt peegeldasid need kogu reaalsust, mistõttu ta ei mõistnud soovi selle üht lõiku – loodust – eraldi esile tõsta. Erinevalt Müncheni, Dresdeni või Berliini kunstiakadeemiate ametikaaslastest ei pidanud ta vajalikuks maastikumaali eraldi õppekavasse võtta.³⁷ Maastikukunsti õpetamist puudutavad uuendused viis sisse Wilhelm von Schadow, kes pedagoogi ja kunstiakadeemia karismaatilise juhina tegutses arukalt ja paindlikult. Maastikumaali positsioon Düsseldorfilise koolkonnas paranes tänu Johann Wilhelm Schirmerile ja Carl Friedrich Lessingile, kes 1827. aastast tutvustasid kahenädalaste õppetsükli kordamööda maastikumaali aluseid. Kursuste populaarsus ja tõhusus viis Schadow' mõttele avada 1829. aastast Schirmeri juhtimise all klass, mis andis võimaluse süsteemselt maastikumaaliga tegelda. Professori tiitel järgnes alles 1839. aastal.

³⁷ R. Theilmann, Schirmer und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei. – Die Düsseldorfer Malerschule. [Näituse kataloog.] Kunstmuseum Düsseldorf, 1979, lk 130. Düsseldorfilise maastikumaali koolkonna kujunemist puudutavad andmed pärinevad osutatud artiklist.

Schirmerit tuleb eriti kõrgelt hinnata Düsseldorfis koolkonna loodusesse suhtumise põhimõtete ja natuuri vahendamise meetodi väljatöötaja ja kindlameelse juurutajana idealistliku naturalismi vaimus. Kunstniku kirglik huvi kõigi looduse vormide tundmaõppimise vastu ja süüvimine looduse pisimattesegi detailidesse peegeldas veendumust, et maalijal on kohustus Jumala täiuslikku loomingut tõepäraselt kujutada.³⁸ Schirmer rändas koos õpilastega Düsseldorfis ümbruses, kaasas pliiats, visandiplokk ning hiljem maalimiskast, et koostada ateljeetööde tarvis teaduslikult täpsete botaaniliste joonistuste „kataloogi”. Maastikumaali tugev sidumine natuuriuudiumiga iseloomustab eelkõige kunstniku 1830. aastate loomingut, mil uurimis- ja enesetäiendusreisid viisid ta lisaks Reini ümbrusele ka Belgiasse, Šveitsi, Hollandisse ja Prantsusmaale. Neil kodu- ja välismaistel rännakutel sündisid valguse ja atmosfääri seisundeid vahendavad väikesed maastikud – Saksa vabaõhumaali varased näited, mille bravuurse maalilisuse inspireeris ilmselt kaasaege Prantsuse kunsti kogemus. Ja kuigi koduateljees naasis ta akadeemiliste esinduskompositsioonide juurde, meelitas maastikukunsti õppida soovijaid kunstniku natuuriga suhtlemise kirglikkus.³⁹ Schirmeri koolkonna teostest pole mõtet otsida topograafilist tõetruudust, vaid esmajoones täpselt fikseeritud detaile. Düsseldorfis maastikumaalile tagaski järgnenud aastakümneil rahvusvahelise edu üks koolkonnale eriti iseloomulik joon – ideaalse looduse idee sobitamine tegelikkuse faktidega.

Alates 1830. aastate teisest poolest hakkas maastikuklassi populaarsus tasapisi kahanema, sest 1838–1840 enesetäiendusreisil Itaaliasse vaimustus Schirmer Prantsuse 17. sajandi klassitsistidest maalijate Nicolas Poussini, Claude Lorraini ja Gaspard Dughet' heroilistest maastikest. Detailrealismi põhimõtetest võõrdudes ja klerikaalsusest mõjutatuna liikus Schirmer kunsti üldist arengutendentsi silmas pidades vastassuunas. Uutes oludes kaotas koolkonna liidri isik ja kunst varasema külgetõmbejõu. Kutse hakata Karlsruhes juhutama äsja Badeni suurhertsog Friedrich I rajatud kunstikooli osutus seega ahvatlevaks karjääri edenemise mõttes, kuid uude ametisse asumine oli ka elegantne viis Düsseldorfis maastikumaali koolkonnas edumeelse ja konservatiivse kunstimõtte konflikti pinnal puhkenud pingete maandamiseks. Idealistliku naturalismi põhimõtte jätkuvat elujõulisust koolkonnas kinnitab Schirmeri enda loominguline arengukaar: isegi siis, kui Jacob Ruisdaeli mõju oli asendunud Prantsuse klassitsistlike maastikumaalijate eeskujuga ja loodusläheduse põhimõtte rakendamine muutunud varasemaga võrreldes ebajärjekindlaks, tundus loodus kunstnikule maalimisväärtus mitte üksnes ajaloo- või mütoloogilise sündmuse toimumise kohana, vaid selle enese meeli vallutava võlu tõttu.

Schirmeri kunstiakadeemiast lahkumise järel 1854. aastal kerkis maastikukoolkonna tegelikuks loominguliseks juhiks kunstniku pika õpilaste rea väljapaistvaim esindaja, varaküps Andreas Achenbach („Kunstiakadeemia õue” maalimise ajal 1831. aastal oli ta kõigest 16-aastane). Ägeda loomuga Achenbach oli küll tüliga Düsseldorfist lahkunud, kuid

³⁸ Samas, lk 131.

³⁹ Kui Schirmer 1854. aastal kunstiakadeemiast lahkus, oli tema käe alt läbi käinud 146 õpilast ja maastikumaali õpetus igati järjel.

tõusis sellegipoolest kiiresti natuuritruudust hindava maastikumaali suuna etteotsa. Eriti armastati kunstniku 17. sajandi Hollandi meremaali traditsioonist inspiratsiooni ammutanud merepilte, Norra maastikke ja veskimotiive. (ill 10) (Asjaolu, et pildimotiivid olid ammutatud Simmerni lähedasest Hunsrückeni, ei olnud kunstnikule Põhjamaa maalimisel takistuseks.) Maastikku istutatud veski või talumaja tundub olevat üks koolkonna tüüpmotiive, mille leiame Ernst Hermann Schlichtingi sajandi keskpaigas maalitud kompositsioonidelt („Metsatalu”, 1859; „Mägimaastik taluhoonetega (Norra motiiv)”, mõlemad EKM), aga ka Dückeri varaselt „Lõuna-Eesti vaatel” (1862, EKM, ill 11). Ka nende maalide puhul pole enamasti mõtet otsida täpset maalimispaika: tegemist oli populaarsete pildiklišeedega, mille puhul ei pruukinud (kuigi võis) tegemist olla konkreetse maako- haga isegi siis, kui pealkiri sellele osutab. 1862. aastast jõudsid Achenbachi maastikesse Hollandi ja Belgia sadamalinnade vaated (iseloomulik pealkiri „Ostende kalaturg” loob sideme Bochmanni tuntud analoogset motiivi kasutava pildiga).⁴⁰ 1870. aastaks, mil juba Dücker koolkonna maastikumaali uut loomungulist energiat laadis, oli kunstiturg paraku Achenbachi motiividest tüdinud, osaliselt ilmselt ka seetõttu, et maitse muutudes õppisid vaatajad paremini eristama kontseptuaalset tõetruuduse taotlust tegelikkuse detailidega flirtimisest.

Schirmeri klassikalise maastiku eeskuju järgijate kõrval tegutses kunstiakadeemias ka teine kunstnike grupp eesotsas norralase Hans Gudega, kes, olles õppinud nii Schirmeri kui ka Andreas Achenbachi juures, suutis kokku viia esimese idealismi ja teise naturalismi.⁴¹ Ajavahemikus 1854–1862 maastikumaali klassi juhendanud Gude kasvas Düsseldorfis Kunstiakadeemia populaarsust ka välismaal, eelkõige Põhjamaades. Düsseldorfis juurdunud lugupidamisega looduse kui maastikumaalija kindlaima inspiratsiooniallika vastu, taotles Gude pateetikata Norra fjordide ja Baieri mäestike vaadetes tegelikkuse ja poeesia kokkukõla.

1863. aastal võttis ametlikult maastikumaali klassi üle Oswald Achenbach, kes oli küll õppinud Düsseldorfis Kunstiakadeemias, kuid polnud Schirmeri õpilane ja usaldas pigem oma kuulsat venda Andreast. Kunstiringkondades kutsutigi neid „Düsseldorfis dioskuurideks”. Nagu venna ja paljude teistegi kunstnike puhul, tagas uue maastikuklassi õpetaja edu kunstiajaloo korduv paradoks: esialgu publiku huvi äratanud uus käsitlusviis võib ootustele vastu tuleva motiivide ja maalimiskäikude kordamisega viia ostjad iseenda provotseeritud stereotüüpidest tüdimiseni. Nagu on osutatud, võiks Achenbachi panuseks Düsseldorfis koolkonna maastikukunsti pidada valgusefektidega saavutatud, kuid sellegipoolest loodusläheduse printsibist juhinduvat romantilise paatoseta tundelisust.⁴² (ill 12) 1872. aastani maastikumaali eesotsas olnud Achenbachi 50 õpilase hulka kuulus ka Nehatus sündinud Gregor von Bochmann, keda kokkupuude Achenbachi hilisema, pintsli- tõlt üha

⁴⁰ R. Theilmann, Schirmer und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei, lk 138.

⁴¹ Samas.

⁴² Samas, lk 140.

enam etüüdile läheneva loominguga aitas ehk kergemini omandada naturalismi koode ja taktiilsemat maalimistehnikat.

1872. aastaks, mil Eugen Dücker kunstiakadeemias maastikumaali õpetama hakkas, oli Düsseldorfis koolkonna maastikumaalis (eriti maalimismotiivide valimisel) kasvanud Prantsuse impressionismieelse kunsti mõju. Pärast pikka aega kestnud läbirääkimisi kunstiakadeemia direksiooniga kinnitati toona pisut üle kolmekümnene Dücker 1874. aastal ametlikult Oswald Achenbachi mantlipärijaks. Võib oletada, et tema andelaadis ja maalimiskogemuses nähti koolkonna kaasajastaja potentsiaali. Ametis veedetud aastakümnete jooksul õppis kunstniku käe all 82 ametlikult registreeritud õpilast ja maastikumaal tegi läbi ainult Schirmeri eduka pedagoogiajaga võrreldava õitsengu.⁴³ Tõsi, 19. sajandi teisel poolel kaotas Düsseldorfis Kunstiakadeemia Müncheni ja Berliini esiletõusuga mõnevõrra oma populaarsusest, kuid püsis tung ka Eugen Dückeri ja Peter Jansseni ateljeedesse.⁴⁴

Dücker oli esimene maastikuklassi juhataja, kes polnud seotud Schirmeri rajatud maastikukoolkonnaga, erialase hariduse omandas ta aastail 1858–1862 Peterburi Kunstiakadeemias. Seetõttu võib nii tema kui ka teiste Peterburis alustanud kunstnike varast loomingut seostada pigem Vene maastikumaali koolkonnas 19. sajandi keskpaigas toimunud liikumistega. Just sel ajal oli Vene maastikumaal välja kasvamas Itaalia-kultusega seotud idüllilise maastiku valitsemise ajajärgust ja asunud üha enam otsima kodumaa lihtsate ja ülevusetu maastikuvormide kujutamise vormeleid. Realismi suunas liikumisega kaasnes ka Venemaal soov vastanduda akadeemilisele kunstile, sajandi lõpupoole aga modernismiga seotud suundadele. Selle tugevalt loodusläheduse traditsiooni tekkelooga seotud vastanduse teoreetiline põhjendamine algas Venemaal 1840. aastate lõpupoole. Mõisteti, et maalimist väärrib mitte ainult lihtne, vaid ka inetuna tunduv motiiv, vaimustuti üha enam ka Düsseldorfis koolkonna kunstnikke mõjutanud Alexandre Calame'i loomingust.⁴⁵ Šveitsi maali läbis oma loominguteekonnal erinevaid etappe, kuid loodusläheduse suunas liikujaid köitis tema maastikuvaadete „naturaalsus”. Calame maal is teatavasti palju romantilisi kaugus- ja kõrguselamus pakkuvat Šveitsi mägist loodust. Oskus vältida rõhutatult kõrgelennulisi emotsioone olukorras, kus motiiv seda otse peale sunnib, tõstis Calame'i loodusega asjalikku kontakti otsivate kunstnike suureks eeskujuks. Selle suuna kunstnike jaoks võlgnes maastikupilt oma mõjuvuse mitte motiivi rabavale ilule, vaid isikupärase maalimisviisi ja vaataja tundlikkuse kokkukõlale. Dückeri kujunemisaastatel pakkusid Peterburi kunstigaleriid piisavalt võimalusi uurida nii Calame'i, viimasega peaaegu sama kõrgelt hinnatud Andreas Achenbachi kui ka barbizonlaste maale. Prantsuse realistliku kunsti ideed ja võtted toimisid nii Vene kui ka Düsseldorfis maastikukunstis (ka Schirmeri looming kinnitab seda), kuid jõudsid sinna tihtipeale kaudsemaid teid pidi, vahendatult

⁴³ Samas, lk 141.

⁴⁴ N. Roth, *Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule? – Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918*. 1. kd, lk 251.

⁴⁵ C. Ely, *This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2009, lk 170.

ja kandsid seetõttu erinevate isiksuste ja kunstiliste kavatsuste tunnuseid. Dückeri hilisemat karjääri silmas pidades on oluline, et juba enne Düsseldorfis saabumist oli tal olnud võimalus analüüsida looduslähedast kujutusviisi hindavat kunsti, sh ka Düsseldorfis koolkonna maastikumaalijate loomingut. Sellele toetudes töötas ta välja oma mõõdukalt akadeemilise natuuri püüdva maastikukäsitluse, mille lihtsad motiivid avaldasid kunstniku uues kodulinnas muljet. Täiendanud end Berliinis, Karlsruhe ja Stuttgartis, seadis Dücker end 1864. aastal sisse Düsseldorfis, kuid säilitas tihedad sidemed oma kodukandi ja Venemaaga: esines tihti näitustel, pälvis 1868. aastal Peterburi Kunstiakadeemia akadeemiku ja neli aastat hiljem professori tiitli. Düsseldorfist võttis ta ette reiseid Hollandisse, Belgiasse, Itaaliasse, Prantsusmaale ja Šveitsi, et end maastikumaalis toimuvaga kursis viia. Eriti oleval talle muljet avaldanud Jean-Baptiste-Camille Corot ja Charles-François Daubigny, barbizonlased, kel oli akadeemilise traditsiooni murdmisel paljudes regionaalsetes maastikumaali koolkondades suur roll.⁴⁶

Dücker kandis Andreas Achenbachi meremaalide motiivide varamu uude emotsioonide helistikku. Tormise mere asemel näeme rahulikke rannavaateid ja tüüneid abajaid, romantikute kompositsioonidele omane emotsionaalne pinge asendus rahu ja harmooniaga. Rannavaadete vett ja taevast eraldav silmapiir (seda hakatigi kutsuma „Dückeri horison-diks“) jättis piisavalt ruumi õhu, veepinnalt ja taevast peegelduva valguse maalimiseks. (ill 13) Kui pidada romantikute eeskujul avaruseelamusest tekkivat subliimsust pitoresksuse tunnuseks, siis ei saa Dückeri maastikke pidada maaliliselt põnevaiks. Linnuperpektiivist jäädvustatud varastes töödes („Lõuna-Eesti maastik“, „Vaade Aa jõe orgu“, mõlemad 1862, EKM) on küll lennukaid vaateid, ent intiimsus hiilib neisse lähivaates kirjeldatud looduse detailidena. Varaste maastike puhul meenuvad pigem mõjuka Calame'i külmas valguses lineaarsed maastikuvormid. Kui aga üritada kindla motiivitüübi, emotsionaalse häälestuse ja natuuri abstraherimisega seotud „pitoreskse“ mõistet siduda teose maalilise teostusega, nagu on näiteks veenvalt tehtud John Constable'i maastikukäsitluse puhul, siis on ka Dückeri loomingus, eriti etüüdides, võimalik sedastada 19. sajandi lõpukümnendele omast loodusega vahetust suhtlemisest inspireeritud maalilist sarmi.⁴⁷ Kaasaegsete kriitikute silmis lõdvana tundunud Constable'i pintslitöö oli juhtinud klassikalist laseerimistehnikat hüljata soovinud noorema põlvkonna kunstnike tähelepanu realisti jaoks olulisele isikupärasele maalimisviisile.⁴⁸ Looduslähedust austava kunsti puhul oli uute motiivide avastamine sama oluline kui uute värvi lõuendile kandmise viiside leiutamine.

Nagu headele õpetajatele iseloomulik, suutis Dücker seista traditsiooni ja kunsti-uuenduse piiril.⁴⁹ Traditsiooniga sidus teda austus natuuri vastu, aga ka töö oma väljendusvahendite, eriti värvi ja valguse tundliku valdamise nimel. Seisnud silmitsi Rügeni saare

⁴⁶ N. Roth, *Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule?*, lk 252.

⁴⁷ R. Lambert, *John Constable and the Theory of Landscape Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, lk 193.

⁴⁸ G. Needham, *19th Century Realist Art*, lk 72.

⁴⁹ R. Theilmann, *Schirmer und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei*, lk 141.

külma valguse ja tasase Saaremaaga rafineeris Dücker paletti ja rikastas maalimismaneeri uute, etüüdile iseloomulike võtetega. Kriitikud tõstsid korduvalt esile maalija oskust tabada Põhjamaa loodusele ja Läänemerele iseloomulikke seisundeid: „Ta armastab kujutada metsa ja Läänemere randa ning oskab neis alati esile tõsta uusi poeetilisi varjundeid. Ta tunneb Põhjala taeva peenimaid toonivarjundeid, tasase vetevälja õrnimat värvidemängu, aga ka vee- revate lainete tumedat sügavust.”⁵⁰ Samas vastandub vabas õhus maalitud maastikuetüüdide maaliline vabadus peentele tonaalsetele üleminekutele rajatud ateljeekompositsioonidele. Dückeri positsioon kahe ajastu vahemehena tekitas segadust ka õpilastes, kellele akadeemilise lõpetatuse nõue tundus impressionistide maalimismeetodi plahvatusliku leviku ajastul pisut ajast ja arust. Osaliselt ehk ka seetõttu, et kunstniku etüüdide vahetu naturalism erines oluliselt lõpetatud maalide detailide vahendamisele keskendunud looduslähedusest. Kuigi kaasaegsete kunstiliikumistega tuttav ja neist huvitunud, jäi Dücker teadlikult oma valikute ja maalimisviisi juurde.⁵¹ Alalhoidlikumat joont hoides tundis ta võib-olla vajadust säilitada maalikunsti väljendusvahendite kiire muutumise ajastul ettekujutus akadeemilise maali traditsioonist ja väljapeetud tundetoonist. Õpilastele jättis ta oma ande arendamisel alati vabad käed. Tundes Düsseldorfis maalikooli üldist natuurilembust ja Dückeri suutlikkust nautida tööd vabas õhus, tundub loomulik, et ka Dückeri klassist kasvas välja Worpswede kunstnike koloonia tegevuses osalenud maalijaid, nt Otto Modersohn (Dückeri ateljees 1884–1888). 1896–1899 otsisid Düsseldorfis koolkonna kasvandikud (kuigi mitte Dückeri õpilased) kaksikvennad Rauad rännakutel Pakri ja Muhu saartele looduse ja olustiku täpse, kuid hingestatud kujutamise viise. Tuleb nõustuda Dückeri aja Düsseldorfis maastikukunsti analüüsinud Nicole Rothiga, kelle arvates ei pea paika levinud stereotüüp tagurlikust ja moderniseerumisvastasest Düsseldorfis maalikoolkonnast: nii kunstiakadeemiaga seotud kui ka Düsseldorfis vabaateljeedes töötanud kunstnikud olid uuendustele märksa avatumad kui seda akademismi eitamise ja modernismiga kaasamineku tuhinas on tähele pandud.⁵²

Nagu teada, õppis Dückeri juures ka mitmeid Baltikumist pärit maalijaid. Lätlase Jülijs Federsi mõnekuise Dückeri ateljees viibimise mõjust 1875. aastal on juttu käesoleva kogumiku kunstnikule pühendatud artiklis.⁵³ Tuntumatest Eestist pärit kunstnikest õppisid vahetult Dückeri käe all Oskar Hoffmann, Tõnis Grenzstein, Eduard Spörer ja Ferdinand Theodor Hoppe. Meile tuttavatest Oskar Hoffmanni maastikest tundub motiivilt kõige „hollandipärasema” vahetu loodusmulje jäädvustusena „Emajõgi” (1885, EKM, **ill 14**), kuid n-õ puhast, jutustust kandva stafaazita maastikku maalis Hoffmann harva. Grenzstein

⁵⁰ d [Leopold von Pezold?], Baltische Maler im Auslande. – Revalsche Zeitung, 1882, 6. Juli.

⁵¹ Üks kunstniku õpilastest Walter Opehy on meenutanud: „Vahel olin ma üllatunud, kuidas Dücker tema enda maalimislaadist kaugele jääva moodsa kunsti probleemide üle arutles. Ta kõneles Seurat’st, tema joonest ja tema valgusest, korra pudenes talt isegi sõna Cézanne, kellest mina tollal veel midagi ei teadnud. Ta rääkis temast väga-väga tõsiselt. Cézanne’i kunsti sügavus, mis säilitas tugevamate ja tundlikumate teoste puhul tiheda sideme natuuriga, avaldas talle ilmselt muljet.” Vt N. Roth, *Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule?*, lk 253.

⁵² N. Roth, *Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule?*, lk 252.

⁵³ Vt Eduards Kļaviņši artiklit lk 322.

ja Spörer elasid ja töötasid kaua välismaal, mistõttu nende kunstnike loomingust ei ole kahjuks täielikku ettekujutust. Grenzsteini, Eduard von Gebhardti õpilase ja kaastöölise, kõige esinduslikum kompositsioon valmis Nõo kiriku altarile,⁵⁴ ka mitmed tema portreed paistavad silma elava natuuritruu käsitusviisi, täpse karakteri tabamise („August Trummi portree”, 1893, EKM) ja maalilise iluga („Daami portree”, 1893, EKM, **ill 15**). Spöreril olid selja taga õpingud Peterburi Kunstiakadeemias, kuid 1870. aastal asus ta Düsseldorfis ning Läänemere ranniku ja Rügeni saare motiivid, samuti vabaõhumaaliga seotud maalimislaad (vt nt Spöleri „Maastik kalmistuga”, 1891, EKM, **ill 16**) annavad võimaluse paigutada ta Dückeri mõjukonda.

Dückeri hilistest õpilastest tegutses 1891. aastast Riias Rakverest pärit, kuid Läti kunsti-elu väsimatu korraldajana tuntud viljakas maali Gerhard von Rosen.⁵⁵ Roseni unistus, et Balti regioonis areneb välja omanäoline baltisaksa ja läti taustaga kunstnike ühendav kunstilooming, ei saanud loomulikult teostuda, kuid Balti regionalismi idee aitas Düsseldorfis koolkonna maalijaid paremini siinsesse kunstielu integreeruda ja nende kohaliku looduse ja olustikuga seotud loomingut regionalismi ideoloogia vaatepunktist põhjendada-väärtustada.⁵⁶ Rosen täiendas end 1880. aastatel Eugen Dückeri juures ning Düsseldorfis Kunstiakadeemia kui konservatiivse õppeasutuse maine jättis jälje ka omal ajal erakordselt armastatud akvarellisti retseptisioonile.⁵⁷ Maaliliste väljendusvahendite radikaalsele uuendamisele suunatud modernismi ja „rahvusliku kunsti” mõiste kasutajate vaatepunktist ei pakkunud maali lihtsad motiivid ehk tõepoolest midagi uut, kuid sajandivahetuse kunsti tüüpilise esindajana ei olnudki Roseni eesmärgiks pildimotiivi lahustamine rahutuks maalistruktuuriks, vaid juugendkunstile iseloomulik süntees, dekoratiivne stilisatsioon. (**ill 17**) Just seda võiks silmas pidada, kui üritada mõista tema suhtumist impressionismi, mida kunstnik iseloomustas kui „andetuse ja laiskuse varjamise haiglast viisi”.⁵⁸ Akadeemilise kunsti klassitsismil põhineva lineaarse käsitusviisi põimis Rosen looduse seisundite laia diapasooni tundmist hindava naturalismiga. Hanno Kompus osutas õigesti asjaolule, et „kunstnik kogu oma eluaja on ikka enam ja enam süvenenud oma põhiprobleemi: maaliliste

⁵⁴ Tõnis Grenzsteini Nõo kiriku altarimaali kohta vaata lähemalt Tiina-Mall Kreemi artiklist käesolevas kogumikus.

⁵⁵ Gerhard von Roseni mitmekülgsest rollist 19.–20. sajandi vahetuse Läti kunsti-elu korraldamisel vt lähemalt K. Äbele, *Artistic Life. – Art History of Latvia. IV. Period of Neo-Romanticist Modernism 1890–1915*. Institute of Art History of the Latvian Academy of Art, 2014, passim.

⁵⁶ Regionalismi idee kunstis käis G. von Rosen välja artiklis „Gibt es eine baltische Kunst?”, mis ilmus väljaande „Kunst-Beilage des „Rigaer Tageblatt“” 1907. aasta 10. märtsi numbris. Vt J. Keevallik, R. Loodus, L. Viiroja [koost.], *Tekste kunstist ja arhitektuurist*. 3. kd. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2006, lk 46.

⁵⁷ E. Kļaviņš, *Fine Art. Evolution of the Founders of Neo-Romanticist Modernism and their Followers' Output. – Art History of Latvia. IV. Period of Neo-Romanticist Modernism 1890–1915*. Institute of Art History of the Latvian Academy of Art, 2014, lk 284.

⁵⁸ A. M. Im Kunstverein, *Düna-Zeitung*, 15. (27.) April 1893. Tsit: E. Kļaviņš, *Fine Art. Evolution of the Founders of Neo-Romanticist Modernism and their Followers' Output*, lk 284.

abinõudega kujutada oma igavest armastust, nägelikku maailma”.⁵⁹ Idealistliku naturalismi põhimõtte teostus siin sajandivahetuse stiilitaju võtmes.

Ruraalne maastik. Kohatunne

19. sajandi viimasel veerandil paistis Düsseldorfis koolkond silma oma kahe tunnustatuima valdkonna – maastiku- ja olustikumaali – eduka ühendamisega. Tegelikku sellisel tõetruul jäädvustamisel, mis suunas maastikumaalijad romantilis-pitoreskse otsinguilt „käegakatsutavate” motiivide juurde, sulas loodus ja olustik loomulikuks maalimisväärsaks ruraalseks keskkonnaks. Schirmeri kooli maastikumaalid liikusid looduse detailide lähivaatluse juurest lõpetatud kompositsioonides natuuri üleva abstraktsioonini. Dückeri maalil esialgu Eesti talunaise punast seelikut kompositsiooni värvigamma puänteerimiseks-elavdamiseks või karjusidüllil loomiseks („Saaremaa maastik”, 1860, EKM, **ill 18**). Bukoolilise maastiku žanrile iseloomulikud väikesed figuraalsed stseenid juhtisid (peamiselt linnainimesest) vaataja pildil liikuvat pilku. Stafaaž tõi maastikumaali värvikust, see lisati üksikute maastiku elementide mastaapide tähistamiseks, seega peamiselt esteetilistel põhjustel. Samas kinnitasid figuraalsed täiendused romantismi ajal ununema kippunud suhtumist rustikaalsesse miljöösse kui meeldivasse paika.⁶⁰ Ettekujutusel maamiljööst kui õnnelikuma ja elujõulisema elu võimalust pakkuvast *locus amoenus*’est on Lääne-Euroopa kultuuris teatavasti pikk ajalugu.⁶¹ 19. sajandi lõpukümnendite Düsseldorfis „eluläheduslased” tõstsid varem looduskujutuse maalilise laigu funktsiooni surutud stafaaži mastaabilt ja tähtsuselt looduse võrdväärseks partneriks. Dückeri õpilane Oskar Hoffmann ja 1871. aastal Düsseldorfis oma ateljee sisse seadnud Gregor von Bochmann tegutsesid edukalt kahe žanri piiril ehk rustikaalse maastiku vallas. Ruraalse maastiku populaarsus Eesti düsseldorflaste loomingus tõstatab veel kord küsimuse selle suhtest Madalmaade kunsti, eriti aga talupoeglikku miljööd peegeldavasse 17. sajandi Hollandi maastikku ja aastail 1870–1900 viimase traditsiooni arendanud Haagi koolkonda.⁶² Saksa Düsseldorfis koolkonna uurijad on neile seostele korduvalt tähelepanu juhtinud.⁶³ Dokumendid ei kinnita küll seda, et Haagi koolkonna kunstnikud (v.a Philip

⁵⁹ H. Kompus, Gerhard parun von Rosen 1856–1927. Ta mälestusnäituse puhul Toompea muuseumis. – Päevaleht, 1927, 1. dets.

⁶⁰ W. S. Gibson, Pleasant Places. The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000, lk XXVII.

⁶¹ C. Payne, Toil and Plenty. Images of Agricultural Landscape in England. 1780–1890. New Haven and London: Yale University Press, 1993, lk 24.

⁶² Haagi koolkonna mõiste tõi 1875. aastal käibele kunstikriitik Jacob van Santen Kolff ajakirjas De Banier ilmunud artiklis. Kunstnike vanemasse põlvkonda kuulusid Jozef Israëls, Johannes Bosboom, Willem Roelofs, Constant Gabriël ja Hendrik Weissenbruch. Teise põlvkonda arvatakse Gerard Bilders, Anton Mauve, Henrik Willem Mesdag, Bernard Blommers, Albert Neuhuys ja vennad Jacob, Willem ja Matthijs Maris. Vanemate koolkonna meistrite juures õppisid David Artz, Theopile de Bock ja Geo Poggenbeek. Vt Renske Suijver, A Reflection of Holland. The best of the Hague school in the Rijksmuseum. Rijksmuseum / Nieuw Amsterdam, 2008, lk 5.

⁶³ Vt nt N. Roth, Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule?, lk 252.

Sadée), oleksid õppinud Düsseldorfis Kunstiakadeemias, kuid Johannes Bosboom ja Jozef Israëls külastasid Düsseldorfis, et end seal uusimate kunstisuundadega kurssi viia. Düsseldorfis koolkonna maalijad omakorda esinesid kaasaegse kunsti näitustel Hollandis.⁶⁴

Oma peamise elu- ja töökoha järgi nime saanud Haagi koolkond (tegemist ei olnud kunstirühmituse, vaid loominguliste mõttekaaslaste hajusa ringiga) otsis esimeste seas maalimisainest kaasaegsest maakeskkonnast, vaatas seda mitte jumalikust kõrgusest, vaid inimese pilguga, kasutades seejuures ära 17. sajandi Hollandi maastiku- ja olustikumaalijate, aga ka barbizonlaste praktikat. Hollandi romantismi paatost summutav, täpselt doseeritud emotsionaalsus võis, ühe eeldusena, aidata koolkonna maalijaid kohaneda looduse ja elu tõepärase kujutamise ideega, ülemäärast romantilist tundelisust käsitleti hollandlase loomusele võõrana.⁶⁵ Hollandi (või Saaremaa ja Düsseldorfis ümbruse) looduse Alpide panoraamist erinev tasasem vaatepilt tundus maalijaile Barbizoni kandi kohaliku vastena.⁶⁶ Teisalt toetus nimetatud kahele, realismi esteetikat silmas pidades igati loogilisele, inspiratsiooniallikale – Hollandi 17. sajandi kunsti ja Barbizoni koolkonna praktikale – suurem osa Euroopa 19. sajandi teise poole looduslähedusele orienteeritud kunstikoolkondadest. Inimkäte poolt kujundatud ja metsiku looduse piiri – Haagi ümbruse, eriti lähedal asuvate Scheveningeni düünide, nagu ka Fontainebleau metsa ja Eestimaa randade tähelepanelik vaatlus pakkus nii kunstnikele kui teoste ostjatele kogemuslikult lähedasi, kuid linnaelust erinevaid meeleolusid, avades samas maalijale tee oma väljendusvahendite lihvimiseks.⁶⁷ Realismi-naturalismi paradigmas töötavatel kunstnikelt oodati, eriti fotograafia võidukäigu tingimustes, motiivi maaliliselt huvitavat lõuendile kandmist, sellest kujunes akadeemilise kunsti normid hüljanud modernismiajastu realisti eneseteostuse ja läbilöömise võimalus. Toonmaal, täpselt kokkukõlavad värviakordid, laiema pintsliöögid ja pastossem värvi-tekstuur peegeldasid maalimisviisi vallas toimunud muutusi.

Loodusläheduse ideest haaratud Eesti düsseldorflastest külastasid Hollandit ja Belgia Eugén Ducker, Eduard von Gebhardt, õpingute ajal 1893. aastal ka Paul Raud. Eriti tihe isiklik ja loominguline side Hollandi kunstiilmaga kujunes aga Gregor von Bochmannil. Tihti reisis ta Amsterdamis, Haarlemis, Delftis, Scheveningenisse. Kunstniku loomingu kõrgperioodil aastail 1901–1904 kujunes sagedaseks peatuskohaks Haagist 16 kilomeetrit

⁶⁴ J. Sillevs, A. Tabak, *The Hague School Book*. Gemeentemuseum den Hague. Zwolle: Waanders Publishers, 2004, lk 65.

⁶⁵ J. Sillevs, A. Tabak, *The Hague School Book*, lk 36.

⁶⁶ Pöördumist hollandipärase poole on seostatud ka 19. sajandil täheldatud patriotismi kõrgajaga Hollandis. Barbizonlased olid juba üles leidnud 17. sajandi Hollandi maastikumaalijad kui looduslähedust hindava kunstniku suured eeskujud, Haagi koolkond hakkas osaliselt läbi nende silmade aduma nt Jacob van Ruisdaeli loomingu potentsiaali. Vt R. Suijver, *A Reflection of Holland. The best of the Hague school in the Rijksmuseum*, lk 14.

⁶⁷ W. S. Gibson, *Pleasant Places. The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, lk XXIV. Rustikaalne maastik on tegelikult rangelt kalkuleeritud vaheala, milles on nii tsiviliseeritud maastiku kui ka inimkäest puutumata metsiku loodus elemente.

põhja pool asuv Katwijk.⁶⁸ Siin töötades võistlesid üht ja sama ainevalda maalides ostjate tähelepanu pärast ka Haagi koolkonnast väljapoole jäävaid Hollandi kunstnikud ja rida sakslasi, kelle hulka arvati omal ajal ka Eugen Dücker.⁶⁹ Aastakümneid Bochmanni loomingus kesksena püsinud Hollandi kalurite eluoluolu (**ill 19**), üldse maaelu teema, sulatas ta väga sujuvalt mh Haagi koolkonna mõjuvälja, kuigi ka Düsseldorfis oli kalurielu kujutamine jätkuvalt populaarne. 1874. aastal reisis Bochmann Haagi ja Delfti ning tegi visiidi ühe Haagi koolkonna juhtfiguuri Anton Mauve ateljeesse. Mauve oli barbizonlaste loomingu austaja, ent tundis suurt huvi Jean-François Millet' talumiljööd elulähedaselt käsitlevate maalide vastu. Talupoegade ja pudulojude, vankriratastega läbikäntud külatee motiivide liin Bochmanni loomingus (vt nt „Laadal”, „Sepikoja ees”, EKM, **ill 20**) ulatub ehk just Mauve vahendusel kunstnikule eeskujuks olnud Prantsuse realisti tundeküllaste olustikupiltideni. Düsseldorfis taustaga kunstnikele näitustelt ja ehk ka Katwijki episoodidest hästi tuttav Mauve võis huvi äratada ka maastiku- ja olustikužanri ühendajana. Düsseldorfis koolkonda esindava Bochmanni ruraalseis maastikes on sentiment maalitava täpse vahendamise, talupoeglikku miljööd kirjeldava hallikaspruuni värvilahenduse ja rikka maalilise tekstuuri kõrval siiski teisejärguline. Teisalt võivad halli ja pruuni tooniastmikele rajatud värvilahenduste juured ulatuda otsapidi ka Frans Halsini, sest Bochmann oli juba 1872. aastal uurinud Frans Halse muuseumis Haarlemis selle 17. sajandi etüüdliku maalimismaneeri viljeleja töid. Võrdlus 17. sajandi Hollandi kuldajastu maalijatega (Bochmann tundis nende loomingut mitmete kollektsioonide põhjal hästi) viitab veel ühele paralleelile Bochmanni ja Haagi koolkonna kunstnike vahel: mõlemad ammutasid motiive ja maalimisvõtteid kogu 17. sajandi Hollandi kunsti, ent ka selle hilisemate tõlgenduste väga laiast skaalast.

Bochmanni Hollandi-ainelisi maale on peaaegu võimatu siduda konkreetsete geograafiliste punktidega. Ka ettevalmistavad visandid ja etüüdid jagavad vaatajaga, isegi tõenäoliste Eesti motiivide puhul, vaid teatava maastikutüübi ja selle rüpes elatava elu üksikasju. Ometi pidas nii Bochmann kui ka teised Eesti Düsseldorfis koolkonna viljakamad maalijad kodumaaga sidet ka siis, kui elu ja töö olid nad võõrsile viinud. Bochmann käis vähemalt isa surmani 1879. aastal regulaarselt Eestis, naastes Düsseldorfis etüüdide, visandite, sünnikoha inimesi ja loodust meenutada aitavate fotodega.⁷⁰ Materjaliga, mis tagas ka sünnimaalt eemal visuaalse kontakti siinse ainekuga. Huvi maalimiseks põnevate rannavaadete vastu võis tegelikult targata juba noorpõlves Tallinnas, ammu enne esimesi reise Hollandisse või Rügeni saarele. Düsseldorfis ja Hollandi maalikoolkonna motiivi vahendamise traditsioonis leidis ta lihtsalt sobivaid eeskujusid ja loomingulisi mõttekaaslasi.

⁶⁸ J. Hümme, Gregor von Bochmann (1850–1930). Leben und Werk eines deutschbaltischen Malers in Düsseldorf. Kiel: Ludwig, 2007, lk 50–52. Kõigi käesolevas artiklis kasutatud biograafiliste andmete eest võlgneb autor tänu osutatud Julia Hümme monograafiale.

⁶⁹ J. Hümme, Gregor von Bochmann (1850–1930). Leben und Werk eines deutschbaltischen Malers in Düsseldorf, lk 50. Bochmann käis seal tihedamalt läbi ka Düsseldorfis maaliaga Cornelius Wagneriga.

⁷⁰ Samas, lk 56.

Kuigi me enamasti ei tea Düsseldorfis koolkonna Eesti taustaga kunstnike sünnimaaviisi üksikasju, paistab silma nende järjekindlus Eesti-sidemete säilitamisel, olgu siis tegemist perekondlike või loominguliste põhjustega. Eesti ainese silmapaistev esindatus Gebhardti, Bochmanni ja Hoffmanni loomingus sunnib otsima selle põhjust. Tegelikku natuuritruu käsitusviisi ideest haaratud kunstnikke käivitab alati võimalus vahendada lähedast ja kogemuslikku, kuid Düsseldorfis maalijate professionaalset huvi Eesti looduse ja olustiku vastu võimendasid ilmselt ka kunagise sünnimaaga seostuvad tunded, teatav kohatunnetus. Linda Nochlin on teraselt osutanud, et kaasaegsuse nõude kõrval oli 19. sajandi realisti jaoks oluline olla teadlik oma kohast ja päritolust.⁷¹ Kohatunne seostub enamasti, ja siinse Düsseldorfis koolkonna puhul kindlasti, maaelu ja rahvatraditsiooniga. Kuigi koolkonna Eesti haru põhiesindajad olid sisse kasvanud teise kultuuriruumi ja akadeemilise kunsti maailma, kujundas kohatunne nende kunstnikuidentiteeti. Sünnimaapärand õnnestus rahvusvahelisel kunstiareenil ametialase edu vankri ette rakendada siis, kui peeti kinni kõrgetasemelise maali garandina üldiselt aktsepteeritud akadeemilise kunsti konventsioonidest. Eelkõige see legitimeeris kohaliku motiivi kõrgetasemelise kunstina.⁷²

Düsseldorflaste sissevaade Eesti ruraalsesse miljöosse ei raba vaatajat eksootikaga (kuigi kujutatav aines seda võimaldaks), sest see pilk pole kunagi üleolev. Ruraalsel maastikul kui maalijal inimest loodusega ühendada aitaval alaanril on suur kohatunde vahendamise potentsiaal, mille Eesti taustaga Düsseldorfis koolkonna kunstnikud meisterlikult ära kasutasid. Oskar Hoffmann tasakaalustab paljudel pildidel („Esimesed rattad ja viimane regi” ja „Teel laadale (Jüripäev)”, mõlemad 1894–1899, EKM, **ill 21**) looduselamuse aastaaegade vaheldumist saatvate maaelu tsükliliste vaatamängudega. Argipäev paigutus illusoorse tõetruudusega vahendatud olmehetkest ümber igaviku dimensiooni, mis on naturalistliku idealismi meetodi rakendamise hilisele faasile väga tüüpiline. Imetlusväärset moel suudab kunstnik üheaegselt osutada nii idüllile kui ka viletsusele, vahendada korruga mitut 19. sajandi jooksul maaelu kohta käibele läinud müüti. See, mis Eestimaa düüsseldorfis tekitas äratundmisrõõmu, mõjus võõrsil kohalikke olusid mittetundvale kunstisõbrala ajaloost tuttava karjustseenina.

Koha ja kunstikonventsiooni keerulise suhte dünaamika selgitamiseks pole Düsseldorfis koolkonnas tabavamalt näidet kui Paul Raua juhtum. Düsseldorfis Kunstiakadeemia täieliku kursuse 1894. aastal Gebhardti, Hugo Crola ja Peter Jansseni käe all lõpetanud Raud, kelle etüüdid meenutavad teematikalt ja maalimislaadilt tihti Bochmanni maalisandeid, teenis kunstiakadeemia lõpetamise järel leiba peamiselt portretisti ja kunstiopetajana. Loomulikult soodustasid õpingute ajal saadud impulsid ja Düsseldorfis valitsevad esteetilised põhimõtted ka Raua ainevalikut, vabaõhumaali ja impressionismi surve üha etüüdlikumaks muutunud maalimisviisi. Bochmanni looming ja Raua etüüdid, mis oma maalilisust rõhutava eluläheduse ja sööstudega impressionistide maalimismeetodisse,

⁷¹ L. Nochlin. *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Thames and Hudson, 1991, lk 19.

⁷² Samas, lk 32.

kujutavad omamoodi düsseldorfliku natuurilembuse kunstilist tippu. Raua piltides põimub akadeemias kätteõpitu, maalimismõnu ning isikliku ja lähedasena kogetud maamiljöö taas rahvusromantiliseks idülliks, mis 19. sajandi lõpus peegeldab ühtaegu linnastumise ja tööstusrevolutsiooni üle elanud eurooplase igatsust kaotatud paradiisi järele. (ill 22) Düsseldorfi koolkonna maastiku- ja žanrimaalijad olid saanud nautida selle igatsuse aastakümnete pikkuse tõlgendamise privileegi.

„Ainus maaliline rahvas”. Olustikumaal idüllist narratiivini

Düsseldorfi olustikumaal puhkes õitsele küll hiljem kui Münchenis või Viinis, kuid mitte kusagil mujal Saksamaal ei kujunenud selle arenguks 1830. aastail soodsamaid tingimusi. Et Düsseldorfis puudus varasem olustikumaali traditsioon, panustasid, kuigi erineval moel, selle sündi kaks kunstnikku. Berliinist pärit Eduard Pistorius töötas Reini kallastel aastail 1827–1830, kuid lühikesest ajast hoolimata juhtis just tema kohalike žanrimaalijate pilgu 17. sajandi Hollandi väikemeistritele ning võttis üles teemad, mis kujundasid Eesti 19. sajandi teise poole düsseldorflaste olustikumaali pildiprogrammi. Pistorius õppis Madalmaade kuldajastu kunstipärandit tundma Dresdeni ja Sanssouci lossi kunstigaleriides vanade meistrite loomingut kopeerides, 1827. aastal järgnes reis Hollandisse. Ajalehelugeja, „külapoliitiku”, kaardimängija värvikad ja tihti Adriaen Brouweri või Adriaen van Ostade pildimaailmast ülevõetud tüübid kodunesid tänu Pistoriusele Johann Peter Hasencleveri, Rudolf Jordani, Adolph Schroedteri, Ludwig Knausi, aga ka Oskar Hoffmanni loomingus. Teiselt poolt on taas põhjust imetleda Wilhelm von Schadow’ ettenägelikkust, kes küll ei avanud kunstiakadeemiasse žanrimaali klassi (alles 1874. aastal määrati Wilhelm Sohn esimeseks olustikumaali professoriks), kuid astus samme, et erinevate valdkondade maalijaid liita. Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen asutamine 1829. aastal ning selle tegevusega kaasnenud iga-aastased kunstiostud, linna maalijatele avatud eksponeerimisvõimalused kunstiakadeemia ruumides kuulusid Schadow’ algatatud, olustikumaali üha kasvavat edu arvestavasse loominguliste jõudude lõimimisprotsessi. 1850. aastal linna kunstnike Sügisnäitusel 15 ajaloomaali kõrval eksponeeritud 57 olustikumaali kinnitavad selle valdkonna kiiret arengut näitusele eelnendil.⁷³ 19. sajandi teisel poolel tunti Düsseldorfi Euroopas juba ühe žanrimaali keskusena, siin tegutsenud maalijad pälvisid näitustel tähelepanu ja auhindu. Koolkonda kuulunud maalijate kogemust hinnati sedavõrd kõrgelt, et nii mõnelegi selle esindajale pakuti õppejõu kohta teistes kunstikoolides.⁷⁴

Düsseldorfi koolkonna rahvaelu kujutavate maalide motiivide repertuaar kujunes seega välja juba biidermeierajastul. Nagu ka ettekujutus sellest, et sedalaadi kunst peaks tegelema igapäevase ja tuttavaga ning tegelaskujud kujutama rahva, seisuse, soo tüüpilisi esindajaid. Düsseldorfis armastatud talupoegade elu idealiseerivad pildid jõudsid

⁷³ U. Ricke-Immel, Die Düsseldorfer Genremalerei. – Die Düsseldorfer Malerschule. [Näituse kataloog.] Kunstmuseum Düsseldorf, 1979, lk 149.

⁷⁴ Samas, lk 161.

koolkonda Maini äärses Frankfurdist pärit kunstnikest sõprade Jakob Beckeri ja Jakob Fürchtegott Dielmanni vahendusel. Biidermeierlik žanrimaal kippus eelistama rõõmsaid, idüllilisi ja humoristlikke teemasid ning Hermann Schlichtingi „Liivimaa talurahva pulma Vālmiera lähistel” (1842, **ill 23**), nagu ka kunstniku akvarelltehnikas teostatud ja hiljem litografeeritud talurahva elulaadi illustreerivaid olustikupilte („Kirikust tulejad”, „Lehma karja ajamine”, mõlemad 1852, ERM, **ill 24**) võib pidada koolkonna kõnekaiks näiteiks. „Liivimaa talurahva pulma Vālmiera lähistel” on peetud mitmeski mõttes olustikumaali varasema arenguperioodi tüüpseks, kunstniku vaieldamatuks „jõu- ja ilunumbriks”, milles löikuvad biidermeierliku olustikumaali Düsseldorfis arendust kujundanud ideed ja mõjuliinid.⁷⁵ Biidermeiermaali mõningaid vorme on põhjendatult peetud klassitsistliku stiili kodanlikuks arenduseks, kusjuures klassitsismi üleskrutud paatose vahetas neis välja uus meeleoluline põhitoon – idüll. Olustikumaalis tähendas see luba tekitada vaatajas meeleliigutust, kuid mitte kannatustega kaasnevat ebamugavustunnet. Talupoegade pidu (vana ja taas Madalmaade kunstitraditsiooni mõjukust peegeldav teema) andis kunstnikule võimaluse välja mängida suurema osa maaelu idealiseeriva kujutamise seotud ja ajastu vaimulaadile osutavatest kujutlustest, liikuda „madala” elu vahendamisel sotsiaalselt aktsepteeritavas tonaalsuses. Peomotiiv (pulmad, kirikuskäik) tõrjus vaataja meeltest maaeluga seotud reaalsuse häirivama osa – igapäevase ränkaskas orjatöö. Schlichtingi „Kāina motiiv” või Alexander Georg Schlateri „Rukkilõikuse” puhul on töötav (õigupoolest töötamist imiteeriv) inimene maastikumaali põnev detail, taluelu argipäevast on valitud kujutamiseks pastoraalse idüllilise õhustikku luua aitavad tegevused (kaevulkäik, loomade karjatamine). Niisugustest motiivarendustest pole mõtet otsida sügavat allegoorilist allteksti, kuigi kaugemaks eeskujuks olnud 16.–17. sajandi Madalmaade kunstit on seda viimaste kümnendite kunstiteadusliku lähilugemisega tuvastatud. Teisalt ei saa Schlichtingi pulmaliste puhul täiesti välistada ka kindlate käitumismustritega (joomine ja suitsetamine) ja nende kujutamistraditsiooniga kaasnevat manitsemise aspekti, sellest hoolimata, et 19. sajandiks oli suhtumine neisse tegevustesse sallivamaks muutunud. Tundub siiski, et eluolustikulised ja etnograafilised esemed kirjeldavad Schlichtingi suurel peopildil pigem olustikku sellesama Düsseldorfis idealistliku naturalismi varase tõlgenduse vaimus, mille puhul detailid aitasid eelkõige suveräänset pildimaailma näilise tõetruudusega kirjeldada ja poetiseerida.

Düsseldorfis ja ka näiteks sealset žanrimaali gravüüride kaudu mõjutanud Inglise žanristide (David Wilkie ja George Morlandi komponeerimisvõtet ulatuvad William Hogarthi loominguga kaudu paraku taas Madalmaade kunsti) talumiljöö emotsionaalselt mõjuva tõlgenduse tagab lavastuslikkus, mille üheks tõhusaks tööriistaks on valguskujundus, aga ka täpselt läbimõeldud kompositsiooniskeem ja tegelastevahelised suhted. Schlichting on „Liivimaa talurahva pulma” tegelaskonna paigutanud klaustrofoobiliselt kitsasse (tänu ukse- ja aknaavadele siiski avanevasse) pildiruumi, mille iga detaili eesmärgiks on lisada vahendatavale loole värvikaid, kuid eelkõige lõbustavaid varjundeid. Toredad karakterid, kõnekad žestid

⁷⁵ Eriti Põhjamaadest pärit koolkonna kunstnikud panustasid tihti oma sünnimaa olustiku vahendamisele, mõnikord žanrimaali ka ajaloomaali helistikku nihutades.

ja ilmekad näod on lustilöömise ideogrammi loomise teenistuses. Karakteri loomisel tuli abiks karikeerimine, sest kuigi maalitava tegelaskuju moraalsele palgele ei pruukinud alati hinnangut anda, pidi vaataja suutma esitatava tüübi loomust ja funktsiooni pildis hõlpsasti tabada. Malbe noorpaar, õpetussõnu jagav vanem mees, ilmselt liiga sügavale toobi põhja vaadanud tülitekitaja neidude tantsu sekkumas, külapillimeeste peomeeleolu üleskütvad ilmed ja musitseerimisžestid on vaid mõned Schlichtingi maali karakterikujunduse näited. Stseenis osalevad figuurid on piisavalt ilmekad, et vahendada lugu, kuid mitte piisavalt grotesksed, et esindada nt moraalse allakäigu allegooriat. Teatavat moraalse-ebamoraalse käitumise pinnal tekkivat vastandust võib hea tahtmise korral välja lugeda purjus noormehe ja tantsivate külaneidude paari kõrvutiolus, kuid pigem on ka siin tegemist koomilise ja idüllilise ühendamisega ajastu vaimus.⁷⁶ Valge seina taustale maalitud talutüdruk, kelle puhul on raske otsustada, kas ta seisab silmitsi kaaslane või oma peegelpildiga, mõjub tegelikkuse tõetruu vahendamise illusoorse võrdpildina.

Võimaliku vaataja ootustele vastu tulles on Schlichting maali teema ja tüpaaži kohandanud kindla kujutamistraditsiooniga, korranud sajandeid toiminud vormeleid. Kunstnikule tagab sedalaadi žanrimaalis edu orienteerumine vaataja eelteadmistele ja hoiakutele (koodide tundmisele) ja nendega sobituvate väljendusvahendite kasutamine. Kuigi ka Düsseldorfis varasemas žanrimaalis on, nagu eespool öeldud, 17. sajandi Hollandi kunstist ülevõetud stereotüüpe, vajas hollandlaste kujutatud tüübistik biidermeierajastu vaataja jaoks poetiseerimist. Schlichtingi maal on ehk kõige lähemal Madalmaade kunstis käibinud mõistele *gryllorum*, millega tähistati lõbusaid ja veidraid stseenikesi elust. Lapselikult rõõmsameelsete karakterite puhul tuleb siiski arvestada siinset seisuslikku ühiskonda, püstitunud ja ka maalidelt selgelt väljaloetavat paternalistlikku hoiakut suhtumises kohalikesse talupoegadesse.

19. sajandi keskpaigas toimusid vaidlused olustikumaali ümber 1848. aastal asutatud kunstnike ühingu Malkasten, mille elav seltskondlik tegevus ühendas nii kunstiakadeemia õppejõude kui ka linnas töötanud vabakunstnikke.⁷⁷ Sündinud küll revolutsioonilainega seotud poliitiliste sündmuste tuules, hakkasid kunsti üle peetavates arutlustes ühiskondlik-poliitiliste teemade asemel üha enam üles kerkima täiusliku vormi ja kunstiteose maalilise lahenduse küsimused. Realistlikule žanrimaalile iseloomuliku eluläheduse taotluse kõrval on tõepoolest oluline märgata neid maalitehnilisi pingutusi, mida kunstnikud tegid

⁷⁶ Moonutamise ambivalentsusele biidermeierlikus olustikumaalis on tabavalt tähelepanu juhtinud Klaus Albrecht Schröder, kelle arvates karikatuur võib nii portreeteerida, idealiseerida kui ka sümboliseerida. Vt K. A. Schröder, *Kunst als Erzählung. Theorie und Ästhetik der Genremalerei*. – Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution. München: Prestel, 1992, lk 19.

⁷⁷ Tänašeni tegutsevasse kunstnike ühingu kollektiooni kuuluvad järgmiste Baltikumist pärit kunstnike teosed: Gregor von Bochmann (nii isa kui sama nime kandnud skulptorist poeg), Eugen (Eugène) Dücker, Eduard von Gebhardt, Johann Eduard Hay, Alexander Heubel, Oskar Hoffmann, Ernst Hermann Schlichting. Vt *Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Künstler und ihre Werke in den Sammlungen*. Koost S. Schroyen. Düsseldorf: Grupello, 2001. Loetletuist olid kunstnike ühingu liikmed Dücker, Gebhardt, Bochmann ja Hoffmann.

fotograafilise imiteerimise vältimiseks. Eesti taustaga düsseldorflase Oskar Hoffmanni loominguulise pärandi paigutamisel koolkonna taustsüsteemi tundub parima võrdluspildina, nii teema kui maalimisviisi vaatepunktist, 19. sajandi keskpaiga hinnatud Düsseldorfi žanristi Ludwig Knausi „Valemängija” (1851, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, **ill 25**). Võtnud küll üle vanema kolleegi Johann Peter Hasencleveri kompositsiooni ülesehitamise põhimõteteid ja mõningaid motiive (nt süütu lapse kuju esineb ka „Valemängijas”), arendas Knaus Prantsuse maalija Thomas Couture’i ateljees välja moeka naturalistlik-sentimentaalse, kuid maalitehniliselt virtuoosse olustiku ja looduse käsitle. Knaus tundis suurepäraselt Hollandi kuldajastu kunstnikke. Juba enne Pariisi siirdumist 1852. aastal oli ta saanud ülevaate Berliini, Dresdeni, Viini, Praha ja Müncheni kunstikogudest, seega kerkib ka tema puhul uuesti päevakorda 17. sajandi Hollandi kunsti mõjuliin. Kolleksioneerides hiljem ka ise Hollandi kunstnike teoseid, sulandus Knaus Madalmaade kunstitraditsiooni kaasajastajate arvukasse seltskonda. Raskepärastes pruunides nn galeriitoonides „Valemängija” kuulub varasemasse Düsseldorfi aega ning selle teadlikku vanade meistrite tsiteerimist mõistsid ja aktsepteerisid toona nii vaatajad kui ka kriitikud.⁷⁸ Knausi maali ja Hoffmanni kõrtsistseene ühendavad vana kunsti jälgendavad galeriitoonid ja teema, kuid eristab moraliseeriv alltekst, mille olemasolule Saksa kunstniku puhul vihjab maali pealkirigi. Hoffmann eelistas kutsuda mänguks laua taha kogunenud mehi neutraalselt „kaardimängijateks”. Hoffmann sündis küll Tartus, kuid ei osanud eesti keelt, veetis suurema osa elust Peterburis ja vastandus elumehelik-hedonistliku käitumisega oma peamise kujutamiseobjekti – Eesti talupoja – elutavadele.⁷⁹ Sellest hoolimata keskendus ta juba aastail 1872–1882 Düsseldorfs õppides ja töötades Eesti teemale, võimalik et osaliselt Düsseldorfs maalimispraksise sisse seadnud Gregor von Bochmann eeskujul.⁸⁰ Kunstniku tausta arvestades kõnelevad korduma kippuvad motiivid pigem turukonjunktuuri arvestavast pragmaatilisest otsusest kui sünnimaaga seostuvatest tunnetest. Von Bochmanni temaatiline amplituud oli muidugi tunduvalt laiem ja maalimislaad realismi-naturalismi rahvusvaheliste tippudega võrreldavalt elegantne. Ent 1870. aastail, mil valmis tume olustikupilt „Laadal” (1872, EKM), võisid Bochmanni maalid tunduda noorele kunstnikule Eesti teema ja Hollandi olustikumaali traditsiooni ühendamise õnnestunud katsena. Kinniskujundite ja professionaalselt tasemelt kõikuva maalilise teostuse tõttu tundub Hoffmann pigem tegelikkust konkreetset ja asjalikult kui poeetiliselt tõlgendava realistina. Samas olid ootused maaelu kui tundeid sünnitava motiivide varamu suhtes sedavõrd tugevalt kinnistunud, et ka Hoffmanni maalid suutsid inspireerida poeetilist mõttelendu. 1877. aastal kirjutas Hoffmanni hea tuttav, Tartu Ülikooli filosoofiaprofessor Gustav Teichmüller kunstniku pliiatsijoonistuste kohta järgmised read: „Neis on tõelist poeesiat. Kõige lihtsam ja madalam elu, paar teineteist nügivat lammast ja jõude unevalt aiale toetuv Eesti karjapoiss moodustavad kogu maalimisaine, ometi esitavad need vähesed

⁷⁸ U. Ricke-Immel, *Die Düsseldorfer Genremalerei*, lk 159.

⁷⁹ A. Tõnisson, *Oskar Hoffmann. 1851–1912*. Tartu, 1936. Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonna seminaritöö. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2002, lk 6. Käsikiri: EKM arhiiv, f 28, n 1, s 1.

⁸⁰ Samas, lk 21.

pliatsijooned kogu natuuri rikkust ja hinge.”⁸¹ Hinnang äsja kunstiakadeemiast lahkunud noore kunstniku teostele on üllatavalt apologetiline, kuid maaelu natuuritruu kujutamise menukust arvestades igati mõistetav.

Mänguri eluhoiakuga Hoffmanni, kiire maalija ja „hoogtöölise”, jaoks tähendas kunstnikuamet üht paljudest leivateenimise võimalustest, seega rolli, mida ta isegi ei tundunud alati surmtõsiselt võtvat. Kunstnikul oli küll kombeks töid signeerida (1890. aastail asendas daatumi oopuse number), kuid signatuuri juurde kuuluvas ladinakeelses enese-kinnituses (kui lubada pisut meelevaldset tõlgendust) jäi ta käsitöölikku tegemist rõhutava täienduse *fecit*, mitte suveräänse loomingulise isiksuse staatust esile tõstva *pinxit* juurde.

Eestlane oli Hoffmanni jaoks, nagu ta olevat öele kirjutanud, „das einzig malerische Volk” – maalimisväärne rahvas, kuid värvika, tihti sotsiaalset positsiooni esindava tüübi, mitte isiksuse tasandil.⁸² Asunud 1883. aastal Peterburi elama, rändas ta suviti mööda Eestimaad, visandades plokki olustikudetaile ja elust endast jutustatava loo võimalikke karaktereid. Laat, kõrts, voor, talupojatüübid, külatee korduvad Hoffmanni loomingus sedavõrd tihti, et tekib tõepoolest kikk ühineda väljapakutud hinnanguga maalija piiratu- sest, võimetusest kasvõi vahelduseks teistele motiividele ümber orienteeruda.⁸³ Teisalt, nagu eespool vihjatud, polnud Hoffmannil ostjate-tellijate jätkudes muudatusteks erilist põhjust. Arvestada tuleks ka teatavate kindlate teemade populaarsust kogu realistliku kunstisuuna väljal, eriti kirjanduses. Ärkamisajast alates oli kodumaa ja ennast üha enam teadvustav eestlane siinses luules ja proosas levinud, mitmes erinevas tonaalsuses (rahvusromantilises, naljatlevas, pateetilises) käsitletud motiiv. Olgu siinkohal viidatud ühele Hoffmanni maalide kõrtsihoone ja talumaja kõrvutiolu dubleerivale Jakob Tamme 1882. aasta kirjutatud luuletusele „Kõrts”.⁸⁴ Luuletuse allegooriline sõnum Hoffmanni ruraalseis piltides muidugi ei peegeldu, sest tegelikkuse illusiooni loomine oli maalija silmis olulisem kui õpetamine. Hoffmanni maalid tekitavad oma kujutatavate objektide konkreetsuses tõepoolest „reaalse efekti”, kui tarvitada Barthes'i tuntud väljendit⁸⁵, ja osutavad sellega veel kord idealistliku naturalismi meetodi tuumale. Elulähedus ei võrdu aga kunagi elulisusega. Ka Düsseldorfis koolkonna olustikumaalijate inspiratsiooniallikas, 17. sajandi Hollandi kunst ei olnud väljalõige elust, vaid osav väljamõeldis.⁸⁶

⁸¹ -m- [G. Teichmüller?]. Die Gemäldeausstellung in Dorpat. I–IV. – Neue Dörptsche Zeitung, 1877, 10., 13., 14., 15., Jan. – J. Keevallik, R. Loodus, L. Viiraja [koost], Tekste kunstist ja arhitektuurist. 2. kd. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2004, lk 66.

⁸² A. Tõnisson, Oscar Hoffmann, lk 21.

⁸³ Samas, lk 7.

⁸⁴ „Vana lagund talumaja / kukkus tuules külit; / toed need ei jõudnud teda / hoida enam õieti. / Kukkudes veel kõrtsi pääle / viskas vaate vihase: / nagu oleks tema olnud / selle pärast süüdlane [...]”. – Eesti luule antoloogia. 1. kd. Koost K. Muru. Tallinn: Eesti Raamat, 1989, lk 223.

⁸⁵ R. Barthes, Reaalse efekt. – Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid. Koost M. Tamm. Tallinn: Varrak, 2002, lk 116.

⁸⁶ W. Franits, Dutch seventeenth-century genre painting: its stylistic and thematic evolution. New Haven and London: Yale University Press, 2004, lk 1.

Düsseldorfi koolkonna žanristide hulgas on mitmeid tabavate lugude jutustajaid – Rudolf von zur Mühlen oma Tartu tänavaelu joonistustega, Gregor von Bochmann varasemate laadapiltidega, kõigist poeetilisem ja südamlikum Paul Raud maaelu etüüdid. Hoffmanni kui tähelepanuväärse jutustaja, kirjeldaja ja naljataja pildimaailmal on kokkupuuteid pea kõigi eepika väikevormidega. Piltjutustustes konstrueeritud narratiiv ja karakterikujundus kõlavad mõnelgi korral (vt nt „Kõrtsistseen”, 1902, **ill 26**) elavalt kokku kirjanike sõnamaalinguga: „Iseäranis puutus kaks noormeest silma ja oma kisaga veel valusamini kõrva. Nad olid mõlemad parajasti „poolvinnas”. Nurgas laual, mille juures nad aeg-ajalt käisid rüüpamas, seisis vähemalt kümme tühja või poolikut õllepudelit, naelane viinaklaas täis ja mitu sigariotsa siin ja seal. Teine neist oli lühike, aga lihav ja tugev poiss jämeda, tõntsi nina ja musta peaga; tal oli igaühega tegemist: üht nokkis, teist pilkas, kolmat kaelustas ja tassis jooma, seejuures järjest plärades ja odavat, madalat, harvasti pihta minevat nalja nülgedes. Tema seltsimees, rooskjäs, kõhn, laia suu ja kõveriku kaelaga molkus, naeris laia laiast kõrist puhangukaupa iga sõna üle, mis teise suust tuli. Tema ühetooniline totter naer kajas tervest kõrtsikärast võidurikkalt üle.”⁸⁷ Eduard Vilde visandatud romaanikangelastega võrreldavaid karaktereid leidis Hoffmann „otse tänavalt”. Kuigi ta kippus üht ja sama näotüüpi maalidel kordama, tuleb tunnustada ta terast, aga ilmselgelt ka treenitud silma. Enne Düsseldorfi siirdumist töötas noor Hoffmann tuntud Tartu fotograafi Carl Schulzi ateljees, kelle ülesandel (aga võib-olla ka isiklikust huvist) sihtis ta kaamerasilmaga põnevaid ilmeid ja näojooni. Hiljem lisandusid eeltööde hulka Eesti-reisidel joonistatud visandid ja ilmselt ka professionaalide pildistatud fotod. Fotograaf Reinhold Sachkeri Eesti Rahva Muuseumi fotokogus säilitatavate maameeste portreede ja Hoffmanni maalitud talupojakujude vahel on kokkupuuteid tüpaažis ja kompositsioonis, kusjuures vähemalt ühele säilinud Sachkeri fotoportreele on lisatud mäрге, et pildistatud on kunstniku palvel. (**ill 27**) Hoffmanni talumeeste galeriis seisavad kõrvuti väärikas taluperemees ja viinanina, kerjus ja kindlat sotsiaalset rolli täitev ametimees. Seejuures tundub karakterite valikul, kuid ka pildi dramaturgilise intriigi sepitsemisel töötavat kontrasti põhimõte. Hoffmanni köitsid kaks 19. sajandil maainimese psüühikale omistatud tunnus – kainus ja seisusetunnetus, oma positsiooni heaks kiitmisest tekkiv väärikus. (**ill 28**) Kogutud inimloomuste reast on kunstnik noppinud ka paljude väikeste piltjutustuste koomiliselt žestikuleeriva tegelaskonna, kusjuures suur osa portreedest mõjuvad realismile väga tüüpiliste eluolustikuliste hetkede salvestustena. Pikemat aega kestev töö modelliga kunstniku loomisprotsessi ei kuulunud. Hoffmanni looming erineb realismi põhiliinist veel ühe iseloomuliku joone – tegelaskonna maskuliinsusega. Euroopa olustikumaalijate lemmikmotiivideks kujunenud sarmikaid noori talutüdrukud ta maalimismeelt ei köitnud. Hoffmann, nagu ka Saaremaalt pärit Oswald von Sass on üles võtnud ka siinses kunstis erandlikud, kuid 19. sajandi teisel poolel Düsseldorfi koolkonnas populaarsed haiguste, matuste ja surma teemad. (**ill 29**)

⁸⁷ E. Vilde, *Külmale maale*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1954, lk 18.

Ka neil piltidel jätkati Düsseldorfis pilditraditsioonis püsinud praktikat ehitada kompositsioon üles lavapildina.

Lõpetuseks

Üks viimaseid Düsseldorfis Kunstiakadeemias õppinud kunstnikke Ants Laikmaa, kes vanaduspõlves lugupidavalt ja isegi apologetiliselt kirjeldas kunagise õpetaja Eduard von Gebhardti isikut,⁸⁸ vastandas noore modernistina oma kunstilised püüdlused Düsseldorfis koolkonna akademismile. Paraku pani see Eesti moodsa kunsti ilmale aidanud „isatapp” aluse koolkonnale antud ja visalt püsinud negatiivsele hinnangule. Küllap just seetõttu seisab ka Düsseldorfis koolkonna siinse haru kunstipraktika mitmekülgne analüüs alles ees. Kuid juba uurimistöö praegusele seisule toetudes saame koolkonna Eesti kunstiajaloos paigutada kohale, kuhu see siinkirjutaja arvates kuulub – 19. sajandi teise poole looduslähedust taotleva maalikunsti keskpunkti.

⁸⁸ A. Laikmaa, Eduard von Gebhardt ja Eesti. – Kas tõesti mina. Kirjad läbi elu. Tartu: Ilmamaa, 2001, lk 173–174.

Die Idee der Naturnähe und die Düsseldorfer Malerschule. Einführung zur Geschichte der Düsseldorfer Schule in den baltischen Ländern

TIINA ABEL

In der estnischen Kunstgeschichte hat sich der Begriff der Düsseldorfer Malerschule als eine Institution etabliert. Dabei sind die 38 Künstler¹ aus Estland und Livland gemeint, die in Düsseldorf studierten. Die Bezeichnung verweist einerseits auf die rheinländische Hauptstadt als ein Kunstzentrum mit großer Anziehungskraft und andererseits auf die Gesamtheit aller Werke, die von der Idee des idealistischen Naturalismus getragen wurden.² Der Realismus des 19. Jahrhunderts war eng mit Naturnähe und Wirklichkeitsnähe verbunden und hat als solcher in der estnischen Kunstwissenschaft der letzten Jahrzehnte nicht viel Aufmerksamkeit erhalten. Dies kann erstens damit begründet werden, dass der sozialistische Realismus der Sowjetzeit eine Verbindung zum Realismus hatte, indem eine naturnahe Illusion als politische Wirklichkeit verkauft wurde. Zweitens sind die Forscher bereits seit Jahrzehnten dem Bann des Modernismus erlegen. Obwohl der Begriff der Düsseldorfer Malerschule fest etabliert ist, gibt es bisher weder eine ausführliche Behandlung der theoretischen Einflüsse auf die Malpraxis einzelner hiesiger Künstler, noch eine Gesamtdarstellung der charakteristischen Züge der estnischen und livländischen Düsseldorfer. Es kann damit begründet werden, dass die für die Düsseldorfer Malerschule typischen Elemente bei den Künstlern zwar dominieren mögen, aber selbst bei denen, die nur dort studiert haben (z.B. Oskar Hoffmann, Paul Raud), bietet die Malerschule nicht die Erklärung für alle schöpferischen Impulse, die in ihrem Schaffen beobachtet werden können. Die Künstler haben häufig neben Düsseldorf auch an anderen Akademien studiert und sich mit unterschiedlichen Spielarten der Idee der Naturnähe in St. Petersburg, Dresden und

¹ Die bisher vollständigste Liste aller mit Düsseldorf verbundenen Künstler findet man im Ausstellungskatalog: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918. Zusammenge stellt von B. Baumgärtel. 1. Bd. Museum Kunstpalast Düsseldorf. Petersberg: Imhof, 2011, S. 425–443. Unter den 630 ausländischen Künstlern findet man 37 mit Estland und Livland verbundene Namen, es fehlt Theodor Albert Sprengel, der nicht in Estland geboren wurde, aber hier tätig war.

² Ein Überblick zur Forschungslage über die Düsseldorfer Malerschule in Estland wird im vorliegenden Band von Tiina-Mall Kreem gegeben. Die Düsseldorfer Malerschule ist in den letzten Jahrzehnten im Zusammenhang mit den Retrospektivausstellungen zu einzelnen mit Düsseldorf verbundenen Künstlern (Oskar Hoffmann, Paul Raud) aktuell geworden.

Paris auseinandergesetzt. Auch die deutschbaltischen Künstler Eduard von Gebhardt und Eugen Dücker, die bei der Entwicklung der Düsseldorfer Malerschule eine bedeutende Rolle gespielt haben, studierten zuerst an der Kunstakademie in St. Petersburg und zogen von dort aus weiter in andere europäische Kunstzentren. Da man im europäischen Kunstraum in einem und demselben Rhythmus lebte, ist es bei vielen Künstlern schwierig, genau zu sagen, woher die schöpferischen Impulse stammen mögen. Bei etlichen Künstlern (Leopold von Pezold, Jülijs Feders (Julius Fedders)) war der Kontakt zu Düsseldorf so kurzfristig, dass man nur schwer feststellen kann, wo die Spur der Einflüsse anfängt. Hiesige Künstler sind auch aufgrund der formalen Zugehörigkeit zur Akademie als Düsseldorfer bezeichnet worden und in diesem Fall kann die „Düsseldorfer Schicht“ dermaßen ungreifbar sein, dass man für die Charakterisierung des Schaffens dieser Künstler lieber auf den Begriff der Naturnähe zurückgreifen sollte, der über die Grenzen der Malerschule hinausgeht. Alle diese Nuancen würden eine eingehende Betrachtung verdienen. Leider gibt es aber nicht genug Vorarbeiten zum Leben und Schaffen aller Künstler, die zur Düsseldorfer Malerschule gehörten, um Verallgemeinerungen machen zu können und dadurch ist die Anwendung der heutigen, kunstwissenschaftlichen Interpretationspraktiken bei der Forschung zu den mit der Malerschule verbundenen Themen erschwert. Das Ziel der Ausstellung „Die Idee der Naturnähe und die Düsseldorfer Malerschule“, wie auch des vorliegenden Sammelbandes ist es, den Realismus des 19. Jahrhunderts, insbesondere der Künstler der Düsseldorfer Malerschule und deren Schaffen, das unterschiedliche kulturelle Einflüsse empfangen, integriert und adaptiert hatte, wieder ins Blickfeld zu holen. Sieht man Düsseldorf als Zentrum der Malerschule, könnten diese Geschichten entscheidend dazu beitragen, die Prozesse der kulturellen Synthese, der Wege der Übernahme und der Verbreitung von künstlerischen Ideen besser zu verstehen, die Hintergründe für den künstlerischen Höhenflug einiger und Selbstüberwindung anderer zu beleuchten und die Verflechtungen des internationalen Kunstparadigmas und der nationalen Stoffe aufzuzeigen. Hoffentlich gehen von den Beiträgen Anregungen für weitere Forschungen aus.³

Deutsche Kunstwissenschaftler haben sich mit der Geschichte der Düsseldorfer Malerschule und mit dem Kunstleben der Stadt bereits seit der Entstehung der Schule wiederholt und ausführlich befasst.⁴ Dennoch bekam die Verfasserin dieses Artikels eine vollständige visuelle Vorstellung von der Synergie zwischen den Kunstinstitutionen dieser Stadt und von ihrer weitreichenden Wirkung erst durch die im Jahre 2011 von Bettina

³ Bei der Vorbereitung der Ausstellung des Sammelbandes haben uns viele Museen und private Sammler unterstützt: Museum Kunstpalast (Düsseldorf), Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Galerie Paffrath (Düsseldorf), Stiftung Sammlung Volmer (Wuppertal), Michael D. Grünwald (Düsseldorf), Lettisches Nationales Kunstmuseum, Kunstmuseum Tartu, Estnisches Nationalmuseum, Stadtmuseum Tallinn, Estnisches Historisches Museum, Rios Art Gallery, St. Lucas Gallery, Enn Kunila, Jaan Manitski, Urmas Sõorumaa. Die sachkundigen Hinweise und Anregungen von Bettina Baumgärtel und Jutta Keevallik waren bei der Redaktion der Texte des vorliegenden Bandes von unschätzbarem Wert.

⁴ Siehe auch Ekkehard Mai im vorliegenden Sammelband S. 112–127.

Baumgärtel zusammengestellte Großausstellung „Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1918“ im Museum Kunstpalast.⁵ In dieser Ausstellung wurde durch präzise gewählte Beispiele aus der skandinavischen, russischen, baltischen, finnischen und amerikanischen Kunst der Einfluss der rheinländischen Kunst auf jeweilige regionale Malerschulen sichtbar gemacht. Für die Forschung der künstlerischen Praxis der baltischen Künstler stachen im thematisch geordneten Gesamtbild der Ausstellung klare übernationale Ideen und Motive hervor, die von der Schule ausgingen, es machte sich aber auch die regionale Eigenart bemerkbar, die durch die Natur und durch bestimmte historische und kulturelle Besonderheiten der hiesigen Gegend bedingt waren. In der Tat bietet die Geschichte der Düsseldorfer Schule für eine Analyse der Dichotomie zwischen der Metropole und der Provinz interessante Fakten und Beweise von einem gegenseitigen internationalen Ideenaustausch.⁶

Das Thema der Naturnähe und die Düsseldorfer Malerschule

Die theoretische Grundlage der Düsseldorfer Malerschule bildete das widersprüchlich klingende Prinzip des „idealistischen Naturalismus“, das im Laufe seiner Umsetzung in die Kunstpraxis des 19. Jahrhunderts parallel mit den Diskussionen um die wirklichkeitsnahe Darstellung unterschiedliche Formen annahm. Die Nazarener, die sich sonst überaus gern der akademischen Kunstlehre widersetzen, benutzten beim Malen von Figuren auf ihren religiösen Gemälden doch noch Modelle, aber sie schufen aus einer menschlichen Figur ein Symbol mit verallgemeinernder Kraft. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als zum Ziel gesetzt wurde, dass die religiöse Malerei die abstrakte Botschaft möglichst menschlich und verständlich vermitteln sollte, wandte man sich mehr der Abbildung des Alltäglichen und der beinahe veristischen Wiedergabe der Natur zu.⁷ Also wurde gegen Ende des Jahrhunderts bei der Interpretation der Methode des idealistischen Naturalismus der Akzent vom Ideal auf die Natur gelegt, oder genauer gesagt auf die Suche nach dem Gleichgewicht zwischen den beiden.⁸ Der Naturalismus als eine spätere Entwicklungsform der naturnahen

⁵ Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918. [Ausstellungskatalog.] Zusammengestellt von B. Baumgärtel. 1.–2. Bd. Museum Kunstpalast Düsseldorf. Petersberg: Imhof, 2011.

⁶ Dr. Bettina Baumgärtel hat wiederholt auf den gegenseitigen befruchtenden Einfluss der Künstler unterschiedlicher Nationalitäten innerhalb der Düsseldorfer Malerschule aufmerksam gemacht. Vgl. z. B. B. Baumgärtel, *The Düsseldorf School of painting and Its International Influence, 1819–1918. – The Düsseldorf School of Painting and Its International Influence, 1819–1918.* Hrsg. B. Baumgärtel. Museum Kunstpalast, Düsseldorf: Imhof, 2011, S. 36.

⁷ Auf die Widerspiegelung der Methode des idealistischen Naturalismus in unterschiedlichen Genres der Düsseldorfer aus Estland wird im Folgenden näher eingegangen.

⁸ Die Methode des idealistischen Naturalismus, die für die Nazarener typisch war, wurde in Estland Jahrzehnte später von Woldemar Masing wie folgt zusammengefasst „denn da auch die Idealschönheit nicht ohne ein gewisses Mass von Naturwahrheit denkbar ist, so kann der künstlerische Idealismus sich alle technischen Fortschritte aneignen, welche der Naturwahrheit zu gute kommen, einerlei woher sie stammen; ja er kann in der Gestaltung einzelner Theile seiner Werke geradezu dem entschiedensten Naturalismus huldigen, ohne mit seinem eigenen Princip in Widerspruch zu treten, da dieses nur vom Ganzen, nicht aber von allen Einzelheiten des Kunstwerks Idealschönheit verlangt.“ Vgl. W. Masing,

Kunst erhielt die Funktion einer Übergangsform zwischen Realismus und Modernismus. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass Realismus und Naturalismus vor allem den zur Moralisierung neigenden falschen Idealismus herausfordern wollten,⁹ aber gleichzeitig widersetzten sie sich auch der illusorischen Wirklichkeitstreue des Biedermeiers. Da der Künstlerweg der aus Estland stammenden Düsseldorfer sie erst im letzten Drittel des Jahrhunderts nach Düsseldorf und in die Kunstakademie führte, sind im Kontext dieses Artikels auch die Idee der Naturnähe und die späteren Versionen dieser Richtung, die mit dem Naturalismus verbunden sind, von Interesse.

Es ist nicht das Ziel des vorliegenden Artikels, unterschiedliche Interpretationswege und terminologische Fragen des Realismus zu analysieren, doch da man im Falle der realistisch-naturalistischen Kunstpraxis bereits seit Längerem von unterschiedlichen „Realismen“ spricht, wird im Folgenden auch die Eigenart der Naturbezogenheit der Düsseldorfer Malerschule beschrieben. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurden die Begriffe „Realismus“ und „Naturalismus“ häufig parallel verwendet, in den theoretischen Abhandlungen wurde aber der Letztere bevorzugt. Diese Schwerpunktverlagerung macht sich auch in den in Estland erschienenen Abhandlungen zu Idealismus, Realismus und Naturalismus bemerkbar.¹⁰ Nach Juta Keevallik scheint, dass die allgemeine Problematik der Behandlung der Düsseldorfer Künstler und des Naturalismus am besten von Wolde-mar Masing, dem Literaturdozenten an der Universität Tartu (Dorpat), in seinem Artikel „Der Naturalismus in der modernen Literatur“ (1888) zusammengefasst wurde.¹¹

Masing hob Themen hervor, die bis heute die Experten der naturnahen Kunst beschäftigen: die lange Geschichte der Kunstrichtungen mit dieser Bestrebung, das wiederholte Aufblühen dieser Kunstpraxis im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und die Verbindungen dieser Kunst zu politischen, ideologischen und soziologischen Aspekten des öffentlichen Lebens. Masing wies darauf hin, dass es eine Verbindung zwischen der allgemeinen Schwerpunktverlagerung auf den Realitätssinn und der Kunst, die sich die Naturnähe zum Ziel setzt, gibt.¹² In diesem Prozess spielte, wie wir wissen, auch die Fotografie als das neue Medium eine Rolle. Sie vermochte es, zumindest am Anfang, das Gefühl zu schaffen, dass die Wirklichkeit objektiv erfassbar sei. Die naturalistische Ästhetik war tatsächlich effektiv, weil sie eine Sprache verwendete, die von unterschiedlichen sozialen Schichten verstanden werden konnte und die ihren Inhalt unter anderem auch aus der Alltagsrealität der „niederen“ Schichten schöpfte. Die Fähigkeit, mit dem Zuschauer einen Kontakt aufzubauen, gehört zu den Stärken der mit dem Naturalismus verbundenen Malkunst. So

Der Naturalismus in der modernen Literatur. – Baltische Monatsschrift, XXXV. Bd., Reval, 1888, S. 476.

⁹ R. Lehan, *Realism and Naturalism. The Novel in an Age of Transition*. London: The University of Wisconsin Press, 2005, S. XX.

¹⁰ Siehe J. Keevallik, *Naturalismi retseptioonist baltisaksa kirjasõnas 1880. ja 1890. aastatel*, S. 142–160.

¹¹ W. Masing, *Der Naturalismus in der modernen Literatur*. – Baltische Monatsschrift, XXXV. Bd., Reval, 1888, S. 456–489.

¹² *Ibid.*, S. 465.

hat Oskar Hoffmann zumindest zum Teil seine Popularität der Gabe zu verdanken, bunte Szenen des Alltagslebens abzubilden und unterschiedliche Typen aus dem estnischen Volk glaubhaft, aber „salonfähig“ abzubilden. Die häufig scheinbare Wirklichkeitsnähe in den Gemälden von Hoffmann zeigt, dass die Naturnähe als eine relative Größe aufgefasst werden kann und der Begriff „Naturalismus-Realismus“ irreführend weit interpretiert wird.¹³ Roman Jakobson weist in seinem Artikel „Über den Realismus in der Kunst“ (1921), dem die Bedeutung eines Manifests zugesprochen worden ist, auf die Bedeutungsvielfalt der einfachsten Begriffsbestimmung der realistischen Kunst hin: Realismus ist die Richtung in der Kunst, die möglichst unverfälscht und mit maximaler Wirklichkeitsnähe die Realität wiedergibt. Die Kunstgeschichte beweist, dass Zuschauer Werke für realistisch halten können, auch unabhängig davon, ob der Künstler selbst sich Naturnähe zum Ziel gesetzt hatte oder nicht.¹⁴ Man reagiert auf die gewohnten Merkmale der naturnahen Kunst, eine Tatsache, die es auch den Künstlern der Düsseldorfer Malerschule ermöglichte, vielfach den Zuschauer zu manipulieren. Bei Hoffmann wird die Wirklichkeitsnähe unter anderem durch die graubraune Farbpalette und durch Gegenstände geschaffen, die zum bäuerlichen Milieu gehörten. Schon die Abbildung der Armut und des Lebens der unteren Gesellschaftsschichten im Kunstwerk galt für einen Zuschauer, der sich mit den Merkmalen des Realismus-Naturalismus auskannte, als Beweis der Wirklichkeitstreue.¹⁵ Ein ethnografischer Gegenstand spiegelte aus der Sicht des pragmatischen Betrachters die Wahrheit wider.

Die Naturnähe eines naturalistischen Kunstwerkes ist somit subjektiv und die authentische Wahrnehmung der Wirklichkeit entwickelt sich auch bei den Düsseldorfern in der Polyphonie von Nachahmung und Inszenierung der Realität. Die religiösen Gemälde von Eduard von Gebhardt sind ein gutes Beispiel, wie mittels einer ästhetischen Symbiose gegensätzlicher Richtungen des Naturalismus auch allegorische Elemente hineingeschmuggelt werden konnten, die von den Naturalisten gewöhnlich nicht akzeptiert wurden.

Die stilistische Vielfalt der naturnahen Malkunst, die unter dem Begriff „Naturalismus“ zusammengefasst wird, hat unter einer Bedingung stattzufinden, die als Faktentreue bezeichnet worden ist.¹⁶ Der naturalistische Künstler versucht durch die genaue Beobachtung und detaillierte Wiedergabe des Äußeren das Wesen der Wirklichkeit zu erfassen. Dies stand im 19. Jahrhundert im Einklang mit den Forderungen nach der (faktischen) Exaktheit in Wissenschaft und Moral.¹⁷ So kann man im Wunsch Eduard von Gebhardts,

¹³ R. Jakobson. Realismist kunstis. – Kirjandus kui selline. Valik Vene vormikoolkonna tekste. Zusammengestellt und herausgegeben von M. Väljataga. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2014, S. 36. Auf die Vieldeutigkeit und Ungenauigkeit des Begriffes „Realismus“ weist gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch Oscar Kleinenberg hin. Siehe J. Keevallik, Naturalismi retseptioonist baltisaksa kirjasõnas 1880. ja 1890. aastatel, S. 150.

¹⁴ R. Jakobson, Realismist kunstis, S. 38.

¹⁵ R. Lehan, Realism and Naturalism. The Novel in an Age of Transition, S. 6.

¹⁶ R. Thomson, Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880–1900. New Haven/London: Yale University Press, 2012, S. 9.

¹⁷ G. Needham, 19th century realist art. New York; Harper&Row, 1988, S. 90.

die menschlichen Emotionen möglichst genau zu zeigen oder in den treffend dargestellten Bauerntypen von Oskar Hoffmann unschwer eine Bemühung um die Realisierung dieser Idee der Genauigkeit sehen.¹⁸

Da die naturnahe Kunst, anders als das akademische Gemälde, sich weder an Vorbilder und Normen orientiert, noch konkrete Vorschriften zur Komposition macht, gab sie den Künstlern trotz aller Forderungen nach der genauen Abbildung der Wirklichkeit eine größere künstlerische Freiheit. Die Düsseldorfer haben ihre Kunst der Naturbeobachtung, die sie während des 19. Jahrhunderts entwickelt haben, und die durch die Fotografie beeinflusste Entfaltung der Ausdrucksmöglichkeiten zur Herausbildung einer ganz eigenen Malmethode und Pinseltechnik eingesetzt – es entstand ihre individuelle Art, ein ästhetisches Gesamtwerk zu schaffen, unabhängig von der Nachahmung der Natur. Die Düsseldorfer streben bei der Mitteilung ihrer Botschaft eine maximale (emotionale) Kommunikativität der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten an. Die große stilistische Bandbreite der hiesigen Düsseldorfer Schule war einerseits durch ihre lange Geschichte bedingt, die unterschiedliche künstlerische Ideen umfasste, andererseits aber auch durch die Impulse und schöpferischen Vorbilder aus verschiedenen Medien.

Die ersten baltischen Künstler in Düsseldorf

Die Geschichte der aus dem Baltikum stammenden Künstler in Düsseldorf begann in den 1830er Jahren; damals erlebte die dortige Kunstakademie unter der Leitung von Friedrich Wilhelm von Schadow eine neue Blütezeit. (**Abb. 1**) Er hatte 1826 von Peter von Cornelius das Amt des Direktors übernommen. Die baltischen Künstler der ersten Welle – Gerhard Wilhelm von Reutern, Alexander Heubel, Ernst Hermann Schlichting, Hermann Eduard Hartmann, Leopold von Pezold und Otto Zoege von Manteuffel – hatten im zweiten Drittel des Jahrhunderts sicherlich dieselben Gründe, nach Düsseldorf zu gehen, wie die Künstler aus anderen Regionen. Schadow sammelte viele talentierte Lehrkräfte und Studenten um sich und es gelang ihm, zur Unterstützung dieser sehr unterschiedlichen Künstlernaturen eine kameradschaftliche Schaffensatmosphäre herzustellen. Schadow als Vertreter der Nazarener vertrat die Idee, dass man als *Gemeinschaft* schaffen sollte; die in der Kunstakademie entstandene schöpferische Gemeinschaft wurde als der richtige Weg angesehen, die Welt und das Leben zu verbessern.¹⁹ Da man neben der Idee der Gemeinschaft auch die Individualität hochschätzte, ein Zug, der die Nazarener mit der deutschen Frühromantik verband, hatte es Schadow einfacher, in gemeinsamen Unternehmungen jedes einzelne

¹⁸ Laut Woldemar Masing bestand die Schwäche des Naturalismus eben in der allzu starken Verbindung mit wissenschaftlichen Theorien. Die technischen Fortschritte bei der Nachahmung der Natur hielt er aber für eine Stärke des Naturalismus. Vgl. J. Keevallik, *Naturalismi retseptioonist baltisaksa kirjasõnas 1880. ja 1890. aastatel*, S. 148. Diese Stellungnahme kann als Akzeptanz der neueren, darunter auch der impressionistischen, Maltechniken interpretiert werden.

¹⁹ M. B. Frank, *The Nazarene Gemeinschaft: Overbeck and Cornelius. – Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*. Hrsg. L. Morowitz u. W. Vaughan. Aldershot: Ashgate, 2000, S. 53.

Talent wertzuschätzen.²⁰ Für die baltischen Künstler, die bis dahin keine wirkliche Gemeinschaftserfahrung und lediglich eine unvollständige Ausbildung hatten, war das beschriebene Milieu höchst inspirierend, wenn nicht einer Offenbarung gleich.

Unter den Balten gab es auch Anhänger der spätnazarenischen Kunst von Schadow und seinen Schülern. Im Jahre 1825 nahm Wilhelm Pantenius, der später in der St. Annengemeinde in Jelgava (Mitau) gearbeitet hatte, aus Limbaži (Lemsal) Alexander Heubel nach Tartu mit.²¹ Es ist möglich, dass Heubel, bevor er nach Dresden und dann nach Düsseldorf ging, in den Jahren 1825–1829 von Karl August Senff, dem Leiter der Zeichenschule an der Tartuer Universität, unterrichtet wurde. Jedenfalls steht fest, dass Heubel in den Jahren 1834–1840 mit Hilfe der finanziellen Unterstützung des Rigaer Ratsherrn und Kunstsammlers Friedrich Wilhelm Brederlo in der Düsseldorfer Malerschule bei Schadow und seinem Schüler Eduard Bendemann lernte. Der Letztere hatte im Jahre 1832 mit dem Gemälde „Gefangene Juden in Babylon“ (siehe die Reproduktion einer Version des Gemäldes auf S. 367)²² Aufmerksamkeit erlangt und laut Wolfgang Müller von Königswinter wurde Heubel ein feinsinniger und geschmackvoller Anhänger von Bendemanns künstlerischem Stil.²³ Die klaren Farbtöne und Konturen, die seiner vom Alten Testament inspirierten Komposition „Moses, Aron und Hur“ (1837, Lettisches Nationales Kunstmuseum, **Abb. 2**) eigen sind, deren oberer Halbkreis und die pyramidenartige Figurengruppe, unterstützen die Worte des einstigen Kritikers. Andererseits zeigen sich im Vergleich der Gemälde der beiden Künstler aber auch konzeptuelle und stilistische Unterschiede. Die ausgewogene, idyllische Komposition der Arbeiten Bendemanns (wobei er programmatisch den Orientalismus vermieden hat) entspricht dem damals verbreiteten Geist des Biedermeiers und die Landschaft im Hintergrund ist eher der deutschen Natur als der harten Wüste der Bibel nachempfunden. Heubel hingegen nutzte das 2. Buch Mose (2. Ms 17:12), um sich der Sprache der expressiven, starken und ambivalenten rhetorischen Gesten zu bedienen. In dieser Bibelszene geht es um den Kampf des israelischen Volkes gegen Amalek, der nur so lange erfolgreich war, bis Moses mit Hilfe von Aron und Hur seine müden Hände hochhalten konnte. So ist der Führer der Israeliten dazu bestimmt, in der bedeutsamen Segenspose zu verharren. Mehr als sein deutscher Lehrer legte Heubel Wert auf die in den Kunstakademien praktizierten vielsagenden Gesten, die in der Barockzeit entwickelt wurden. Aus der Sicht Bendemanns – wie auch der anderen Nazarener – gesehen, wäre diese Erzählweise zu akademisch-pathetisch geprägt und hätte zu wenig Geist und Aufrichtigkeit.²⁴ Im Jahre

²⁰ M. B. Frank, *German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*. Aldershot: Ashgate, 2001, S. 83.

²¹ Zum Leben Alexander Heubels siehe W. Neumann, *Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts*. Riga: Grosset, 1902, S. 51–52.

²² Zum Gemälde E. Bendemanns, das auf der Ausstellung „Der Reichtum der Natur. Die Idee der Lebensnähe und die Düsseldorfer Malerschule“ exponiert war, siehe Michael D. Grünwald S. 360–366.

²³ W. Müller von Königswinter, *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren: Kunstgeschichtliche Briefe*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854, S. 41.

²⁴ M. B. Frank, *The Nazarene Gemeinschaft: Overbeck and Cornelius*, S. 52.

1836 malte Heubel die Komposition „Hiob und seine Freunde“ (**Abb. 3**), deren Thema und einige Details (vielleicht nicht ganz zufällig) an ein Gemälde eines anderen Schülers von Bendemann, Julius Hübner, aus dem Jahre 1838 erinnern. Laut Wolfgang Müller von Königswinter ist die Komposition Heubels nicht als schlechter zu beurteilen als die von Hübner.²⁵ Als Heubel 1840 zusammen mit dem Düsseldorfer Religionsmaler Ludwig Haach nach Rom zog, malte er auf Bestellung der russischen Kaiserin „Die drei Männer im feurigen Ofen“, das sich früher in der Sammlung von Brederlo befand und heute zu den Beständen des Lettischen Nationalen Kunstmuseums gehört. Im Jahre 1845 kam der an Tuberkulose erkrankte Heubel in die Heimat und starb im Hause seines Mäzens.

Mit Tartu und Karl August Senff war im Jahre 1810 auch der Beginn der Künstlerlaufbahn von Gerhard Wilhelm von Reutern verbunden, der aus einer bekannten livländischen Adelsfamilie stammte. Im Krieg gegen Napoleon nahm er als Offizier des Husaren-Regiments an der Völkerschlacht bei Leipzig teil und verlor durch eine Verwundung seine rechte Hand. Dennoch kam er als Adjutant des russischen Generalfeldmarschalls Michael Andreas Barclay de Tolly nach Paris und es ist bekannt, dass er auch den Louvre besucht hat. Reutern verstand, dass sein künstlerisches Talent eine systematische Förderung brauchte und zog nach Düsseldorf, um dort ab 1835 im Atelier von Theodor von Hildebrandt zu arbeiten.²⁶ Für den Erfolg Reuterns als Künstler war von großer Bedeutung, dass seine ältere Tochter Elisabeth im Jahre 1841 den Poeten Wassili Schukowski heiratete, der als Lehrer des späteren russischen Kaisers Alexander II. tätig gewesen war. Wie man den Briefen des Künstlers entnehmen kann,²⁷ die von seinen Kindern als Erinnerung an den Vater herausgegeben wurden, vermittelte Schukowski bereits vor der Ehe zwischen der kaiserlichen Familie und dem Künstler sowohl bezüglich der Bestellungen wie auch in finanziellen Angelegenheiten. Verglichen mit anderen baltischen Künstlern in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gelang Reutern das Einleben in den Freundeskreis der Düsseldorfer Künstler am besten. Dies beweist die Aufnahme seines Porträts in die Porträtgalerie, die in den Jahren 1835–1845 als kollektive Arbeit gemalt wurde, und die Tatsache, dass einer der größten Künstler der Düsseldorfer Malerschule, Carl Ferdinand Sohn, Reuterns drei Töchter porträtierte.

Heubel und Reutern lernten die Prinzipien der nazarenischen Religionskunst just an der Düsseldorfer Kunstakademie kennen, wo das spätnazarenische Religionsgemälde auf ein klassizistisch beeinflusstes, normierendes und auf Stereotype bauendes akademisches Kunstsystem traf. Zur Idee seelischer Reinheit und Aufrichtigkeit kamen Pathetik und Sentimentalität hinzu. Bei der Stilistik der Religionsbilder von Heubel und Reutern spielte vermutlich auch deren lutherisches Glaubensbekenntnis eine gewisse Rolle, den baltischen

²⁵ W. Müller von Königswinter, *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünf und zwanzig Jahren*, S. 41.

²⁶ Zu Gerhard Wilhelm von Reutern siehe *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*.

Hrsg. H. Vollmer. Bd. 17. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1924, S. 1; W. Neumann, *Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts*, S. 42–47.

²⁷ Siehe G. von Reutern. Ein Lebensbild. Dargestellt von seinen Kindern u. als Manuskript gedruckt zur hundertjährigen Gedächtnisfeier seines Geburtstages. St. Petersburg, 1894, S. 100–103.

Künstlern fiel es schwer, sich an die vom Katholizismus und Biedermeier geprägte religiöse Hingabe zu gewöhnen. Am Anfang fand Reutern Gefallen an der Idee, sich der Natur²⁸ und einfachen Gefühlen durch traditionelle Thematik zu nähern (trauernde Witwen, Mutter mit schlafendem Kind, Gebetstunde usw.). Vielleicht wurde diese Einstellung durch seine Freundschaft mit dem Illustrator, Milieu- und Landschaftsmaler Jakob Fürchtegott Dielmann bekräftigt, mit dem er in den malerischen Dörfern des Rheinlands wanderte und Skizzen über das dortige Leben verfasste. Wenn man dem begeisterten Wassili Schukowski Glauben schenkt, so hatte der Künstler ein Talent dazu, den Zuschauer zu rühren: „Quant à moi, je ne préfère aucun talent au Vôtre; car le caractère de Votre talent est la vérité, vérité simple, et malgré cette simplicité, vérité poétique! [---] L'extérieur, c'est à dire la nature apparente, Vous est connue et Vous savez l'exprimer par Votre pinceau. Donnez-nous à présent l'intérieur, la nature invisible et grande! Et si Vous réussissez de ce côté, comme Vous l'avez déjà fait du premier, Vous aurez atteint le vrai but de l'art.“²⁹ Diese Bemerkung Schukowski fasst das Prinzip der Abbildung der Wirklichkeit zusammen, das Reutern als Genremaler der Biedermeierzeit, aber auch anderen aus Estland stammenden Künstlern wie Schlichting oder Alexander Georg Schlater eigen war. Ebenso eröffnet dieses Zitat die schöpferischen Hintergründe für den Umzug Reuterns nach Frankfurt am Main. Nämlich hatte Philipp Veit, der zum orthodoxen Zweig der Nazarener gehörte, in Frankfurt seine eigene Schule gegründet und Reutern hoffte dort die reine, christliche Lehre zu finden. Seine Entscheidung, Düsseldorf zu verlassen, begründete er in einem Brief an einen livländischen Verwandten mit den Worten „Das sagt mir meine Kunst“.³⁰ Obwohl der Künstler bereits in Düsseldorf mit den Vorarbeiten seiner dreiteiligen Komposition zum Thema des Alten und Neuen Testaments begonnen hatte, wurde das Gemälde „Das Opfer Abrahams“ (Skizze im Lettischen Nationalen Kunstmuseum, **Abb. 4**), im Jahre 1849 in Frankfurt vollendet.

Das Erbe der ersten aus Estland stammenden Künstler, die mit Düsseldorf verbunden waren, befindet sich heute verstreut an vielen Orten und ist den hiesigen Forschern nur zum Teil zugänglich, deswegen ist es schwer, eine genaue Vorstellung vom Einfluss der Düsseldorfer Kunstakademie auf das Schaffen dieser Künstler zu bekommen. Von vielen Gemälden kennen wir heute nur die Namen, doch auch aus den Namen kann man einiges herauslesen. Der in Tallinn (Reval) geborene Ernst Hermann Schlichting lernte fünf Jahre in Düsseldorf, ohne die Akademie zu absolvieren. Im Schülerverzeichnis aus den Jahren 1834–1839 steht, dass Theodor Hildebrandt³¹ sein Lehrer gewesen ist, nach anderen Angaben wurde er auch vom bekannten Düsseldorfer Historienmaler Carl Friedrich Lessing³² beeinflusst. Die Inspiration zu seinem historischen Gemälde „Die Flucht des

²⁸ Der Künstler lernte bei den bekannten Meistern der Düsseldorfer Malerschule, Johann Wilhelm Schirmer und Andreas Achenbach Landschaftsmalerei.

²⁹ G. von Reutern, Ein Lebensbild, S. 104.

³⁰ Ibid., S. 121.

³¹ Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918, 1. Bd., S. 439.

³² Th. A. Sprengel, H. Schlichting. – Revaler Beobachter, Nr. 10, 1890.

Königs von England Charles I.“ bekam der Künstler aber vermutlich doch eher von der berühmten Komposition Hildebrandts „Die Ermordung der Söhne Eduards IV.“ (1835); Schlichting hatte das Werk angeblich im Jahre 1838 zur Ausstellung angemeldet,³³ sein weiteres Schicksal ist jedoch unbekannt. Hildebrandt malte zwar historische Gemälde, aber seine detaillierte Darstellungsweise bildet eine Brücke zu späteren Genrebildern von Schlichting. Johann Wilhelm Schirmer schuf während seiner Studienzeit ein meisterhaftes Beispiel der akademischen Landschaftskunst, die Kohlezeichnung „Berglandschaft mit Fluss“ (1837, Estnisches Kunstmuseum (EKM)), die sich eines weitverbreiteten Motivs bediente. Die erhaltenen Werke legen die Vermutung nahe, dass der Künstler seine erste schöpferische Hochphase in den 1840er Jahren in Riga hatte, wo er auf der ersten Ausstellung der baltischen Künstler im Jahre 1842 neben ungefähr zehn Porträts auch seine zwei bekanntesten Gemälde ausstellte – „Der Geburtstagstisch (Mädchen beim Betrachten der Geburtstagsgeschenke)“ (1842, EKM) und „Livländische Bauernhochzeit in Valmiera (Wolmar)“ (1842, EKM). Beide Kompositionen vertreten vom Thema und Gesinnung her die etwas ungehobelte Art der internationalen Biedermeierkunst, sind aber eine humorvolle und provinzielle Variation davon. Später adaptierten Schlichting („Die Köhler“ und „Die Ruine Tolsburg“, beide EKM, **Abb. 5**) und Alexander Georg Schlater (die Meeresansichten aus den 1860er Jahren) als die einzigen Künstler aus der hiesigen Gegend die Merkmale der romantischen Kunst, die sich durch die Landschaften von Andreas Achenbach verbreiteten – die Spannung der dramatischen Momente in der Natur (Gewitter, Mondlicht, Licht des Feuers, Dunkelheit) und die Verwendung der Motive des stürmischen Meeres und der Ruinen, die zwar stereotypisch sind, doch zumindest teilweise der lokalen Natur nachempfunden waren. In ihrer Generation waren Schlichting und Schlater die Aufnahmebereitesten, was die Entwicklung der Malerschule anbetrifft. Die stilistische Bandbreite von Schlatters Werken erstreckt sich von der eher aus der russischen Kunst bekannten, biedermeierlichen Bauernidylle („Die Roggenernte“, EKM) und stürmischen Meeresansichten („Das Schiffswrack“, 1867, EKM) bis zu den für die Düsseldorfer Genremalerei so typischen Strandansichten („Fischerboote“, 1873, EKM, **Abb. 6**).³⁴

Was die anderen aus Estland stammenden Düsseldorfer aus der ersten Hälfte und der Mitte des Jahrhunderts anbetrifft, so lernte Hermann Eduard Hartmann in Düsseldorf vermutlich in den Jahren 1836–1840 (sein Lehrer ist nicht bekannt) und ein weiterer Balte, Otto Zoega von Manteuffel, in den Jahren 1840–1844 beim Professor für Architektur und Perspektivmalerei Rudolf Wiegmann und bei Theodor Hildebrandt. Theodor Albert Sprengel³⁵ lernte in den Jahren 1852–1856 in der Düsseldorfer Kunstakademie und Leopold von

³³ Ibid.

³⁴ Über den Anteil von Andreas Achenbach an der Entwicklung der russischen Landschaftsmalerei siehe unten.

³⁵ Theodor Albert Sprengel wurde in Deutschland, in Wollershhausen geboren und kam erst im Jahre 1866 nach Estland. Bevor er nach Düsseldorf ging, studierte er in den Jahren 1848–1852 an der Dresdener Kunstakademie.

Pezold hielt sich im Jahre 1857 kurzzeitig in Düsseldorf auf.³⁶ Adolf Hasselblatt begann seine Studien in der Bildhauerei zwar gegen Ende der 1840er Jahre an der Petersburger Kunstakademie, bildete sich aber in den Jahren 1858–1861 an der Düsseldorfer Kunstakademie in der Landschaftsmalerei fort und gehörte auch zum beliebten Künstlerverein *Malkasten*, der seit der Mitte des Jahrhunderts im Düsseldorfer Kunstleben eine bedeutende Rolle gespielt hatte. Bei allen diesen Künstlern müsste ihre Düsseldorfer Periode noch näher untersucht werden, weil z. B. zwei erhaltene Gemälde von Zoega von Manteuffel – „Selbstbildnis“ und „Die Familie des Karl Magnus von Manteuffel“ (beide EKM, **Abb. 7**) – sich durch eine beinahe fotografisch realistische Manier auszeichnen, die für die anderen Düsseldorfer in der Gegend, die einen freieren Stil bevorzugten, untypisch war. Bei Hartmann dominierten in den folgenden Jahren in Tartu (Dorpat) kleinformatige Porträts, was von der Dominanz der lokalen Besteller und von nicht besonders ehrgeizigen schöpferischen Aufgaben zeugt. Andererseits beweisen diese Gemälde, dass das Porträtgenre bereits zu Schadows Zeiten in Düsseldorf nicht nur populär, sondern auch in der Kunstakademie hoch geschätzt war. In den Jahren 1829–1839 war die Konkurrenz auf dem Gebiet der Porträtkunst noch groß, es war die Zeit vor der massiven Verbreitung der Porträtfotografie und in Düsseldorf gab es mindestens 50 Porträtmaler. Auf den kleinen Porträts von Hartmann lassen sich Elemente der Milieubeschreibung finden, die für die Erinnerungskunst der Biedermeierzeit typisch waren: Der Kirchturm auf dem Bild der Mädchen aus der Familie Kieseritzky (**Abb. 8**) wies auf den Ort hin und die zur goldenen Kette gehobene Hand, die eine für weiblich gehaltene Geste markierte, symbolisierte die Nähe. Der Landschaftshintergrund des Bildnisses war vermutlich durch den Porträttyp inspiriert, der die Figur und Natur zu verbinden versuchte und auf die englische Porträtkunst des 18. Jahrhunderts und die Naturliebe der deutschen Frühromantiker zurückging. In der Mitte des 19. Jahrhunderts scheint es jedoch am glaubhaftesten, dass es eine Synthese von verschiedenen Impulsen gewesen ist, weshalb man in beiden Porträts die für die Nazarener typischen, kunsthistorischen Hinweise und Symbole findet (das Buch, die Hand an der Kette), aber auch Elemente der Freundschaftsporträts der Romantiker und der Idylle des Biedermeiers.

Das Hervortreten der lokalen Thematik ist natürlich nicht nur mit der Düsseldorfer Malerschule verbunden, sondern verweist auf die allgemeine Tendenz in der damaligen westeuropäischen Kunst. Der Kult des Lokalen in der deutschen Biedermeierkunst kann mit der Zuneigung der Künstler der Schule von Barbizon zur Landschaft eines bestimmten Ortes verglichen werden. Es ist bestimmt kein Zufall, dass Hartmann den Pühajärve-See (Heiligensee) malte und im Titel den Ortsnamen betonte, obwohl das Gemälde eine eher neutrale Wasserfläche darstellt. In der Düsseldorfer Malerschule, wie auch anderswo, wurde eine breite Motivvielfalt benutzt (Wälder, in die Tiefe des Bildes weisende Wege mit malerischen Baumgruppen und Bauernhäusern). Diese Motive finden sich bei

³⁶ Zur Historienmalerei Leopold Pezolds und Theodor Albert Sprengels siehe Tiina-Mall Kreem im vorliegenden Band.

der ersten Generation der Düsseldorfer, aber auch zum Beispiel in den frühen Saaremaa (Ösel)-Landschaften von Eugen Dücker. Während man bei den halbdilettantisch angespannten Landschaften Schlichtings häufig nur schwer entscheiden kann, ob es sich um ein Motiv aus Estland oder aus West-Europa handelt, sind seine Ansichten von Tallinn (Reval) dank der leicht erkennbaren, architektonischen Objekte mühelos lokalisierbar. Das Ersetzen der fremdartigen, interessanten Motive durch das lokale Stadtmilieu entsprach dem Geist des Biedermeiers. Um die einstige Bedeutung der Stadt zu unterstreichen (die in der deutschbaltischen Kunst des 19. Jahrhundert wieder bedeutsam geworden von), stellte der Künstler die gewaltigen mittelalterlichen Stadtmauern von Tallinn dar, verstärkte die Stimmung des Motivs aber noch durch den pittoresken gewitterversprechenden Himmel („Ansicht einer Straßenecke von Lang- und Zollstraße“, Tallinner Stadtmuseum, **Abb. 9**).

Naturgespräche. Die Tradition der Landschaftsmalerei der Düsseldorfer Malerschule

Im Jahre 1874 übernahm der aus Saaremaa (Ösel) stammende Eugen Dücker die Leitung der Abteilung für Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Kunstakademie und seine 40-jährige Arbeit verhalf der in den 1820er Jahren begonnenen raschen Entwicklung der Landschaftsmalerei von Düsseldorf zu einer neuen Blüte. Peter von Cornelius, der erste Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie und einer der führenden Nazarener, schätzte eine Kunst, die hohe abstrakte Ideen auszudrücken vermochte. Nach seiner Auffassung spiegelten diese die gesamte Realität wider, weshalb er für den Wunsch, einen Teil der Realität – die Natur – besonders hervorzuheben, kein Verständnis aufbrachte. Anders als seine Amtskollegen aus München, Dresden und Berlin hielt er es für nicht begründet, die Landschaftsmalerei als separates Fach ins Curriculum aufzunehmen.³⁷ Die Erneuerungen bezüglich der Landschaftsmalerei wurden von Wilhelm von Schadow eingeführt, dessen Tätigkeit als Pädagoge und charismatischer Leiter der Kunstakademie stets überlegt und flexibel war. Die Position der Landschaftsmalerei in der Düsseldorfer Malerschule verbesserte sich dank Johann Wilhelm Schirmer und Carl Friedrich Lessing, die seit 1827 abwechselnd zweiwöchige Einführungskurse in die Landschaftsmalerei angeboten haben. Die Popularität und Effizienz der Kurse brachte Schadow auf die Idee, im Jahre 1829 unter der Leitung von Schirmer eine neue Klasse zu gründen, in dem eine systematische Beschäftigung mit der Landschaftsmalerei möglich wurde. Der Professorentitel folgte erst im Jahre 1839.

Die Bedeutung Schirmers liegt vor allem darin, dass er die Prinzipien und Methoden der Naturauffassung im Sinne des naturalistischen Idealismus herausarbeitete und mit Überzeugung verbreitete. Sein leidenschaftliches Interesse für das Kennenlernen der unterschiedlichen Formen der Natur und das Vertiefen in ihre kleinsten Details hatte seinen Ursprung in der Überzeugung, dass der Künstler verpflichtet ist, die vollkommene Schöpfung Gottes

³⁷ R. Theilmann, Schirmer und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei. – Die Düsseldorfer Malerschule. [Ausstellungskatalog.] Kunstmuseum Düsseldorf, 1979, S. 130. Die Angaben zur Entwicklung der Düsseldorfer Landschaftsmalerei entstammen diesem Artikel.

wirklichkeitstreu nachzubilden.³⁸ Schirmer ging mit seinen Schülern in der Umgebung von Düsseldorf wandern, den Bleistift und Zeichenblock, später auch den Malkasten mit sich tragend, um für die Atelierarbeiten einen wissenschaftlich präzisen „Katalog“ der botanischen Zeichnungen anzufertigen. Die starke Verbindung der Landschaftsmalerei mit dem Naturstudium macht sich in seinem Schaffen besonders in den 1830er Jahren bemerkbar, als seine Forschungs- und Fortbildungsreisen ihn nicht nur ins Rheinland, sondern auch nach Belgien, in die Schweiz, in die Niederlande und nach Frankreich führten. Auf diesen Fahrten im In- und Ausland sind kleine Landschaften entstanden, die Licht- und Luftverhältnisse vermitteln – sie gehören zu den frühesten Beispielen der deutschen Pleinairmalerei, deren Bravour vermutlich durch die zeitgenössische französische Kunst inspiriert war. Und obwohl er im Atelier zu den repräsentativen, akademischen Kompositionen zurückkehrte, vermochte er die Schüler der Landschaftskunst mit seiner Leidenschaft im Umgang mit der Natur zu begeistern.³⁹ In den Werken Schirmers sucht man vergeblich nach der topografischen Genauigkeit, er legte Wert auf exakt fixierte Details. Der internationale Erfolg der Düsseldorfer Landschaftsmalerei in den folgenden Jahrzehnten basierte eben auf diesem charakteristischen Zug der Malerschule – die Kombination der Idee der idealen Natur mit den Fakten aus der Realität.

Seit der zweiten Hälfte der 1840er Jahre begann die Popularität der Landschaftsklasse etwas nachzulassen, weil Schirmer sich auf seiner Italienreise 1838–1840 für die heroischen Landschaften der klassizistischen Künstler wie Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Gaspard Dughet aus dem 17. Jahrhundert begeisterte. Schirmer begann sich von den Prinzipien des Detailrealismus zu distanzieren und bewegte sich in Richtung einer klerikalen Kunst, womit er im Kontrast zu den allgemeinen Entwicklungstendenzen stand. In neuen Verhältnissen verloren der geistige Führer und seine Kunst im Kontext der Malerschule ihre frühere Bedeutung. Die Einladung aus Karlsruhe, die Leitung einer vom badischen Großherzog Friedrich I. gegründeten Kunstschule zu übernehmen, stellte somit für Schirmer einen attraktiven Karrieresprung dar, war aber auch eine elegante Möglichkeit, die in Düsseldorf entfachte Auseinandersetzung zwischen den fortschrittlichen und konservativen Kunstauffassungen zu schlichten. Schirmers schöpferischer Entwicklungsweg beweist die Lebensfähigkeit des Prinzips des idealistischen Naturalismus in der Malerschule: Selbst als der Einfluss von Jacob Ruisdael durch Vorbilder der klassizistischen Landschaftsmaler ersetzt und die Umsetzung der Idee der Naturnähe im Vergleich zur früheren Zeit uneinheitlich wurde, war die Natur für die Künstler nicht nur als Handlungsort bestimmter historischer oder myhtologischer Ereignisse wichtig, sondern auch wegen der Faszination, die von ihren Reizen ausgeht.

Nachdem Schirmer im Jahre 1854 die Kunstakademie verlassen hatte, wurde die Position des eigentlichen Leiters der Landschaftsschule von einem seiner vielen Schüler, dem

³⁸ Ibid., S. 131.

³⁹ Als Schirmer im Jahre 1854 die Kunstakademie verließ, hatte er 146 Schüler gehabt und die Landschaftsmalerei befand sich auf einem guten Niveau.

frühreifen Andreas Achenbach eingenommen (als er im Jahre 1831 „Die alte Akademie in Düsseldorf“ malte, war er erst 16 Jahre alt). Der impulsive Achenbach hatte zwar Düsseldorf im Streit verlassen, stieg aber schnell zum Anführer der naturgetreuen Landschaftsmalerschule auf. Besonders beliebt waren die Seebilder des Künstlers, die durch die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts inspiriert waren, sowie norwegische Landschaften und Mühlenmotive. (**Abb. 10**) Die in die Landschaft plazierte Mühle oder ein Bauernhaus scheint ein typisches Motiv der Malerschule gewesen zu sein, da wir diese auch auf den aus der Mitte des Jahrhunderts stammenden Kompositionen von Ernst Hermann Schlichting („Waldbauernhof“, 1859; „Berglandschaf mit Bauernhof (Norwegisches Motiv)“, beide EKM), aber auch auf der „Südestnischen Landschaft“ (1862, EKM, **Abb. 11**) des frühen Dücker vorfinden können. Auch bei diesen Gemälden ist es meistens nicht sinnvoll, die Landschaft genau lokalisieren zu wollen: Es handelt sich um populäre Bildklischees, die auch dann nicht notwendigerweise den genauen Ort abbilden, wenn der Ortsname im Titel erwähnt wird. Ab dem Jahre 1862 kamen die Ansichten niederländischer und belgischer Hafenstädte in die Landschaften Achenbachs (der Titel „Fischmarkt in Ostende“ stellt eine Verbindung zu einem Bild Bochmanns mit einem ähnlichen Motiv dar).⁴⁰ In den 1870er Jahren, als Dücker die Landschaftsmalerei der Malerschule mit neuer schöpferischen Energie befruchtete, war der Kunstmarkt aber von den Motiven Achenbachs gesättigt, teilweise war es vermutlich auch dadurch bedingt, dass die Zuschauer besser gelernt hatten, eine konzeptuelle Wahrheitsbemühung vom Flirt mit Realitätsdetails zu unterscheiden.

Neben den Befolgern von Schirmers klassischer Landschaftsmalerei war in der Kunstakademie auch eine zweite Künstlergruppe unter der Leitung des Norwegers Hans Gude tätig, der sowohl bei Schirmer und Achenbach gelernt hatte und den Idealismus des Ersten mit dem Naturalismus des Zweiten verband.⁴¹ Von 1854 bis 1862 leitete Gude die Klasse der Landschaftsmalerei und durch seine Arbeit gewann die Düsseldorfer Kunstakademie auch im Ausland an Bekanntheit, insbesondere in den nordischen Ländern. Gudes Hintergrund bildete die in Düsseldorf übliche Hochachtung vor der Natur als der wichtigsten Inspirationsquelle des Landschaftsmalers und er strebte in seinen Ansichten der norwegischen Fjorde und bayerischen Gebirge einen Zusammenklang der Wirklichkeit und Poesie an.

Im Jahre 1863 wurde die Leitung der Klasse der Landschaftsmalerei offiziell von Oswald Achenbach übernommen, der zwar in der Düsseldorfer Kunstakademie studiert hatte, aber nicht zu den Schülern Schirmers gehörte und eher seinem berühmten Bruder Andreas vertraute. In den Künstlerkreisen waren sie bekannt als „Düsseldorfer Dioskuren“. Wie bei seinem Bruder und bei vielen anderen Künstlern, konnte der neue Lehrer der Landschaftsmalereiklasse von einem häufigen Paradox profitieren: Die neue Darstellungsweise erweckt anfangs das Interesse des Publikums, beeindruckte dann aber nach einiger Zeit durch die Wiederholung der populären Motive und Darstellungsweisen die Käufer nicht

⁴⁰ R. Theilmann, Schirmer und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei, S. 138.

⁴¹ Ibid.

mehr, die nun der Stereotypen müde wurden, die sie selbst provoziert hatten. Achenbachs Verdienst für die Landschaftskunst der Düsseldorfer Malerschule besteht laut Theilmann in der Einführung der inneren Bewegtheit ohne romantisches Pathos, die mit Lichteffekten erzielt und vom Prinzip der Naturnähe abgeleitet wurde.⁴² (Abb. 12) Achenbach leitete bis 1872 die Landschaftsmalerei und einer seiner Schüler war auch der in Nehatu (Nehhat) geborene Gregor von Bochmann. Der Kontakt mit dem späteren Schaffen Achenbachs, das sich von der Pinseltechnik her immer mehr der Etüde näherte, bereitete ihn womöglich darauf vor, dass er sich später leichter die Codes des Naturalismus und eine taktilere Maltechnik anzueignen vermochte.

Bis zum Jahre 1872, als Eugen Dücker in der Kunstakademie seine Tätigkeit als Lehrkraft für Landschaftsmalerei aufnahm, hatte in der Landschaftsmalerei der Düsseldorfer Malerschule der Einfluss der französischen, vorimpressionistischen Kunst stark zugenommen (insbesondere bei der Auswahl der Motive). Nach Verhandlungen mit der Leitung der Akademie wurde der damals 31-jährige Dücker 1874 offiziell zum Nachfolger von Oswald Achenbach ernannt. Vermutlich wurde ihm wegen seines Talents und seiner Malerfahrung das Potential des Erneuerers der Malerschule zugesprochen. Während seiner jahrzehntelangen Arbeit als Lehrkraft hatte er 82 offiziell registrierte Schüler und die Landschaftsmalerei erlebte eine Blüte, die nur mit der Zeit Schirmers vergleichbar war.⁴³ Zwar verlor die Düsseldorfer Kunstakademie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein wenig an Popularität, weil München und Berlin stark hervortraten, doch der Andrang zu den Ateliers von Eugen Dücker und Peter Janssen blieb nach wie vor bestehen.⁴⁴

Dücker war der erste Leiter der Landschaftsmalerei, der nicht mit Schirmers Malerschule verbunden war, er hatte 1858–1862 an der Petersburger Kunstakademie studiert. Daher kann sein frühes Schaffen, wie bei anderen, die ihr Studium in St. Petersburg begonnen hatten, eher mit den Entwicklungen in der russischen Landschaftsmalerei in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden. Die russische Landschaftsmalerei war gerade dabei, den Italien-Kult und das damit verbundene Ideal der idyllischen Landschaft zu überwinden und nach eigenen Wegen für die Darstellung der einfachen und unspektakulären Landschaftsformen ihrer Heimat zu suchen. Mit dieser Bewegung in Richtung Realismus ging in Russland auch der Wunsch einher, sich zunächst gegen die akademische Kunst und gegen Ende des Jahrhunderts auch gegen den Modernismus zu positionieren. Man hat verstanden, dass nicht nur die einfachen, sondern auch hässlich scheinenden Motive eine Darstellung verdienen und begeisterte sich für das Schaffen Alexandre Calame's, eines auch für die Düsseldorfer Malerschule bedeutenden Künstlers.⁴⁵ Dieser schweizer Künstler erlebte

⁴² R. Theilmann, Schirmer und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei, S. 140.

⁴³ *Ibid.*, S. 141.

⁴⁴ N. Roth, *Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule? – Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918*. Bd. 1. Hrsg. B. Baumgärtel Museum Kunstpalast, Petersburg: Imhof, 2011, S. 251.

⁴⁵ C. Ely, *This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2009, S. 170.

auf seinem Entwicklungsweg viele Etappen, aber die Anhänger der naturgetreuen Malerei fanden die „Naturalität“ seiner Landschaftsbilder interessant. Calame malte die Gebirgslandschaft der Schweiz, die bekanntlich viele romantische Raumerlebnisse bietet. Ihm gelang es, auch bei Motiven, die eine emotionale Darstellung nahezu erzwingen, hochgegriffene Emotionen bewusst zu vermeiden; damit wurde Calame ein Vorbild für Künstler, die mit der Natur einen sachlichen Kontakt suchten. Die Künstler dieser Richtung glaubten, dass das Landschaftsbild seinen Einfluss nicht nur der atemberaubenden Schönheit des Motivs verdankt, sondern dem Zusammenklang zwischen der individuellen Darstellungsweise und der Empfindsamkeit des Zuschauers. In den ersten Entwicklungsjahren von Dücker boten die Petersburger Galerien genug Möglichkeiten dazu, die Gemälde von Calame, aber auch des ebenfalls hochgeschätzten Andreas Achenbach oder der Künstler der Barbizon-Schule kennenzulernen. Die Ideen und Kunstgriffe des französischen Realismus erreichten sowohl die russische wie auch die Düsseldorfer Landschaftsmalerei (das zeigt auch das Schaffen Schirmers), kamen aber häufig über Umwege an und trugen daher Anzeichen von unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten und künstlerischen Bestrebungen. Bei der Behandlung von Dückers späterer Karriere ist es wichtig zu beachten, dass er schon vor seiner Düsseldorfer Zeit die Möglichkeit gehabt hatte, Kunstwerke zu analysieren, die die Idee der Naturnähe befolgten, darunter auch Werke der Düsseldorfer Malerschule. Darauf aufbauend erarbeitete er eine maßvoll akademische, naturnahe Landschaftsauffassung heraus, deren einfache Motive in der neuen Heimatstadt des Künstlers Eindruck machten. Nachdem er sich in Berlin, Karlsruhe und Stuttgart fortgebildet hatte, wurde Dücker im Jahre 1864 in Düsseldorf ansässig, blieb aber stark mit seiner Heimat und Russland verbunden: Er nahm oft an Ausstellungen teil, wurde im Jahre 1868 von der Petersburger Kunstakademie zum Akademiker und vier Jahre später zum Professor ernannt. Von Düsseldorf aus unternahm er Reisen in die Niederlande, nach Belgien, Italien, Frankreich und in die Schweiz, um sich über die neuen Tendenzen in der Landschaftsmalerei auf dem Laufenden zu halten. Besonders sollen ihn Jean-Baptiste-Camille Corot und Charles-François Daubigny beeindruckt haben, Künstler der Barbizon-Schule, deren Einfluss in vielen nationalen Schulen der Landschaftsmalerei zum Bruch mit der akademischen Tradition beitrug.⁴⁶

Dücker hat die Motivvielfalt der Meeresansichten von Andreas Achenbach in eine neue emotionale Tonhöhe versetzt. Anstelle des stürmischen Meeres sehen wir ruhige Strandansichten und stille Buchten, die emotionale Anspannung der romantischen Kompositionen wurde durch Ruhe und Harmonie ersetzt. Der Horizont der Strandansichten, der das Wasser und den Himmel trennt (was man Dücker-Linie zu nennen begann), ließ genug freien Raum für die Abbildung der Luft und des Lichts, das sich von der Wasseroberfläche und vom Himmel zurückspiegelt. (**Abb. 13**) Wenn man, wie die Romantiker, die Sublimität der Erfahrung der Weite für ein Merkmal des Pittoresken hält, bieten die Landschaften Dückers wenig Spannung. Die frühen Arbeiten aus der Vogelperspektive („Südestnische

⁴⁶ N. Roth, *Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule?*, S. 252.

Landschaft“, „Ansicht des Flusstals der Aa“, beide 1862, EKM) zeigen zwar weite Ansichten, aber in die Details der dargestellten Natur schleicht sich Intimität hinein. Die frühen Landschaften erinnern mehr an das kalte Licht und lineare Landschaftslinien des einflussreichen Calame. Versucht man den Begriff des „Pittoresken“, der mit einer bestimmten Motivwahl, emotionaler Stimmung und dem Abstrahieren der Natur verbunden ist, für die Maltechnik anzuwenden, wie man es etwa bei John Constable gemacht hat, so kann man auch im Schaffen Dückers, insbesondere in den Etüden, den malerischen Charme entdecken, der vom unmittelbaren Kontakt mit der Natur hergeleitet wurde und für die Zeit gegen Ende des 19. Jahrhunderts typisch war.⁴⁷ Die Pinseltechnik von Constable, die in den Augen der zeitgenössischen Kritiker als wenig diszipliniert bezeichnet wurde, inspirierte die Künstler der jüngeren Generation, die der klassischen Lasurtechnik überdrüssig waren, zu einer für die Realisten bedeutsamen eigentümlichen Malweise.⁴⁸ Für eine Kunstrichtung, bei der die Naturnähe betont wird, war die Erfindung neuer Maltechniken genauso wichtig wie die Entdeckung neuer Motive.

Als guter Lehrer nahm Dücker die Grenzposition zwischen Tradition und Erneuerung an.⁴⁹ Mit Traditionen verband ihn Respekt vor der Natur, aber auch das Bestreben nach neuen Ausdrucksweisen, insbesondere für eine nuancierte Darstellung des Lichts und der Farbe. Die Erfahrung des kalten Lichts der Insel Rügen und der flachen Erscheinung der Insel Saaremaa brachte Dücker in die Verfeinerung der Palette und der Bereicherung seiner Malmanier ein, indem er neue, für die Etüde typische Pinselführungen benutzte. Die Kritiker lobten die Fähigkeit des Künstlers, die Stimmungen des Nordens und der Ostsee festzuhalten: „Er liebt es, Wald und Strand der Ostsee darzustellen und weiß ihnen immer neue poetische Seiten abzugewinnen. Er kennt die feinsten Töne des nordischen Himmels, der zartesten Farbenspiele der ruhenden Fluth, aber auch die dunklen Tiefen der rollenden Wogen und die phantastischen Formen der über kochende See hinjagenden Wolken.“⁵⁰ Die Freiheit der unter freiem Himmel gemalten Etüden steht im Widerspruch zu den Atelierkompositionen, denen feine Tonübergänge eigen sind. Die Position Dückers zwischen zwei Epochen verwirrte auch seine Schüler, die die Forderung der akademischen Abgeschlossenheit in einer Zeit der explosionsartigen Verbreitung der impressionistischen Malmethode als etwas antiquiert ansahen. Teilweise konnte der Widerspruch vielleicht auch dadurch entstehen, dass der Naturalismus der Etüden des Künstlers sich von seinen Gemälden unterschied, bei denen die genaue Darstellung der Details im Vordergrund stand. Obwohl Dücker die zeitgenössischen Tendenzen der Kunst kannte und sich für sie

⁴⁷ R. Lambert, *John Constable and the Theory of Landscape Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, S. 193.

⁴⁸ G. Needham, *19th Century Realist Art*. New York: Harper&Row, 1988, S. 72.

⁴⁹ R. Theilmann, *Schirmer und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei*, S. 141.

⁵⁰ d [L. von Pezold?], *Baltische Maler im Auslande*. – *Revalsche Zeitung*, 1882, 6. Juli.

interessierte, blieb er seinen Entscheidungen und seiner Malweise treu.⁵¹ Vielleicht kann seine eher vorsichtige Haltung mit dem Bedürfnis begründet werden, in einer Zeit der schnellen Veränderung der malerischen Ausdrucksweisen die Tradition der akademischen Malerei und der verfeinerten Stimmungslage zu bewahren. Seinen Schülern ließ er bei der Entwicklung derer Talente jedoch freie Hand. Vor dem Hintergrund der Naturbegeisterung der Düsseldorfer Malerschule und der Vorliebe Dückers für das Arbeiten unter freiem Himmel ist es nur natürlich, dass einige Künstler aus der von Dücker betreuten Klasse sich der Künstlerkolonie von Worpsswede angeschlossen haben, z.B. Otto Modersohn (war im Atelier Dückers von 1884 bis 1888). Auch die Brüder Raud, die zu der Düsseldorfer Malerschule gehörten (jedoch nicht zu den Schülern Dückers) suchten in den Jahren 1896-1899 auf ihren Reisen auf die Inseln Pakri (Ragöarna) und Muhu (Mohn) nach genauer, aber beseelter Darstellungsweise der Natur. Man muss Nicole Roth zustimmen, die in ihrer Behandlung der Düsseldorfer Landschaftsmalerei in der Zeit Dückers sagt, dass man im Zuge der Verneinung des Akademismus und der Begeisterung für das Moderne eine stereotype Auffassung von den Künstlern der Düsseldorfer Malerschule und der dortigen freien Ateliers als rückwärtsgewandten Modernisierungsgegnern entwickelt habe, dabei jedoch ihre Offenheit für Erneuerungen unberücksichtigt lässt.⁵²

Bekanntlich lernten bei Dücker auch viele andere Künstler aus dem Baltikum. Darauf, wie der Aufenthalt bei Dücker im Jahre 1875 den lettischen Künstler Jūlijs Feders beeinflusst hat, wird im vorliegenden Sammelband ausführlicher im Artikel von Eduards Kļaviņš eingegangen.⁵³ Aus Estland lernten bei Dücker die Künstler Oskar Hoffmann und Tõnis Grenzstein, Eduard Spörer und Ferdinand Theodor Hoppe. Von den uns bekannten Landschaften Oskar Hoffmanns scheint „Der Fluss Emajõgi (Embach)“ (1885, EKM, **Abb. 14**) motivisch als unmittelbare Naturauffassung am „holländischsten“ zu sein, doch er malte selten Landschaften ohne Staffage. Grenzstein und Spörer lebten und arbeiteten lange im Ausland, daher haben wir leider keine umfassende Vorstellung vom Schaffen dieser Künstler. Die repräsentativste Komposition von Grenzstein, des Schülers und Mitarbeiters von Eduard von Gebhardt, war das Altargemälde für die Kirche von Nõo (Nüggen),⁵⁴ auch viele seine Porträts zeichnen sich durch eine naturgetreue Darstellungsweise, Charakternähe („Bildnis des Lehrers August Trumm“, 1893, EKM) und malerische Schönheit („Bildnis einer Dame“, 1893, EKM, **Abb. 15**) aus. Spörer war zuerst an der Petersburger Kunstakademie, aber im Jahre 1870 begann er seine Studien in Düsseldorf und man sieht

⁵¹ Einer seiner Schüler Walter Ophay erinnerte sich: „Manchmal war ich überrascht, wie Dücker über die Probleme der modernen Kunst sprach, die ja zunächst seiner Art fern zu stehen scheint. Er sprach von Seurat, seinen Linien und seinem Lichtproblem; einmal fiel sogar das Wort Cézanne, der mir damals eine terra incognita [!] war. Er sprach über ihn sehr, sehr ernst. Die weltentfernte Kunst des Cézanne, der bei seinen stärksten und zartesten Dingen streng bei der Natur blieb, musste ihm imponieren.“ Vgl. N. Roth, *Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule?*, S. 253.

⁵² N. Roth, *Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule?*, S. 252.

⁵³ Siehe Eduards Kļaviņš S. 328–338.

⁵⁴ Zum Altargemälde von Tõnis Grenzstein in Nõo siehe Tiina-Mall Kreem im vorliegenden Sammelband.

den Einfluss Dückers an seinen Motiven der Ostseeküste und der Insel Rügen, sowie an der Malweise, die mit der Pleinairmalerei verbunden ist (siehe z.B. Spörers „Landschaft mit Friedhof“, 1891, EKM, **Abb. 16**).

In Riga arbeitete seit dem Jahre 1891 der aus Rakvere (Wesenberg) stammende Gerhard von Rosen, der in Lettland als unermüdlicher Mitgestalter des Kunstlebens bekannt war.⁵⁵ Der Traum von Rosens, im baltischen Raum würde sich eine Kunstszene etablieren, die die deutschbaltischen und lettischen Künstler vereine, ging natürlich nicht in Erfüllung, doch die Idee des baltischen Regionalismus half den Künstlern, sich besser in das hiesige Kunstleben zu integrieren und den lokalen Zug ihrer Kunst ideologisch zu gerechtfertigen.⁵⁶ Von Rosen lernte in den 1880er Jahren bei Eugen Dücker und der konservative Ruf der Düsseldorfer Kunstakademie beeinflusste die Rezeption dieses seinerzeit beliebten Aquarellmalers.⁵⁷ Den Befürwortern der radikalen Erneuerung der Malweise und der „nationalen Kunst“ boten die einfachen Motive des Künstlers vielleicht tatsächlich nichts Neues, aber von Rosen als typischer Vertreter der Kunst der Jahrhundertwende strebte nicht eine Auflösung des Bildmotivs zugunsten einer unruhigen Malstruktur, sondern eine dem Jugendstil eigene Synthese, eine dekorative Stilisierung an. (**Abb. 17**) Dies muss berücksichtigt werden, wenn man versucht, sein Verhältnis zum Impressionismus zu beschreiben, den der Künstler für einen krankhaften Versuch der Vertuschung von Faulheit und Talentlosigkeit hielt.⁵⁸ Von Rosen verband die auf dem Klassizismus basierende lineale Darstellungsweise der akademischen Kunst mit dem Sinn für unterschiedliche Formen der Natur des Naturalismus. Hanno Kompus hat richtig erkannt, dass „der Künstler sich während seines ganzen Lebens immer mehr und mehr in sein Hauptproblem vertiefte: mit malerischen Mitteln seine ewige Liebe, die sichtbare Welt, darzustellen“.⁵⁹ Die Idee des idealistischen Naturalismus wurde hier in der Empfindungsmanier der Jahrhundertwende verwirklicht.

Rustikale Landschaft. Ortsgefühl

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts tat sich die Düsseldorfer Schule dadurch hervor, dass sie die zwei Bereiche, in denen sie erfolgreich war – die Landschaftsmalerei und Genremalerei – gekonnt miteinander verschmolzen. Eine Abbildungsweise der Realität,

⁵⁵ Zur Rolle Gerhard von Rosens bei der Gestaltung des lettischen Kunstlebens zur Jahrhundertwende siehe K. Abele, *Artistic Life. – Art History of Latvia. IV. Period of Neo-Romanticist Modernism 1890–1915*. Institute of Art History of the Latvian Academy of Art, 2014, passim.

⁵⁶ Die Idee des Regionalismus formulierte G. von Rosen im Artikel „Gibt es eine baltische Kunst?“, in der „Kunst-Beilage des „Rigaer Tageblatt““ am 10. März 1907. Vgl. J. Keevallik, R. Loodus, L. Viirja [Hrsg.], *Tekste kunstist ja arhitektuurist*. 3. Bd. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2006, S. 46.

⁵⁷ E. Kļaviņš, *Fine Art. Evolution of the Founders of Neo-Romanticist Modernism and their Followers' Output*. – *Art History of Latvia. IV. Period of Neo-Romanticist Modernism 1890–1915*. Institute of Art History of the Latvian Academy of Art, 2014, S. 284.

⁵⁸ Vgl. A.M. Im Kunstverein.– *Düna-Zeitung*, 15. (27.) April 1893. Zit. nach: E. Kļaviņš, *Fine Art. Evolution of the Founders of Neo-Romanticist Modernism and their Followers' Output*, S. 284.

⁵⁹ H. Kompus, *Gerhard parun von Rosen 1856–1927. Ta mālestusnāituse puahul Toompea muuseumis. – Pāevaleht*, 1927, 1. Dez.

bei der die Landschaftsmaler sich von der Suche nach dem Romantisch-Pittoresken zu „handfesten“ Motiven bewegen, vermochte es, die Natur und das Milieu zu einer darstellungswürdigen, ruralen Umgebung zu verschmelzen. Die Landschaftsgemälde der Schule Schirmers entwickelten sich von der genauen Betrachtung der Details zur Abstraktion der Natur in abgeschlossenen Kompositionen. Auch Dücker malte zunächst den roten Rock der estnischen Bäuerin, um die Farbvielfalt der Komposition zu erhöhen oder ein Schäferidyll zu schaffen („Landschaft auf der Insel Ösel“, 1860, EKM, **Abb. 18**). Für die bukolische Landschaftsmalerei sind kleine Figurszenen charakteristisch, die den Blick der (hauptsächlich städtischen) Betrachter lenkten. Die Staffage brachte Stimmung in die Landschaft, sie wurde zur Betonung der einzelnen Landschaftselemente hinzugefügt, hauptsächlich aus ästhetischen Gründen. Dabei bestätigten die figuralen Ergänzungen die Einstellung, dass das rustikale Milieu als etwas Angenehmes empfunden wird, die in der Zeit des Romantismus leicht in Vergessenheit geraten war.⁶⁰ Die Vorstellung vom Landleben als einer Möglichkeit einer glücklicheren und vitaleren Lebensführung – *locus amoenus* – hat in der europäischen Kultur bekanntlich eine lange Tradition.⁶¹ Die Düsseldorfer der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, die die Naturnähe programmatisch für wichtig hielten, machten die Staffage, die bis dahin lediglich einen Flecken auf dem Gemälde ausgemacht hatte, von Größe und Bedeutung her zum gleichwertigen Partner der Natur. Oskar Hoffmann, der Schüler Dückers, und Gregor von Bochmann, der 1871 in Düsseldorf sein Atelier eingerichtet hatte, waren beide erfolgreich auf dem Schnittpunkt zweier Genres, im Bereich der rustikalen Landschaft. Die Popularität der ruralen Landschaft im Schaffen der aus Estland stammenden Düsseldorfer lässt erneut die Frage aufkommen, in welchem Verhältnis die Kunst der Düsseldorfer zur niederländischen Kunst stand, insbesondere zur niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts und der Haager Schule, die diese Tradition in den Jahren 1870–1900 weiterentwickelte.⁶² Die Forscher der Düsseldorfer Schule haben wiederholt auf diese Verbindungen hingewiesen.⁶³ Es ist zwar nicht urkundlich belegt, dass die Künstler der Haager Schule in Düsseldorf studiert hätten (mit Ausnahme von Philip Sadée), aber es ist bekannt, dass Johannes Bosboom und Jozef Israëls Düsseldorf besucht

⁶⁰ W. S. Gibson, *Pleasant Places. The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000, S. XXVII.

⁶¹ C. Payne, *Toil and Plenty. Images of Agricultural Landscape in England. 1780–1890*. New Haven and London: Yale University Press, 1993, S. 24.

⁶² Den Begriff der Haager Schule führte der Kunstkritiker Jacob van Santen Kolff im Jahre 1875 in einem Artikel ein, der in der Zeitschrift „De Banier“ erschien. Zu der älteren Generation der Künstler gehörten Jozef Israëls, Johannes Bosboom, Willem Roelofs, Constant Gabriël und Hendrik Weissenbruch. Zur zweiten Generation werden Gerard Bilders, Anton Mauve, Henrik Willem Mesdag, Bernard Blommers, Albert Neuhuys und die Brüder Jacob, Willem ja Matthijs Maris gezählt. Bei den älteren Künstlern der Schule lernten David Artz, Theopile de Bock und Geo Poggenbeek. Vgl. Renske Suijver, *A Reflection of Holland. The best of the Hague school in the Rijksmuseum*. Rijksmuseum / Nieuw Amsterdam, 2008, S. 5.

⁶³ Vgl. z.B. N. Roth, *Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule?*, S. 252.

haben, um die neuesten Tendenzen kennenzulernen. Die Düsseldorfer ihrerseits nahmen an Ausstellungen in den Niederlanden teil.⁶⁴

Die Haager Schule hat ihren Namen nach dem Wohn- und Wirkungsort ihrer Mitglieder (es handelte sich nicht um eine feste Gruppierung, eher war es ein Kreis Gleichgesinnter). Sie waren unter den ersten, die für ihre Werke Stoffe aus dem zeitgenössischen Landalltag nahmen, sie betrachteten diesen statt aus einer „göttlichen“, aus einer menschlichen Perspektive und ließen sich von der niederländischen Landschafts- und Genremalerei des 17. Jahrhunderts, aber auch von den Praktiken der Barbizon-Schule inspirieren. Die genau dosierte Emotionalität des niederländischen Romantismus, die das Pathos gedämpft hielt, konnte die Voraussetzung dafür sein, dass die Künstler der Haager Schule der Idee der realitätsnahen Natur- und Lebensdarstellung gegenüber aufgeschlossen waren, die übermäßige romantische Empfindsamkeit wurde als unvereinbar mit der Natur der Niederländer angesehen.⁶⁵ Das Landschaftsbild der Niederlande (aber auch der Insel Saaremaa oder der Umgebung von Düsseldorf), das sich vom Panorama der Alpen unterschied, schien für die Künstler ein lokales Pendant zu Barbizon zu sein.⁶⁶ Andererseits muss gesagt werden, dass die meisten Schulen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa mit der naturnahen Kunst beschäftigten, gerade auf diese zwei für die Ästhetik des Realismus bedeutenden Inspirationsquellen zurückgriffen – die niederländische Kunst und die Schule von Barbizon. Die Landschaften an der Grenze zwischen der von der menschlichen Hand umgestalteten und der wilden Natur – die Umgebung von Den Haag, insbesondere die Dünen von Scheveningen, aber auch der Wald von Fontainebleau und der Strände Estlands – boten für aufmerksame Betrachter unter den Künstlern und den Käufern ihrer Werke Eindrücke, die gleichzeitig nah, aber auch unterschiedlich genug vom Stadtleben waren und ermöglichten es den Künstlern, ihre Ausdrucksfähigkeiten zu vervollkommen.⁶⁷ Vor dem Hintergrund des Siegesmarsches der Fotografie wurde von den Künstlern, die paradigmatisch zum Realismus-Naturalismus gehörten, erwartet, dass sie das Motiv auf eine besondere, interessante Weise darstellen und darin fanden die Realisten der Zeit des Modernismus, die die Normen der akademischen Kunst beiseite ließen, die Möglichkeit der Selbstentfaltung und des Durchbruchs. Tongemälde, genau aufeinander abgestimmte

⁶⁴ J. Sillevs, A. Tabak, *The Hague School Book*. Gemeentemuseum den Hague. Zwolle: Waanders Publishers, 2004, S. 65.

⁶⁵ J. Sillevs, A. Tabak, *The Hague School Book*, S. 36.

⁶⁶ Die Popularität der Niederlande ist auch mit der Blüte des dortigen Patriotismus im 19. Jahrhundert erklärt worden. Die Künstler der Schule von Barbizon hatten bereits die niederländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts zu ihren Vorbildern bezüglich der Naturnähe deklariert und gerade ihrer Vermittlung ist z.B. die Aufwertung der Arbeiten von Jacob van Ruisdael unter den Künstlern der Haager Schule zu verdanken. Vgl. R. Suijver, *A Reflection of Holland. The best of the Hague school in the Rijksmuseum*. Rijksmuseum/ Nieuw Amsterdam, 2008, S. 14.

⁶⁷ W. S. Gibson, *Pleasant Places. The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, S. XXIV. Die rustikale Landschaft stellt eine streng kalkulierte Zwischenzone dar, die die Elemente der zivilisierten Landschaft und der wilden Natur vereint.

Farbakkorde, breitere Pinselschläge und eine pastosere Textur spiegelten die Veränderungen im Bereich der Maltechniken wider.

Auch aus Estland stammende Düsseldorfer wie Eugen Dücker und Eduard von Gebhardt, die sich für die Idee der Naturnähe begeisterten, besuchten die Niederlande und Belgien, genauso wie Paul Raud, der während seiner Studien im Jahre 1893 dorthin reiste. Eine besonders enge persönliche und schöpferische Verbindung zur niederländischen Kunstwelt hatte der baltische Künstler Gregor von Bochmann. Er unternahm häufig Reisen nach Amsterdam, Haarlem, Delft und Scheveningen. In der Zeit seiner schöpferischen Hochphase 1901–1904 besuchte er häufig Katwijk, eine Stadt, die sich 16 km entfernt von

Den Haag befindet.⁶⁸ In dieser Zeit versuchten viele Künstler, die ähnliche Motive malten, sich um die Aufmerksamkeit derselben Käufergruppe zu bemühen, es waren auch Künstler außerhalb der Haager Schule und eine Reihe von deutschen Künstlern, zu denen auch Eugen Dücker gezählt wurde.⁶⁹ Das Leben der niederländischen Fischer, sowie allgemein das Landleben, wurde für Jahrzehnte zu einem zentralen Thema in Bochmanns Schaffen (**Abb. 19**); damit gehört er in den Wirkungskreis der Haager Schule, obwohl die Darstellung des Fischerlebens auch in Düsseldorf weiterhin beliebt war. 1874 reiste Bochmann nach Den Haag und Delft und besuchte auch das Atelier von Anton Mauve, der zu den Führungspersonen der Haager Schule gehörte. Mauve interessierte sich für das Schaffen der Künstler von Barbizon, aber auch für die wirklichkeitsnahe Darstellung des Bauernmilieus von Jean-François Millet. Bochmann stellt auf seinen Gemälden ebenfalls Bauern, Vieh und Dorfstraßen mit tiefen Wagenfurchen dar (z.B. „Auf dem Markt“, „Vor der Schmiede“, EKM, **Abb. 20**) und hatte vermutlich sein Vorbild eben in diesem französischen Künstler, mit dessen gefühlvollen Genrebildern er durch Mauve's Vermittlung vertraut wurde. Die Düsseldorfer kannten Mauve vermutlich von den Ausstellungen und auch von den Episoden in Katwijk und fanden seine Art, die Landschaft- und Genremalerei zu verbinden, interessant. Bei den ruralen Landschaften des Düsseldorfers Bochmann ist aber die detailgenaue Darstellungsweise, die graubraune Farbpalette und die reiche Maltextrur gegenüber dem Sentiment tonangebend. Die grauen und braunen Farbtöne können ihren Ursprung auch bei Frans Hals haben, da Bochmann schon im Jahre 1872 die Arbeiten von Hals in dessen Museum in Haarlem kennengelernt hatte. Der Vergleich zu den niederländischen Künstlern des Goldenen Zeitalters im 17. Jahrhundert (Bochmann kannte deren Schaffen aufgrund vieler Sammlungen gut) weist auf eine weitere Parallele zwischen Bochmann und der Haager Schule hin – beide fanden Inspiration bei der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, aber auch durch spätere Interpretationen dieser Kunst.

⁶⁸ J. Hümme, Gregor von Bochmann (1850–1930). Leben und Werk eines deutschbaltischen Malers in Düsseldorf. Kiel: Ludwig, 2007, S. 50–52. Alle biografischen Angaben, die im vorliegenden Artikel erwähnt werden, entstammen der Monografie von Julia Hümme.

⁶⁹ J. Hümme, Gregor von Bochmann (1850–1930). Leben und Werk eines deutschbaltischen Malers in Düsseldorf, S. 50. Bochmann verkehrte dort auch mit dem Düsseldorfer Cornelius Wagner.

Die Gemälde von Bochmann zu niederländischen Motiven können nicht mit konkreten geografischen Orten in Verbindung gebracht werden. Und auch die Skizzen und Etüden des Künstlers zeigen nur bestimmte Landschaftstypen und allgemeine Details des Landlebens, sogar wenn es sich um estnische Motive handelt. Und dies obwohl er, wie auch die meisten anderen Düsseldorfer aus Estland, eng mit der Heimat verbunden blieb, auch wenn die Arbeit und das Leben ihn in andere Länder geführt hatten. Bochmann besuchte zumindest bis zum Tode seines Vaters im Jahre 1879 regelmäßig Estland und kehrte stets mit Skizzen, Etüden und auch Fotos von Menschen und Natur seines Heimatortes zurück nach Düsseldorf.⁷⁰ Dieses Material half ihm, auch in der Ferne einen Kontakt zum heimatlichen Stoff zu bewahren. Sein Interesse für Strandansichten, die sich zum Malen anbieten, konnte bereits in seiner Jugend in Tallinn entstehen, lange bevor er Reisen in die Niederlande oder nach Rügen unternommen hatte. In der Tradition der Motivvermittlung, wie sie in Düsseldorf und in den Niederlanden üblich war, fand er lediglich passende Vorbilder und Gleichgesinnte.

Uns fehlen leider meistens die Details von den Heimatbesuchen der Düsseldorfer aus Estland, ob die Gründe vor allem familiär oder beruflich waren, es fällt jedoch auf, dass die Kontakte zur Heimat kontinuierlich und eng gepflegt wurden. Die starke Präsenz der Estland-Motive im Schaffen von Gebhardt, Bochmann und Hoffmann lässt die Frage aufkommen, warum das so ist. Vermutlich haben alle Künstler, die zu den Anhängern der Idee der Naturtreue gehören, Freude an der Darstellung von Vertrautem und Bekanntem, doch das Interesse der Düsseldorfer zur estnischen Natur und zum hiesigen Milieu wurde wahrscheinlich noch durch die Emotionen, die sie mit der Heimat verbanden, verstärkt. Linda Nochlin hat treffend bemerkt, dass für die Realisten des 19. Jahrhunderts die Idee der Gegenwartsnähe, aber auch die eigene Herkunft und die Verbindung zum Heimatort bedeutend waren.⁷¹ Das Ortsgefühl verbindet sich meistens, und im Falle der hiesigen Mitglieder der Düsseldorfer Schule, mit Sicherheit, mit dem Landleben und mit Volkstraditionen. Obwohl die Hauptvertreter der Düsseldorfer aus Estland für sich in einem anderen Kulturraum und einer anderen akademischen Kunstwelt eine neue Heimat fanden, formte das Ortsgefühl ihre künstlerische Identität. Das heimatliche Erbe konnte aber auf der internationalen Bühne nur dann Erfolg bringen, wenn man gleichzeitig auch die Konventionen der anerkannten akademischen Kunst befolgte. Erst dadurch wurde das lokale Motiv als hochwertige Kunst legitimiert.⁷²

Der Einblick der Düsseldorfer in das rurale Milieu Estlands beeindruckt den Zuschauer nicht durch die Exotik (obwohl der Stoff es erlauben würde), weil der Blick nie überheblich ist. Die rurale Landschaft als ein Subgenre, das den Künstler mit der Natur verbindet, hat ein großes Potential zur Vermittlung des Ortsgefühls, das die Düsseldorfer aus Estland meisterhaft zu nutzen wussten. Oskar Hoffmann kombiniert auf vielen Bildern

⁷⁰ Ibid., S. 56.

⁷¹ L. Nochlin. *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society.* Thames and Hudson, 1991, S. 19.

⁷² Ibid., S. 32.

(„Vorfrühling in Estland“ (**Abb. 21**) und „Tag des St. Georg“, beide EKM 1894–1899) das Naturerlebnis mit den zyklischen Spektakeln des Landlebens. Der Alltag wurde durch eine illusorische Wirklichkeitstreue in die (ebenfalls illusorische) Ewigkeitsdimension versetzt, die für die späte Phase der Umsetzung des naturalistischen Idealismus typisch war. Auf eine wunderbare Weise kann der Künstler somit sowohl auf die Idylle wie auch auf das Elend hinweisen und mehrere Mythen vermitteln, die im 19. Jahrhundert zum Landleben kursierten. Das, was in den Düsseldorfern aus Estland eine Wiedererkennungsfreude hervorgerufen hat, wirkte auf die Kunstfreunde, die sich mit den lokalen Verhältnissen nicht auskannten, wie eine aus der Geschichte bekannte Schäferidylle.

Zur Beschreibung der Dynamik der Verhältnisse zwischen Orts- und Kunstkonventionen gibt es bei den Düsseldorfern kein besseres Beispiel als Paul Raud. Er absolvierte den Kurs der Düsseldorfer Kunstakademie im Jahre 1894 in vollem Umfang unter Gebhardt, Hugo Crola und Peter Janssen, die Thematik und Malweise seiner Studien erinnern an Bochmanns Malkizzen. Nachdem er die Kunstakademie absolviert hatte, war er als Porträtist und Kunstlehrer tätig. Natürlich wurde Raud durch die Impulse, die er während seiner Studienzeit erhielt und durch die ästhetischen Prinzipien, die in Düsseldorf geherrscht hatten, bezüglich der Stoffwahl, der Freilichtmalerei und der Malweise, die durch den Einfluss des Impressionismus immer etüdenhafter geworden war, beeinflusst. Das Schaffen Bochmanns und die Studien von Raud mit ihrer Naturnähe und mit den Ansätzen impressionistischer Malmethoden waren auf ihre Weise der künstlerische Gipfel der Naturnähe der Düsseldorfer. In den Bildern von Raud vereint sich das akademisch Gelernte, die Freude am Malen und das nah und vertraut empfundene Landmilieu zu einem nationalromantischen Idyll, das für die Europäer am Ende des 19. Jahrhunderts, nachdem man die industrielle Revolution und die Urbanisierung überlebt hatte, die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies symbolisierte. (**Abb. 22**) Die Landschaft- und Genremaler der Düsseldorfer Schule hatten jahrzehntelang das Privileg, dieser Sehnsucht einen Ausdruck zu geben.

„Das einzig malerische Volk“. Genremalerei auf dem Weg vom Idyll zum Narrativ

Die Düsseldorfer Genremalerei erreichte ihre Blüte zwar später als in München oder in Wien, aber nirgends in Deutschland gab es in den 1830er Jahren bessere Bedingungen für ihre Entwicklung. Da in Düsseldorf eine frühere Tradition der Genremalerei fehlte, trugen zu ihrer Entfaltung zwei Künstler bei, jeder auf seine Art. Eduard Pistorius aus Berlin hielt sich in den Jahren 1827–1830 am Rhein auf, aber trotz der kurzen Zeit seines Aufenthalts war gerade er derjenige, der den Blick der dortigen Genremaler zu den niederländischen Meistern des 17. Jahrhunderts führte und Themen aufnahm, die für das Bildprogramm der Düsseldorfer Genremaler aus Estland in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entscheidend werden sollten. Pistorius lernte die niederländische Kunst des Goldenen Zeitalters in den Kunstgalerien in Dresden und Sanssouci kennen, wo er das Schaffen alter Meister kopierte, darauf folgte im Jahre 1827 eine Reise in die Niederlande. Die lebendigen Typen des Zeitungslesers, „Dorfpolitikers“, Kartenspielers, entstammen den Bilderwelten von

Adriaen Brouwer oder Adriaen van Ostade und fanden über Pistorius ihren Platz auf den Gemälden von Johann Peter Hasenclever, Rudolf Jordan, Adolph Schroedter, Ludwig Knaus und Oskar Hoffmann. Andererseits muss man erneut die Weitsichtigkeit von Wilhelm von Schadow bewundern, der zwar keine Klasse der Genremalerei eröffnet hat (erst im Jahre 1874 wurde Wilhelm Sohn zum ersten Professor der Genremalerei ernannt), aber dazu beigetragen hat, die Künstler unterschiedlicher Bereiche zusammenzubringen. Die Gründung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen im Jahre 1829 und die damit verbundenen alljährlichen Kunstkäufe, das Öffnen der Räume der Kunstakademie für Ausstellungen anderer Künstler aus der Stadt, sind Beispiele von den Anregungen Schadows, die die schöpferischen Kräfte im Bereich der schnell an Popularität gewinnenden Genremalerei zusammenführten. Im Jahre 1850 wurden auf der Herbstausstellung der Künstler der Stadt neben 15 Historienbildern 57 Genrebilder gezeigt – die beweist, wie schnell sich dieser Bereich in der Zeit davor entwickelt hatte.⁷³ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Düsseldorf in Europa als ein Zentrum für Genremalerei bekannt, die dortigen Künstler bekamen viel Aufmerksamkeit und erhielten viele Preise. Die Erfahrung der Künstler der Schule wurde so hoch angesehen, dass mehrere von Ihnen ein Angebot bekommen haben, an anderen Kunstschulen als Lehrkräfte zu arbeiten.⁷⁴

Das Repertoire der Gemälde, die das Leben der Landbevölkerung thematisieren, entstand also bereits in der Biedermeierzeit, wie auch die Vorstellung davon, dass die Kunst dieser Art sich mit dem Alltäglichen und Vertrauten beschäftigen sollte und die Figuren bestimmte typische Vertreter des Volkes, Standes und Geschlechts zu sein hatten. Die Bilder, auf denen das Leben der Bauern idealisiert wird, erreichten die Düsseldorfer aus Frankfurt am Main über die Künstlerfreunde Jakob Becker und Jakob Fürchtegott Dielmann. Die Genremalerei der Biedermeierzeit bevorzugte fröhliche, idyllische und lustige Themen und Schlichtings „Livländische Bauernhochzeit in Valmiera“ (1842, **Abb. 23**), wie auch seine in Aquarelltechnik gemachten und später litografierten Genrebilder über das Leben der Bauern („Die Kirchgänger“, **Abb. 24**; „Kuh-Treiben“, beide 1852, ERM), sind aussagekräftige Beispiele von den Arbeiten der Malschule. „Livländische Bauernhochzeit“ ist in vielerlei Hinsicht ein typisches Bild der frühen Genremalerei, zweifellos eine Glanzleistung des Künstlers, bei der die vom Biedermeier angeregten Ideen und Einflusslinien der Düsseldorfer Genremalerei zusammentreffen.⁷⁵ Bestimmte Formen der Biedermeiergemälde sind berechtigt als bürgerliche Weiterentwicklungen des klassizistischen Stils interpretiert worden, wobei das Pathos des Klassizismus durch ein neues Stimmungsbild – das Idyll – ersetzt wurde. In der Genremalerei war es also erlaubt, das Publikum zu rühren, jedoch nicht ein Unbehagen hervorzurufen, das mit dem Abbilden von Leiden einhergeht. Die Darstellung

⁷³ U. Ricke-Immel, Die Düsseldorfer Genremalerei. – Die Düsseldorfer Malerschule. [Ausstellungskatalog.] Kunstmuseum Düsseldorf, 1979, S. 149.

⁷⁴ *Ibid.*, S. 161.

⁷⁵ Die nordischen Künstler legten häufig einen Schwerpunkt auf die Darstellung der Natur ihrer Heimat und dabei verwischten sich manchmal auch die Grenzen zwischen Genre- und Historienmalerei.

eines Bauernfestes (ein altes Thema und erneut ein Beweis des Einflusses der niederländischen Kunsttraditionen) ermöglichte es dem Künstler, eine reiche Palette von Vorstellungen auszuspielen, die mit dem idealisierten Landleben verbunden waren und sich dabei doch noch im Rahmen der gesellschaftlich akzeptierten Formen der Abbildung des „niedereren“ Lebens zu bewegen. Das Motiv eines feierlichen Ereignisses (Hochzeit, Kirchgang) blendete den verstörenden Teil des Landlebens aus – die alltägliche schwere Fronarbeit. Bei Schlichtings „Ansicht von Käina (Keinis)“ oder Alexander Georg Schlatters „Die Roggen-ernte“ handelt es sich bei den arbeitenden (eigentlich Arbeit imitierenden) Menschen um interessante Details der Landschaft, die Künstler suchten aus dem Alltagsleben auf dem Lande diejenigen Tätigkeiten aus (Brunnengang, Weiden von Tieren), durch die eine Atmosphäre des pastoralen Idylls geschaffen werden konnte. Man braucht bei den Gemälden mit einer derartigen Motiventwicklung nicht nach einem tieferen allegorischen Sinn zu suchen, obwohl man diesen in der jüngsten Forschung zur niederländischen Kunst des 16.–17. Jahrhunderts, die den Düsseldorfern als Vorbild diente, durchaus festgestellt hat. Andererseits kann bei Schlichtings Hochzeitsgästen nicht ausgeschlossen werden, dass bestimmte Verhaltensmuster (Rauchen und Trinken) auch als Mahnung dienen sollten, obwohl die Einstellung zu diesen Beschäftigungen im 19. Jahrhundert toleranter geworden war. Es scheint doch der Fall zu sein, dass die alltäglichen und ethnografischen Gegenstände auf dem Bild des großen Festes bei Schlichting eher zur Markierung der Atmosphäre benutzt werden, ganz im Sinne des idealistischen Naturalismus der frühen Düsseldorfern, nach deren Interpretation die Details helfen sollen, die souveräne Bildwelt mit einer scheinbaren Wirklichkeitstreue darzustellen und zu poetisieren.

Bei den englischen Genremalern, die die Düsseldorfern Malschule und die dortige Genremalerei durch Gravuren beeinflusst haben (die Kompositionsmittel von David Wilkie und George Morland reichen aber durch die Vermittlung von William Hogarths Schaffen ebenfalls bis zur niederländischen Kunst zurück), wird die emotionale Stimmung des bäuerlichen Milieus mittels einer durchdachten Komposition erreicht, bei der das Licht eine wichtige Rolle spielt, aber auch die Beziehungen zwischen den Figuren. Schlichting hat die Figuren seiner „Livländischen Bauernhochzeit“ in einen klaustrophobisch engen Raum platziert (dank der Fenster und Türen wird aber doch auch die Öffnung des Raumes erreicht) und alle Details tragen dazu bei, der Geschichte weitere anschauliche, aber vor allem belustigende Töne hinzuzufügen. Nette Charaktere, ausdrucksvolle Gesten und Gesichter dienen dazu, das Ideogramm des Belustigtseins zu schaffen. Die Figuren werden karikiert dargestellt, damit der Zuschauer den Typus und die Funktion der Figur auf dem Bild leichter zuordnen kann, ein moralisches Urteil war nicht unbedingt das Ziel. Das bescheidene Brautpaar, ein älterer Mann, der die anderen belehrt, ein betrunkenere Störenfried, der in den Tanz der Mädchen eingreift, die heiteren Mienen und Gesten der Musikanten sind nur einige Beispiele der Charaktergestaltung Schlichtings. Die Figuren in der dargestellten Szene sind ausdrucksvoll genug, um eine Geschichte zu erzählen, doch nicht übermäßig grotesk, um allegorisch den moralischen Untergang zu repräsentieren. Eine Gegenüberstellung von moralischem und unmoralischem Verhalten kann lediglich bei

dem betrunkenen Jüngling und den tanzenden Dorfmädchen gefunden werden, es handelt sich aber eher um eine zeittypische Nebeneinanderstellung von komischen und idyllischen Elementen.⁷⁶ Das Bauernmädchen an der weißen Wand, bei der es ungewiss ist, ob es sein eigenes Spiegelbild ansieht oder eine andere Figur, erscheint als Gleichnis für die Illusion der wahren Darstellung der Wirklichkeit.

Schlichting kam den Erwartungen des Publikums entgegen, indem er das Thema und die Figurenkonstellation an eine bestimmte Darstellungstradition anpasste und seit Jahrhunderten bewährte Formeln einsetzte. In der Genremalerei kann der Künstler nur dann erfolgreich sein, wenn er die Vorkenntnisse und Erwartungen (Codes) des Publikums kennt und berücksichtigt und Ausdrucksmittel benutzt, die mit diesen Codes zusammenpassen. Obwohl auch die frühere Genremalerei Düsseldorfs, wie oben erwähnt, von der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts beeinflusst war, mussten die von den niederländischen Gemälden bekannten Typen für den Zuschauer der Biedermeierzeit poetisiert werden. Um das Gemälde Schlichtings zu beschreiben, ist vielleicht der Begriff des *gryllorum* am treffendsten, der in der niederländischen Kunst für lustige und bizarre Alltagsszenen benutzt wurde. Bei der Behandlung der kindlich fröhlichen Charaktere muss aber auch die hiesige Standesgesellschaft mitbedacht werden – die Gemälde repräsentieren eine deutlich paternalistische Haltung gegenüber den lokalen Bauern.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden Auseinandersetzungen über die Genremalerei im Künstlerverein *Malkasten* ausgetragen, der im Jahre 1848 gegründet wurde und zu dem sowohl Lehrkräfte der Akademie wie auch freie Künstler der Stadt gehörten.⁷⁷ Der Verein entstand im Zusammenhang mit der Revolution und den politischen Ereignissen, die damit in Verbindung standen, doch neben den gesellschaftlich-politischen Themen drängten sich bald vermehrt die Fragen der perfekten Form und Maltechnik eines Kunstwerkes auf. Bei der für die realistische Genremalerei charakteristische Bemühung um Naturnähe ist es tatsächlich wichtig, die technischen Bemühungen zu beachten, die die Künstler machten, um zu vermeiden, dass ihre Werke fotografisch imitierend wirken. Versucht man für das Schaffen des estnischen Düsseldorfers Oskar Hoffmann im Rahmenprogramm der Malerschule einen Platz zu finden, scheint es sowohl thematisch wie maltechnisch sinnvoll, als Vergleich den „Falschspieler“ (1851, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, **Abb. 25**) von Ludwig Knaus, dem geschätzten Düsseldorfer Genremaler aus der

⁷⁶ Klaus Albrecht Schröder hat wiederholt auf die Ambivalenz der Verzerrung bei der Genremalerei der Biedermeierzeit hingewiesen, seiner Meinung nach kann die Karikatur sowohl porträtieren, idealisieren, wie auch symbolisieren. Vgl. K. A. Schröder, *Kunst als Erzählung. Theorie und Ästhetik der Genremalerei*. – Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution. München: Prestel, 1992, S. 19.

⁷⁷ Zur Kollektion dieses Vereins, der bis heute tätig ist, gehören die Werke folgender baltischer Künstler: Gregor von Bochmann (sowohl der Vater wie auch der gleichnamige Sohn), Eugen (Eugène) Dücker, Eduard von Gebhardt, Johann Eduard Hay, Alexander Heubel, Oskar Hoffmann, Ernst Hermann Schlichting. Vgl. *Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Künstler und ihre Werke in den Sammlungen*. Zusammengestellt von S. Schroyen. Düsseldorf: Gruppello, 2001. Mitglieder des Vereins waren Dücker, Gebhardt, Bochmann und Hoffmann.

Mitte des 19. Jahrhunderts, heranzuziehen. Knaus übernahm die Kompositionsprinzipien des älteren Kollegen Johann Peter Hasenclever, sowie einige seiner Motive (das Motiv des unschuldigen Kindes gibt es z. B. auch im „Falschspieler“) und entwickelte im Atelier des französischen Malers Thomas Couture eine eigene, moderne, naturalistisch-sentimentale, doch technisch virtuose Behandlung der Natur und des Genres heraus. Knaus war bestens vertraut mit den niederländischen Werken des Goldenen Zeitalters. Schon bevor er im Jahre 1852 nach Paris zog, hatte er sich einen Überblick von den Kunstsammlungen in Berlin, Dresden, Wien, Prag und München verschafft, also kommt bei ihm erneut der Einfluss der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts zum Vorschein. Später befasst Knaus sich als Sammler mit der niederländischen Kunst und gehörte zu den zahlreichen Modernisierern dieser künstlerischen Tradition. Der in schwerfälligen braunen Tönen, in sog. Galerietönen, gemalte „Falschspieler“ gehört in die ältere Periode der Düsseldorfer Schule und die bewusste Bezugnahme auf alte Meister wurde damals vom Publikum wie von den Kritikern akzeptiert.⁷⁸ Das Gemälde von Knaus und die Gasthofszenen von Hoffmann haben einige Gemeinsamkeiten, was die Galerietöne anbetrifft, die an die Kunst der alten Meister erinnern, aber auch einige Unterschiede, was den Aspekt der Moral angeht. Bei Knaus wirkt selbst der Titel moralisierend, bei Hoffmann werden die Männer, die sich versammelt haben, einfach „Kartenspieler“ genannt. Hoffmann wurde zwar in Tartu geboren, sprach aber kein Estnisch und verbrachte sein Leben größtenteils in St. Petersburg; seine hedonistische Lebensart stand im starken Gegensatz zum Alltag seiner wichtigsten Darstellungsobjekte – der estnischen Bauern.⁷⁹ Trotzdem konzentrierte er sich bereits während seiner Studien in Düsseldorf thematisch auf Estland, möglicherweise wurde er dazu inspiriert von Gregor von Bochmann, der in Düsseldorf seine Praxis hatte.⁸⁰ Die sich wiederholenden Motive gehen aber vermutlich eher auf pragmatische Entscheidungen hinsichtlich der Marktnachfrage, als auf emotionale Zuwendung zur Heimat zurück. Die Thematik von Bochmann war an sich natürlich wesentlich breiter und seine Malweise kommt an Eleganz an die größten internationalen Meister des Realismus-Naturalismus heran. In den 1870er Jahren, als sein dunkles Genrebild „Auf dem Markt“ (1872, EKM) entstand, konnten die Gemälde Bochmanns aus der Sicht des jungen Künstlers für gelungene Beispiele der Verknüpfung der estnischen Thematik und der niederländischen Maltradition gehalten werden. Da aber Hoffmanns Maltechnik eine schwankende Qualität hat und viele Leitmotive sich wiederholen, ist Hoffmanns Realismus eher als konkret und sachlich zu beschreiben und weniger poetisch. Dabei waren die Erwartungen an das Landleben als an einen Motivspeicher mit stark emotionaler Wirkung dermaßen befestigt, dass auch Hoffmanns Gemälde als poetisch galten. Im Jahre 1877 schrieb Gustav Teichmüller, ein

⁷⁸ U. Ricke-Immel, *Die Düsseldorfer Genremalerei*, S. 159.

⁷⁹ A. Tõnisson, *Oscar Hoffmann. 1851–1912*. Tartu, 1936. Seminararbeit in Kunstgeschichte, eingereicht an der Universität Tartu. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2002, S. 6. Manuskript: EKM Archiv, Best. 28, Akte 1, S. 1.

⁸⁰ *Ibid.*, S. 21.

guter Bekannter Hoffmanns und Philosophieprofessor an der Universität Tartu, über die Zeichnungen des Künstlers: „Darin liegt wahre Poesie. Das einfachste und niedrigste Leben, ein Paar Schaaf, die sich aneinander drängen und der in Nichtsthun träumerisch an den Zaun gelehnte estnische Hirtenjunge bilden den ganzen Gegenstand, und doch spiegeln diese wenigen Striche eine ganze reichlebendige Sonne der Natur und des Gemüthes ab.“⁸¹ Das Urteil zum Schaffen der Künstler, der gerade die Akademie absolviert hatte, ist erstaunlich apologetisch, aber verständlich, wenn man berücksichtigt, wie beliebt die naturnahe Darstellung des Landlebens in dieser Zeit war. Für einen Spieler wie Hoffmann, der schnell malte, war der Künstlerberuf eine von vielen Möglichkeiten, Geld zu verdienen und damit eine Rolle, die er selbst nicht unbedingt allzuernst nahm. Er pflegte zwar seine Arbeiten zu signieren, (in den 1890er Jahren notierte er statt des Datums die Nummer des Opus), doch bei der lateinischen Selbstbezeichnung blieb er beim handwerklichen *fecit* statt *pinxit*, das die Souveränität des Künstlerstatus in den Vordergrund stellt.

Die Esten sind für Hoffmann, wie er an seine Schwester geschrieben haben soll, „das einzig malerische Volk“, das es verdient, abgebildet zu werden, jedoch auf der Ebene der ausdrucksvollen Typen, die bestimmte soziale Schichten vertreten, und nicht als Persönlichkeiten.⁸² Nachdem er im Jahre 1883 nach St. Petersburg übersiedelte, verbrachte er seine Sommer in Estland, wanderte durch das Land und machte Zeichnungen von Genredetails und Charakteren. Marktplatz, Gasthof, Wagentrecks, Bauertypen, Dorfstraße sind Motive, die sich im Schaffen Hoffmanns derart häufig wiederholen, dass man sich in der Tat zu einer Interpretation hinreißen lassen kann, Hoffmann sei beschränkt gewesen und unfähig, sich umzuorientieren, und sei es nur zur Abwechslung.⁸³ Andererseits, wie oben erwähnt, sah Hoffmann keinen Grund, Veränderungen vorzunehmen, da es ihm an Käufern nicht mangelte. Man muss auch beachten, dass der realistische Stil, insbesondere in der Literatur, Vorlieben für bestimmte Themen hatte. Seit dem Beginn der estnischen Nationalbewegung war der immer selbstbewusster werdende Este in der Dichtung und Prosa der Gegend ein beliebtes Motiv und wurde in unterschiedlichen Tonlagen geschildert (nationalromantisch, lustig, pathetisch). Es kann hierbei auf das Gedicht „Kõrts“ („Die Kneipe“) von Jakob Tamm aus dem Jahre 1882 hingewiesen werden, das das Nebeneinander eines Gasthofs und eines Bauernhauses thematisiert.⁸⁴ Die Allegorie des Gedichtes spiegelt sich in den ruralen

⁸¹ -m- [G. Teichmüller?]. Die Gemäldeausstellung in Dorpat. I–IV. – Neue Dörptsche Zeitung, 1877, 10., 13., 14., 15., Jan. – J. Keevallik, R. Loodus, L. Viirja [Hrsg.], *Tekste kunstist ja arhitektuurist*. 2. Bd. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2004, S. 66.

⁸² A. Tõnisson, Oscar Hoffmann, S. 21.

⁸³ *Ibid.*, S. 7.

⁸⁴ „Vana lagund talumaja/kukkus tuules külit/toed need ei jõudnud teda/hoida enam õieti./ Kukkudes veel kõrtsi pääle/viskas vaate vihase/nagu oleks tema olnud/selle pärast süüdlane...“. Auf Deutsch: „Ein altes schiefes Bauernhaus fiel im Winde um; die Stützen konnten es nicht mehr halten. Es fiel auf den Gasthof, diesen böse anschauend, als wäre er schuld an allem.“ – *Eesti luule antoloogia*. 1. Bd. Hrsg. K. Muru. Tallinn: Eesti Raamat, 1989, S. 223.

Landschaften Hoffmanns natürlich nicht wider, da der Künstler dem Publikum eine Illusion der Wirklichkeit und nicht eine moralisierende Lehre bieten wollte. Die Gemälde Hoffmanns schaffen tatsächlich – mit Barthes gesprochen – einen „Wirklichkeitseffekt“,⁸⁵ und weisen damit nochmals auf den Kern der Methode des idealistischen Naturalismus hin. Die Annäherung darf aber nicht mit der Wirklichkeit gleichgesetzt werden. Auch die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts, die für die Düsseldorfer eine so wichtige Inspirationsquelle war, war fein ausgedacht und kein Ausschnitt aus dem Leben.⁸⁶

Unter den Genremalern der Düsseldorfer Malerschule gibt es viele gute Geschichtenerzähler – Rudolf von zur Mühlen mit seinen Zeichnungen des Straßenlebens von Tartu, Gregor von Bochmann mit seinen frühen Marktbildern, Paul Raud als der poetischste und herzlichste von allen mit seinen Studien zum Landleben. Hoffmann konnte mit seiner Bilderwelt hervorragend erzählen, beschreiben und Witze machen, seine Gemälde haben Berührungspunkte mit beinahe allen epischen Kleinformen. Das Narrativ und die Charakterbildung der Bildgeschichte treffen manchmal auf eine lebhafteste Weise mit den Wortbildern der Schriftsteller aufeinander (siehe „Kneipenszene“, 1902, **Abb. 26**): „Insbesondere fielen zwei junge Männer auf, die sehr laut waren. Sie waren beide angetrunken. Auf dem Tisch in der Ecke, wo sie ab und zu hingingen, standen mindestens zehn leere oder halbleere Bierflaschen, ein Glas Wodka und einige Zigarrenstummel. Einer von ihnen war kurz, aber dick und stark, mit einer Stumpfnase und schwarzen Haaren. Er hatte mit allen zu tun – einen zog er, den anderen zerrte er, einen Dritten forderte er zum Trinken auf – dabei stets labernd und schlechte Witze von sich gebend. Sein Kumpel, ein dürrer Trottel mit breitem Maul und schiefem Hals, lachte zu jedem Witz seines Freundes aus vollem Halse. Sein eintöniges dummes Lachen ertönte siegesgewiss in der gesamten Kneipe.“⁸⁷ Romancharaktere, wie sie bei Eduard Vilde skizziert werden, fand Hoffmann „direkt von der Straße“. Obwohl er dazu neigte, bestimmte Gesichtstypen auf seinen Gemälden zu wiederholen, muss man zugeben, dass er ein scharfes und geübtes Sehvermögen hatte. Bevor er nach Düsseldorf ging, arbeitete Hoffmann im Atelier des bekannten Tartuer Fotografen Carl Schulz, der ihn dazu beauftragte (vielleicht tat Hoffmann es aber auch aus Eigeninteresse), besondere Mienen und auffallende Gesichtszüge festzuhalten. Später kamen zu den Vorarbeiten auch die während der Estland-Reisen angefertigten Skizzen und Fotos professioneller Fotografen. Zwischen den Bauernporträts aus der Kollektion des Fotografen Reinhold Sachker im Estnischen Nationalmuseum und den von Hoffmann gemalten Figuren gibt es Gemeinsamkeiten in Typengestaltung und Komposition, wobei bei mindestens einem Foto Sachkers der Vermerk zu sehen ist, dass das Foto auf Wunsch des Künstlers gemacht worden ist. In der Galerie der Bauernfiguren von Hoffmann stehen ehrwürdiger

⁸⁵ R. Barthes, *Realse efekt*. – Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid. Hrsg. M. Tamm. Tallinn: Varrak, 2002, S. 116.

⁸⁶ W. Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting: its stylistic and thematic evolution*. New Haven and London: Yale University Press, 2004, S. 1.

⁸⁷ E. Vilde, *Külmale maale*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1954, S. 18. Übersetzung von Maris Saagpakk.

Bauer und Trinker, Bettler und Amtsmann nebeneinander. Bei der Charakterwahl, aber auch bei der Komposition der dramaturgischen Verwicklung scheint Hoffmann auf Kontraste zu bauen. Auf Hoffmann wirkten die Eigenschaften anziehend, die man den Bauern des 19. Jahrhunderts zusprach – die Nüchternheit, das Standesbewusstsein und auch die Würde, die durch die Akzeptanz ihrer Position entstanden war. (**Abb. 28**) Aus der Reihe der auf diese Art gesammelten Menschentypen hat der Künstler auch die gestikulierenden Figuren seiner Bildgeschichten ausgesucht, wobei viele seiner Porträts, typisch für den Realismus, wie Momentaufnahmen aus dem Alltag wirken. Lange Sitzungen mit einem Modell gehörten nicht in die Arbeitsphase des Künstlers. Das Schaffen Hoffmanns unterscheidet sich vom Hauptkurs des Realismus auch noch durch einen weiteren charakteristischen Zug – die Maskulinität seiner Figuren. Die charmanten jungen Dorfmadchen, die zu den Lieblingsmotiven der europäischen Genremaler gehörten, interessierten Hoffmann nicht. Thematisch griff er, wie auch der von der Insel Saaremaa stammende Oswald von Sass, Krankheit, Beerdigung und Tod auf, die in der baltischen Kunst selten waren, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber in Düsseldorf an Popularität gewannen. (**Abb. 29**) Auch bei diesen Gemälden wurde die Komposition wie ein Bühnenbild aufgebaut, wie es für die Düsseldorfer Bildtradition typisch war.

Nachwort

Ants Laikmaa, einer der letzten Schüler der Düsseldorfer Kunstakademie, der sich in seinen späten Jahren sehr ehrfurchtsvoll und sogar apologetisch über seinen einstigen Lehrer Eduard von Gebhardt äußerte,⁸⁸ distanzierte sich als junger Modernist vom Akademismus der Düsseldorfer Malerschule. Leider trug dieser „Vatermord“ dazu bei, dass das Urteil zur Düsseldorfer Schule in Estland sehr negativ geblieben ist, obwohl gerade von ihr die Anregungen zur Entstehung der modernen estnischen Kunst stammen. Deswegen steht uns eine eingehende Beschäftigung mit den baltischen Vertretern der Düsseldorfer Schule noch bevor. Doch bereits nach dem jetzigen Forschungsstand kann der Düsseldorfer Schule die Position zugewiesen werden, die sie nach der Auffassung der Verfasserin dieses Artikels verdient – sie bildete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Mittelpunkt jener Malkunst, die eine Naturnähe anstrebt.

⁸⁸ A. Laikmaa, Eduard von Gebhardt ja Eesti. – Kas tõesti mina. Kirjad läbi elu. Tartu: Ilmamaa, 2001, S. 173–174.

Autorid

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Tiina Abel (1951) on lõpetanud kunstiajaloolasena Tartu Ülikooli. Ta töötas aastatel 1976 kuni 2015 Eesti Kunstimuuseumis, kus ta on olnud teadur, maaliosakonna juhataja, teadusdirektor ning aastatel 2006–2015 Kumu kunstimuuseumi programmijuht ja kuraator. Tiina Abel on olnud kunstiajaloo lektor mitmetes ülikoolides, hetkel töötab ta õppejõuna Eesti Kunstiakadeemias. Tiina Abeli kunstiteaduslik uurimistöö on keskendunud 19. sajandi ja 20. sajandi esimese poole kunstiajaloole. Ta on kureerinud rohkem kui 60 Eesti ja väliskunsti näitust, sh ka Kumu kunstimuuseumi püsiekspositsiooni „Varamu” ning kirjutanud ja toimetanud üle saja artikli, kataloogi, raamatu ja saateteksti. Ta on koguteose „Eesti kunsti ajalugu” (V, 2011; IV, ilmus) üks autoritest. Tiina Abel on mitme Baltimaade kunstiajaloo teema, nt Balti biidermeieri, Düsseldorfis maalikoolkonna ja 19. sajandi kunsti ja fotograafia suhte uurimise pioneer. 1998. ja 2015. aastal pälvis ta kuraatoritöö eest Eesti Kunstiteadlaste Ühingu, 2006. aastal Eesti Kultuurikapitali kujutava ja rakenduskunsti sihtkapitali aastapremia ja 2015. aastal Kristjan Raua preemia.

Tiina Abel (1951) absolvierte ein Studium der Kunstgeschichte an der Universität Tartu. Von 1976 bis 2015 arbeitete sie im Estnischen Kunstmuseum als wissenschaftliche Mitarbeiterin, Leiterin der Gemäldeabteilung und wissenschaftliche Direktorin, von 2006 bis 2015 als Programmleiterin und Kuratorin im Kunstmuseum KUMU. Sie ist an verschiedenen Universitäten als Lektorin der Kunstgeschichte tätig gewesen und unterrichtet zurzeit an der Estnischen Kunstakademie.

Tiina Abels wissenschaftliche Forschungsarbeit ist auf die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts sowie der erste Hälfte des 20. Jahrhunderts fokussiert. Sie hat als Kuratorin mehr als 60 Ausstellungen der estnischen und ausländischen Kunst, darunter auch die Dauerausstellung des KUMU „Schätze der estnischen Kunst“, betreut sowie über 100 Abhandlungen, Kataloge, Bücher und Begleittexte verfasst und redigiert. Sie ist Mitautorin des Gesamtwerks „Geschichte der estnischen Kunst“ (V, 2011; IV, erscheint bald). Tiina Abels Forschung ist wegweisend bei mehreren Themen der Kunstgeschichte des Baltikums, wie z. B. das Biedermeier im Baltikum, die Düsseldorfer Malerschule sowie die Beziehungen zwischen Kunst und Fotografie im 19. Jahrhundert. 1998 und 2015 wurde Tiina Abel für ihre Arbeit als Kuratorin mit dem Jahrespreis des Vereins der estnischen Kunstwissenschaftler, 2006 mit dem Jahrespreis der

Stiftung für bildende und angewandte Kunst des Estnischen Kulturkapitals und 2015 mit dem Kristjan-Raud-Preis ausgezeichnet.

Kristiāna Ābele (1972) on õppinud kunstiajalugu Läti Kunstiakadeemias. 2011. aastal kaitses ta sealsamas doktorikraadi monograafiaga kunstnik Johann Walterist (Walter-Kurtau). Ta töötab vanemteaduri ja kunstiajaloo lektorina Läti Kunstiakadeemia Kunstiajaloo Instituudis. Ābele peamised uurimisvaldkonnad on 19. sajandi ja 20. sajandi alguse kunst ning balti ajalookirjutuse historiograafia. Ta on avaldanud arvukalt artikleid ja raamatuid, nendes seas monograafiad Pēteris Krastiņšist (2006) ja Johann Walterist (2009; lühendatud variant sarjas „Latvijas mākslas klasiķi” / „Classics of Latvian Art” – 2014). Ta on olnud sarja „Materiāli Latvijas mākslas vēsturei” (Beiträge zur lettischen Kunstgeschichte) kahe köite koostajaks (2003, 2012). Kristiāna Ābele on koguteose „Latvijas mākslas vēsture” / „Art History of Latvia” üks põhiautoritest ja toimetajatest (IV, 2014; III, koostamisel). Ta on ajakirjade Eesti Kunstimuuseumi Toimetised (alates 2011) ja Acta Academiae Artium Vilmensis (alates 2017) toimetuskolleegiumi liige.

Kristiāna Ābele (1972) studierte Kunstgeschichte an der Lettischen Kunstakademie und wurde dort 2011 mit ihrer Monografie über Johann Walter (Walter-Kurau) promoviert. Sie ist leitende wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut an der Lettischen Kunstakademie und Lektorin im Fachbereich Kunstgeschichte dortselbst. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der bildenden Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und in der Historiografie der baltischen Kunstgeschichte. Neben zahlreichen wissenschaftlichen Abhandlungen und Beiträgen hat sie Künstlermonografien über Pēteris Krastiņš (2006) und Johann Walter (2009; Kurzfassung in der Reihe „Latvijas mākslas klasiķi” / „Classics of Latvian Art“ 2014) verfasst, sowie zwei Sammelbände in der Reihe „Materiāli Latvijas mākslas vēsturei“ (Beiträge zur lettischen Kunstgeschichte) (2003, 2012) herausgegeben. Kristiāna Ābele ist an der Erarbeitung der allgemeinen Kunstgeschichte „Latvijas mākslas vēsture“ / „Art History of Latvia“ als Mitautorin (IV, 2014; III, in Vorbereitung) und Redakteurin beteiligt. Sie ist Redaktionsausschussmitglied der Zeitschriften „Eesti Kunstimuuseumi Toimetised“ (seit 2011) und „Acta Academiae Artium Vilmensis“ (seit 2017).

Bettina Baumgärtel (1957) on saksa kunstiajaloolane. Baumgärtel on 18. ja 19. sajandi maali, eeskätt Düsseldorfis koolkonna ning maalikunstnik Angelika Kauffmanni rahvusvaheliselt tunnustatud ekspert ja uurija. Bettina Baumgärtel õppis kunstiajalugu, klassikalist arheoloogiat ja filosoofiat Bonni ja Berliini ülikoolides. Tema 1988. aastal Bonni Ülikoolis kaitsitud doktoritöö oli pühendatud Angelika Kauffmanni loomingule. 1990. aastal ilmus doktoritööd kokkuvõttev monograafia „Angelika Kauffmann (1741–1807)”.

Bettina Baumgärtel töötab alates 1993. aastast Düsseldorfis Museum Kunstpalastis, aastatel 1994–2000 oli ta graafikakogu juhataja, alates 2000. aastast maalikogu juhataja. 2005. aastal avati Düsseldorfis Museum Kunstpalastis tema kureeritud 16.–18. sajandi madalmaade maali püsiekspositsioon. Ta on uurinud kuurvürst Johann Wilhelm von der Pfalzi kunstikogu Düsseldorfis lossi endises maaligaleriis (kogu kuulub Düsseldorfis Museum Kunstpalastile). Kunstikogusse kuulub üle 1000 Düsseldorfis koolkonna teost, mis teeb sellest suurima omataolise kollektsiooni kogu

maailmas. Ta oli suurnäituse „Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1918“ (Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2011) peakuraator ja kaheosalise kataloogi koostaja.

Bettina Baumgärtel (1957) ist eine deutsche Kunsthistorikerin. Sie leitet die Gemäldesammlung im Museum Kunstpalast in Düsseldorf und gilt als Expertin für die Malerin Angelika Kauffmann und die Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, besonders der Düsseldorfer Malerschule. Bettina Baumgärtel studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und Philosophie an der Universität Bonn und an der Freien Universität Berlin. 1988 wurde sie in Bonn promoviert. Ihre Dissertation erschien 1990 in gekürzter Fassung als Buch unter dem Titel „Angelika Kauffmann (1741–1807)“.

Seit 1993 ist sie als Kuratorin am Museum Kunstpalast in Düsseldorf tätig, zuerst als wissenschaftliche Mitarbeiterin, von 1994 bis 2000 als Leiterin der Graphischen Sammlung und seit 2000 als Leiterin der Gemäldesammlung. 2005 erschloss sie die Sammlung der niederländischen und flämischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts im Museum Kunstpalast und widmete sich der Rekonstruktion der legendären Sammlung des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in der ehemaligen Gemäldegalerie am Düsseldorfer Schloss. Die Sammlung umfasst mehr als tausend Werke der Düsseldorfer Malerschule im Museum Kunstpalast und ist damit die größte, einschlägige Sammlung der Welt. 2011 war sie die Kuratorin der umfassenden Ausstellung „Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1918“ und die Verfasserin des zweiteiligen Katalogs.

Eduards Kļaviņš (1937) on Lāti Kunstiakadeemia emeritprofessor ja alates 2012. aastast Kunstiajaloo Instituudi direktor. Ta õppis kunstiajalugu Peterburi Kunstiakadeemias ja kaitses seal 1977. aastal doktorikraadi Lāti 19. sajandi ja 20. sajandi alguse portreekunstiga teemal. Eduards Kļaviņš on olnud alates 1962. aastast Lāti Kunstiakadeemia õppejõud, 1992. aastast professor ning aastatel 1996–2012 kunstiajaloo õppetooli juhataja. Tema uurimisvaldkondadeks on Lāti ja Lääne-Euroopa 19. ja 20. sajandi kunst, kunstifilosoofia ja kunstiajaloo ajalugu. Ta on avaldanud arvukalt artikleid ja uurimusi, neist olulisemad on monograafiad Lāti portreemaalist aastatel 1850–1916 (1996) ning käsitus kunstnik Jāzeps Grosvaldsist (2006). Alates 2013. aastast juhib ta Lāti kunstiajaloo „Latvijas mākslas vēsture” / „Art History of Latvia” väljaandmist, mis ilmub seitsmes köites (IV, 2014; V, 2016, lāti- ja ingliskeelseid paralleelväljaanded). Eduards Kļaviņš on Lāti Teaduste Akadeemia auliige, Lāti Kunstiakadeemia doktorinõukogu esimees ja Lāti Kunstimuseumi teaduslik nõuandja.

Eduards Kļaviņš (1937) ist Direktor des Kunsthistorischen Instituts an der Lettischen Kunstakademie (seit 2012) und Professor Emeritus im Fachbereich Kunstgeschichte dortselbst. Er studierte Kunstgeschichte an der Akademie der Künste in St. Petersburg und wurde dort 1977 mit einer Dissertation über die lettische Porträtmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts promoviert. 1962 begann er seine Lehrtätigkeit an der Lettischen Kunstakademie, wo er 1992 zum Professor ernannt wurde und 1996 bis 2012 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte leitete. Sein Forschungsbereich umfasst die lettische und westeuropäische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Philosophie der Kunst und Geschichte

der Kunstschreibung. Er hat zahlreiche Abhandlungen, Beiträge und Bücher publiziert, unter denen die Monografien über die lettische Porträtmalerei im Zeitraum 1850–1916 (1996) und den Künstler Jāzeps Grosvalds (2006) herausragen. Seit 2013 leitet er die Herausgabe der von ihm konzipierten, allgemeinen Kunstgeschichte „Latvijas mākslas vēsture“ / „Art History of Latvia“ in sieben Bänden (IV, 2014; V, 2016, lett. und engl. Parallelausgaben). Eduards Kļaviņš ist Ehrenmitglied der Lettischen Akademie der Wissenschaften, Vorsitzender der Promotionskommission an der Lettischen Kunstakademie und wissenschaftlicher Berater am Nationalen Kunstmuseum Lettlands.

Tiina-Mall Kreem (1971) on õppinud Tartu Ülikoolis ajalugu, kunstiajalugu ning ajaloo- ja kunstiajaloo õpetaja eriala. Ta on kaitsnud 1999. aastal samas magistrakraadi ja Eesti Kunstiaakadeemias 2010. aastal doktorikraadi. Kreem on alates 1993. aastast töötanud Eesti Kunstimuuseumis, kureerinud erinevaid näitusi, muuseumi haridustööd ja teadusnõukogu tegevust. Kreemi peamised uurimisvaldkonnad on uusaegne skulptuur, 19. sajandi kirikukunst ning ajalooteemalise kunsti seosed ühiskonna üldisema ajalooteadvusega. Ta on avaldanud nii teaduslikke kui ka populaarteaduslikke artikleid ja raamatuid. Tiina-Mall Kreem on uurimisprojekti „Christian Ackermann – Tallinna Pheidias, ülbe ja andekas“ (2016–2020) üks algatajaid ja põhitäitja. Ta on Eesti Ajaloo- ja Ühiskonnaõpetajate Seltsi, Eesti Muuseumiühingu, Baltisaksa Kultuuri Seltsi Eestis ning Balti Ajaloo Komisjoni liige. Alates 2017. aastast on Tiina-Mall Kreem Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingu esinaine.

Tiina-Mall Kreem (1971) studierte an der Universität Tartu Geschichte, Kunstgeschichte sowie Lehramt für Geschichte und Kunstgeschichte. 1999 erwarb sie den Magistergrad dortselbst, 2010 wurde sie von der Estnischen Kunstakademie zum Doktor promoviert. Seit 1993 arbeitet Kreem im Estnischen Kunstmuseum, wo sie als Kuratorin verschiedene Ausstellungen, die Bildungsarbeit des Museums und die Tätigkeit des wissenschaftlichen Rates betreut hat. Ihre hauptsächlichen Forschungsbereiche sind die Skulptur der Neuzeit, die sakrale Kunst des 19. Jahrhunderts sowie die Beziehungen der historischen Kunst zum allgemeinen Geschichtsbewusstsein der Gesellschaft. Sie ist Verfasserin mehrerer wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Bücher und Abhandlungen. Tiina-Mall Kreem ist eine der Initiatoren sowie die Hauptverantwortliche des Forschungsprojektes „Christian Ackermann – der Phidias von Tallinn, arrogant und begabt“ (2016–2020).

Tiina-Mall Kreem ist Mitglied des Vereins der LehrerInnen für Geschichte und Gesellschaftslehre, des Estnischen Museumsvereins, der Gesellschaft für deutschbaltische Kultur in Estland sowie der Baltischen Historischen Kommission. Seit 2017 ist sie die Vorsitzende des Vereins der Kunstwissenschaftler und Kuratoren Estlands.

Ekkehard Mai (1946) on saksa kunstiajaloolane, kuraator ja õppejõud. Mai õppis kunstiajalugu, germanistikat ja filosoofiat Bonnias ja Berliinis. Ta kaitses 1974. aastal Bonni Ülikoolis doktorikraadi teemal „*Le Portrait du Roi*. Staatsporträt und Kunsttheorie am Hof Ludwig XIV“. Ta on töötanud Berliini Riiklikes Muuseumides, Darmstadtis Tehnikakõrgkoolis ja olnud tegev kunstkriitikuna. Mai asutas uurimisgrupi „Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiser-

reich“ (Fritz Thyssen Stiftung), mille tulemused ilmusid 1981–1989 üheksas köites. Aastatel 1983–2009 oli Ekkehard Mai Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln'i direktori asetäitja. Ekkehard Mai on Kölni Ülikooli kunstiajaloo auprofessor ja Prantsuse Vabariigi ordeni *Chevalier dans l'ordre des arts et des lettres* kavaler. Ta on kureerinud arvukalt rahvusvahelisi näitusi, eeskätt koostöös Hollandi ja Prantsusmaa muuseumitega. Mai on kirjutanud arvukalt artikleid ja raamatuid uusaja kunstist, eeskätt Madalmaade maalist, Euroopa ajaloomaalist ning 19. sajandi kunstist, muuseumi- ja näitesetegevusest. Mai on väga kõrgelt tunnustatud 19. sajandi kunsti, eeskätt Düsseldorfil maalikoolkonna ekspert.

Ekkehard Mai (1946) ist ein deutscher Kunsthistoriker, Kurator und Hochschullehrer. Mai studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie in Bonn und Berlin. 1974 wurde er über das Thema „*Le Portrait du Roi*. Staatsporträt und Kunsttheorie am Hof Ludwig XIV.“ von der Universität Bonn zum Dr. phil. promoviert. Danach war er bei den Staatlichen Museen zu Berlin, an der Technischen Hochschule Darmstadt und als Kunstkritiker tätig. Er gründete den Arbeitskreis „Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich“ der Fritz Thyssen Stiftung, dessen Arbeit anschließend 1981 bis 1989 in neun Bänden erschien. Von 1983 bis Januar 2009 war er stellvertretender Direktor des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud Köln. Er ist Honorarprofessor für Kunstgeschichte an der Universität Köln und wurde von Frankreich zum *Chevalier dans l'ordre des arts et des lettres* ernannt. Er hat als Kurator zahlreiche internationale Überblicks- und Themenausstellungen, vor allem in Zusammenarbeit mit französischen und holländischen Museen, betreut und zahlreiche Abhandlungen und Bücher über die Kunst der Neuzeit, insbesondere über die niederländische Malerei, Historienmalerei, die Kunst des 19. Jahrhunderts sowie das Museums- und Ausstellungswesen geschrieben. Mai gilt als ausgewiesener Fachmann für die Kunst des 19. Jahrhunderts, insbesondere für die Düsseldorfer Malerschule.

Varem ilmunud
Bereits erschienen

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 1. Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil. Koostaja Tiina-Mall Kreem. Kadrioru kunstimuuseum. Kevadkonverents 2006. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2007 = **Schriften des Estnischen Kunstmuseums 1. Im Bann der Meisterwerke. Die Kopie im 19. Jahrhundert.** Herausgeberin Tiina-Mall Kreem. Kunstmuseum Kadriorg. Frühjahrestagung 2006. Tallinn: Estnisches Kunstmuseum, 2007.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 2. Vene valitsejate portreed. Koostaja Aleksandra Murre. Kadrioru kunstimuuseum. Kevadkonverents 2007. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2008 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 2. Portraits of Russian Tsars.** Editor Aleksandra Murre. Kadriorg Art Museum. Spring Conference 2007. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2008.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 3. Ühest sajandist teise. Kristjan ja Paul Raud. [Koostaja Mai Levin.] Kumu kunstimuuseum. Sügiskonverents 2006. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2008 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 3. From One Century to the Next. Kristjan and Paul Raud.** [Editor Mai Levin.] Kumu Art Museum. Autumn Conference 2006. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2008.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 4. Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Keska- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Toimetaja Sirje Helme. Kumu kunstimuuseum. Sügiskonverents 2007. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 4. Different Modernisms, Different Avant-Gardes. Problems in Central and Eastern European Art after World War II.** Editor Sirje Helme. Kumu Art Museum. Autumn Conference 2007. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2009.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 5. Šveitsi maastikud Balti valgustusaja kunstis. Koostaja Kadi Polli. Kadrioru kunstimuuseum. Kevadkonverents 2008. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009 = **Schriften des Estnischen Kunstmuseums 5. Schweizer Landschaften in der baltischen Kunst.** Herausgeberin Kadi Polli. Kunstmuseum Kadriorg. Frühjahrestagung 2008. Tallinn: Estnisches Kunstmuseum, 2009.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 1 [6]. Balti biidermeier. Panoraame ja lähivaatlusi. Toimetajad Anu Allikvee, Tiina-Mall Kreem. Kadrioru kunstimuuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2011 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 1[6]. Baltic Biedermeier. Panoramas and Introspections.** Editors Anu Allikvee, Tiina-Mall Kreem. Kadriorg Art Museum. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2011.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 2 [7]. Tehniline kunstiajalugu – kunstiajaloo tehnikad? Koostaja Greta Koppel. Kadrioru kunstimuuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2012 = **Proceedings of the Art. Museum of Estonia 2 [7]. Technical Art History – Technics of Art History?** Editor Greta Koppel. Kadriorg Art Museum. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2012.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 3 [8]. Kunst ja reaalspoliitika. Koostaja Sirje Helme. Kumu kunstimuuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 3 [8]. Art and Political Reality.** Editor Sirje Helme. Kumu Art Museum. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2013.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 4 [9]. Naiskonstnik ja tema aeg. Koostaja Kersti Koll. Adamson-Ericu muuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2014 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 4 [9]. A Woman Artist and her time.** Editor Kersti Koll. Adamson-Eric Art Museum. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2014.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 5 [10]. Kunstnik ja Kleio. Ajalugu kunstis 19. sajandil. Koostaja Tiina-Mall Kreem. Kadrioru kunstimuuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2015 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 5 [10]. The Artist and Clio. History and Art in the 19th Century.** Editor Tiina-Mall Kreem. Kadriorg Art Museum. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2015 = **Schriften des Estnischen Kunstmuseum 5 [10]. Der Künstler und Klio. Geschichte und Kunst im 19. Jahrhundert.** Herausgeberin Tiina-Mall Kreem. Kunstmuseum Kadriorg. Tallinn: Estnisches Kunstmuseum, 2015.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 6 [11]. Jagatud praktikad. Kunstiliikide põimumised sotsialistliku Ida-Euroopa kultuuris. Koostaja Anu Allas. Kumu kunstimuuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2016 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 6 [11]. Shared Practices: the Intertwinement of the Arts in the Culture of Socialist Eastern Europe.** Editor Anu Allas. Kumu Art Museum. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2016.