

Eesti kunsti ajalugu V: 1900-1940 [Geschichte der estnischen Kunst, Bd. 5: 1900-1940]

hg. v. Mart Kalm, Tallinn 2010; 712 Seiten, ISBN 978-9985-9600-5-9.

Rezension von Anu Allas

Der Herausgeber des fünften Bandes der *Geschichte der estnischen Kunst*, Mart Kalm, bezeichnet das hier zu besprechende Buch als ein heterogenes Übergangsphänomen (S. 7), das die Entwicklungen in der Kunstgeschichtsschreibung in Estland während der letzten zehn Jahre wiederspiegelt. Tatsächlich handelt es sich einerseits um eine Sammlung von Beiträgen, die sich nicht nur mit unterschiedlichen Themen befassen, sondern sich zum Teil auch grundsätzlich verschiedener Herangehensweisen an das Material bedienen bzw. unterschiedliche Traditionen der Kunstgeschichte vertreten. Die Neuorientierungen der Geisteswissenschaften, die in Estland nach der Wende aufgegriffen und verarbeitet worden sind haben in das Buch sporadischen Einzug gefunden. So ist der Einfluss der sogenannten neuen Kunstgeschichte sowohl in einzelnen Texten als auch in der thematischen Gewichtung der Artikel nicht zu übersehen.

Andererseits geht der Anspruch des Buches darüber hinaus, nur eine Reihe von Einblicken in eine bestimmte Phase der Kunstgeschichte anzubieten. Es soll eine – wenn auch nicht einheitliche, so doch konsequent – neue, erweiterte Geschichte der estnischen Kunst zwischen 1900 und 1940 erzählen, einen Überblick schaffen oder, wenn man so will, einen Kanon herstellen. Ambivalenzen sind dabei nicht zu vermeiden. Diese erzeugen zwar im Hinblick auf Ziele und Wertsysteme der einzelnen Texte Heterogenität, bringen aber zugleich auf eine interessante Weise einige gemeinsame Grundprobleme zum Vorschein.

Mit der Publikation ist der fünfte Band einer sechsteiligen, 1998 initiierten und von den einschlägigen kunstgeschichtlichen Institutionen Estlands getragene Reihe vorgelegt, die das Ziel hat, die Geschichte der estnischen Kunst von der Frühzeit bis zum Ende des 20. Jahrhunderts in einem Überblick darzustellen.¹ Neben

dem hier besprochenen Band sind in der Reihe bisher der Band zur Kunst des 16.–18. Jahrhunderts sowie der Band zur Kunst der 1940er–1970er Jahre erschienen.²

Es gibt nicht viele ältere Werke, die bis dato einem vergleichbaren Anspruch nachgingen. Einen ersten Versuch legte 1887 der deutschbaltische Architekt und Kunsthistoriker Wilhelm Neumann vor.³ Im Jahr 1932 gab Alfred Vaga den ersten Band seiner unvollendet gebliebene Kunstgeschichte Estlands heraus.⁴ Eine umfangreiche, jedoch ideologisch stark unterfütterte *Geschichte der estnischen Kunst* wurde in den 1970er Jahren verfasst.⁵ Im Jahr 1999 erschien schließlich ein kurzer Überblick von Sirje Helme und Jaak Kangilaski.⁶ Es bestand somit ein dringendes Bedürfnis nach einem Basiswerk, das sowohl für Studenten und Wissenschaftler als ein Bezugspunkt dienen als auch für das breitere Publikum einen Zugang zur Kunstgeschichte Estlands ermöglichen würde.

Einerseits bestand daher die Aufgabe darin, sowohl Informationen und Bildmaterialien zusammenzuführen als auch – nach Möglichkeit – neue Betrachtungsweisen des Materials vorzulegen. Andererseits gewann man im Kreis der Kunsthistoriker während der Arbeit am Projekt jedoch immer mehr die Überzeugung, dass man kein einheitliches und allumfassendes Werk zur regionalen Kunstgeschichte schreiben könne und dass dies auch nicht angestrebt werden müsse. Es fällt schwer, dennoch dem einmal gestellten Anspruch gerecht zu werden, insbesondere bei Themenfeldern, die erst vor kurzem in die lokale Kunstgeschichte eingeschrieben worden sind. Unvermeidlich stehen somit in den bisher herausgegebenen Büchern Texte, in den man neue Probleme und Materialien vorstellt, neben Kapiteln, die lediglich bisherige Kenntnisse zusammenführen, und Beiträgen, in denen frühere Ansichten offensiv umgeschrieben werden.

Der nunmehr vorgelegte fünfte Band der *Geschichte der estnischen Kunst* gliedert sich in vier große, in einzelne Beiträge untergliederte Kapitel. In diesen wird der Prozess der Selbstfindung der estnischen Kunst beginnend mit der Geburt der Idee einer nationalen Kunst über die Selbstbestimmung als Teil der europäischen Kultur bis hin zur Stabilisierung einer eigenständigen kulturellen Identität nachgezeichnet.

Diese Entwicklung wird zumeist vor zwei Hintergründen betrachtet, zum Einen mit Blick auf das Vorgespiel, die Gründung und Entwicklung des estnischen Nationalstaates und zum Anderen in Bezug auf die westliche (kanonisierte) Kunstgeschichte. Es wird die Herausbildung der lokalen Kunst- und Architekturwelt beschrieben (Ene Lamp, Mart Kalm), einen Rückblick auf die deutschbaltische Kultur gegeben (Mai Levin, Ants Hein) und das Erwachen und die Ausprägung des nationalen Bewusstseins bzw. der Nationalromantik in der Kunst und Architektur betrachtet (Mai Levin, Karin Hallas-Murula). Zwei zentrale Kapitel befassen sich mit der Kontaktaufnahme mit der westeuropäischen zeitgenössischen Kunst in den 1910-1920er Jahren („Auf dem Weg in die moderne Welt“) und mit der Suche nach Stabilität und Tradition während der darauffolgenden Dekade („Ansprüche auf Sicherheit und Frieden in den 1930er Jahren“). Zum Teil ermöglicht es das Material, Parallelen zu Strömungen in der westlichen Kunst hervorzuheben (siehe die Texte über den Jugendstil von Mai Levin, über den Expressionismus von Ene Lamp, über den Konstruktivismus von Reet Mark); zum Teil treten Bezügen zu den lokale respektive regionalen politischen und kulturellen Prozesse stärker hervor (siehe die Betrachtung des sogenannten repräsentationellen Traditionalismus in der Architektur von Mart Kalm, den Beitrag über die Rückkehr zur Natur und zum Mensch sowie über den modernisierten Realismus von Tiina Abel).

Zumeist fokussieren die Autoren abwechselnd stilhistorische Entwicklungen und kontextuelle Hintergründe, jedoch liegt fast in allen Texten das besondere Augenmerk auf dem Verhältnis zu den europäischen kulturellen Zentren, auf Reisen und Auslandsaufenthalten der Künstler, auf den Einflüssen und Vorbildern, auf ideellen Orientierungen und Identifikationen. Hierbei erweist sich der Artikel von Eha Komissarov über die unterschiedlichen avantgardistischen

Phasen im Werk des Künstlers Ado Vabbe als eine Ausnahme sowohl im Hinblick auf die von der Autorin gewählte Fragestellung als auch in der Art der Darstellung. Zwar liegt auch in diesem Beitrag der Schwerpunkt auf der breiteren Kontextualisierung des Materials und auf den Bezügen der Kunst Vabbes zur Moskauer und westeuropäischen Avantgarde, jedoch erübrigt sich Komissarovs Darlegung nicht in der Feststellung und dem Nachzeichnen dieser Bezüge, sondern sie problematisiert verschiedene Betrachtungsweisen von Vabbes Werk (unter anderem im Hinblick auf dessen frühere Rezeption) und verzichtet auf die Formulierung einer endgültigen Sichtweise. Von einem derartigen Wechsel des Blickwinkels und einer stärkeren Selbstreflexion hätten gewiss auch andere Texte profitieren können, auch wenn ein solcher Zugang zum Material die Geradlinigkeit der Erzählung teilweise unterbrochen hätte.

Zusätzlich zu dem am Paradigma der Moderne orientierten Narrativ der Kunstgeschichte, das sich auf Fortbewegung und Erneuerungen konzentriert, bringt das Buch einige weitere Themen zur Sprache. So wird das Weiterleben der akademischen Kunst am Anfang des Jahrhunderts beschrieben (Johannes Saar, Mart Kalm), die Entwicklung der Dorfarchitektur (Heiki Pärdi) und das folkloristische Handwerk (Elle Vunder) in Bezug auf die Nationalromantik besprochen und die staatliche Monumentalkunst der 1930er Jahre analysiert (Johannes Saar).

Das letzte Kapitel widmet sich unter der Überschrift „Kõrvalsammujad“ – „Die, die nebenan schritten“ – Themen und Materialien, die in bisherigen Darstellungen zur estnischen Kunstgeschichte unbeachtet geblieben waren. Dieses Kapitel ist gleichermaßen der bedeutendste wie auch problematischste Teil des Buches. Im eigentlichen Wortsinne ist diese Überschrift nur für ein einziges hierin behandeltes Phänomen zutreffend, nämlich für die altorthodoxen Ikonenmaler (Beitrag von Mari-Liis Paaver), die tatsächlich einen eigenständigen und gesonderten kulturellen Kreis in Estland bildeten. Die gleichfalls in dieses Kapitel eingeordneten Darstellungen bestimmter Gattungen der bildenden und angewandten Kunst, wie etwa der Fotografie (Peeter Linnap), der Plakat- und Schriftkunst (Jüri Hain, Ivar Sakk) und des Industriedesign (Mart

Kalm) hätten sich womöglich auch enger in das Grundnarrativ einbinden lassen.

Am fragwürdigsten jedoch erscheint die marginalisierende Subsumierung der Ausführungen über die Rolle, die Selbstbestimmung und das Werk von Künstlerinnen (Katrin Kivimaa) sowie über die russischen Künstler in Estland (Mai Levin). Es ist ohne Zweifel begrüßenswert, dass diese Themen angesprochen werden, allerdings verhindert eine derartige Abtrennung eine komplexe und erweiterte Analyse der damit verbundenen Probleme bzw. es werden damit – auch wenn unbeabsichtigt – die bisherigen (nationsbezogene, vermännlichte) Betrachtungsmodelle bestätigt. Die Einordnung der Beiträge in dieses Kapitel ist umso ironischer, als dass die Autoren der Texte dieser Marginalisierung widersprechen. Dabei ist der Artikel von Katrin Kivimaa – im Vergleich zu den dominierenden Erzählungsmodi des Buches – eine weitere Ausnahme, die eine ausdrücklich problemorientierte Herangehensweise zeigt und das Werk der Künstlerinnen aus verschiedenen Blickwinkeln – in Bezug auf Kontext und dessen ideologischen Orientierungen, auf zeitgenössische und spätere Rezeption, u.a. – analysiert. Mai Levin hingegen betont in ihren verschiedenen Beiträgen wiederholt, dass eine nationsbezogene Sichtweise abgelehnt werden muss: Trotz der expliziten Entgegensetzung zur deutschbaltischen Kultur könne die Herausbildung der estnischen professionellen Kultur nicht von ersterer getrennt werden (S. 82), im Gegensatz zur späteren nationalen Kunstgeschichtsschreibung (die die russischen Künstler selten in Betracht gezogen hat) sei in der ersten estnischen Republik eine Unterscheidung der Künstler nach nationaler Herkunft unbekannt gewesen (S. 496).

Es offenbaren sich somit einige Widersprüche zwischen der Grundstruktur des Buches und der Botschaften der Autoren. Die Beiträge lassen einen Bezugsrahmen erkennen, der sich in erster Linie zwischen der Suche nach dem Eigenen und der Einbindung in die europäische Kultur aufspannt. Durch die Themen und Fragestellungen der einzelnen Texte kommt jedoch eine größere Vielfalt der Erscheinungen und Entwicklungen zum Vorschein. Diese lässt sich ungebrochen weder an das Konzept des Eigenen noch an die Entwicklungen in den europäischen Zentren anschließen.

Vor dem Hintergrund der Revision lokaler respektive regionaler Kunstgeschichte sowie der methodischen Pluralisierung der Geisteswissenschaften kann man in den letzten Jahren unter estnischen bzw. den Kunsthistorikern der baltischen Länder eine verstärkte Forderung nach größerer Selbstreflexion vernehmen. Bereits eine ganze Reihe von Konferenzen und Seminaren gingen den Fragen der historischen Entwicklung und der gegenwärtigen Tendenzen der Kunstgeschichtsschreibung im Baltikum nach.⁷ Neben konkreteren Fragestellungen wurden im Zuge der Auseinandersetzung mit der Kunsthistoriographie auch allgemeine Probleme angesprochen, die in Bezug auf die kontextuelle Spezifik der baltischen Länder, deren kulturellen Hintergrund, politische Geschichte sowie geographische Lage, zu erörtern sind.

Zum Ersten stellt sich immer wieder die Frage, wo und wie die eigene Kunstgeschichte zu finden ist: Was gilt angesichts der zahlreichen äußerlichen kulturellen Einflüsse und Beiträge als estnische, lettische oder litauische Kunst? So lässt sich in der Kunstgeschichtsschreibung in Abhängigkeit vom jeweiligen zeitgenössischen Horizont, seinen kulturellen und ideologischen Orientierungen, eine interessante Dynamik der Aufnahmen und Ausschließungen bspw. der deutschbaltischen oder russischen Kunst beobachten. Zum Zweiten thematisieren viele Darstellungen zur baltischen Kunstgeschichte unvermeidlich – expliziten oder impliziten – die in Bezug auf die europäische Kultur periphere Position des Untersuchungsgegenstandes, der immer eine komplexe Mischung von verschiedenen Vorbildern und Übernahmen vorweist, sich aber selten durch eine ausdrückliche Eigenart bestimmen lässt. Der Umgang mit dieser Wahrnehmung ist einer der Faktoren, die die Kunstgeschichtsschreibung wesentlich geprägt und zwei grundlegende, mitunter verflochtene, Erzählungsmodi herausgebildet hat. Der eine basiert auf dem Konzept der Zugehörigkeit und betrachtet die lokale Kunstgeschichte im Hinblick auf die Gemeinsamkeiten mit anderen, größeren, westlichen Kulturen; der andere wiederum sucht nach der Besonderheit der jeweiligen am Ort vorhandenen Kunst.

Die Spezifik der Periode zwischen 1900 und 1940 in der estnischen Kunstgeschichte besteht nun darin, dass es – im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten – für diese Zeit das erste Mal möglich ist, die eigene

Kunstgeschichte ausgehend von der Nationalität der Künstler zu definieren. Im 19. Jahrhundert erwarben die ersten Esten in Russland oder in Deutschland professionelle künstlerische Ausbildung und es bildete sich am Anfang des 20. Jahrhunderts eine eigenständige lokale Kunstwelt mit ihren Institutionen, wie Kunstschulen, Künstlerorganisationen, Museen, Ausstellungen, Kunstkritik usw., heraus. Es handelt sich somit um eine bedeutsame Phase, die u.a. im Hinblick auf die darauffolgende Sowjetzeit als ein Eckstein der estnischen Kunstgeschichte wahrgenommen wird. Wenn die Betrachtungen früherer Perioden der Kunstgeschichte unvermeidlich vom geographischen Ort ausgehen – wobei die Kunst, die hier entstanden ist, als eigene angenommen wird – ist für die Betrachtung der Kunst vom Anfang des 20. Jahrhunderts eine deutliche Verschiebung des Schwerpunktes zu beobachten: Das Eigene wird überwiegend im Rahmen der Entwicklung der Nationalkultur bestimmt. Obwohl das vorliegende Buch bisherige Kunstgeschichten wesentlich ergänzt und erweitert, bleibt dieses nationsbezogene Grundnarrativ unberührt, auch wenn die Autoren hier und dort eine kritische Haltung gegenüber diesem Narrativ äußern.

Es ist in den letzten Zeiten angenommen worden, dass es viele unterschiedliche Kunstgeschichten gäbe, die einander nicht ausschließen, sondern vervollständigen. In einer sehr kleinen Kultur erwirbt jeder Beitrag – besonders ein dermaßen anspruchsvoller Beitrag wie das hier besprochene Buch – jedoch eine besondere Position und wird u.a. einen aktiven Agent in den heutigen kulturpolitischen Diskussionen. Der fünfte Band der estnischen Kunstgeschichte zeigt einen starken Bezug zu seinem Entstehungskontext und dessen immer noch hektischer kultureller Selbstbestimmung, die häufig in einer Verstärkung nationaler Identität einen Anhaltspunkt sucht und ein stabilisierendes, affirmatives Selbstbildnis anstrebt. Immerhin erzeugt das Buch in dieser Hinsicht sowie in anderen Punkten genug Fragen, die hoffentlich viele verschiedene Neubetrachtungen anregen. Eine der Aufgaben eines Basiswerkes – Darstellung der Materialien, Informationen, möglichen Fragestellungen – erfüllt der Band gewiss, der somit als ein produktiver Ausgangspunkt für die weiteren Kunstgeschichten dienen wird.

Endnoten

1. Es handelt sich um eine Zusammenarbeit verschiedener Hochschulen und Institutionen (Estnische Kunstakademie, Universität Tartu, Historisches Institut der Universität Tallinn, Estnisches Kunstmuseum, Estnisches Architekturmuseum u.a.). Hauptherausgeberin ist Prof. Dr. Krista Kodres vom Institut für Kunstgeschichte der Estnischen Kunstakademie.
2. *Eesti kunsti ajalugu II: 1520-1770* (Geschichte der estnischen Kunst, Bd. 2: 1520-1770), hg. v. Krista Kodres, Tallinn 2005. *Eesti kunsti ajalugu VI: 1940-1991, I osa* (Geschichte der estnischen Kunst, Bd. 6: 1940-1991, Teil 1), hg. von Jaak Kangilaski, Tallinn 2013.
3. Wilhelm Neumann, *Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Reval 1887.
4. Alfred Vaga, *Eesti kunsti ajalugu I* (Geschichte der estnischen Kunst, Bd. 1), Tartu 1932. Der Band befasst sich mit der Kunst des Mittelalters.
5. *Eesti kunsti ajalugu I-II* (Geschichte der estnischen Kunst, 2 Bde.), hg. v. Irina Solomõkova, Tallinn 1977.
6. Sirje Helme, Jaak Kangilaski, *Lühike eesti kunsti ajalugu* (Kurze Geschichte der estnischen Kunst), Tallinn 1999.
7. Siehe hierzu die Konferenzen *The Geographies of Art History in the Baltic Region* (Estnische Kunstakademie in Tallinn, 27.-28.11.2009; vgl. Sonderausgabe der Zeitschrift *Kunstiteaduslikke Uurimusi/Studies on Art and Architecture*, 2010 Heft 3-4, hg. v. Katrin Kivimaa; siehe auch die Besprechung von Mari Laanemets in: kunsttexte.de/ostblick 2010.1), *Recuperating the Invisible Past. Perspectives and ways of dealing with the complexity of art history of the 1960s-1980s in Eastern Europe* (Zentrum für Zeitgenössische Kunst in Riga, 17.-18.05.2011), *(Un)Blocked Memory. Writing Art History in Baltic Countries* (Vytautas Magnus Universität in Kaunas, 14.-15.10.2011) sowie die in Tallinn in Zusammenarbeit des Clark Art Institute (Williamstown, MA) und des Instituts für Kunstgeschichte an der Estnischen Kunstakademie organisierten Seminare *Thinking Art History in East-Central Europe* (14.-15.05.2010) und *Reshuffling the Keywords: Discussions and Trajectories in Post-Socialist Art History* (25.05.2012).

Autorin

Anu Allas studierte Kunstgeschichte in Tallinn und hat im Estnischen Kunstmuseum sowie am Institut für Kunstgeschichte an der Estnischen Kunstakademie gearbeitet. Seit 2010 ist sie assoziiertes Mitglied des Graduiertenkollegs *InterArt* an der Freien Universität Berlin. Dort wurde sie 2013 mit einer Arbeit über *Spiel der Unsicherheit / Unsicherheit des Spiels. Experimentelle Praktiken in der estnischen Kunst und im estnischen Theater der 1960 Jahre* promoviert.

Titel

Eesti kunsti ajalugu V: 1900-1940 [Geschichte der estnischen Kunst, Bd. 5: 1900-1940], hg. v. Mart Kalm, Tallinn 2010, 712 Seiten, ISBN 978-9985-9600-5-9, rezensiert von Anu Allas, in: kunsttexte.de/ostblick, Nr. 3, 2013 (4 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.

Der Beitrag wurde redaktionell betreut von Katja Bernhardt.