

Juhan Maiste

HELMI ÜPRUS UND DER KLASSIZISMUS

Für meine Lehrerin

So allein, die klassischen Ordnungen, waren echte Kunst. Plato lehrte, dass es notwendigerweise nur eine höchste, wahre Schönheit geben könnte. Die Vielheit der Formen müsse auf der Verdunkelung dieser höchsten in der Ideenreichen Uniform beruhen. Man hatte das Ideal der Baukunst gefunden, es lag in den wenigen, unerreichbaren klassischen Vorbildern. Der vollkommene Idealismus hereingebrochen; die Schönheit allein behauptete das Feld; aber in Besitz der grössten formalen Armut, die seit dem Herauswachen aus dem Urzustande die Völker Europas je betroffen hatte; fühlte man sich unermesslich reich.¹
(Cornelius Gurlitt, 1902)

AM ANFANG WAR DER MYTHOS

Helmi Üprus war meine Lehrerin – die klassischste Dame, die ich je gekannt habe; ein Mensch, dem große Sachen gelangen, wie sie es selbst mal formuliert hatte – sei es denn auf dem Gebiet der Kunstgeschichte oder des Denkmalschutzes.² Groß heißt dabei selbstverständlich großzü-

Übersetzung aus dem Estnischen von Marju und Olaf Mertelsmann.

¹ Cornelius Gurlitt, *Geschichte der Kunst*, 2 Bde. (Stuttgart: Arnold Bergstäser, 1902), Bd. 1, 652.

² „Ich habe im Leben drei große Arbeiten gehabt: ‚Eesti arhitektuuri ajalugu [Die Architekturgeschichte Estlands]‘, die Erneuerung der Altstadt Tallinns und nun die Gutsarchitektur. Wenn ich dies auch abschließe, dann ist das Lebenswerk geleistet.“ (Helmi Üprus, „Mineviku tulevikust: Eesti mõisaarhitektuurist“, *Sirp ja Vasar*, 21. I 1977).



Abb. 1. Helmi Üprus mit einer Matrosenmütze zu Beginn der vierziger Jahre. Foto aus der Sammlung von Avo Üprus.

gig – „stille Grösse und edle Einfaltigkeit“ im Geiste von Johann Joachim Winckelmanns klassischer Schreibung, die Üprus mit irgendeinem angeborenen sechsten Sinn wahrnahm und im Laufe der Jahre befolgte. Egal mit welchem anderen Thema oder mit welcher Frage ihre Gedanken beschäftigt waren, sie kehrte immer wieder zurück zum Klassizismus, der als verhüllte oder enthüllte Widerspiegelung der Klassik sie geistig frisch hielt, indem er sie an große Ideen und ihre Reflexionen in der Welt der Metaphern band.

Üprus interessierte sich für Ideen, so wie diese neben einer aristotelischen Annäherung, wie dies allgemein für die Wissenschaft gilt, sie setzte im Geiste des Neoplatonismus bereits vor dem Beginn der

Diskussion auf das Wissen. Das Ziel von Üprus war nicht nur, irgendetwas zu behaupten, sondern zu suchen, was dies in der größeren und weiteren Welt bedeuten könnte, wie das Kleine mit dem Großen verbunden ist und der in den Sachen vorhandene Drang sichtbar zu werden, verknüpft mit dem Licht, das sie als eine Humanistin in sich trug und verteilte. So wie das Schöne nicht nur schön ist und die Kunst nicht bloß Sinnbild, sind die Quellen der ästhetischen Bewertung größere und erhabener Gründe. Durch ihr ganzes Leben hindurch – egal worüber sie gerade schrieb – suchte Üprus nach der einen und einzigen objektiven Grundlage der ästhetischen Realität. Dies brachte sie wieder einmal näher an den auf der Grundlage der Klassik geborenen Klassizismus.

Hierbei sei gleich am Anfang vermerkt, dass es schwierig wäre, in der estnischen Kunstwissenschaft eine Person zu finden, die mit einer derart großen Zahl an Quellen so erfolgreich gearbeitet hätte, wie dies Helmi Üprus tat. In ihr Blickfeld gehörten hunderte und tausende von Kleinigkeiten, die in den in der Natur und in den Archiven durchgeführten Untersuchungen sorgfältig gesammelt und aufbewahrt heute das Archiv von Helmi Üprus bilden.³ Noch mehr – die der damaligen Philosophie eigene systematische und panoramaartige Art und Weise, über alles und alle Angaben zu sammeln, führte sie zu den neuesten wissenschaftlichen Methoden, von denen sie die statistische Annäherungsweise und die soziologische Analyse auch für die Kunstgeschichte adaptierte. Ich glaube, dass ich mich nicht täusche, wenn ich die Tätigkeit von Üprus in (unserer) Kunstgeschichte als ziemlich außerordentlich einschätze, da sie im Unterschied zur damals üblichen objektorientierten Herangehensweise das ganze Thema in seinem vollen Umfang unter Betrachtung nahm, indem sie ihre Aufmerksamkeit auf die Verallgemeinerung des mit der kunsttopographischen Methode, die in der Kunstgeschichte bereits seit über hundert Jahren angewandt worden ist, registrierten Materials konzentrierte. Zusätzlich zur Frage, welche die Sachen sind, mit denen sich die Kunstgeschichte der Tradition nach beschäftigt, wollte sie eine Antwort darauf, was diese Sachen in

³ Als Beleg von Helmi Üprus' wissenschaftlicher Tätigkeit und von dessen Tiefe zeugt ihr persönliches Archiv, das erhalten ist, das nach ihrem Tod in das damalige Institut „Eesti Ehitusmälestised [Baudenkmäler Estlands]“ überführt wurde und das gerade im Archiv des Denkmalschutzamtes (Muinsuskaitseamet) geordnet wird. Siehe näher: Riina Hiob, „Helmi Üpruse arhiiv Muinsuskaitseameti arhiivis“, *Muinsuskaitse aastaraamat 2009* (Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2010), 118; Marju Raabe, „Muinsuskaitseameti raamatukogu“, *Muinsuskaitse aastaraamat 2009* (Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2010), 119.

der Welt der Kultur, vor dem geistigen Auge und in der materiellen Welt bedeuten. Üprus war an der epistemologischen Ebene interessiert, an der Welt, über die wir zwar Erkenntnisse mit unseren fünf Sinnen ermitteln können und welche die Grundlage unseres enzyklopädischen Wissens darstellt, noch mehr interessierten sie aber Fragen, die eine Antwort auf der tiefer gehenden Ebene geben, die mit der Kunst und der Kunstgeschichte verknüpft sind, indem sie das Wesen des Menschen und das ethische Ich mit einbeziehen.

Es wäre natürlich viel zu viel zu erwarten – in Anbetracht der Kriterien und der Ideologien der damaligen Periode –, dass Üprus die beschriebene platonische Idee direkt in Worte gefasst hätte. Irgendwo in den tieferen Schichten des geistigen Ichs war dies aber zweifelsohne vorhanden. Denn einfach so hat diese großartige Frau nichts gemacht – egal in welcher Welt sie lebte und welche die Prioritäten in der Politik oder der geistigen Welt waren, meine Lehrerin wurde stets vom Wunsch begleitet, nicht eine unterwürfige Sklavin, sondern diejenige, die Entscheidungen zu treffen hat, zu sein. Entscheidungen treffen hieß hierbei natürlich die Teilnahme an einem eigenartigen Lichtspiel, das zusammen mit dem vorgeführten Schattentheater der Tätigkeit von ihr und ihren Zeitgenossen eine außerordentliche, um nicht zu sagen, mythische Bedeutung verleihen. Genau das Genannte macht Üprus und ihre Tätigkeit bemerkenswert, indem sie die Grenzen, die üblicherweise dem wissenschaftlichen Schaffen vorgegeben worden sind, überschritt und Fragen stellte, die von vornherein eine voraussehbare Antwort haben. Die Wahrheit von Üprus verbarg sich (wenigstens nach meiner Einschätzung) in der Überzeugung, dass das Große größer ist als das Kleine, dass die Welt nicht winzig ist, dass, um etwas zu wissen, ein Blick hinter Berge und Meere geworfen werden muss.

Große Persönlichkeiten sind eben deshalb groß, weil sie nicht sehr gut auf einer klein karierten Karte unterzubringen sind. Üprus besaß dabei die Fähigkeit, zurückhaltend und taktvoll zu bleiben, nicht zu lehren, sondern zu überzeugen. Sie forderte auf, die Probleme gemeinsam zu lösen, den Wald, der irgendwann eventuell mit seinen Spitzen bis zu den Wolken reichen könnte, vor lauter Bäumen zu bemerken. Wenn hier jetzt die Grundidee des vorliegenden Artikels in Worte gefasst werden sollte, dann würde ich es so tun, wie es bei einer biographischen Betrachtung üblich ist, und zwei wesentliche Aspekte hervorheben – zum einen die persönliche und biographische Ebene im Geiste der „*Vitae*“ von Vasari,



Abb. 2. Studentenzeit in Tartu. Die Schwestern Helmi und Hilda zusammen mit dem Bruder Voldemar Üprus am Ende der dreißiger Jahre. Foto aus der Sammlung von Avo Üprus.

zum zweiten aber die Zeit und die Epoche, in der die konkrete Person handelte. Die zweite Ebene, mit Hilfe der ich versuche, Helmi Üprus zu analysieren, ist ihre Rolle als Mensch, der zwar als eisernen Bestand seine aus dem Studium der Kunstgeschichte und Ethnologie gewonnenen Kenntnisse einsetzte, aber es dabei für möglich hielt, die Ebenen des Denkens zu ändern, indem die geistige Revolution fortgesetzt wurde, die in der estnischen Literaturwissenschaft bereits vor einem halben Jahrhundert begonnen hatte.

Der Ausgangspunkt der hiesigen Behandlung ist die hermeneutische Herangehensweise, die es ermöglicht, die Ereignisse aus der

Vergangenheit nicht nur in ihrer chronologischen Reihenfolge, das heißt von hinten nach vorne, unter Betrachtung zu ziehen, sondern die Geschehnisse auch in der umgekehrten Richtung zu lesen – von vorne nach hinten. Ein derartig gegebenes Urteil erlaubt es, den Prozess dreischichtig zu behandeln: erstens – wovon ging Üprus bei ihrer Tätigkeit aus (das heißt die frühere kunstgeschichtliche Tradition); zweitens – was untersuchte sie selbst und wie interpretierte sie das in Umlauf gebrachte Material; und drittens – wie bewerten wir jetzt (im Licht der heutigen Methoden) den Beitrag von Üprus für die Kunstwissenschaft. Um die formalen Schemata zu vermeiden, verlaufen die erwähnten Linien parallel durch den gesamten Text. So wie die Zeit, in der Üprus lebte, nicht eindeutig war, so waren auch die Impulse, die Üprus beeinflussten, oftmals miteinander verflochten. Um diese verstehen zu können, sollte man zuerst vor allem das Zeitalter und die Menschen, von denen Üprus umgeben war, kennen lernen und dies sowohl durch die objektiven und informativen geschriebenen Texte als auch durch lebendige Erinnerungsbilder.

Geboren in der Zarenzeit, verging die Jugend von Üprus in der „sonnigen“ Republik Estland. Bis diese vom Krieg, der deutschen und der sowjetischen Okkupation unterbrochen wurde, was sich, wie wir wissen, für einige hoffnungslos lange hinzog und mit Aufstiegen und Niedergängen, mit Himmel und Hölle einherging, wo ein Mensch, um am Leben zu bleiben, etwas mehr brauchte, als bloß die praktische Fähigkeit, mit Sachen umzugehen. Dies war eine Zeit, in der die Tätigkeit im Bereich der Wissenschaft und der Kunstgeschichte neben dem Ästhetischen auch das Ethische bedeutete, Grundsätze, die als unerwartete Parallele das Zeitalter der Aufklärung ins Rampenlicht bringen – den ganzen langen und komplizierten Prozess der Veränderung der Gesellschaft und des Menschen, welcher der Französischen Revolution folgte. Als doppelgesichtiger Janus wird die eine Seite von ihr von der Revolution und die andere von der Reaktion gestaltet, indem dadurch auch dem Klassizismus – dem Hauptthema von Üprus –, der den förmlichen Ausdruck dieser Periode darstellt, eine komplizierte und innerlich dialektische Bedeutung verliehen wurde.

Auf eine paradoxe Art und Weise (oder, wenn man gründlicher nachdenkt, dann vielleicht nicht) fand die Revolution ihre endgültige Lösung auf dem Lande, wo Ideen anstatt von Freiheit das Gefängnis bedeuteten und wo im Schatten der offiziellen Ideenlehre noch eine andere

Ideenlehre bestand, welche die Bürger dieses „Staates“ gut kannten und die, als ob in einer Konservenbüchse verschlossen, den freien Geist in den Kreisen der auserwählten Idealisten, wo zwar nicht über die Revolution gesprochen wurde, wo aber die hehren Ideen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit unter der Asche glühten wie die Kohlen nach dem Fall von Rom auf der Straßenpflasterung der *caput mundi* aufbewahrte. Die Zeit, über die ich in Verbindung mit Üprus spreche, bezeichnet das dritte Rom, eine der heuchlerischsten Epochen in der Geschichte der Zivilisation, die mit ihrer unechten Moral auf eine paradoxe Weise eine tiefere Moralbehandlung und eine damit einhergehende Fähigkeit, die eigenen Überzeugungen zu verteidigen und bei Bedarf hinter Wörtern, einer Art von Metasprache, zu verbergen, hervorbrachte.

Der Gegenpol von Idealismus ist Zynismus, ein teilnahmsloses und gleichgültiges Leben, das von kleineren und größeren Lügen begleitet wurde. Diejenigen, die keine Ideale hatten oder bei denen sie nicht so stark waren, brachen zusammen. Diejenigen, die auf das Zeitweilige setzten, sind heute in Vergessenheit geraten. Üprus – wie auch ihr Zeitgenosse Villem Raam (und viele andere) – sind groß deswegen, weil sie glaubten und hofften, auch in Zeiten der Lüge die Wahrheit im Auge behielten, womit sie ihr eine besondere, um nicht zu sagen eine heilige Bedeutung verliehen. Deshalb leben sie weiter im Kulturgedächtnis eines Landes und eines Volkes – im estnischen Gedächtnis, was ihrer Tätigkeit im Nachhinein nicht nur eine Aureole, sondern auch eine gewisse mythische Nuance gibt. Falls es keinen Raam und keine Üprus gegeben hätte, hätte man sie erfinden müssen. Um die Zeit und die in ihr handelnden Personen zu verstehen, brauchen wir Helden, Schauspieler im Drama, was uns den Weg zum mythologischen Unterbewusstsein eines Landes und Volkes und den damit verbundenen Personen – seien es denn Kristjan Jaak Peterson, Lydia Koidula, Lennart Meri oder Helmi Üprus – weist.

Indem ich Kunst und Kunstgeschichte, genauer gesagt die Klassik und ihre Zusammenhänge mit der Ideologie der Aufklärung, als Grundlage der vorliegenden Analyse nehme, interessiert mich vor allem ihre Rezeption, die sich mit verschiedenen Kulturen und nationalen Ideen verbindet. Durch die Texte von Üprus und ihrer Zeitgenossen erklingt der Ruf der Aufklärung, deren späte Rhetorik mit ihrer semantischen Struktur uns beim tieferen Verständnis der Geschichte und ihrer verschiedenen Schichtungen behilflich sein kann, indem sie Raum für immer

mehr neuere Interpretationen liefert, wodurch das Unklare klarer wird, je näher wir an das Thema und seinen Einzelteilen herankommen. Wenn man die Texte von Üprus liest, zeichnet sich von ihrer persönlichen Welt und Kunsterfahrung ein noch größerer Atlas heraus, der neben dem Gedächtnis des Einzelnen und deshalb unvermeidbar des subjektiven das kollektive Gedächtnis platziert, indem sie neben dem Einzelnen auf das Allgemeine setzt, was erlaubt, auf den ersten Blick weite und eventuell auch unverständlich bleibenden Prozesse unter Betracht zu ziehen. Sie verwandeln die Untersuchung in eine erlebnisvolle Wanderung, indem sie dem Konkreten eine symbolhafte Bedeutung verleihen, indem sie einen in Versuchung führen, neben dem Realen die zweite, noch realere Realität – die Utopie, anzusprechen, so wie es der Kunst eigen ist, was wie Rudolf Zeitler behauptet: „was illustriert je keinen Begriff, sondern veranschaulicht Erlebnisse, und es ist viel wahrscheinlicher, dass das künstlerischen Erlebnis es mit Gefühlen, die mit unklar begrenzten Vorstellungskomplexen verknüpft sind, als mit scharf bestimmten und isolierten Begriffen zu tun hat.“⁴

ÜPRUS UND RAAM. „PETERSON UND KOIDULA“

Das Bild ist eine Alternative und eine Art von Konkurrenz für das Wort, indem es uns dazu einlädt, nicht nur zu beschreiben, sondern sich auch vorzustellen, indem es der linguistischen Analyse einen gedanklichen Antipoden in Form von einem ikonisch reichen Kulturfeld anbietet. Um Raam und Üprus verstehen zu können, sollte ein Exkurs in den Anfang der Anfänge unternommen werden, dorthin, wo irgendwann im Schoß der Renaissance die *paragone* Literatur und Kultur entstanden, die neben der Frage, was früher war, das Terrain für die Herausbildung der verschiedenen kulturellen Begriffsbestimmungen, wie bildhauerisch und malerisch, die Form und der Raum, die Zentral- und Vogelperspektive schufen.⁵ Unter den estnischen Bedingungen war es wahrscheinlich die

⁴ Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Figura. Studies edited by the Institute of Art History, University of Uppsala 5 (Stockholm: Almqvist & Wicksell, 1954), 13. Das Buch gehörte in die Bibliothek von Helmi Üprus.

⁵ Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1954); Erwin Panofsky, „Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance-Dämmerung“, *The Renaissance. Six Essays* (New York: Harper, 1962), 121–182.

Literatur, die als erste den „Todessprung“ vom Volkslied zum professionellen Text mitmachte, aus dessen erlebnisreicher und dichterischer Seite sich bereits im 19. Jahrhundert das rationelle (wissenschaftliche) Denken abspaltete. Aufklärung bedeutete sowohl die Einführung und Übersetzung des Materials, die bildende Funktion der aufklärenden Tätigkeit als auch die Weiterentwicklung des aus der Zeit der Enzyklopädisten charakteristischen *esprit systématique*, neue Ideen und Wörter, bei denen ich einen hyperbolischen Vergleich machen möchte – bei Raam und Üprus handelt es sich um ein Paar, dessen mythischer Platz auf dem estnischen Kulturland mit der Rolle von Peterson und Koidula fast hundert Jahre früher vergleichbar ist. Selbstverständlich handelt es sich dabei um einen symbolischen Vergleich, eine Art Metapher, die es ermöglicht, die Zeiten der Selbstfindung und der geistigen Reifung einer Kultur besser zu verstehen.

So wie durch Karl Morgenstern und seine Zeitgenossen (Johann Wilhelm Krause, Karl August Senff u.a.) der bis dahin nur sporadisch im Bereich der Aufklärungsbewegung kursierende Gedanke seinen professionellen Rahmen in der deutschsprachigen Ästhetikbehandlung fand, waren Üprus und Raam die Kulturvermittler für die estnische Kunstschreibung als einen wichtigen Bestandteil des nationalen Seins. Die Rolle der beiden beschränkt sich nicht nur auf die Kunstgeschichte, sondern klingt durch den ganzen langen und schmerzhaften Prozess mit, durch den das nationale Erwachen, das bereits mit der Tätigkeit der ersten Estophilen in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts Jahren anfang, zu seinem logischen Finale in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts fand. Dieser Prozess brachte mit sich und erfand die passenden Wörter und Begriffe, welche die Grundlage nicht nur für die Kunstgeschichte, sondern für die kulturelle Selbstdarstellung im Ganzen schufen. Neben der Fähigkeit, Sachen zu erkennen, brauchen wir eine Vorstellung von ihnen, durch die die poetische Botschaft als ein eigenartiges Kalligramm ihr geheimnisvolles Leben über und unter den geschriebenen Zeilen führt⁶, indem sie die Fakten nicht nur narrativ geordnet, sondern als ein vollständiges Bild vorträgt. Im Schaffen von Üprus spricht ein Schöpfer der großen Geschichten und ein Gründer der Narrative – ein Mensch, dem es gegeben war, mehr zustande zu bringen, als wir es heute wahrnehmen können, da wir die Geschichte

⁶ Umberto Eco, *Lector in Fabula* (Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, 1979), 14.

und den Stellenwert einer einzelnen Person in ihr durch das Spektrum des konkreten Fachbereichs bewerten.

So sehr wie Üprus eine Forscherin war, deren Neugier und die dem 20. Jahrhundert charakteristische Methode sie dazu bewegte, immer neuere Fakten zu sammeln, sie auf ihre Gedächtniskarte einzutragen und sie Blatt um Blatt in ihren Mappen unterzubringen, war sie auch eine Schwärmerin, eine Idealistin. Bei der Beschreibung ihres geistigen Hintergrunds wäre es angebracht, auf die Zeit des Erwachens, als ihr Vater Jaak Üprus in Riidaja (Morsel-Podrigel) das Blasorchester leitete, zurückzublicken, was ein junges und begabtes Mädchen nach dem Abitur in Viljandi (Fellin) zur Universität führte, ihr eine Position zum Ausmessen der Welt bereits vor dem Erreichen des kunsthistorischen Arkadiens verlieh. Neben der speichernden und der registrierenden Qualität des Gedächtnisses wird Üprus durch die andere und noch wichtigere Seite des Gedächtnisses charakterisiert – die Phantasie⁷, durch die sie sich von der überwiegend deskriptiven Darstellung und der perspektivlosen Formanalyse in Richtung auf das räumliche Verständnis und die ideenreicheren Darstellung bewegte.⁸

Je weiter, desto tiefer und kunstvoller wurden die Texte von Üprus. Sie sollten auf zwei Weisen gelesen werden – auf der einen Seite sollte berücksichtigt werden, was die Autorin hat sagen und in Worte fassen wollen, den ganzen Esprit und das professionelle Wissen, auf der anderen Seite aber das, was die Autorin aus irgendwelchen Gründen unausgesprochen ließ, das, was den Hintergrund für ihre Welt gestaltete, was, wie es für die Literatur charakteristisch ist, nicht nur auf das Bestimmte, sondern auch auf das Unbestimmte setzte, was neben dem Gedanken den Geist ernährt und was, indem es auf die schwärmerische Idee der Utopie, die darin enthalten ist, setzt, immer etwas mehr ausdrückt, als von einem wissenschaftlichen Text normalerweise vielleicht erwartet wird. Genau durch solch einen Text ist es möglich, über und zwischen den Zeilen zu lesen, den Text in Poesie zu verwandeln, wie es Üprus in ihren glänzendsten Momenten gelang.

Der Text, von dem ich rede, fängt in aller Stille und mit aller Umsicht an (wie es einer wohlgezogenen Protestantin gebührt), öffnet sich für

⁷ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004), 42.

⁸ Ants Viires, "Helmi Üprus ja rahvakunst", *Kunst*, 58, 1 (1981), 42.

einen Augenblick, um sich – wie Umberto Eco schreibt⁹ – im nächsten Moment zu verschließen. Die Gründe wurden nicht nur in der Logik und ihren systemgemäßen Modellen gesucht (wie dies vielleicht zu Zeiten des Inventarisierens der Revaler Altstadt vorherrschte), sondern es wurde auf die Vision gesetzt, indem die Geschichte nicht als Endprodukt der Forschung angesehen wurde, sondern als Anfang eines längeren Gedankenganges (wie dies aus den programmatischen Texten des Inventarisierens der Gutsanlagenarchitektur von Üprus hervorgeht¹⁰). Diejenigen, die Üprus kannten, erinnern sich an sie, als eine Frau, in der *ratio* mit Emotionen und das scheinbar Objektive mit dem Subjektiven verbunden war, was, wenn man genauer darüber nachdenkt, die einzige Art und Weise ist, sich der Kunst zu nähern. Was bei Üprus hervorgehoben werden sollte, ist ihr Durst nach noch etwas Größerem und Reinerem, was ermöglicht, zwischen der Ästhetik und der Ethik ein Gleichheitszeichen zu setzen, und wenn ihre geistigen Horizonte kennen gelernt werden, werden nicht nur das Vergängliche, sondern auch das Ewige erkannt, was sowohl den Erinnerungen an Üprus als auch den von ihr niedergeschriebenen Texten einen mythischen Klang verleiht.

AUS DEM URWALD ZUM ARKADIEN

Die Erinnerungen an Üprus erzählen uns von einem Menschen, der seit seiner Jugend zusätzlich zum Heimatgefühl einen Traum, weiter weg zu kommen, in sich trug. Sie lernte in der Unterstufe romanische Sprachen und sprang durch ihr ganzes Leben mit ihrer eleganten Haltung ins Auge, liebte es, Weiß und die kontrastierende Farbe Schwarz zu tragen.¹¹ Der Traum von Üprus war, den wasserreichen Fluss der Kultur entlang mit zu fließen, auf der geistigen Treppe auf immer höhere Stufen zu gelangen, was in den Anfangszeilen der bis heute auch auf Estnisch erschienenen „Göttlichen Komödie“ von Dante¹² den Weg aus dem „finsteren Wald“ zu immer größerem Licht weist. Wenn man den Lebensweg

⁹ Eco, *Lector in Fabula*, 2.

¹⁰ Helmi Üprus, *Programm ja üldprintsüibid mõisaarhitektuuri inventariseerimiseks* (Tallinn, 1976, Handschrift im Archiv des Denkmalschutzamtes (weiterhin MKA), P-2669).

¹¹ Marta Männisalu, „Mälestusi Helmi Üprusest“, *Kunst*, 58, 1 (1981), 44.

¹² Dante Alighieri, *Jumalik komöödia. Põrgu*, tlk Harald Rajamets (Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2011).

von Üprus aufzeichnen möchte, muss man fast von ganz vorne anfangen – davon, worüber Elle Vunder als eine Herausbildung der kulturellen Identität am Ende des 19. Jahrhunderts, die an der Hochkultur orientiert war und von der anonymen Grundlage des kollektiven Willens unterschiedete, schrieb.¹³ Dies gab ein knappes halbes Jahrhundert später Hanno Kompus, Rudolf Paris und Rasmus Kangro-Pool die Möglichkeit, mit einer neuen, nationalen Kunstgeschichte anzufangen, die bis dahin in den örtlichen Geschichtsvereinen versammelten Themen in die professionellen Untersuchungen einzubringen, indem der sich bis dahin im Schoß der klassischen Philologie definierenden Wissenschaft der Weg zur eigenen – der kunstwissenschaftlichen – Methode und der professionellen Kunstwissenschaft gewiesen wurde.¹⁴ Damit wurde den erwachenden Geisteswissenschaften die Möglichkeit erschaffen, sich Worte aus dem bis dahin unerreichbar weit gewesenen Bereich der „schönen Künste“ auszusuchen, was Estland neben die größeren Kulturen, die viel früher angefangen hatten, erhob. Auf die Art und Weise erhielt die Generation *avant de lettre* die Möglichkeit zu verkünden: „Eine neue Kultur mit einer neuen Psychologie und einer neuen Lebensauffassung ist am Kommen.“¹⁵ In Gestalt von Üprus und Raam findet die estnische Kunstgeschichte ihren Ariadnefaden, welcher ähnlich zum jungen Johann Wolfgang von Goethe sowohl nach der Klassik als auch nach der Gotik fragt, was als Gegengewicht zum normierten Diktat der griechischen Schönheit den Geist befreit und damit die Grundlage für die nationale Selbsterkenntnis schafft, was laut Goethe den Stellenwert der deutschen Architektur im Bezug auf die Baukunst aller anderen Länder festlegt. „Das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiener sich keiner eignen rühmen darf, viel weniger der Franzos“¹⁶, woran sich bereits lautlich die Worte vom Architekten der Universität zu Dorpat, Johann Wilhelm Krause, in Verbindung mit dem Aufbau der Domkirche zum Tempel der Wissenschaft, anhängen: „Aufgeschaut! Hoch ist's erbaut das

¹³ Elle Vunder, „Agraarühiskond ja rahvakultuur“, *Eesti rahvakultuur*, koost ja toim Ants Viires ja Elle Vunder (Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2008), 65.

¹⁴ Mart Eller, „Tartu Ülikooli osast eesti kunstiteaduses 1920–30-ndail aastail I“, *Kunstiteadus. Kunstikriitika* 5 (Tallinn: Kunst, 1983), 60–61.

¹⁵ Friedebert Tuglas, „Kirjanduslik stiil“, *Noor Eesti IV* (Tartu: E.K.S. Noor-Eesti, 1912), 95.

¹⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Von deutscher Baukunst (1772/1773)*, originaltreu nach dem Erstdruck mit einem Nachwort hrsg. von Jörg-Ulrich Fechner (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989), 12.

Werk des Alten und Neuen. Ehrwürdiger Thum, dir bleibt dein Ruhm. Mag Gott dir Seegen verleihen.“¹⁷

Aus den historischen Voraussetzungen ergab sich „är det gotiska yngre, vilket kan motivera den ovan citerade benämningen „modern“.“¹⁸ Jetzt war Estland an der Reihe. Im diskursiven Unterschied von Üprus und Raam wird im Gedanken die ganze europäische Kunstgeschichte durchgegangen, angefangen von der aus dem Schoß des Rationalismus stammenden kartesianischen Klarheit bis hin zur romantischen Welterkenntnis¹⁹, indem neben die hellen, aber öfters und wenigstens erstmals unerreichbar bleibenden Weiten der griechischen Berglandschaften das Phantasiebild von einem einsamen in dem dunklen Wald verirrtten Wanderers dargeboten wird. Genau aus diesen Gründen (worüber zu ihrer Zeit der aus Riga nach Deutschland gegangene Johann Gottfried von Herder und der junge Goethe unter den Gewölben von Straßburg sprachen), ist die Gotik dem jungen Herzen irgendwie näher und besser zu verstehen. Der Klassizismus hingegen – fremder. Kulturpsychologisch bezeichnet der in der Französischen Kulturakademie kultivierte „bon goût“ eine gewisse kulturelle Haltung mitsamt aller hinzu gehörigen auserwählten Manieren. Um dies zu erreichen, muss jedes Volk ihre eigene Akademie durchmachen – um wie die Hirten auf dem Gemälde von Nicolas Poussini „*Et in Arcadia ego*“ über die von jemandem irgendwann in den Stein gehauenen Texte zu staunen.

Die Geschichte eröffnet sich dann, wenn man reif ist, um sie zu lesen. In der dichotomischen Beziehung von Üprus und Raam äußert sich ein breiteres und wichtigeres Panorama, als einzig das von einem oder dem anderen Autor ausgewählte Thema. In Form von zwei diskursiv verschiedenen bildlichen Programmen zeugt dies von der Fähigkeit, gleichzeitig in zwei verschiedenen Sprachen zu sprechen. Wie schrieb schon Erwin Panofsky, brachte dies die von der deutschen Kultur (eventuell dann auch die der estnischen) betriebene Suche einerseits zurück zu den Doktrinen von Martin Luther über die christliche Vorausbestimmung und die gei-

¹⁷ Johann Wilhelm Krause, *Bau rede beym Richten des Daches der kaiserlichen Bibliothek zur Dorpat*. Entworfen von der Gesellen des Ehrsamem und Wohlloblichen Zimmergewerbes ... Öffentlich gesprochen von Johann Grebnitz aus Magdeburg, den October 1804. Gedruckt bei M. G. Grenzius, Universitätsdrucker (Dorpat, 1804), 2.

¹⁸ Beate Sydhoff, „‘Detta gotiska barbari...’ Kvardröjande gotik i den franska kyrkoarkitekturen“, *Konsthistoriska studier tillägnade Sten Karling*, redaktionen Erik Forssmann, Brita Linde, Armin Tuulse (Stockholm: Kunsthistoriska Institutionen, Kungliga Univesitetet, 1966), 259.

¹⁹ Robert Middleton, David Watkin, *Neoclassical and 19th-century Architecture* (New York: Harry N. Abrams, 1980), 9.

stige Freiheit und andererseits zurück zur Wahl, die von Albrecht Dürer ausging – was sollte denn auf dem Gebiet der bildenden Kunst bevorzugt werden: Norden oder Süden, die glatte und glänzende Schale im Stil von Giovanni Bellini oder doch die gehaltvolle Schönheit des Meisters der Träume aus der Jugendzeit im Geiste von Martin Schongauer.²⁰ Was ich sagen will, ist, dass jedes Volk – egal wann es dann die große Bühne der Geschichte betritt, seinen kulturellen Status hat, was erlaubt, auf der Weltkarte „sein Deutschland und sein Italien“ zu hinterlassen, dasjenige, was Raam gedanklich mit dem *Mare Balticum* und Üprus hingegen dem blau schimmernden Mittelmeer – dem *Mare Nostrum* – verbindet. So werden die Grenzen markiert, die – wenn man die Worte von ihrem gemeinsamen Lehrer, Professor Sten Karling, verwendet – zwischen dem sozusagen „vom Volk getragenen“ Mittelalter und der elitäreren Klassik lagen.²¹

DIE SCHULE VON KARLING UND DIE BIBLIOTHEK DES KUNSTKABINETTS

Die estnische Kunstgeschichte in ihrem professionellen Sinne fing Anfang der 1930er Jahre mit der Ankunft des Professors Sten Karling in Tartu an, der die von seinem Landmann, Professor Helge Kjellin²², angefangene Arbeit übernahm, dabei nicht nur neue Bücher mit sich brachte, sondern auch ein neues Verständnis, was sowohl ihn als nach ihm auch die Forschung der estnischen Kunstgeschichte einerseits zum größtenteils noch unbearbeiteten dokumentarischen Material führte (wie dies seit den Zeiten von Georg Dehio in der deutschbaltischen empirischen Tradition charakteristisch war), auf der anderen Seite stellte er sie aber „in den Dienst der allermöglichsten Herangehensweise“²³. Karling schlug sowohl neue Wörter als auch ihre Bedeutungen vor. Die

²⁰ Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton: Princeton University Press, 1943), 3.

²¹ Als Entgegnung eines demokratischeren „vom Volk getragenen“ Mittelalters und einer elitäreren Renaissance bei Karling siehe Krista Kodres, „Lünka täites. Katse analüüsida Sten Karlingi kunstiteoreetilisi vaateid“, *Kunstiteaduslikke uurimusi*, 17, 3 (2008), 53.

²² Tor Helge Kjellin war der erste Professor für Kunstgeschichte der Universität Tartu (er arbeitete in Tartu 1922–1924), nach einer längeren Pause wurde im Jahr 1933 Sten Karling Professor für Kunstgeschichte, der bis 1940 in Tartu arbeitete.

²³ Kodres, „Lünka täites. Katse analüüsida Sten Karlingi kunstiteoreetilisi vaateid“, 44.

Kunstgeschichte behandelte er in den Fußstapfen von Heinrich Wölfflin, Alois Riegl und Max Dvořák als Teil der Geschichte des Geistes, indem er die stilgeschichtliche Herangehensweise mit der Forschung der tieferen Beschichtungen der Kunst verband, was, wie er selbst in einem seiner Hauptwerke äußerte, der Kunstgeschichte, „der es an grossen Meistern und Werken mangelte und die an das Dekorative gebunden war“²⁴, eine tiefere Bedeutung verlieh. Wenn man Karling liest, erstaunt einen seine Fähigkeit, den Charakter des einen oder anderen Zeitalters und die dafür passenden Worte ausfindig zu machen – Worte, in denen die Resonanz der Begriffe und Metaphern aus der entsprechenden Zeit erkennbar ist; Worte, die durch ihre äußere Form auf ihre innere Natur, Zeit und deren sozialen Bedingungen aufmerksam machen, wo sich zum Beispiel die mit der Sozialgeschichte verknüpften Begriffe unterscheiden: „Herrenkunst“ und „Handwerkkunst“, „protestantische Religiosität“, „Geist der Gotik“. Durch Karling fand die estnische Kunstgeschichte den Weg dazu, was die Kunstschreibung von ihren formellen Rahmen befreite und von nun an strebte man in Richtung neuer Erkenntnisse und dazu, dass man darüber ehrlich und ausdrucksvoll schrieb.

Die Annäherungsweise von Karling bekannte sich zum kunstwissenschaftlichen Gedankengut und zur Methode des Zeitalters, blieb aber gleichzeitig bei ihrer Herangehensweise dabei, die Kunstwissenschaft von der Philosophie zu unterscheiden. Dies hat sogar den Grund geliefert, zu behaupten, als ob für die von ihm ausgehende Kunstwissenschaft eine „Theoriearmut“ charakteristisch sei, was aber in der letzten Zeit doch angezweifelt wird.²⁵ Ich bin mit dem Gesagten mit einem Vorbehalt einverstanden – die nordländisch raue und kühle Art und Weise, wie Karling an sein Fach heranging, was den Schreiber eher in die Rolle des Beobachters versetzt, als in denjenigen, der Entscheidungen trifft, bedeutet noch nicht, als ob er Schwierigkeiten gehabt hätte, einen Entschluss zu fassen. Philosophie erklingt durch die geschmeidig gelenkige Sprache Karlings hindurch, erhebt die als Ergebnis einer sorgfältigen Sammelarbeit und gründlicher Analyse gewonnenen Gesichtspunkte von ihrer allegorischen Semantik in die Bedeutung des semiotischen

²⁴ Sten Karling, *Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barock in Estland*. Õpetatud Eesti Seltsi Toimetised/ Verhandlungen der Gelehrten Estnischen Gesellschaft XXXIV (Dorpat, 1943), 1.

²⁵ Über die Unstimmigkeit dieser Behauptung siehe Kodres, „‘Lünka täites.’ Katse analüüsida Sten Karlingi kunstiteoreetilisi vaateid“, 59.

Codes. Es ist zwar wahr, dass die Texte von Karling die zum Modewort der Zeit gewordenen psychologischen Interpretationen in die Rolle eines nebensächlichen Themas versetzen – sie sind aber als solche und zum großen Teil wegen des Nichtausgesprochenen köstlich meisterhaft. Die Beiträge von Karling über Michel Sittow²⁶ oder Arent Passer²⁷ werden von großartiger Kenntnis der geistigen Werte und Menschen der Zeit charakterisiert, was er raffiniert mit einer feinen kunstwissenschaftlichen Herangehensweise verband. Dies offerierte Üprus die Möglichkeit über diese Themen in ihren eigenen Worten fortzufahren, indem sie im gleichen Stil über ihr aus der Ethnologie bekannten Dreiblätter, Doppelringe, Wendelschnüre und Ranken schrieb.²⁸

Die acht Professorenjahre von Karling an der Universität stellten einen Höhepunkt der estnischen Kunstgeschichte dar, was für die Esten eventuell genauso wichtig ist, wie „die Entdeckung von Griechenland“ zu Zeiten von Nicholas Revett und James Stuart – neben einer großen Narration entstand eine zweite, die dem bis dahin als fremd Behandelten, wofür meistens sogar die Worte fehlten,²⁹ eine Stelle im Rahmen der professionellen Kunstgeschichte verlieh. Durch die schwedischen Professoren wurden die Quellen der europäischen Kunst geöffnet – sowohl die der Gotik als auch der Klassik. Dabei wurde die erste dank der Tatsache, dass Karling das demokratische Wesen der Gotik betonte, als charakteristisch für uns, sozusagen vom Volke getragen, angesehen, die zweite hingegen als fremd und elitär für das Nordland gehalten.³⁰ Mit dem zuletzt gesagten würde ich mich eher unterbewusst und auf der Ebene der Emotionen für einverstanden erklären. Karling wäre nicht Karling, ein Kulturvertreter aus dem Nordland, wenn er ein Zeitalter dem anderen bevorzugt hätte, was übrigens auch nicht von seinen bearbeiteten Themen

²⁶ Sten Karling, *Tallinn. Kunstiajalooline ülevaade*, tlk rootsi keelest Vladimir Beekmann, kommentaarid Kersti Markus, Krista Kodres (Tallinn: Kunst, 2006), 86–88.

²⁷ Sten Karling, „Arent Passer“, *Vana Tallinn*, 3 (1938), 35–36.

²⁸ Helmi Üprus, *Raidkivikunst Eestis XIII–XVII sajandini*, toim Voldemar Vaga (Tallinn: Kunst, 1987), 107–108.

²⁹ Kristina Jõekalda, „Eesti aja muinsuskaitse rahvuslikkus/rahvalikkus. Muinsuskaitse pedagoogika ja „võõras“ arhitektuur aastatel 1918–1940“, *Mälu*. Eesti Kunstiakadeemia toimetised 20 (Tallinn, 2011), 100.

³⁰ Kodres, „Lünka täites.“ Katse analüüsida Sten Karlingi kunstiteoreetilisi vaateid“, 53.

oder Abhandlungen bestätigt wird.³¹ Oder auch nicht davon, wie man sich durch seinen Jubiläumssammelband an ihn erinnert hat.³²

Der Klassizismus war und blieb auf keiner Weise Karling fremd. Die Tatsache, dass er zum Beispiel nicht über sein *alma mater* schrieb, war wahrscheinlich nicht eine Frage der Sympathien oder der Antipathien, sondern eine Frage der Zeit und der Mission, bei der Karling eine seiner Hauptaufgaben darin sah, die Tartuer Kunstgeschichte, als einen Diskurs für sich zu definieren; in dem Zusammenschluss der estnischen Kunstgeschichte mit diesem Diskurs, der in dem Suchen Karlings bei der Architektur seiner Heimat, Schweden, in Erscheinung trat. Karling schrieb: „Aber hatte Schweden denn damals eine eigene, national bestimmte Baukunst? Diese Frage kann man bejahen. Die Formen waren freilich fast alle importiert. ... Sie hatten in ihrer besten Gestalt etwas von Italiens Sinn für Proportionen, von Frankreichs vornehmen Geschmack und von Hollands Gediegenheit in der Ausführung, ohne dass man sie deshalb für ganz und gar aus fremden Elementen zusammengesetzt erklären könnte. Das Eigene lag in der Anpassung an die Umgebung, in der Rhythmisierung der Gebäudemassen, in einer klug von Sparsamkeit und Geschmack geleiteten Läuterung des entliehenen Gutes.“³³ Er bot somit eine Parallele für die baltische Kulturgeschichte an, was bereits 1781 den Johann Heinrich Jannau dazu bewegte, gleich gesinnt zu schreiben: „Freylich hat Liefland schöne Gebäude anzudeuten desohngeachtet ist unsere Baukunst selten anders als Copie. Alles, wie es in Rom und Neapolis, Dresden und Berlin ist, so soll es auch bey uns seyn. Selbst Riegen und Badstuben sollen nicht nach Landes Brauch und Klima seyn.“³⁴

Das Problem des Eigenen und des Fremden ist auch ein Problem von Üprus, dies aber nicht mehr durch die Augen von Karling gesehen, sondern als für eine Estin, welche die Welt durch ihre eigene kulturelle Erfahrung miterlebt – neben dem weiten und sehnsüchtigen als etwas nahes und problematisches, so wie es eine Reflexion zwischen

³¹ *Sten Karling and Baltic Art History*, Estonian Academy of Arts, Proceedings 6, ed. by Krista Kodres, Juhan Maiste, Vappu Vabar (Tallinn, 1999), 246–255.

³² Im Licht der Texte aus Sten Karlings Festschrift tritt die Kunstgeschichte in ihrer zeitlichen Kontinuität seit dem Mittelalter bis hin zu Leonardo und Sir William Chambersin hervor (*Konsthistoriska studier tillägnade Sten Karling*).

³³ Sten Karling, *Narva. Eine baugeschichtliche Untersuchung* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1936), 371.

³⁴ Johann Heinrich Jannau, *Sitten und Zeit. Ein Memorial von Lief- und Estlands Vättern* (Riga: J. F. Hartknoch, 1781), 65.

den Säulen fand, welche die hiesige politische Situation und Kultur gestalteten – der deutschbaltischen und der russischen.

ZUM KLASSIZISMUS HIN

Karling war derjenige, der die um ihn versammelten zwei Dutzend Studenten in eine neue Richtung wies: Raam zum Mittelalter und zur Gotik, zwei frischgebackene Universitätsabsolventen, Olga Paris und Helmi Üprus zur Klassik und zum Klassizismus, wo auf sie bisher praktisch noch nicht untersuchte Themen warteten – das Ensemble der Universität Dorpat und das Embach-Athen, als Ergebnis entstanden auch zwei umfangreiche Magisterarbeiten.³⁵ Im Falle beider Studentinnen bestanden die Voraussetzungen in umfangreichen Archivrecherchen sowie in der Kenntnis der wichtigen Arbeiten zur Kunstgeschichte – von Cornelius Gurlitt bis Richard Hamann. Diese Werke waren in der Bibliothek des Kunstkabinetts der Universität erhältlich, welche sowohl von Karling als auch von seinem Helfer Voldemar Vaga beständig ergänzt wurde.³⁶ Die Rolle der Klassik (klassische Archäologie) und des Klassizismus in der allgemeinen Struktur der Bibliothek erregt den Katalog durchblättern sogar eine kleine Überraschung – mit welcher systematischen Auswahl hier Bücher versammelt sind, welche der erwachenden estnischen Kunstgeschichte sowohl Grundsätze als auch Worte verliehen.

Der Klassizismus stellte damals eines der Lieblingsthemen der deutschen Fachliteratur zur Kunst dar. Dies vertraten die Werke von C. Gurlitt, A. G. Brinckmann, M. G. Zimmermann und P. Klopfer in klassischer Weise³⁷, die *im Kampf der Richtungen* ermöglichten, dass die Kunstgeschichte zu neuen Inhalten gelangte. Alles dies, was laut Hegel einen Anfang in Ägypten genommen und im alten Griechenland sein Ziel gefunden hatte, führte nun mit teleologischer Vorbestimmung zur

³⁵ Olga Paris, *Johann Wilhelm Krause* (Tartu, 1943, Handschrift in der Universitätsbibliothek Tartu) ja Helmi Üprus, *Tartu klassitsistlik arhitektuur* (Tartu, 1942, Handschrift in der Universitätsbibliothek Tartu).

³⁶ Siehe näher: Eero Kangur, "Art Historical Photograph Collection of the University of Tartu. From the Past to the Future", *Baltic Journal of Art History*, Autumn, 2009, 158–169.

³⁷ Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, zweite, neubearbeitete und verbesserte Auflage, sechster Band, *Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart* (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1922), 75.

Erkenntnis über die Entwicklungswege der Welt und des Menschen: „... Über Phantasielkunst siegte immer wieder die Regelkunst, der Klassizismus.“³⁸ Der reinen Ästhetik musste die reine Geisteswissenschaft entsprechen, welche die Bedeutung aller Epochen und Kulturen berücksichtigte, doch die nichtsdestotrotz das Besondere betonte. Beispielsweise ging Karl Woermann davon aus, dessen Werk im Kunstkabinett „Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart“ unter anderem mehrere den Klassizismus berührende Stellen enthält– darunter zum Beispiel Karl von Erdmannsdorffs Rolle beim Entwurf des Wörlitzer Palais‘ und Parks oder auch die David Gillys kreative Prinzipien betreffenden Worte: „Sein [Gillys – JM] schwerer, schon echterer griechischer Klassizismus aber tritt besonders deutlich am Viewegschen, jetzt Tepelmannschen Hause in Braunschweig (1801–04) hervor, dessen stämmige balkontragende dorische Eingangssäulen schon basenfrei [im Original unterstrichen – JM], wenn auch noch unecht gefurcht sind“³⁹ Dies inspirierte mit großer Wahrscheinlichkeit Üprus in einem ihrer späteren großen Aufsätze, Parallelen zwischen der Herausbildung von Gillys Vieweg-Haus und der Aktivitäten des aus Berlin stammenden Carl Ludwig Engel in Reval zu ziehen.⁴⁰

Dem Erwähnten folgen Zeilen folgenden den Begründer der Berliner Bauakademie David Gilly, welche seine so genannte *Landbaukunst* betreffen, was für einen in Preußen auf dem Gebiet des Gutshofbaus tätigen Architekten qualitativ und günstig errichtete neue und nützliche Gutsbauten meinte, war für die späteren Standpunkte von Üprus in verschiedener Hinsicht wichtig. „Nutzbauten ... von ... zweckentsprechender Raumverteilung“,⁴¹ was im Buch leicht mit dem Bleistift unterstrichen ist, klingt gemeinsam mit einem der populärsten Werke der deutschen Architektur in der Bibliothek des Kunstkabinetts – Gillys Handbuch der Landbaukunst⁴²–, welches Üprus mit großer Wahrscheinlichkeit kannte und nutzte wenn nicht an anderer Stelle, dann um eine Grundlage

³⁸ Wilhelm Lübke, Max Semrau, *Grundriss der Kunstgeschichte*, dreizehnte Auflage, *Kunst der Barockzeit und des Rokoko* (Stuttgart: Paul Neff, 1905), 347.

³⁹ Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten*, 78.

⁴⁰ Helmi Üprus, „Carl Ludwig Engel Tallinnas“, *Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt 3* (Tallinn: Kunst, 1980), 161–162.

⁴¹ Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten*, 78.

⁴² In der Bibliothek des Kunstkabinetts ist die Ausgabe des Buches von 1822 vertreten: David Gilly, *Handbuch der Land-Baukunst, vorzüglich in Rücksicht auf die Construction der Wohn- und Wirtschaftsgebäude für angehende Cameral-Baumeister und Oekonomen* (Halle: Rengersche Buchhandlung, 1822).

seiner Baukunst – nützlich und praktisch – zur Beschreibung der baltischen Gutsanlagen zu verwenden. „Schön und nützlich“ (Plinius: *dolce utilis*) – einer von Gillys durchgängigsten Ausdrücken, begleitet Üprus' Veröffentlichungen durch die Zeiten, machte sich bemerkbar sowohl in der „Architekturgeschichte Estlands [Eesti arhitektuuri ajalugu]“ (1965) als auch in einem ihrer letzten, dem Beginn der Gutsarchitektur gewidmeten Beiträge: „Die Gutsarchitektur ist keine Ansammlung irgendwelcher Gebäude, sondern eine das Land dicht bedeckende, die umgebende Natur berücksichtigende, von der inhaltlichen Aufgabe her (landwirtschaftliche Produktion) sich entwickelnde architektonische Ganzheit.“⁴³

So fand Estlands Kunstwissenschaft zum großen Teil gerade in Karling und in der Bibliothek des Kunstkabinetts den Inhalt und die Grenzen ihres Gegenstandes, was erlaubte damit zu beginnen, Fakten in ein breiteres Koordinatensystem einzuordnen. Als Beleg dafür seien an dieser Stelle Richard Hamanns Behandlung der deutschen Kunstgeschichte zusammen mit dem bezüglich des Klassizismus hervorgehobenen Gedankengutes angeführt, „der empfindsame Klassizismus, der abstrakte Klassizismus und der romantische Naturalismus“⁴⁴, Siegfried Pückler-Limpurgs fundamentale Untersuchung des deutschen Klassizismus⁴⁵ oder Ernst Cassirers von den Ideen einer neuen Zeit ausgehende „Die Philosophie der Aufklärung“⁴⁶, die im Falle der Kunst der Zeit der Aufklärung ihre symbolische Seite betonte und so die Grundlage für eine neue, kulturologische Annäherung an dieses Zeitalter lieferte⁴⁷, was vermittelt durch die Arbeiten von Robert Rosenblum⁴⁸ und Hugh Honour⁴⁹, in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts dazu führte, die zuvor zwischen Literatur und Kunst aufgeteilten Kategorien – die Aufklärung als eine geistige und der Klassizismus als eine stilistische Qualität – mit der allgemeinen romantischen Stimmung des Zeitalters

⁴³ Helmi Üprus, „Mõisaarhitektuuri uurimisest“, *Ehitus ja Arhitektuur*, 2 (1978), 13.

⁴⁴ Richard Hamann, *Die Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert* (Leipzig, Berlin: B. G. Treuber, 1914), 327.

⁴⁵ Siegfried Pückler-Limpurg, *Der Klassizismus in der deutschen Kunst* (München: Müller, 1929).

⁴⁶ Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen: Morh, 1932).

⁴⁷ Peter Gay, *The Enlightenment. The Rise of Modern Paganism* (New York, London: W. W. Norton & Co, 1966), 131.

⁴⁸ Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (Princeton: Princeton University Press, 1967).

⁴⁹ Hugh Honour, *Neo-Classicism* (Harmondsworth: Pelican, 1968).

zu verbinden und den Klassizismus neu zu bewerten.⁵⁰ Die Tatsache, dass Üprus mit den genannten Werken nicht zusammengetroffen ist (und dies auch nicht konnte), nimmt ihren Arbeiten nicht den bestimmten subjektiven Zauber, der ihre Schriften auf der einen Seite mit dem schöpferischen Keim von Winckelmanns System, auf der anderen Seite mit dem sowohl für sie als auch für Raam charakteristischen Streben, die Welt mit den Augen eines Menschen und in seiner Augenhöhe zu betrachten, verband. Üprus betrachtete die Welt auch aus der Perspektive eines Schöpfers und eines Kunstautoren.

DAS BALTISCHE ETHOS

Für Üprus als Forscherin des Klassizismus formten zwei auf den ersten Blick sehr unterschiedliche Grundlagen die gedankliche Achse: der deutsche aufklärerische Idealismus und der russische romantische Traum von schöpferischen Gedanken und einer freien Gesellschaft. Beide verfügen über ihre Ideale und Utopien, die sich von der Geschichte und ihrer Logik her ergeben, doch in einer breiteren Perspektive verbindet sie ein recht ähnliches Thema – die Freiheit oder besser ihre Abwesenheit. Die Balten waren verständlicherweise dem Westen näher, weshalb sie auch schneller auf die Forderung der Zeit nach einem neuen, radikalen Denken reagierten, welches in der *Gelehrten-Republik* bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlaubte, die Idee von der Aufklärung als von dem Wissen und der Bildung als eines wichtigen Faktors zu übernehmen. „Die Aufklärung, die bis jetzt nur einen recht kleinen Kreis der Gelehrten umfasste, wuchs nun [in der Zeit Katharina II. – JM] schon zu einer breiteren sozio-kulturellen Bewegung heran“⁵¹ und bescherzte Johann Gottfried Herder und August Wilhelm Hupel⁵² ein Interesse für ein bis dahin „vergessenes Land“ und seine Bevölkerung sowie den der neuen Bedeutung nach radikalen „Feuerköpfen“ – Garlieb Merkel und Heinrich Johann Jannau – das Bedürfnis, eine kritische Bewertung der gesellschaftlichen Verhältnisse und Gebräuche des hiesigen Landes abzugeben.⁵³

⁵⁰ Matthew Craske, *Art in Europe 1700–1830*, Oxford History of Art (Oxford: Oxford University Press, 1997), 9.

⁵¹ Indrek Jürjo, „Balti valgustusliikumine“, Indrek Jürjo, *Ideed ja ühiskond. Balti provintside mõtte- ja kultuuriloost 18.–19. sajandil*, koost Inna Põltsam-Jürjo, Tõnu Tannberg (Tartu: Eesti Ajalooarhiiv, 2011), 19.

⁵² Indrek Jürjo, *Liivimaa valgustaja August Wilhelm Hupel 1737–1819* (Tallinn: Riigiarhiiv, 2004), 9.

⁵³ Seppo Zetterberg, *Eesti ajalugu* (Tallinn: Tänapäev, 2009), 267.

Da die Zukunft unbekannt war, bezogen sich die kulturellen Ambitionen der Balten vor allem auf die Vergangenheit – die Illusion einer sicheren Heimat, die bereits an der Jahrhundertwende vom 18. auf das 19. Jahrhundert das Thema von Denkmälern hervorbrachte und in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Idee der allgemeinen Inventarisierung von Baudenkmalern.⁵⁴ Daraus erwuchs im 20. Jahrhundert Georg Dehios – eines in Reval geborenen und in ganz Deutschland bekannten Kunsthistorikers – Deutschlands Denkmäler registrierende topographische Serie – die Kunsttopographie⁵⁵, gewissermaßen als Parallele bildete sich das von Villem Raam herausgegebene Lexikon „Estlands Architektur [Eesti arhitektuur]“⁵⁶ heraus. Mehrheitlich bedeutete aber das Neue im baltischen Kontext, das in Vergessenheit geratene Alte. Vor allem die mittelalterlichen Kloster- und Burgruinen, die den baltischen *Ethos* bereits im 19. Jahrhundert mit der Ordenszeit verknüpfte. Erst einige Zeit später bemerkte man spätere Schichten darunter das 18. Jahrhundert, in den Schriften des Rigenser Architekten und Kunsthistorikers Wilhelm Neumanns treten erstmals Rokoko und Aufklärung in den Vordergrund: „Die hier von Johann Joachim Winckelmann verkündete Lehre, die den Satz verfocht, dass die Rückkehr zu wahrer Kunst nur durch die Nachahmung der Antike zu erreichen sei, wogte in mächtiger Strömung durch Deutschland und warf ihre Wellen auch an den livländischen Strand.“ Dem geht eine kurze Zusammenfassung im Geist Winckelmanns voraus: „Für unsere Heimat aber bedeutet diese Zeit einen Kunstfrühling, einen Frühling zwar, dem kein Sommer folgte, sondern ein rauher Herbst, der die Mehrzahl der jungen Triebe schnell wieder verdorren machte.“⁵⁷

Als die Zeit voranschritt, wurde die Bitterkeit des Verlusts umso deutlicher, welcher „das reinste Adelsland des Erdballs“⁵⁸ zweifelsohne zu seinem Ende führte⁵⁹. Nostalgie begleitet das Thema des Gutshofs,

⁵⁴ Joseph Girgensohn, „Antrag betreffend die Inventarisierung von Denkmälern in den Ostseeprovinzen“, *Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands aus dem Jahre 1888* (Riga, 1889), 85; Reinhold von Guleke, „Inventarisierung sämtlicher Mittelalterlichen Kultur- und Profandenkmäler der Ostseeprovinzen“, *Neue Dörptsche Zeitung*, 207 (1889).

⁵⁵ Auf Anregung Dehios beschloss der 1900 in Dresden abgehaltene Tag für Denkmalpflege, ein „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler“ zu veröffentlichen.

⁵⁶ *Eesti arhitektuur I-IV*, peatoim Villem Raam (Tallinn: Valgus, 1993–1999).

⁵⁷ Wilhelm Neumann, „Baltische Kunstzustände 1775 bis 1825“, *Baltische Monatschrift*, 53 (1902), 281.

⁵⁸ Reinhard Wittram, „Liberalismus baltischen Literaten. Zur Entstehung der baltischen politischen Presse“, *Abhandlungen der Herder-Gesellschaft und des Herder-Instituts zu Riga*, Vierter Band, Nr. 9, (Riga: G. Löffler, 1931), 85.

⁵⁹ Heinz Pirang, *Das baltische Herrenhaus I* (Riga: Jonck & Poliewsky, 1926), 15.

die sich davon unterscheidende Idee von einem *urbaltischen* Geist lebt weiter im Gedächtnis und entfachte stoßweise auch Stürme im Gebiet der Kunstgeschichte. Diese Idee wurde im Jahr 1924 zur Grundlage der Durchführung einer Ausstellung zur baltischen Gutsarchitektur, die von der Rigenser Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde durchgeführt wurde; 1925 kam die Ausstellung nach Tartu und Tallinn. Von 1926 bis 1930 erschien eine dreibändige Monographie zur baltischen Gutsarchitektur des Rigenser Kunsthistorikers Heinz Pirang⁶⁰, in der ein langer Blick auf die umfangreiche mehr ein halbes Jahrtausend währende Geschichte der Herausbildung der Gutsanlagen geworfen wird. Dabei unterscheidet Pirang drei Hauptepochen – den Aufstieg, die Blütezeit und den Verfall (vgl. mit Winckelmanns Periodisierung der griechischen Kunst) –, diese entsprechen in der Stilentwicklung den Epochen von Barock, Klassizismus und Historismus.⁶¹ Die Baudenkmäler behandelt Pirang vor allem als deutschbaltisches Kultursymbol, weshalb die damalige kultivierte Öffentlichkeit sein Werk nicht gerade günstig aufnahm.⁶² Was in seiner Zeit nicht unbedingt vorbildlich war, jedoch wenigstens verständlich. Jedes Volk findet in seiner Geschichte einen roten Faden, wenn es reif ist, diesen zu verstehen.

DIE RUSSISCHE ARS POETICA

Die Gutskultur (und ihre Forschung) lebte irgendwo von den Hauptwegen der Kultur und Geschichte entfernt weiter, in der Peripherie – in Ostpreußen, Mähren oder Schlesien.⁶³ Ebenso wie auch in Russland, wo der Klassizismus und die mit ihm verbundene Gutshofkultur sich zu einem zentralen Thema der Kunstgeschichte bereits kurz nach der

⁶⁰ Heinz Pirang, *Das baltische Herrenhaus I-III* (Riga: Jonck & Poliewsky, 1926–1930).

⁶¹ Im Zusammenhang mit der Forschungsarbeit wurde umfangreiches Material gesammelt, welche das Archiv Baltischer Baudenkmäler bildete, dessen Umfang Mitte der dreißiger Jahre die Grenze von 10.000 Einheiten überstieg (Burchard von Ulrichen, „Das Baltische Baudenkmäler-Archiv“, *Baltische Monatshefte* (1934), 496.

⁶² Siehe beispielsweise: Wilhelm Bockslaff, „Das baltische Herrenhaus“, *Baltische Monatschrift* (1931), 59–64; Otto Liiv, „H. Pirang, Das Baltische Herrenhaus“, *Eesti Kirjandus*, 1 (1927), 299–301.

⁶³ Von den früheren Behandlungen beispielsweise: Richard Dethlefsen, *Stadt- und Landhäuser Ostpreussens* (München: R. Piper & Co, 1918); Hans Joachim Helmigk, *Märkische Herrenhausen* (Berlin: Wasmuth, 1929); Carl Emil Ludwig von Lorck, *Herrenhäuser Ostpreussens* (Königsberg: Gräfe und Unzer, 1933). Vom letzteren erschien 1972 eine vierte ergänzte Auflage (Carl Emil Ludwig von Lorck, *Landschlösser und Gutshäuser in Ost- und Westpreußen* (Frankfurt: Weidlich, 1972)).

Revolution entwickelte; dies erregte auch in Tartu schon Jahre vor der Sowjetzeit Aufmerksamkeit. In der Bibliothek des Kunstkabinetts waren sowohl Igor' Grabar's *opus magnum* – eine sechsbändige Geschichte der russischen Kunst (1910 – 1913)⁶⁴ – als auch Übersetzungen der Werke anderer Autoren ins Russische⁶⁵ vorhanden. In den Anfangsjahren der Republik Estland handelte es sich nicht um ein Wunder, sowohl Üprus als auch selbstverständlich Voldemar Vaga, der eine Generation älter war als sie, machten mit der russischen Sprache bereits auf dem Gymnasium Bekanntschaft. Im Falle von Helmi Üprus (besonders wenn wir ihre Periode in Tartu im Auge behalten) blieben die russische Sprache und Kunst anfangs im Schatten des Französischen und des Deutschen, was allerdings natürlich war. Dass aber das Russische ihr nicht komplett unbekannt war, darauf weist eine in ihrer Bibliothek befindliche kleinformatige Broschüre von 25 Seiten hin, welche die Geschichte der Uspenskij-Kathedrale in Tartu behandelt⁶⁶ und diese ist an den Abschnitten, welche die Architektur betreffen, leicht mit einem roten Stift unterstrichen.

Die führende Rolle bezüglich des russischen Themas gebührt offensichtlich dennoch Voldemar Vaga, der in seinem 1928 erschienenen Buch „Die Architekten der Universität Tartu [Tartu Ülikooli arkitektid]“ neben anderem auch eine Einschätzung der Versuche der russischen Forscher (Grabar', Lukomskij, Trubnikov usw.) gibt, den russischen Klassizismus als einen irgendwie selbständigen und sogenannten nationalen Stil zu präsentieren. Er bemerkt, dass russische Architekten in ihrer „Bautätigkeit in Russland nicht wie anderswo in Westeuropa durch Revolution und Napoleonische Kriege gelähmt wurden; sondern [dass] dort Monarchen-Despoten, die nicht mit der öffentlichen Meinung zu rechnen brauchten, ihre unbegrenzten materiellen Möglichkeiten ausnutzen konnten, was ihnen oftmals ermöglichte, ihre fantastischen Pläne zu realisieren“.⁶⁷ Er wiederholte so Carl Meissners bereits 1913 gegebene

⁶⁴ Игорь Эммануилович Грабарь, *История русского искусства 1–6* (Москва: Кнебель, 1910–1913).

⁶⁵ Neben Originalarbeiten auch übersetzte Werke wie beispielsweise: *История искусства всех времён и народов профессора К. Вёрмана, Директора Дрезденской Галлерий*, том 1–3 (С.-Петербург: Просвещение, 1903–1913).

⁶⁶ Петр Попов, *Ко дню 150-летия Успенского собора в г. Tartu. Материалы для истории православных церквей г. Юрьева-Tartu* (Tartu: Приходский совет Tartуского Успенского собора, 1935).

⁶⁷ Voldemar Vaga, *Tartu Ülikooli arkitektid*. Akadeemilise Kirjandusühingu Toimetised 5 (Tartu, 1928), 11.

Einschätzung bezüglich der kulturellen Verbindung zwischen Russland und den baltischen Provinzen.⁶⁸

Ob gewollt oder ungewollt unterliegt die Kultur dem politischen Klima. Und dies sowohl vor als auch nach dem schicksalhaft gewordenen Jahr 1941. Im Jahr 1947 erschien in den Abhandlungen der Tartuer Staatlichen Universität [Tartu Riikliku Ülikooli toimetised] Voldemar Vagas Beitrag „Die Werke russischer Architekten und Bildhauer während des Barock- und des Klassizismuszeitalters in Estland“⁶⁹ – auf alle Fälle eine professionelle Abhandlung. Durch Voldemar Vaga wurden Kontakte mit den Kunstwissenschaftlern, die den Klassizismus in Leningrad erforschten, geknüpft. Ich erinnere mich an einen mit ihm zusammen vorgenommenen Besuch bei Vladimir Piljvskij, dessen Arbeiten zur russischen Architektur und zum Klassizismus (darunter zur Tätigkeit von Giacomo Quarenghi)⁷⁰ bereits zu Lebzeiten von Üprus eine breite Aufmerksamkeit durch die Öffnung des Rahmens der Behandlung des Klassizismus erregt hatten und so auch Üprus den Anstoß lieferten, sich mit bisher unerforschten Gebieten zu befassen – sei es das Mausoleum für Barclay de Tolly⁷¹, die Spuren von Monumenten der Schlacht von Borodino in der Kultur⁷² oder dem Thema der allrussischen Typfassaden⁷³, womit Üprus bereits in ihrer Tartu betreffenden Magisterarbeit begonnen hatte.

Bezüglich der Arbeiten zum Klassizismus erlaubte die russische Kunstwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg eine gesonderte Nachblüte, die anregte – wie Jurij Lotman schreibt – „neben einer von ihrem Charakter her unhistorische Revolutionszeit über eine Reformzeit

⁶⁸ Carl Meissner, *Neues Album baltischer Ansichten nach Zeichnungen von Wilhelm Siegfried Stavenhagen* (Reval: Kluge, 1913), 23.

⁶⁹ Voldemar Vaga, *Vene arhitektide ja skulptorite teoseid baroki- ja klassitsismi ajajärgust Eestis*. Eesti NSV Tartu Riikliku Ülikooli toimetised. Ajalugu 1 (Tartu, 1947).

⁷⁰ Владимир Иванович Пилявский, *Дворцовая площадь в Ленинграде* (Ленинград, Москва: Искусство, 1944); *Петропаловская крепость* (Ленинград, Москва: Государственное архитектурное издательство, 1950); *Зодчий Росси* (Москва, Ленинград: Государственное издательство архитектуры, 1951); *Русская архитектура XI–начала XX в. Указатель избранной литературы на русском языке за 1811–1975 гг.* (Ленинград: Издательство ЛГУ, 1978); *Джакомо Кваренги: архитектор, художник* (Ленинград: Стройиздат, 1981). Sämtliche angeführten Bücher fanden sich damals in der Bibliothek der Verwaltung für Restaurierung der Republik.

⁷¹ Helmi Üprus, *Barclay de Tolly mausoleum* (Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1957).

⁷² Helmi Üprus, „Borodino jäljed. 1812. a. Isamaasõjaga seotud kunstimälestistest Eesti NSV-s“, *Sirp ja Vasar*, 7. IX 1962.

⁷³ Eine der tiefgehenden Untersuchungen zum gegebenen Thema ist Helmi Üprus' Arbeit zur Tätigkeit des Revaler Ingenieurkommandos sowie den Typfassaden: Helmi Üprus, *Tallinn aastal 1825* (Tallinn: Kunst, 1965).

nachzudenken, was die Menschen zwingt, mehr über den Gang der Geschichte zu reflektieren“.⁷⁴ Vieles von dem, was verboten war, fand einen Platz im Gedächtnis und in Erinnerungen und war der Intelligentsija erlaubt, deren Schweigegelübde auf besondere Weise eine Kompensation in Leningrad im Kammersaal des Konservatoriums oder in Moskau im Bolschoi-Theater fand. Die Intelligentsija lebte auf ihre Weise als religiöses Gefühl in der geistigen Welt der Intellektuellen weiter, im „Elfenbeinturm“, dies bot die Möglichkeit einen geheimen Weg vom Inferno zum Berg des Purgatoriums zu finden.

Anders als die westliche Kunstliteratur, die sich in den Nachkriegsjahren vom Thema des Klassizismus distanzierte als eine ikonische Botschaft einer totalitären Gesellschaft und die dem Klassizismus eine negative Bewertung als den Faschismus begünstigend verlieh⁷⁵, bildete sich aus dem Klassizismus während des Stalinismus eine führende Forschungsrichtung heraus. Diese schmeichelte wegen ihrer Janusköpfigkeit sowohl dem Geist als auch der Macht, sie bot ihr trauriges Gemälde, in Form von *doribus pinxit* diente sie als Fluchort auch in den schwierigsten Zeiten. Als eine Möglichkeit der Intelligentsija bildete sich eine an Allegorien und Metaphern reiche Metasprache heraus, die ihrerseits als „verborgenes Symbol“⁷⁶ die Worte verschleierte und sie vieldeutig machte. Diese Sprache lebte in den Büchern von Michail Alpatov, Nikolaj Brunov, Aleksandr Kaplun und anderen, die sich in der privaten Bibliothek von Helmi Üprus fanden und es ihr schließlich erlaubte, Kontakte mit einer Welt zu finden, welche in der Realität nicht existieren musste. Dies lud ein und forderte ebenso wie „das Ausland“, dies vermied die Möglichkeit – wie Nikolaj Brunov schrieb – „die Herausbildung des Klassizismus als isoliert von den Prozessen der Weltkultur zu verstehen, getrennt von der aufklärerischen Philosophie und den Ideen der bürgerlichen Französischen Revolution.“⁷⁷

⁷⁴ Juri Lotman, *Vestlusi vene kultuurist. Vene aadli argielu ja traditsioonid 18. sajandil ja 19. sajandi algul I* (Tallinn: Tänapäev, 2006), 17.

⁷⁵ Lars Olof Larsson, „Klassizismus in der Architektur des 20. Jahrhunderts“, *Wege nach Süden. Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur* (Kiel: Ludwig, 1998), 329–330.

⁷⁶ Parallel zu Erwin Panofskys Verständnis des *disguised symbolism*, welcher in der Zeit großer gesellschaftlicher Umbrüche die niederländische Kunst verschleierte. Siehe näher: Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei, ihr Ursprung und Wesen*, Bd. I (Köln: Dumont, 2001), 16.

⁷⁷ *История русской архитектуры. Краткий курс*, сост. Николай Иванович Брунов и др. (Москва: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1951).

Geradezu von allein verschmolz ein zentraler Begriff in Brunovs Werk, das „Adelsimperium“,⁷⁸ mit einem anderen, von den Balten sehr geschätzten historischen Begriff – die „Adelsrepublik“. Was gemeinsam mit „dem Genie des Volks und der als dessen Quelle dienenden Volkskunst“ in Nikolaj Tichomirovs Arbeit⁷⁹ Üprus verlockte in einer Zeit, als andere Wege verschlossen waren, die Gutshöfe in der Nähe Moskaus zu besuchen, die eine ikonische Bedeutung angenommen hatten, wo sie, wie in der Widmung des Buches vermerkt ist „drei frohgemute Freundinnen“ traf – Lena, Anna und Lidija⁸⁰. Die neue Zeit bedeutete eine neue Geographie, zusätzlich zum deutschbaltischen Erbe und der Schule Karlings waren dies die näheren Begegnungen mit russischen Intellektuellen, deren Sorgen und Freuden berührten in so mancher Weise die kulturelle Suche Estlands. Der Humanismus und das Verlangen nach Schönheit waren für die damalige eingeschränkte Welt Osteuropas typisch, sie boten durch ihren verborgenen Idealismus einen Schlüssel, die Spannungen der Zeit zu mildern, sich seinen Weg zu suchen, was zur Utopie des Zeitalters der Aufklärung gehörte, und wurden zur Voraussetzung neben einem nationalen auch einen kosmopolitischen Aspekt in der Kultur zu verwurzeln.

Größtenteils „dank“ der russischen Autoritäten der Kunstgeschichte vermochte Üprus über das Gut nicht als Ausbeutung und Symbol der Ausbeuter zu schreiben, wie dies damals in der estnischen Geschichtsschreibung von Juhan Kahk bis Herbert Ligi üblich war⁸¹, sondern, wovon man sich in den entsprechenden Kapiteln in „Estlands Architekturgeschichte“⁸² und „Geschichte der Kunst Estlands“⁸³ überzeugen kann, als architektonische Denkmäler, wobei „in der ersten

⁷⁸ *Ibidem*, 211.

⁷⁹ Николай Петрович Тихомиров, *Архитектура подмосковных усадеб* (Moskwa: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1955). Dieser Titel gehörte zur Bibliothek von Helmi Üprus.

⁸⁰ Von dem wir leider nicht mehr wissen, doch wie in der Periode charakteristisch entstanden innerkulturelle Kontakte leicht und schnell.

⁸¹ Juhan Kahk, *Rahutused ja reformid: talupoegade klassivõitlus ja mõisnike agraarpoliitika Eestis XVIII ja XIX sajandi vahetusel (1790-1810)* (Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1961); Herbert Ligi, *Talupoegade koormised Eestis 13. sajandist 19. sajandi alguseni* (Tallinn: Eesti Raamat, 1968).

⁸² *Eesti arhitektuuri ajalugu*, peatoim Harald Arman (Tallinn: Eesti Raamat, 1965), 241–242, 246–282, 285–287, 297–375. Zum Werk N. Brunovs gehört ein illustrativer Teil (und dies auf Anraten von Üprus, die als einzige der damaligen Kunsthistoriker zum Herausgeberkollegium gehörte) mit vorbildlich für das große Werk auf graphischen Tafeln ausgeführten architektonischen Zeichnungen.

⁸³ *Eesti kunsti ajalugu kahes köites. 1. köide, I osa. Kõige varasemast ajast kuni 19. saj. keskpaigani*, peatoim Irina Solomõkova (Tallinn: Kunst, 1975), 85–92, 105–111, 130–139; 152–176.

Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Gutsanlagenarchitektur das Ensemble-Prinzip auf einem hohen Niveau entwickelt wurde. ... An der Seite des Rasenplatzes, oftmals gegenüber des Herrenhauses umsäumten Wirtschaftsgebäude (Ställe, Scheunen usw.) den Raum, was als Reihe von langen Arkaden- oder Säulenschiffen das ganze Ensemble in einen, Tempel-Platz' verwandelte, obwohl es sich doch nur um die utilitaristischsten Gebäude handelte.⁸⁴

Die vereinende Idee der beiden durch den Eisernen Vorhang getrennten Kulturen war die Natur, das Ebenbild der unschuldigen und glücklichen Menschheit, welches Schatten spendete und die Seele beim Aufbau und der Erhaltung einer eigenen Welt unterstützte. Die Natur war apolitisch, sich in ihr zu bewegen und sie zu untersuchen, daraus entwickelte sich eine mögliche Form, sich außerhalb der von der sozialen Umwelt festgesetzten Regeln zu definieren. Jeder konnte ein Naturfreund sein, den Flug des ersten Schmetterlings im Frühling bewundern, im Herbst zwischen den Seiten eines Buchs goldgelbe und rote Ahornblätter sammeln, so wie dies Helmi Üprus tat auf ihren umfangreichen Rundreisen von einem Gutshof zum nächsten. Symbol von Natur und Kultur war der Park, Helmi Üprus besaß seit jungen Jahren eine Schwäche dafür. Teilweise war dies bereits von Karling inspiriert worden⁸⁵, es eröffnete sich später im Zusammenhang mit Tallinns Altstadt⁸⁶ oder dem Thema der Gutshöfe. Der Park lebte sein verborgenes Leben, wurde zu einem klösterlichen Fluchtort, wo man außerhalb eines imaginären inneren Kreises des herrschenden Sozialismus einschließlich eines modernistischen Diskurses zurückhaltend sein und denken konnte wie einst Alexander von Keyserling in Rayküll (Raikküla), wo dieser gemeinsam mit Otto von Bismarck eine Reihe von angepflanzten Eichen bewundern konnte, auf der Terrasse des Guts ruhig sitzen und an schöne Dinge denken konnte.⁸⁷

Durch den Park leistete die Kunstwissenschaft einen Beitrag zur romantischen und lyrischen Seite. Zu einer Zeit, als man vom Klassizismus im Westen mit einer unsicheren und belegten Stimme sprechen konnte, blieb die russische Kunstwissenschaft ihrem Recht zu träumen treu

⁸⁴ *Eesti arhitektuuri ajalugu*, 369.

⁸⁵ Karlings Dissertation war schwedischen Gärten gewidmet: Sten Karling, *Trädgårdskonstens historia i Sverige intill Le Nötrestilens genombrott* (Stockholm: Bonnier, 1931).

⁸⁶ Helmi Üprus, "Kivise linna' antipood. Aedadest keskaegses Tallinnas", *Ehitus ja Arhitektuur*, 2 (1976), 46–50.

⁸⁷ Helene von Taube, *Graf Alexander von Keyserling*, Bd. 1 (Berlin: G. Reimer, 1902), 128.

– sie schrieb vom Gedächtnis in Verbindung mit der ewigen Berufung der Kunst nach Schönheit zu streben, was paradoxerweise in kristallisierter Form im sowjetischen Kulturraum lebte (und lebt bis heute in der russischen Kultur) und dies bot eine unerwartete Parallele zu Winckelmanns neben der kunsthistorischen Methode in den letzten Jahren immer stärker zugesprochenem poetischen Sprachgebrauch⁸⁸, welcher in sich *figmenta vera* (wahre Vorstellung) und *figmenta heterocosmica* (aus dem jenseitigen Leben stammende Vorstellungen) beinhalten und verschmelzen konnte zu *figmenta utopica*, welche, oftmals ohne dies zu formulieren, Kunst schaffen wollen.⁸⁹

EIN FENSTER NACH EUROPA

Was Helmi Üprus half, war das Ausland. Praktisch jede Woche traf bei ihr ein Umschlag mit farbigen Briefmarken ein – aus Deutschland, Schweden, Finnland, womit ein gedankliches Nest errichtet werden konnte, welches die Kunstwissenschaft Estlands der weiteren Welt und neuen Ideen öffnete.

Die Bücher aus dem Besitz von Üprus durchblättern, sticht ins Auge, dass es sich nicht um besonders viele handelt.⁹⁰ Neben bereits erwähnten eben kunsthistorische Arbeiten der sechziger und siebziger Jahre, als der Schriftwechsel mit dem Ausland erneut möglich geworden war. Dabei sollte die besondere Rolle jeder dieser Sendungen betont werden, die ihrerseits als „Goldprobe“ belegen, dass neben den von Karling und Tuulse betretenden Wegen auch nach anderen Kontakten gesucht wird, sei es auf dem Gebiet des Denkmalschutzes, der Welt der Hanse oder auch bezüglich des Themas des Klassizismus, wo Finnland wichtig geworden war. Auf diese Weise traf Üprus auch auf eine neue Generation in der dortigen Kunstgeschichte, Carl Jacob Gardberg und Henrik Lilius⁹¹,

⁸⁸ Whitney Davis, „Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History“, *The Art of Art History. A Critical Anthology*, ed. by Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998), 40–51.

⁸⁹ Alexander Baumgarten, *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinetibus*, Paragraph 52.

⁹⁰ Dem Denkmalschutzamt wurden 379 Bücher übergeben, dazu kamen weitere Titel, welche ihre Familie als Geschenk unter ihren nächsten Kollegen verteilte.

⁹¹ Siehe beispielsweise Henrik Lilius, „Stortorget i Helsingfors norra fasad. Kring nagra Carl Ludwigs Engels ritningar“, *Finsk Museum 1971*, 78. Årgangen (Helsingfors, 1973), das für Helmi Üprus' Behandlung des Klassizismus zweifelsohne anregend war.

mit denen Üprus im lebhaften Briefkontakt stand und auf deren Initiative sie Mitglied in der Finnischen Vereinigung für Altertümer [Suomen Muinasmuistoyhdistys] wurde. Dank jenen finnischen Kunsthistorikern gelangte Üprus zum Schluss – dann, als die Kapitel zum Klassizismus für die Sammelwerke „Estlands Architekturgeschichte“, „Geschichte der Kunst Estlands“ sowie „Tallinns Geschichte“ fertig gestellt waren⁹² – zu neuen Themen.

In ihren reifen Jahren kam Üprus wieder dorthin zurück, wo sie einst begonnen hatte. Noch einmal vertiefte sie sich in die Thematik Tartus und verfasste eine anfangs unveröffentlicht bleibende erschöpfende Untersuchung zum Rathaus der Stadt⁹³ und über dessen Erbauer Johann Heinrich Bartholomäus Walther. Anschließend kehrte sie nach Tallinn zurück, wo der Held einer neuen Zeit zum Objekt ihres Interesses wurde – der Ausbauer von Helsinki und anderen finnischen Städten, der aus Berlin stammende Architekt Carl Ludwig Engel. Der in Finnland kultivierte Empire-Diskurs sowie diesen unterstützend die Welle der „Finnlandisierung“ brachten mit sich, dass Engel auch im Kulturaustausch zwischen Finnland und Estland betont wurde. Üprus schreibt: „Bereits im Jahr 1966 schickte der finnische Kollege, Abteilungsleiter im Nationalmuseum Dr. Antero Sinisalo der Verfasserin ein Foto einer Zeichnung aus der Åkerfeldt-Kollektion, welche die Überschrift trägt *„Erbaut im Jahre 1809 und 10 in Reval, durch C. L. Engel“*“⁹⁴, worauf noch im selben Jahr der Professor der Universität Oulu, Esko Järventausta, die Frage nach der Lokalisierung des auf der Zeichnung dargestellten Gebäudes in der Uus tänävi (Neustraße) 16 c stellte, wohin sein kultivierter Blick gelangt war dank der Verfolgung der Zeichnungen der zur Straße liegenden Mauern Tallinns.⁹⁵

Üprus war die erste, welche die Liste der von Engel in Reval ausgeführten Arbeiten, welche dieser an seinen Jugendfreund Carl Herrlich geschickt hatte, bearbeitete, eine Lokalisierung der genannten Gebäude in der Stadt und auf Gutshöfen anbot sowie gleichzeitig eine adäquate kunsthistorische Bewertung erstellte. Unter anderem bezog sie sich auch

⁹² Von den von Helmi Üprus verfassten drei Kapiteln zur Architektur ist das letztere der Periode des Klassizismus gewidmet: „Arhitektuur ja kunst Tallinnas 1710–1860“, *Tallinna ajalugu 1860. aastate- ni*, toim Raimo Pullat (Tallinn: Eesti Raamat, 1976), 381–390.

⁹³ Helmi Üprus, *Tartu raekoda* (Tallinn: Eesti Raamat, 1984).

⁹⁴ Üprus, „Carl Ludwig Engel Tallinnas“, 158.

⁹⁵ Im Jahr 1980 wurde das Gebäude nach den von Üprus „entdeckten“ Zeichnungen Carl Ludwig Engels restauriert.

auf die Architektur David Gillys und auf die seines Sohnes Friedrich Gilly, diese „kannte“ Üprus bekanntlich schon seit ihren Jahren in Tartu. Im Verlauf des Schließens des Lebensrings erwarben Üprus' Gedanken eine neue Tiefe, was ihr erlaubte, in der Kunstgeschichte einen breiteren Zugang und immer treffendere Worte zu finden. Engel liefert in diesem Zusammenhang ein gutes Beispiel: „Es vertieft sich die Auffassung, dass C. L. Engel tiefer in das kulturelle Leben Estlands involviert war, als dies bisher anerkannt war.“ Dabei behauptete sie nur einige Zeilen später: „Es ist verständlich, dass C. L. Engel die hiesigen Möglichkeiten nicht befriedigten ... weshalb Engel beschloss, Estland zu verlassen.“⁹⁶

Üprus, wie bekannt, hatte schon lange beschlossen, am Ort zu bleiben. Ihr Geist streckte sich zusammen mit der frischen Brise in den Geisteswissenschaften in den sechziger Jahren. Und dies alles ungeachtet der vom Staat errichteten Hürden und Filter. Üprus war eine internationale Frau, die bekannt war und bewundert wurde sowohl zu Haus als auch im Ausland, die verstand aus wenigem viel zu machen und neue Begriffe und Ideen in den heimischen Kontext mitzubringen, die im Westen erst Form annahmen, dabei vermochte sie, nachträglich den Leser beeindrucken durch ihre Frische und Zeitgemäßheit. Als Beispiel sei hier der Begriff der Kulturökologie genannt, Spuren von dessen mündlicher Beschwörung lassen sich suchen bei den führenden Ideen der Zeit, in Verbindung mit Christian Norberg Schultzes Behandlung von einem „Geist des Ortes“⁹⁷. Üprus kannte diesen Zugang beispielsweise vermittelt durch Gyorgy Kepes Ansatz der „Umweltkünste“⁹⁸, wobei es sich um eines ihrer Lieblingsbücher der letzten Jahre handelte, das auf dem heimischen Lesetisch präsent war.

Helmi Üprus war davon überzeugt, dass die Architektur ein Teil der Umwelt darstellt, darum sei „in das Blickfeld des Forschers alles geraten, was der Mensch geschaffen hat, alles was den Verstand und den Geist nährt. Neben der Naturökologie entstand der Begriff der Kulturökologie.“⁹⁹ Die von Üprus verwendeten Vokabeln „Zufluchtsort“, „Refugium“, „Klosterruhe“ öffnen in ihrem gedanklichen Feld eine neue, sich herausbildende Tradition, bezüglich der Welt die Menschen mit ih-

⁹⁶ Üprus, „Carl Ludwig Engel Tallinnas“, 192–193.

⁹⁷ Christian Norberg-Schultz, *Existence, Space and Architecture*, ed. by Mary Kling (New York, Washington: Praeger, 1971).

⁹⁸ *Arts of the Environment*, ed. by Gyorgy Kepes (s. l.: Aidan Ellis, 1972).

⁹⁹ Helmi Üprus, „Mõisaarhitektuuri uurimisest“, 8.

rem geistigen Horizont zu sehen. In den letzten Arbeiten der Lehrerin erweiterte sich diese Einstellung von der semiotischen Ebene her auf eine phänomenologische Näherungsweise, die aus der Kunst einen Teil unserer natürlichen Weltsicht macht, wobei gleichzeitig der Horizont nicht die Untersuchung des Objekts in seiner autonomen Isoliertheit in den Vordergrund tritt, sondern in Verbindung mit der anschaulichen Seite des Subjekts. Üprus ahnte, was kommen werde. Die Atmung ihrer reiferen Jahre lenkt vorausschauend heraus aus der Verslossenheit der Zeit des Modernismus, führt zu einer Behandlung von Kunst nicht allein nach kulturellen Codes, sondern auch als emotionale und seelische Kategorie. In den reifen Jahren von Üprus (die bedauerlicherweise so unerwartet abrisen) kam dies in einer neuen Rhetorik und einem damit einhergehenden poetischen Sprachgebrauch zum Ausdruck. In einer bestimmten Weise, die damals und heute noch nicht abgewogen und durchgeschrieben wurde, bewegt diese zum Bekenntnis eines Zeitalters gewordene phänomenologische Annäherungsweise sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft, sie nötigt Dinge nicht als stillstehend zu betrachten, sondern als im Laufe der Zeit sich ändernd. Und vor allem – sie als Teil der Kunst in der Rolle mit dem Erhabenen zu kommunizieren zu sehen, die vom Humanismus inspirierte und der Aufklärung getragene moralische Behandlung zu vermitteln, welche der Kunst eine höhere Position in der geistigen Kultur verschafft, was den Schöpfer und den Teilnehmer zurück zum von Plotinus und Augustinus vorgesehenen Weg der Gleichheit von Schönheit und Wahrheit führt. Um Üprus zu verstehen, muss man sie nicht allein im Rahmen der Ästhetik lesen, sondern auch im Rahmen der Ethik, welche in ihren kunstwissenschaftlichen Texten eine zweite und tiefere Ebene bildete. „Menschen fühlen zuerst die Schönheit ohne sie zu bemerken; danach nehmen sie aufgeregt mit erregter Seele wahr, schließlich denken sie mit dem reinen Geist nach. In dieser Ehrlichkeit verbirgt sich das Prinzip der poetischen Rede,“ hat Giambattista Vico gesagt.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Giambattista Vico, *Scienza nuova seconda. Elementi LII*.

ÜPRUS UND DAS WORT

Bei Üprus handelt es sich um eine außerordentlich vielseitige Person – eine Wissenschaftlerin, Schöpferin und Künstlerin in einem Atemzuge. Darin lag das Geheimnis einer der hervorragendsten estnischen Kunsthistorikerinnen und der Schlüssel zu ihren Beiträgen. Sie sollten sowohl mit offenen Augen als auch geöffneten Sinnen gelesen werden, sowohl direkt als auch indirekt, neben dem eindeutigen und eindimensionalen sollte auch das andere und noch tiefere, als das erste gesehen werden, über Sachen nachgedacht werden, die diese würdige Dame in ihrem Leben erlebt und mitgemacht hatte, dabei unabhängig und sie selbst bleibend. Sie vereinbarte Gegenpole und integrierte verschiedene Annäherungsweisen, indem sie sie mit dem Charme ihrer Persönlichkeit und dem Zugriff ihres Intellektes zu einem einheitlichen System zusammenschmolz. Sie überschritt den Gegensatz, der zwischen der Wissenschaft und der Kunst herrscht, was in gewöhnlichen Situationen und aus der Perspektive der gewöhnlichen Menschen selten gelingt. Auf der einen Seite handelt es sich bei Üprus um eine Wissenschaftlerin, die im Geiste von Aristoteles und der europäischen geistigen Allgemeinheit erzogen worden war; um einen Menschen, der mit großen Quellenansammlungen arbeitete, was ihre Herangehensweise mit der analytischen Art und Weise im Geiste ihrer Zeit verbindet, indem das ganze Wissen als ein wissenschaftliches Wissen behandelt wurde¹⁰¹ und was das Wissen mit dem Streben, „von dem empirischen Wissen zu immer größeren Verallgemeinerungen und neueren theoretischen Standpunkten zu gelangen“, verband, wie darüber eine der damaligen Stützen der Wissenschaftsphilosophie, Rein Vihalemm, schrieb.¹⁰² Zusammenfassend basierte das System von Üprus auf dem Sammeln und der Analyse des Materials, was in den zusammen mit Rein Zobel geschriebenen Untersuchungen über die Altstadt von Reval zum Ausdruck kam und zur Voraussetzung für ihre letzte Unternehmung beim Inventarisieren der Gutshöfe wurde. Üprus schreibt über die Information, das Netz und das System; davon, dass: „mit Mitteln des Denkmalschutzes es denkbar ist, der Gutsarchitektur, als Kulturerbe und architekturgeschichtliche Autorität, auf die Beine zu helfen“¹⁰³

¹⁰¹ Bertrand Russell, *Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy* (London: Allen & Unwin, 1949), 12.

¹⁰² Rein Vihalemm, *Teadusfilosoofilisest vaatepunktist* (Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2008), 7.

¹⁰³ Üprus, „Mõisaarhitektuui uurimisest“, 10.

Um sich zu beweisen, mussten die Standpunkte mit Zahlen unterstützt werden. Im Licht der von Üprus gestellten Ziele wurden am Ende des Inventarisierens statistische Berichte und Gesamttabellen angefertigt, die im 1979 fertig gewordenen Gesamtbericht zusammengefasst wurden.¹⁰⁴ Fertig wurde ein enzyklopädisches Gesamtverzeichnis, dessen Idee, über die Welt alles, was möglich zu wissen, erinnert irgendwie an die utopische Herangehensweise, die Welt im eisernen Griff der Wissenschaft zu erfassen, die der Kultur der Aufklärung charakteristisch war und in der Enzyklopädie von Diderot vertreten war. Ich glaube, dass in einigen Momenten Üprus tatsächlich an die Möglichkeit, die Wahrheit ausfindig zu machen und festzuhalten, glaubte, an das Einsperren des Singvogels in einem Käfig, dessen Ausgang die wissenschaftlichen Ausgaben und Foren darstellten, wo die Standpunkte, die eine Unifizierung und Standardisierung durchlaufen haben, in Konkurrenz mit den anderen Erfolg und Anerkennung erzielen können. „1967 sprach ich auf einem die gesamte Sowjetunion umfassenden Seminar der Restauratoren in Tallinn über die Methodik der Untersuchung und Regeneration der Bebauung von unserer Altstadt. Damals standen die Restauratoren der Sowjetunion vor einer neuen und schwierigen Aufgabe – dem Kennenlernen der historischen Stadtzentren und der Prägung ihres weiteren Lebenslaufes.“¹⁰⁵

Hier spricht eine Bürgerin, die vom gesellschaftlichen Übereinkommen veranlasst Schritte im Licht der sozialen Wirklichkeit und im Namen der besseren Zukunft unternimmt. Warum Üprus dies unternahm, warum sie so schrieb, ist nicht schwer zu verstehen. Denn so sahen die Rahmen vor, in welche die aus ihrem Heimatdorf in die Stadt Viljandi bis hin zur Universität und von dort weiter über das Meer des Elends in die weite Welt gegangene Intellektuelle hineingeboren war. Depression, Dekadenz und Kapitulation waren nicht die wahren Bestandteile der Welt von Üprus. Anpassung und Duldsamkeit ebenso nicht. So war sie gezwungen den Todessprung zwischen zwei von einander sehr weit gelegenen Ufern zu unternehmen – der Wissenschaft und der Kunst, indem sie Gegenpole zusammenband, kalte und heiße Strömungen zwischen der Arktis und der Antarktis trotzte und sich ihren wahren Bestandteil (was ich eventuell am meisten schätze) aus dem ausgewogenen Klima der gemäßigten Zone suchte. Kunst und Kunstgeschichte

¹⁰⁴ Juhan Maiste, Ants Hein, *Eesti NSV mõisaarhitektuuri inventariseerimise koondaruanne* (Tallinn, 1980, Handschrift in MKA, A-514).

¹⁰⁵ Üprus, „Mõisaarhitektuuri uurimisest“, 8.

können in einer Umwelt erfolgen, die durch ihre geographischen und historischen Grenzen vorbestimmt wird.

Weiter zu sehen, größer zu leben, auf die Art und Weise zu denken, in der die begrifflichen (epistemologischen) Probleme der Zeit und die dahin führenden Methodiken unter Betracht gezogen werden, indem dem Ereignis dafür, dass man überhaupt darüber denken könnte, eine Bedeutung im teleologischen Gesichtsfeld verliehen wird – dies ist die Ideologie, die von Ernst Cassirer ausging und die Üprus, die höchstwahrscheinlich seine Standpunkte kannte, die Möglichkeit gab, weiterzudenken. Neben dem Äußeren das Innere zu sehen. Über die Vergangenheit als über etwas vom Menschen Geschaffenen zu sprechen und sie als etwas Vielseitiges und Vieldeutiges zu verstehen, was aus der Kunst nicht den Nachahmer der Wirklichkeit macht, sondern ihren Bestandteil, wodurch die Wirklichkeit als Objekt der geistigen Betrachtung sichtbar wird.¹⁰⁶ Dies entspricht den Ideen der Abhandlungen von Erik Forssman über das zusammenhängende Bedeutungssystem der Kunst – über den Anteil des Symbols und der Allegorie in der Ästhetik der Aufklärung¹⁰⁷, indem das romantische Kunstbewusstsein, welches mal auftaucht und dann wieder zurückweicht, als ein unvermeidlicher Gefährte des Klassizismus behandelt wird und damit das ewige Dilemma der westlichen Kultur begleitet – welche von beiden – Klassik oder Gotik, Verstand oder Seele, sollte von der Kunstwissenschaft bei ihren Herangehensweisen bevorzugt werden.

Wenn ich die Texte von Üprus heute überlese, finde ich zwei Arten von Herangehensweisen, die einerseits vom Wunsch der Autorin zu zeugen scheinen, sich in einer lakonischen und genauen, um nicht zu sagen asketisch blutarmen Sprache zu äußern und andererseits Momente, in denen eine über die Lippen herausgerutschte Geschichte beflügelt wurde und aufgefliegen ist und damit selten vorkommende Leseerlebnisse auch in der Kunstwissenschaft darbieten. Üprus schreibt: „Die Hauptidee der Bemalungen von Lohu ist die Natur – die romantisch-sentimentale Natur, genau solche, wie dies im Glaubensbekenntnis von J. J. Rousseau fixiert ist. Eine Ebene kann nie schön sein; dies können nur ein Bergbach, Felsen,

¹⁰⁶ Oskar Bätschmann, „Das Unsichtbare im Sichtbaren: Nikolas Poussins „Landschaft mit Pyramus und Thisbe“ 1651“, *Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70 Geburtstag*, hrsg. von Jürg Meyer zur Capellen und Gabriele Oberreuter-Kronabel (Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1987), 19–39.

¹⁰⁷ Gunnar Berfeld, „On Symbol and Allegory“, *Konsthistoriska studier tillägnade Sten Karling*, 321–340.

Berge, dunkle Wälder, verwilderte Pfade ... mit dem sich die Liebhaberei der Antike von J. J. Winckelmann und J. W. Goethe, die Verherrlichung der klassischen Ruinen und die antike Mythologie zusammenschließen ... weit oben vor dem Hintergrund des Himmels schimmern üppige Baumkronen, wo Felswände sich mit künstlichen Grotten abwechseln. Überall Wasserreflexionen und schäumende Wogen. ... Die vergessene Welt der Kultur der Vergangenheit, die in Form von herabbröckelnden Mauern in der wilden Natur dargeboten wird. Mit der Wirklichkeit tut sich der allegorische Einsatz zusammen, bei dem die „Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels“ von Kant dem Künstler und dem Auftraggeber nicht unbekannt gewesen sein kann.¹⁰⁸ Oder ein anderes Beispiel: „Girlanden *à la mille fiori* wechseln sich mit geflochtenen Röschen und Festons der Blüten von Narzissen im Haus der Pistohlkors' in Tartu ab, indem sie den hängenden Girlanden Platz machen. Über den Spiegel sind Kratervasen, als Lieblingsmotive des Frühklassizismus, angebracht, als eine Grotteske schlängelt sich auf den Supraporten eine Akanthusranke, in die sich ein bereits aus den Medaillons bekanntes Menschenprofil verschlingt. An den auf den Wänden hängenden Trophäenbündeln sind Waffen und Schilde befestigt worden, denen ein zwischen die Lanzen, Schwerter und Kriegsposaunen gewundener Lorbeerzweig einen idyllischen Gegensatz bietet. Die an der Wand befestigte Devise - SPQR (SENATUS POPULUSQUE ROMANUS) ist ein Hinweis auf den Versuch, die Antike wiederzubeleben.“¹⁰⁹

Üprus blieb diejenige, die sie in Tartu geworden war, als dort „Pallas“ lebte und der Geist von Ado Vabbe herumging. Neben der Wahrheit finden wir in den auf der Weise niedergeschriebenen Kunstgeschichten die Stimme der Wahrheit, die eine Parallele für die Worte von Hayden White bieten: „nicht weniger, als im Falle des vorstellbaren Diskurses, bildet auch im Falle des Realitätsdiskurses (*realistic discourse*) die Sprache sowohl die Form als auch den Inhalt und dieser sprachliche Inhalt sollte zusammen mit den anderen Inhalten betrachtet werden (dem faktischen, konzeptuellen und dem genrehaften), die zusammengenommen den Rückgrat des Diskurses bilden. Diese Erkenntnis befreit die Kritik der Historiographie von vergeblicher Treue der direkten Ausdrucksweise und ermöglicht es dem Analytiker des Geschichtsdiskurses wahrzu-

¹⁰⁸ Helmi Üprus, *Lohu mõis. Ajalooline õiend* (Tallinn, 1973, Handschrift in MKA, P-1858), 26.

¹⁰⁹ Helmi Üprus, *Ehitusmälestis, end. aadlielamu Tartus Leningradi mnt 3. Ajalooline kirjutis* (Tallinn, 1965, Handschrift in MKA, P-659), 11.

nehmen, auf welchem hohen Maße dieser Diskurs gleichzeitig sein Material schafft, während er darüber spricht.“¹¹⁰ Um die Klassik unserer Kunstgeschichte verstehen zu können, sollte nicht nur das verstanden werden, was Karling oder jemand von seinen Nachfolgern sagte, sondern auch das, wie er dies sagte und was noch wichtiger, was er unausgesprochen ließ. Was im methodischen Schlüssel der Wissenschaft zwar nicht ganz üblich ist, ließ aber neben dem *parergon* die Berührung des heiß glühenden *ergon* ahnen, was die narrativ behandelbare und als Text geöffnete aus der Zeit der Aufklärung stammende visuelle Kultur in ihrer dialektischen Widersprüchlichkeit öffnet.

Vielen in der Kulturgeschichte fundamentalen Fragen können sehr unterschiedliche Antworten geliefert werden, was Kant dazu bewegte zu fragen: „Leben wir in einer aufgeklärten Zeit? Nein. Da wir in der Zeit der Aufklärung leben.“ Mir scheint es, dass immer noch und immer mehr. Denn je tiefer ist die Dunkelheit, desto heller ist das Licht. „*Sapere aude*“ – der Mut zu denken, war das, was von Üprus am meisten im Gedächtnis haften bleibt, was ihr ermöglichte, sich an die Umstände anzupassen, aber standhaft zu bleiben. Was auch in den Zeiten des größten Zynismus den freien Willen für romantische Träumereien gab, die die Gedanken weit weg trugen. „Auf dem Tisch vor mir ist ein Bündel Briefe und Postkarten,“ schrieb Üprus in den ihrem Jugendfreund Ado Vabbe gewidmeten „Sonnenspielen“. „Hauptsächlich sind es Kunstkarten von den unsterblichen Kunstwerken Italiens. *San Giorgio* von Mantegna, *Giudizia Finale* von Michelangelo, *San Giovanni* von Donatello usw., usw. Grüße aus den weltberühmten Kunststädten wie Venedig, Padua, Florenz, Neapel, Pisa, Mailand, Rom. [...] In die Briefe sind Blumenblüten zugesteckt worden, seltene Heuhalme. Die von einem Mönch gepflückten duftenden Grashalme wandern in einem Umschlag aus einem Klostergarten in Neapel zum Strand in Narva-Jõesuu ...“¹¹¹

PROF. DR. JUHAN MAISTE (geb. 1952) ist Professor für Kunstgeschichte an der Universität Tartu.

¹¹⁰ Hayden White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect* (Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1999), 4.

¹¹¹ Helmi Üprus, *Päikesemängud* (Tallinn: Kunst, 1976), 7, 10.

KOKKUVÕTE: **Helmi Üprus ja klassitsism**

Helmi Üprus ja klassitsism on Eesti kunstiteaduses omalaadseteks sünonüümideks. Klassitsism tähistas Üprusele mitte ainult ainet ja teemat, vaid suuremat ja inspireerivamat utoopiat, mis teda läbi aegade sidus valgustusajastu kutsega „rahuliku lihtsuse ja kauni suursuguse“ järele J. J. Winckelmanni vaimus. Pean Üprust oma õpetajaks, kellel tema iseloomu delikaatsele tagasihoidlikkusele vaatamata õnnestusid suured asjad – olgu siis tegemist kunstiajaloo, muinsuskaitse või eluhoiakute-ga, mis ka kõige keerulisematel aegadel suunasid ta ülla ja üleva poole. Villem Raami kõrval on Üpruse näol tegemist Eesti kultuuri ühe suurema teadlasega, kelle lähenemine tähistas pööret kohaliku aine tundmisele tugineva empiirilise uurimise asendumisel laiemate horisontidega. See seostus üllataval moel neoplatonistliku hoiakuga, mis ajastule üldiselt omase allikamassiivide läbitöötamisele põhineva analüütilise meetodi kõrval tõstis esile teaduse tunnetusliku külje. Üpruse kirjatöödest õhkub usku positiivsete väärtuste püsimisse; J. W. Goethet parafraseerides võib väita, et Üprust lugedes me mitte ei saa midagi teada, vaid saame kellekski.

Professor Sten Karlingi õpilasena omandas Üprus kunstiteaduse klassikalise põhja alates Cornelius Gurlittist Karl Woermanni ja Ricahrd Hamannini. Mõjutajaks võis olla ka Ernst Cassireri valgustusliku humanismi käsitus, mis Heinrich Wölfflini, Alois Riegli ja Max Dvořaki jälgedes aitas leida kontakti kunstiteaduse fundamentaalse ja teoreetilise poolega. Tartu stuudiumi lõppakordiks kujunes Üprusele magistritöö – „Tartu klassitsistlik arhitektuur“, milles ära toodud seisukohad ja faktid kuuluvad tänaseni Eesti kunstiajaloo kullafondi.

Teise maailmasõja järgsetel aastatel trotsis Üprus nagu paljud teisedki võimu kuritegelikku vaimu, milles teda aitasid eriala ideelised sügavused ja selles sisalduv eetiline kood. Saksa ja baltisaksa autoritele lisandusid vene kunstiteadlased, Igor Grabari kõrval Nikolai Brunov, Aleksandr Kaplun, Nikolai Tihhomirov, kellest inspireerituna leidis Üprus võimaluse jätkata uurimusi Vene ja Balti kunsti kokkupuutepunktidest. Peagi lisandus sellele toonases Nõukogude tegelikkust eiravas eskapistlikus kunstikirjutuses populaarne mõisateema, mis klassitsismi kõrval ku-

jundas Üpruse teadlase mina kõige sügavama kihistuse, kulmineerudes kahe fundamentaalse käsitluse „Eesti arhitektuuri ajalugu“ (1965) ja „Eesti kunsti ajalugu“ (1. osa, I köide, 1975) koostamisega.

Üpruse maailm ulatus koduõuest hoopiski kaugemale, haaras nii Berliini kui ka Moskva mõjud, laienes Hruštšovi sula aegu Soome, luues arhitekt Carl Ludwig Engeli uurimisega olulise kultuurisilla. Ajalooliste linnade uurimise kaudu jõudis ta hansamaailma oluliste verstepostideni Lüübekis, Visbys jne osaledes seal aset leidnud konverentsidel ja avaldades artikleid Saksamaal ja Rootsis.

Üpruse eruditsioon andis talle võimaluse ühendada mitugi erinevat kogemust, näha ühe esimesena Eesti kultuuris puude taga metsa, kirjutada suurest läbi väikese ja vastupidi ning tuua Karlingilt õpitud tarkus kunstiajaloo üksikute seikade valgustamisel Euroopa laiemale kultuurilisele foonile. Üprus kirjutas oma raamatuid nii, et neis kõlaksid mitte üksnes kunstiajaloo vormilised probleemid, vaid ka nii, et sõna leiaks koha hinge sügavamas peeglis. Üprus suhtles nagu võrdne võrdsega maailma tippkorüfeedega (Piero Gazzola jne.) muinsuskaitse vallas. Tema juba ülikooli aegu romaani keelte kaudu kasvatatud vaim leidis kontakti Itaalia renessansi ajastu kunstilinnadega, mis inspireeris teda elu lõpul kirjutama oma nooruspõlvesõbrale Ado Vabbele pühendatud raamatu „Päikesemängud“ (1976).