

Kunst teadmiste süsteemis Karl Morgensterni kunstimuljete näitel

LIISA-HELENA LUMBERG

Johann Karl Simon Morgensterni (1770–1852) tutvustatakse laiatarbe veebientsüklopeediates esmajoones saksa filoloogina, kellele kuulub mõiste *Bildungsroman* teaduskäibesse toomise au.¹ Selle, nähtavasti rahvusvaheliselt tuntuima saavutuse kõrval oli Morgensternil teisigi olulisi panuseid kultuurilukku. Morgensterni tegevus Tartu ülikooli kunstikogu loomisel ning õppejõuna ja mitmete valdkondade alusepanijana Eesti- ja Liivimaal näitab teda teadliku osalisena valgustuslikus teadmusloomes. Ülikooli taasavamine 1802. aastal ja Morgensterni tegevus siin on ilmekas näide muutusest teadmiste režiimis, mida on samast perioodist kõneldes kirjeldanud kultuuri-ajaloolane Peter Burke. Uuel „teadmiste kaardil“ mängisid tähtsat rolli (uued) institutsioonid, nagu kunstigaleriid ja ülikoolid, ent seda iseloomustas ka kunsti nägemine teadmisilma olulise osana.²

Morgensterni püüdlusel Baltikumis uut kunstiteadmist luua oli kunstikogude arendamise kõrval oluline roll haridusel, aga ka publikatsioonidel. Aastatel 1808–10 võttis Morgenstern tervise parandamise eesmärgil (et mitte öelda ettekäändel) ette reisi Euroopasse,

¹ Sellele osutavad Wikipedia artiklid mitmes võõrkeeles, näiteks: *Karl Morgenstern*. Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Morgenstern (vaadatud 14.06.2021).

² Peter Burke, *Circa 1808: Restructuring Knowledges* (München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008), 50.

kus ei jätnud unarusse ka kunstikollektsioone. Paljusid teoseid oli ta näinud juba varem ja kunstiga tegelemist jätkas ta ka hiljem Tartus. Oma reisimuljeid soovis ta avaldada mahukates köidetes. Ehkki kõik Morgensterni plaanid ei realiseerunud, on siiski säilinud ja ka avaldatud hulk tekste, mis võimaldavad küsida, kuidas Morgenstern saadud muljeid kirjeldas ja publitseeris.

Vaatlen lähemalt kahte Karl Morgensterni väljaannet: 1805. aastal ilmunud väikest kogumikku „Mõningatest maalidest“ („Über einige Gemälde“) ja 1822. aastal ilmunud käsitlust Raffaeli „Issanda muutmisest“ („Über Rafael Sanzio's „Verklärung““). Kuivõrd 19. sajandi alguse kunstipublikatsioonide hulk Balti provintssides ei olnud väga suur, on mõlema teksti ilmumine seda tähtsam oma aja kunstimõtte väljendajana. Seejuures on „Mõningatest maalidest“ üldse esimene kohapeal ilmunud spetsiaalselt kunsti käsitlev tekst, mis aitas siinse publiku silmaringi märkimisväärselt avardada.³

Vaatlen tekste, asetades need tollasesse konteksti ja Morgensterni enda laialdasse tegevusse kunstivaldkonnas. Küsin: kas ja kuidas olid Morgensterni vaated kooskõlas oma aja valdava kunstikäsitlusega, kuidas asetused Morgensterni tööd Burke'i kirjeldatud valgustuslikku teadmiste süsteemi ning milline oli tema kirjutistes teadmiste ja emotsioonide vahekord?

Teadmiste süsteem ja muutused selles

Teadmiste süsteemina⁴ võib mõista teadmiste organiseerimise viisi mingil ajastul; süsteemi, mis hõlmab erinevaid toimijaid, kes osalevad teadmiste loomises, säilitamises, levitamises jne. 19. sajandi alguse Euroopas toimusid teadmiste süsteemis selgelt tajutavad muutused. Üha enam opereeriti selliste võtmemõistetega nagu rahvas, kultuur, haridus, vaim, areng, organism.⁵ Avati ja taasavati ülikoole, õppe-

³ Juta Keevallik, „Lääne-Euroopa kunstipärandi retseptisioonist Eestis 19. sajandil“, *Kunsti retseptisioon Eestis*. Eesti Teaduste Akadeemia toimetised. Humanitaar- ja sotsiaalteadused, 42/3 (1993), 263.

⁴ Mõistet „teadmiste režiim“ kasutatakse valdavalt poliitika- ja majandusvaldkonnas, märkimaks organisatsioone, kus luuakse andmeid ja viiakse läbi uuringuid, mis kujundavad poliitikat. Peter Burke kasutab seda laiemas tähenduses siiski samuti nagu mõistet „teadmiste struktuur“. Burke, 24–26.

⁵ Burke, 20.

toole, raamatukogusid ja avalikke muuseume. Aset leidis teadmiste üha suurenev institutsionaliseerumine ja ka distsiplinariseerumine, et paremini hallata ning jaotada üha kasvavat teadmiste hulka.⁶

Seda on hästi näha ka Tartu ülikooli näitel, kus sel ajal loodigi uued teadmis- ja mäluasutused, sealhulgas muuseum ja raamatukogu. Viimaste juures oli suur tähtsus just Morgensterni tegevusel, mistõttu võib öelda, et tal oli kandev roll ka siinse teadmiste režiimi kujundamisel. Seejuures tuleb meele pidada Tartu ülikooli laiemat kultuurilist tähtsust ainsa saksakeelse ülikoolina Vene keisririigis.

Teadmiste süsteemi kujundamises oli ühest küljest tähtis küll institutsionaalne pool, kuid valgustuslikul taustal oli selle oluline tulem ka individuaalne haridus. Sellega seostub kunsti tulek teadmiste kaardile, kuivõrd kunsti peeti heaks vahendiks inimese kui isiksuse moraalsel kasvatamisel.⁷ Valgustusajastu oli ühtlasi esteetika sünni ajastu, mis tähistab suurema tähelepanu pööramist subjekti tunnetusmaailmale.

Morgensterni kunstimuljed

1770. aastal sündinud Morgenstern õppis 1788. aastast alates Halle, kus sai 1797. aastal erakorraliseks filosoofiaprofessoriks. 1798. aastal kutsuti ta luule ja kõnekunsti professoriks Danzigi akadeemilisse gümnaasiumi ning juba 1802. aastal Tartu ülikooli. Varem Platoni filosoofiaga tegelenud Morgenstern pöördus siin esteetika, kunsti, kirjanduse ja filoloogia poole. Küllap köitis teda väljavaade osaleda ülikooli ja selle raamatukogu ning muuseumi ülesehitamisel – võimalused end valgustajana aktiivselt teostada, mida toetas Aleksander I valitsusaja algusaastate liberaalne hoiak.⁸

Millist kunstiteadmust Morgenstern oma kirjatöodes edasi andis? Morgensterni tööriistaks oli tekstiline kirjeldus nähtust. 1805. aastal Tartus ilmunud kogumikus „Mõningatest maalidest“⁹ käsitles Morgenstern viit maali: Raffaeli „Sixtuse madonnat“, mida ta nägi 11.

⁶ Burke, 30.

⁷ Burke, 50.

⁸ Elsa Kudu, „K. Morgenstern valgustuslike ideede levitajana Liivimaal“, *K. Morgenstern 200. Teadusliku raamatukogu töid III*. Tartu Riikliku Ülikooli toimetised, 262 (Tartu, 1970), 6.

⁹ Karl Morgenstern, *Über einige Gemälde* (Dorpat: M. G. Grenzius, 1805).

juulil 1798 Dresdenis; Correggio „Püha ööd“ ehk „Kristuse sündi“, mida nägi samuti 1798 Dresdenis; tol ajal Raffaelile atribueeritud (tegelikult Agnolo Bronzino) „Püha perekonda“ juulis 1804 Peterburis Stroganovide palees; Angelika Kauffmanni hertsoginna Anna Amalia portreed, mida nägi 1801. aastal Rooma majas Weimaris; ja viimaks Johann Dominik Fiorillo maalitud „Lucreziat“, mida Morgenstern nägi 1797. aastal Göttingenis „ühe noore Liivimaa aadliku juures“, kelle varase surma tõttu liikunud pilt tagasi tema isa kätte (see polnud keegi muu kui Raadi mõisnik von Liphart).¹⁰

Seega pärinevad muljed eri aegadest ja eri paikadest ning räägivad nii suurtest renessansimeistritest kui ka Morgensterni kaasaegsetest autoritest. Seetõttu võivad erinevused tekstide toonis olla tingitud nii vaadeldud teose autorist kui ka ajahetkest ja meeleolust, mil Morgenstern neid kohtas. Küll aga võimaldab kogumiku ülesehitus oletada, et tõenäoliselt järjestas Morgenstern oma kunstimuljed tähtsuse järjekorras, liikudes pikematest tekstidest lühemateni. Rooma numbritega järjestatud tekstid algavad Raffaeli ikoonilise „Sixtuse madonnaga“ ning liiguvad edasi vähem tähtsateni nagu edetabelis.

Kahes viimases tekstis käsitles Morgenstern oma kaasaegsete kunstnike töid. Need tekstid ei ole kuigi pikad ning algavad mainimisega, kus Morgenstern vastavat teost nägi. Sellele järgneb asjalik kirjeldus pildil nähtavast. Sachsen-Weimari hertsoginna Anna Amalia portree kohta märkis Morgenstern, et kunstnik Angelika Kauffmann on portreeteeritavat kujutanud asjatundliku muusade kaitsjana, kelle pildilt võib leida Goethe, Wielandi ja Herderi teosed ning taustalt Colosseumi.¹¹ „Hertsoginna pilk on mõtlik, täis helget tõsidust. Ta mõtleb inimkonna ajaloo üle, eriti tema harimisele kunsti kaudu,¹² interpreteeris Morgenstern portreed.

Saksa kunstiajaloolase ja kunstniku Johann Dominik Fiorillo maali käsitlemist alustas Morgenstern samuti figuuride kirjeldamisest ja leidis seejärel, et autor on hästi toime tulnud kahe erineva

¹⁰ Morgenstern, *Über einige Gemälde*, 30.

¹¹ Morgenstern, *Über einige Gemälde*, 28–29.

¹² „Der Blick der Herzogin ist sinnend, voll heitern Ernstes. Sie denkt über die Geschichte der Menschheit, vornämlich über ihre Bildung durch die Kunst.“ Morgenstern, *Über einige Gemälde*, 28.

stseeni – Lucrezia enesetapu ja Junius Brutuse kättemaksulubaduse – ühildamisega. Vaataja pilk liigub pildil dünaamilises ringis. Morgenstern analüüsis siin erinevaid kunstilisi aspekte, joonistuse korraksust, anatoomilist täpsust, karakteri edasiandmist.¹³

Rahulikult kirjeldav ja analüüsiv on ka Morgensterni kirjutis Correggio „Kristuse sündimisest“. Mõnevõrra üllatavalt nimetas ta Correggio Neitsi Maarjat „naiivseks maatüdrukkuks, ei enamat“, ent kutsus Correggiot ennast suurimaks valguskäsitluse meistriks üldse – selle hinnanguga nõustusid ka Morgensterni kaasaegsed. Inglise grupp töö ülanurgas Morgensternile väga ei meeldinud, aga selleta jäänuks tume massiiv pildil liiga tugevaks – Correggio oskas suure harmooniameistrina sellega arvestada.¹⁴

Morgensterni mahukaimalt rakendatud töövahendit – kirjeldust – on tema kaasaegses retseptioonis ka kritiseeritud. Nii kirjutati näiteks väljaandes „Göttingische gelehrte Anzeigen“, mis vahendas teavet kogumiku „Mõningatest maalidest“ kohta, et sellisest kirjeldusest on vähe kasu neile, kel pilti parajasti kas päriselt või vaimusilmas selgelt ees ei ole.¹⁵ Samas ei jäänud Morgenstern vaid kirjeldustesse pidama. Ta püüdis pildil nähtavat ikkagi ka analüüsida ja mõtestada, mõnikord pildi osistele teataval määral hinnangutki anda. Eriti meeldisid talle õrnus ja peenus.

Neist tekstidest leiab pigem vähe infot kunstiloolisest kontekstist, kunstnikust ja tema kaasaegsetest autoritest. Samas otsis Morgenstern vahel sisulisi seletusi mõningate vormiliste väljenduste kohta, näiteks tõlgendas mõne tegelase rüü värvi või näoilmet vastavalt tema iseloomule või leidis pildi kompositsioonis ja tegelaste žestides tähenduslikke sõnumeid ning sümboleid. Kindlasti olid tema tekstid mõjustatud esteetikast, mida ta ise ka Tartus õpetas.

Üks tugev ja oluline karakteristik, mida Morgensterni tekstidest leiab, on emotsioon, mille maali vaatamine temas tekitab. Jõulisemad kirjeldused sellistest elamustest reserveeris Morgenstern Raffaelile. Tema käsitluses „Sixtuse madonnast“ immitstes iga rea vahelt austust Raffaeli geniaalsusele, mis põimus pildil nähtava kirjelduse-

¹³ Morgenstern, *Über einige Gemälde*, 33–34.

¹⁴ Morgenstern, *Über einige Gemälde*, 21.

¹⁵ „Leipzig und Dorpat“, *Göttingische gelehrte Anzeigen, unter Aufsicht d. Akademie der Wissenschaften. Der erste Band auf das Jahr 1809*, Band 71, 375.

ga. Võtme selle paremaks mõistmiseks andis Morgenstern nii-öelda raamjutustuses: kirjelduses, kuidas ta enne Danzigi poole teele asumist 11. juulil 1798 viimast korda Dresdeni maaligaleriisse astus ja kuidas sealt pisarais lahkus.

Ta selgitas, et galeriis oli palju kauneid töid Tizianilt või Correggiolt, ent need, mis vaid silma kõnetasid, jätsid lahkumishetkel jahedamaks – mõjus see, mis mõjus hingele, tunnetele.¹⁶ Seega troostis „Sixtuse madonna“ Morgensterni „protonostalgiat“ ehk puuduolekut juba enne äraminekut. Sellisel taustal tundus talle peaaegu pühadustteotavgi lahata Raffaeli tööd pelkades sõnades, parem oli süüvida ema ja jumaliku lapse vaatlemisse.¹⁷

Selline hinnang ei olnud tollal sugugi ebatavaline – Raffaeli austamise poolest ei olnud Morgenstern just originaalne. Raffaeli hinnati üle kogu Euroopa väga kõrgelt kui akadeemilise kunsti alustala ja erakordset harmooniameistrit. Raffaelis nähti peegelduvat kõike, mis on kunstis head ja mis tema töid vaadeldes õilistab ka inimese hinge. Kuna Raffaeli puhul austati lisaks kunstile ka tema harmoonilist, geniaalset isikut,¹⁸ andis tema pärandile tähelepanu pööramiseks veel lisatõuke tema 300. surma-aastapäev 1820. aastal.¹⁹

Samal põhjusel avaldas ka Morgenstern 1822. aastal käsitluse pealkirjaga „Rafael Sanzio „Issanda muutmisest““, mida alustas selgitusega, et kõnealune käsitlus jäi algul muude tööde tõttu avaldamata, ent Raffaeli surma-aastapäev andis talle tõuke see lõpuni viia. Maali ennast nägi ta ajaloolisel hetkel – 1809. aastal Pariisis Musée Napoléonis, kust see hiljem Vatikani tagasi viidi.

Ka seda käsitlust alustas Morgenstern emotsionaalselt, kirjutades sedapuhku tulisest igatsusest pilti veel kord näha. Kuna see on aga märksa pikem ühele maalile keskenduv tekst, on siin Mor-

¹⁶ Morgenstern, *Über einige Gemälde*, 4.

¹⁷ „Doch, ich entweihe mit Worten sie nicht. Ich verliere mich von neuem im Schauen der Mutter und des göttlichen Kindes. – Ich komme, Freunde; ich komme... Leb wohl, himmlische Gestalt, deren Urbild ich auf Erden nicht finde. Leb wohl! Nein! Bleib mir ewig, holde Erscheinung!“ Morgenstern, *Über einige Gemälde*, 14.

¹⁸ Karl Morgenstern, *Über Rafael Sanzio's Verklärung* (Dorpat: J. C. Schünmann; Leipzig: P. G. Kummer, 1822).

¹⁹ Raffaeli austamise sündmuse on hästi käsitletud väljaandes G. Heß, E. Agazzi, E. Décultot (Hrsg.), *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*. Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume, Band 2 (Berlin/Boston: De Gruyter, 2012).

gensterni kunsti vaatlemise meetod palju selgemalt ja edasiarendatumalt näha kui 1805. aasta kogumikus. „Issanda muutmisest“ ei kirjutatud ta vähem emotsionaalselt kui „Sixtuse madonnast“, küll aga jäi palju enam ruumi analüüsile.

Morgenstern vaatles hoolikalt kunstilisi aspekte, nagu kompositsioon, koloriit, heletumedus jne. Esmalt asus ta teost vaatama osade kaupa, nagu ta sellest veel mitte midagi ei teaksi.²⁰ Seejärel näitas, kuidas juukse- ja rõivavormid emotsioone edasi aitavad anda ning väljendavad niiviisi tegelase siseelu ja emotsioone. Näiteks osutas ta, kuidas krampides noormehe kahe õe erinevat olemust väljendavad ka nende erisugused rõivad ja soengud: vanemal rahutumad ja keerukamad, mis näitavad jõulisemat ja äkilisemat iseloomu, nooremal harmoonilisemad ja puhtama vormiga, mis kajastavad tema loomu õrnust.²¹

Seejärel liikus Morgenstern sujuvalt edasi tegelaste identifitseerimise ja iseloomustamise juurde, milles ta oli tähelepanelik ka väikeste detailide suhtes. Viimaks jõudis ta kõrgelennuliste tõlgenduseni, nagu krampides poisi parem käsi, mis osutavat ise sinna, taeva poole, kust peaks abi tulema, või taevase ja maise sfääri eraldamine ning tähenduslikkus.

„Issanda muutmise“ juures keskenduski Morgenstern palju emotsioonidele, tõstes esile figuuride väljenduslikkust ja püüdes näidata, millistest detailidest see emotsioon tekkis: „Tundub, nagu jutustaksin ma piasjadest, aga ometi kuulub kõik tervikusse, kus kunstnik on kõik läbimõeldult ja kohaselt valinud, et täpselt selline mulje luua.“²² Eriliselt meisterliku saavutusena tõi Morgenstern esile Kristuse figuuri, eriti pead, mis kuulub tema sõnul inimliku kunstiloome tippu. Kõnekalt kirjutas Morgenstern: „... seda ei ole võimalik kirjeldata, seda tuleb vaadata, tunda.“²³

²⁰ „Das Kunstwerk, das es ganz ist, offenbart selbst seinen Sinn in seinen wesentlichsten Theilen. Ich betrachte also zuerst, als wüsste ich noch gar nichts vom Gegenstande des weltberühmten Werks.“ Morgenstern, *Über Rafael*, 1.

²¹ Morgenstern, *Über Rafael*, 5.

²² „Es scheint, ich rede von Kleinigkeiten; und doch gehört jedes zum Ganzen, wo alles überlegt und übereinstimmend vom Künstler gewählt ist, um gerade diesen Eindruck zu machen.“ Morgenstern, *Über Rafael*, 5.

²³ „...das lässt sich nicht beschreiben; aber fühlen, schauen.“ Selleks soovitas Morgenstern vaatajal redeliga kõrgemale tõusta – võimalus, mis talle endale õnneks avanes. Morgenstern, *Über Rafael*, 36.



Joonis 1. Karl Morgensterni teose „Über Rafael Sanzio's Verklärung“ (1822) tiitelleht.

Kuidas Morgenstern oma teadmisi edasi andis ja kuidas neid vastu võeti?

Kogumiku „Mõningatest maalidest“ lõpulausetest on selge, et Morgenstern valutas südant sellepärast, kuidas kunst paremini inimeseni jõuaks. Näiteks Fiorillo maali puhul tundis ta kahetsust, et see ei asu mõnes paremini ligipääsetavas kunstikabinetis, vaid läks ühe kaugelasuva mõisa ehteks, nii et kunstipublikul ei avane võimalust Fiorillos lisaks kunstiajaloolasele ja Göttingeni õppejõule ka kunstnikku näha. Samuti leidis ta ühe Fiorillo Inglismaale viidud maali kohta, et sealsed õpetlased peaksid maali kohta kirjutama, et üldsus saaks ka tolle maali kohta teadmisi.²⁴

Morgenstern ise mõtles selgelt sellelegi, kuidas need teosed, millest ta kirjutab, kunstipubliku ette üldse jõuavad. Näiteks esinevad tema tekstides viited originaalide asukohtadele, aga ka koopiatele

²⁴ Morgenstern, *Über einige Gemälde*, 35.

ning reproduktsioonidele, mis osutavad tekstide harivale loomujoonel. Nii analüüsis ta Correggio „Kristuse sünni“ puhul erinevaid graafilisi reproduktsioone, sh nende puudujääke.²⁵

Probleemist, et pelk kirjeldus ilma pildita võib jääda poolikuks, oli Morgenstern ka ise teadlik. Samas otsustas ta oma kirjutisele Raffaeli „Issanda muutmise“ vaselöikes koopiati siiski mitte lisada ning viitas selliste laialdasele kättesaadavusele ja eeldusele, et kunsti tundev publik on selle pildiga juba kursis.²⁶ Morgenstern osutas selgelt originaali tähtsusele võrreldes koopiatega ja vahetu elamuse asendamatusel. Käsitluse „Issanda muutmise“ kirjutas ta selleks, et anda teadmisi Raffaeli enda maalist. Tema arusaam ja eeldus oli, et kõik tahaksid niivõrd suurepärase pildi ette kord sattuda, ent kõigil seda võimalust ei ole – siis ongi tema tekst selle aseaine, abivahend.²⁷

Oma teadmisi jagas Morgenstern muidugi ka ülikooliloengutes. Toimeka kunsti- ja teadmistevälja rikastajana pidas ta loenguid esteetikast ja arendas välja vastava aineprogrammi. Ta soovis kirjutada ka esteetikaõpikut, kuid see jäi tegemata. Niisiis võime vaid tema programmist lugeda, millise põhjalikkusega lahkas ta oma loengutes esteetika mõistet, selle kujunemist, ajalugu ja kaasaegseid kunstitekste erinevatest maadest ja koolkondadest.²⁸

Tudengite ja tema tuttavate mälestustest on võimalik aimata, kuidas Morgensterni teadmiste jagamist inimlikul tasandil vastu võeti. Selgub, et tema üle küll naerdi, aga teda ka imetleti ja küllap oli too naergi tihti seesmise imetlusega segatud. Tartus meditsiini õppinud Nikolai Ancke jutustas, et suur osa Morgensterni kohta käivaid nalju polnud siiski tõesed,²⁹ aga nende esinemise hulk ja muudest allikatest pärit naljade kohandamine Morgensternile näitasid, et tegu oli kahtlemata silmatorkava inimesega.

²⁵ Inglise Nichtigalli ja Sloane'i variant andvat paremini edasi maalilist heletumedust kui prantslase Hutini töö, ent nende lehel on kõrvalekalded figuuridest suuremad. Morgenstern, *Über einige Gemälde*, 19.

²⁶ Morgenstern, *Über Rafael*, IV.

²⁷ „Ehe ich für immer von dem Bilde scheide, verweile ich dort noch einmal, und schreibe diess hernach für solche, die selbst zu sehn nicht Gelegenheit haben, und sich mit Umrissen, höchstens mit Dorigny's oder Morgheni's Kupferstich, begnügen müssen.“ Morgenstern, *Über Rafael*, 34.

²⁸ Karl Morgenstern, *Grundriss einer Einleitung zur Ästhetik, mit Andeutungen zur Geschichte derselben* (Dorpat: Schönmann, 1815).

²⁹ Dr. Martreb [N. Ancke], *Bemerkungen zu Dr. Bertram's Flugschrift: Dorpat's Größen und Typen vor 40 Jahren* (Moskwa, 1868), 31.

Tema loengute kohta on öeldud, et need olid väga igavad ja raskesti jälgitavad, tihti algasid eikusagilt ja lõppesid sealsamas. Ilmselt polnud ta ka kuigi noortepärane. „On ilmne, et tema õpetatus on väga laiaulatuslik, kuid veel ilmsem on see, et ta ei oska seda hästi kasutada [--] ning on äärmiselt paljusõnaline, kasutades küll õpetatud, ent vanamoelisi, selle põlvkonna jaoks täiesti võõraid sõnu,“ leidis vene luuletaja Nikolai Jazõkov, TÜ filosoofiateaduskonna tudeng 1820. aastatel.³⁰

Johann Wilhelm Krause kirjeldas, et algul Morgensternile Tartus pigem ei meeldinud, sest „kõik tundus liiga kaootiline ja liiga toores. Siiski köitis teda üha enam üsna kindel väljavaade luua ja korraldada silmapaistev raamatukogu.“³¹ Morgenstern on ise samuti leidnud, et just raamatukogu loomisega sai ta rohkem sinise paiga teadmiste arengusse panustada kui väheste, tihti kehvapoolselt ettevalmistatud tudengite õpetamisega.³² Morgensterni innuka kunstikogumise kohta ütles Krause tunnustavalt: „Väikeste rahaliste vahenditega kogus ta muuseumi vundamendina maale, graafikat, joonistusi, münte ja rinnakujusid. Viimase 25 aasta vältel on mõndagi head kujutava kunsti loengute heaks kokku saadud.“³³

Vahemikus 1811–13 ilmunud Morgensterni reisikirjutiste kohta sõnas Krause: „Hellad ja tänulikud kaasaegsed pidasid seda liiga laialivalguvaks ja enamasti kokkukirjutatuks, siiski leidis palju neid, kellele oli selline huvitavaimate asjade, olude ja sündmuste kõrvutamine ühe rikkalike teadmistega mehe poolt nähtuna ja heasoovlikuima südamega valgustatuna väga meeldivalt õpetlik.“³⁴ Seega oli Morgensterni kirjatööde retseptatsioon ehk vastuoluline, ent igal juhul sõltuv ka publikust, kes oli Balti provintssides kohalike kunstikirjutistega alles harjumas.

³⁰ Nikolai Jazõkov, *Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни, 1822–29* (СПб., 1913), 127. Viidatud näitusel „Tartu klassik. Karl Morgenstern 250“ Tartu Ülikooli raamatukogus 25.09.2020–14.02.2021, koost Monika Teemus, Mare Rand, Janika Päll, Malle Ermel.

³¹ Johann Wilhelm Krause, „Das erste Jahrzehnt des ehemaligen Universität Dorpat“, *Baltische Monatsschrift*, Bd. 54 (Riga 1902), 89. Tsitaatide tõlge näitusel „Tartu klassik. Karl Morgenstern 250“ Tartu Ülikooli raamatukogus.

³² *Carolus Morgenstern dixit. Valik tsitaate*, koost K. Noodla. Lk nummerdamata (Tartu: Tartu Ülikool, 1970).

³³ Krause, *Das erste Jahrzehnt*, 90.

³⁴ Krause, *Das erste Jahrzehnt*, 90.

Kokkuvõte

Oma põhilistes hinnangutes olid Morgensterni kunstimuljed ajastu üldise maitsega kooskõlas, kui ta hindas näiteks Correggio heletumeduse kasutust ja pidas Raffaeli suurimaks meistriks kunstiiloos. Saksa koolkonnaga kooskõlas hindas ta puhas joonistust ja selgeid piirjooni ning joonistuse korrektsust. Samas märkis ta ka värvi olulisust, kuigi paistis eelistavat puhtaid värve, mis võisid edastada sümboolset väärtust.

Suur tundelisuus oli alates 18. sajandi lõpust kunsti vaatamisel üha levinum, kus vaataja ekstaatiline emotsionaalsus oli kunstnikule tunnustuseks.³⁵ Ilmselt on ka Morgensterni kirjutistes, eriti mis puudutavad Raffaeli „Sixtuse madonnat“, nähtavad ühelt poolt tema isiklikud emotsioonid, mille tegelikku intensiivsust me tagantjärele kindlaks määrata ei saa, aga teisalt ka ajastu konventsioonid kunstikirjutuses, mis eriti pärast Wilhelm Wackenroderi „Kunstiarmastajast kloostrivenna südamepuistamisi“ (1797) said saksa kultuuriruumis tihti emotsionaalse tooni. Samuti oli Morgenstern tugevalt mõjutatud ajastu esteetilistest diskussioonidest, kus ta oli aktiivne kaasrääkija.

Üldjoontes kajastub Morgensterni vaadetes selgelt tema arusaam kunstist kui olulisest osast inimese teadmiste süsteemis. Nii kunsti kogumisel, raamatukogu koostamisel kui ka oma tekstide publitseerimisel lähtus ta printsiibist, et kunst kuulub lahutamatuult hariduse juurde ning kunstiteadmiste levitamiseks tuleb väsimatuult tegutseda.



Liisa-Helena Lumberg, MA, on Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri õppejõud ja doktorant.

³⁵ Juta Keevallik, „Karl Morgensterni ja August von Kotzebue Itaalia-reisid ja reisiraamatud“, *Eesti kunstikontaktid läbi sajandite*, I (Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut, 1991), 41.

Art as Part of the Knowledge Regime in Karl Morgenstern's Writings

Liisa-Helena Lumberg, Estonian Academy of Arts

Johann Karl Simon Morgenstern (1770–1852) was a Professor of Aesthetics, Rhetoric, Philology, and Art History at the University of Tartu/Dorpat. Besides coining the term *Bildungsroman*, Morgenstern was also a prolific art historian, creating and spreading knowledge about art. The reopening of the University of Tartu and Morgenstern's deeds are a good example of the change in the knowledge regimes that occurred around 1800, where art played a crucial role (P. Burke, *Circa 1808: Restructuring Knowledges*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008, p. 50).

From 1808 to 1810, Morgenstern travelled in Europe and later published some of his impressions from visiting various art galleries. In this article I focus on two of his texts: a booklet titled *Über einige Gemälde* (Of Some Paintings) from 1805 (K. Morgenstern, *Über einige Gemälde*. Dorpat: Universitätsbuchdrucker M. G. Grenzius, 1805), and a text about Raphael's Transfiguration from 1822 (K. Morgenstern, *Über Rafael Sanzio's Verklärung*. Dorpat: J. C. Schünmann; Leipzig: P. G. Kummer, 1822). I will analyse Morgenstern's views in the context of Enlightenment ideas on art, and look at the proportion of knowledge and emotion present in his texts.

Although Morgenstern's main tool was description, he tried to provide some analysis as well, taking into consideration composition, characters, and anatomical correctness, for example. He wrote both about his contemporary artists and the Renaissance Masters. Morgenstern's favourite was apparently Raphael, whom he admired greatly and to whom he devoted his longest texts. His emotions are the most unambiguously expressed namely in these writings where he shows Raphael as a true genius.

It is also interesting how Morgenstern composed his longer texts. First, he described a picture as if he knew nothing about it. He viewed the expression of character through certain forms, such as hair or the folds of clothing. Second, Morgenstern identified and characterised the figures in a detailed manner. Third, he suggested parts of the pic-

ture held deeper symbolic meaning. He tried to show how the details of a painting contribute to its main emotion and emphasised how one has to look for and feel the influence of a painting, as it is hard to describe.

In addition, Morgenstern gave a lot of thought to how his texts and the artworks (or their reproductions) would reach the audience. He emphasised the importance of viewing original artwork but worked diligently to mediate knowledge about it in his lectures at the university and his writings.