

Eesti Kunstiakadeemia
Kunstikultuuri teaduskond
Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituut

Liisa-Helena Lumberg

**Nüüdsest veelgi suurem Kristus. Uued altarimaalid Eesti
luteri kirikutes 19. sajandi teisel poolel**

Magistritöö

Juhendaja prof dr Krista Kodres

Tallinn 2017

Eesti Kunstiakadeemia

Kunstikultuuri teaduskonna

Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi magistritöö kaitsmisnõukogule

___ . ___ . 2017

AUTORIDEKLARATSIOON

Käesolevaga deklareerin, et magistritöö „Nüüdsest veelgi suurem Kristus. Uued altarimaalid Eesti luteri kirikutes 19. sajandil“, mis on minu iseseisva töö tulemus, on esitatud Eesti Kunstiakadeemiale magistrikraadi taotlemiseks ja seda ei ole kellegi teise poolt varem kaitsmisele esitatud.

Kõik töö koostamisel kasutatud teiste autorite tööd, olulised seisukohad, kirjandusallikatest ja mujalt pärinevad andmed on viidatud.

Luban Eesti Kunstiakadeemial magistritöö PDF-faili avaldada EKA lõputööde repositooriumis.

Liisa-Helena Lumberg

allkiri

Sisukord

Sissejuhatus	4
1. Uute altarimaalide tellimine	10
1.1. Maalide rahastamine ja maalikoopiad	13
1.2. Uute altarimaalide retseptioon Eesti ajakirjanduses.....	18
2. Luteri kiriku taotlused kirikuehituse ja -kunsti vallas 19. sajandil	24
2.1. Luterluse kunstialased seisukohad: pilt kui teoloogia agent	24
2.2. Evangeelse kirikuehituse programmid 19. sajandi keskel.....	27
2.3. Tartu Ülikooli teoloogid kunstist	30
3. Kunstilised väljendusvahendid koostöös liturgilise funktsiooniga	34
3.1. Religioosse maali kunstilised väljendusvahendid	34
3.2. Altari(-maali) funktsioon kirikus. Altar kui tervik	37
4. 19. sajandi kunstidiskursus(ed) ja religioosse kunsti probleematika	42
4.1. Arengud religiooses maalikunstis	45
5. Gebhardtist Grenzsteinini. Kaks juhtumiuuringut	51
5.1. Eduard von Gebhardti altarimaal „Kristus ristil“ Tallinna Toomkirikus (1866)	51
5.2. Tõnis Grenzsteini altarimaal „Kristus ristil“ Nõo Laurentsiuse kirikus (1895).....	57
Kokkuvõte	62
Summary.....	66
Kasutatud kirjandus.....	72
LISA 1. Dresdeni liturgiakonverentsi teesid, 1856.....	80
LISA 2. Eisenachi regulatiiv, 1861.....	83
LISA 3. Eduard von Gebhardti altarimaal „Kristus ristil“, 1866	86
LISA 4. Tõnis Grenzsteini altarimaal „Kristus ristil“, 1895.....	88
LISA 5. Eesti luteri kirikute altarimaalid	90

Sissejuhatus

19. sajandi teine pool oli Eestis luterliku kiriku elu jaoks soodne ajajärk. Ehitati mitmeid uusi kirikuid, kuid tegeldi ka olemasoleva kirikusisustuse täiendamise ja uuendamisega. Osana sellest protsessist võib näha, et mitmetes luteriusu kirikutes, näiteks Jõelähtmel, Türil, Märjamaal, Vigalas, Simunas ja mujal, vahetati välja altarietaabli keskmaal. Enamasti asetati uus altariimaal vana barokse retaabli raamistusse, vana maal võidi viia näiteks käärkambrisse või mõnda väiksemasse kabelisse. Uus maal oli varasemast enamasti suuremate mõõtmetega ja keskendus Kristuse ohvrisurma kujutamisele. Valdavalt on Kristus ristil kujutatud varasemast domineerivamalt, mistõttu ei saa väita, nagu oleks maalide väljavahetuse tinginud ainult olemasolevate amortiseerumine, vaid selles võib näha ka muutunud ideede peegeldust.

Teemaderingi seoses 19. sajandi altariimaalidega kuuluvad tihedalt küsimused luterlikust teoloogiast ja põhjustest, miks peaksid kunstiteosed kirikus olema ja mis rolli need täidavad. Mitmel pool sündinud otsus vahetada vanad maalid uute vastu näitab kunsti tähtsust kirikus ja muutunud ideid selle otstarbest, sealhulgas vajadust rõhutada varasemast erinevaid aspekte. 19. sajandil aset leidnud kiire ühiskonna arenguga pidi ka kirik ajaga kaasas käima. Selle üheks avalduseks on 1850. aastatest alates aset leidnud kirikupäevad ja kirikukogud, kus püüti luua ühtseid juhiseid evangeelseks kirikuehituseks, mis puudutasid ka kirikukunsti. Sajandi keskpaigast alates hoogustus seega luterluse püüd konsolideeruda ja oma seisukohti selgemalt formuleerida. Kirikuehituse, religioosse kunsti ja sobilike stiilide üle arutleti ohtralt ja altariimaalide tellimist kajastati ka kohalikus ajakirjanduses.

Altariimaalide vahetuse protsess on märgiline selle poolest, et võimaldab ühelt poolt uurida muutusi arusaamades, kuidas kunstiliste võtete abil soovitud sõnumit edasi anda. Teisalt on altariimaalid funktsionaalne kunstivaldkond, mis tähendab, et nende sõnum oli konkreetselt määratletud ja pidi vastama kiriku soovidele. Kas 19. sajandi teisel poolel oli altari teoloogiline tähendus muutunud ja kas see väljendus ka kirikutesse tellitud kunstis? Kuivõrd kirik oli 19. sajandi kultuuris üks kesksemaid toimijaid, on teema ka mentaliteediajalooliselt oluline ja võimaldab sissevaadet ajastu kontekstis keskesse küsimustesse. Kirikuskäimine ja ka kiriku rahaline toetamine oli osaks paljude igapäevaelust. Tihti osteti uus altariimaal koguduseliikmete korjandusest saadud rahaga, mida toetas osaliselt või vahel finantseeris täielikult kohalik baltisaksa eliit. Seega oli uue altariimaali või muu kirikusisustuses olulise elemendi soetamine arvestatava tähtsusega kultuurisündmus.

Käsitlen oma töös altarimaale representatsiooni- ja identiteediteooria raamistikus. Lähtun seisukohast, et kunstikeele abil tähendust luues representeerib kirik oma tööekspidamisi ja altarimaalides peegelduvad seega kiriku teoloogilised ja kunstilised seisukohad.¹ Representatsiooniteooria puudutab ka ettekujutusi ja vaimseid pilte, mille käsitlemise juured ulatuvad keskaja skolastikasse.² See on religioosnes kunst eriti tähtis, kuivõrd siinkohal on kesksed küsimused, kuidas kujutada jumalikkust, aga ka sündmusi, millest ei ole visuaalset dokumentatsiooni ja mille kujutamine baseerub ettekujutustel ja neist võrsunud traditsioonidel. Representatsioonil ja identiteedil on ka sotsiaalne aspekt: representatsiooni paljude tähendusväljade hulka kuulub ka poliitiline esindatus ja sotsiaalse representatsiooni seosed identiteediga.³

Käsitletaval ajajärgul kuulusid Eesti- ja Liivimaa kubermang Vene keisririigi koosseisu ja sinne elanikkond oli paljurahvuseline, sealjuures igal grupil olid oma kultuurilised huvid ja eesmärgid. Riiklikult soositi vene õigeusk ja sellest tingitud usuvahetuslained vähendasid luteri kogudustesse kuulujate hulka, mis omakorda vähendas nende finantsilist võimekust. Luteri kirik oli kultuuriline koondumispunkt eelkõige baltisakslastele, kelle huvides oli kohaliku võimu eest võimalikult suurel määral ise vastutada. Nende kahe raskuspunkti kõrvale asetustid järjest tugevnevad eestlaste rahvuslikud huvid; ka altarimaalide autorite seast võib 19. sajandi lõpupoole leida järjest rohkem eestlasi.

19. sajandi kirikukunsti kontsentratsioon Eestis on varasemate ja hilisemate perioodidega võrreldes üsna suur, milleks on hulk põhjuseid alates demograafilisest situatsioonist ja rahvusliku eneserepresenteerimise soovist üldise hoogustunud huvini kirikukunsti üle arutleda ja seda arendada. 19. sajandi kihistuse kohalolu kirikutes ei ole seega tarvis eraldi tõestada, vaid olen selle võtnud oma uurimuse aluseks, mitte objektiks. Sellest lähtuvalt ei ole minu esmane eesmärk olnud nimetatud kihistust kaardistada, vaid pigem analüüsida, kas, kui palju, kuidas, mille poolest ja kui, siis miks erinesid uued altarimaalid varasematest. Mõningaid pigem kaardistava iseloomuga töid on 19. sajandi altarimaalide kohta ka kirjutatud, kuid vähem on jõutud neid analüüsida, eriti keskendudes väljendusvahenditele, mille kaudu peaksid maalid vaatajale mõjuma ja kuidas sooviti teoloogilist sõnumit edastada, mille asetan siinses töös oma peamiseks fookuseks. Uurin ka altarimaalide retseptiooni ajalehtedes ilmunu baasil.

¹ Vt S. Hall, *The Work of Representation*. — *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. S. Hall. London: Sage, 1997, lk 13–64.

² C. Schoell-Glass, *Repräsentation*. — *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Hrsg. U. Pfisterer. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2011, lk 380.

³ Vt *Social Representations and Identity. Content, Process, and Power*. Eds. G. Moloney, I. Walker. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Lisaks representatsiooniküsimustele on teema huvitav ka kaanoni kujunemise või pigem teadliku või teadvustamata kujundamise aspektist. Ühelt poolt eksisteerib kaanon religiooses sfääris ja puudutab altarimaale endid: millised on piiblistseenide kujutamise tavad ja väljakujunenud teemad, millised sobilikud kunstilised eeskujud. Teisalt kerkib esile küsimus kunstiajaloo kaanonist ja altarimaalide positsioonist selles. Kui tihtipeale on kaanoni kujunemine pigem implitsiitsete valikute tulemus ja võib kujuneda näiliselt süütute otsuste summana,⁴ siis (eriti 19. sajandi) religioosse kunsti suhtes on hiljem avaldatud ka eksplitsiitselt kriitilisi seisukohti.

Üldiselt on 19. sajandi kirikuehitus ja -kunst tegelikult olnud Euroopa kunstiteaduses pigem väheuuritud teema, kuigi viimastel aastatel on hakatud sellele rohkem tähelepanu pöörama. Eesti kunstiajaloolastest Aleksander II aegset luterlikku kirikuehitust uurinud Tiina-Mall Kreem kirjutab, et 19. sajandil loodu on kirikuarhitektuuri ja -kunsti historiograafias kaua tagaplaanil olnud, samas kui keskaegset gootikat on just tänu rahvusvahelistele sidemetele esile tõstetud. Samas näitab 19. sajandi kihistuse lähem uurimine veenvalt, et kaasaja diskussioonidega kontaktis olemise ja rahvusvahelise suhtluse poolest ei jää 19. sajandi kihistus näiteks keskaegsele sugugi alla.⁵ Sama tõdeb ka Hanna Ingerpuu, kelle bakalaureusetöö 2004. aastast on seni loodud altarimaalide käsitlustest üks põhjalikumaid ja tänuväärsemaid. Ta kirjutab, et nii Saksamaal kui ka Eestis on altarimaalidele ühtviisi osaks saanud kunstiajalooliselt pigem kriitiline pilk — nende kunstilist taset ei ole kuigivõrd kõrgeks hinnatud ning võib-olla osalt just seetõttu on nad jäänud praktiliselt uurimata.⁶

Näiteks kirjutab Voldemar Vaga Ludwig von Maydelli altarimaalidest järgnevalt: „Täiesti natsareenlikus laadis maalis Maydell kõik oma altaripildid. Vormikäsitlus on neis naiivselt lihtsustatud, ilmetu, jõuetu ja iseloomutu, värvid tuimad ja kirjud, maastik abitu.“⁷ Sarnane hinnang on Vagal ka 19. sajandi kõige viljakama altarimaalide autori Carl Sigismund Waltheri kohta: „Kõik Waltheri altarimaalid näitavad, et kompositsioonide loomine polnud kunstnikule jõukohane ülesanne. Kompositsioonist kui sellisest on tema piltide puhul üldse raske rääkida, me näeme vaid puiselt üksteise kõrvale asetatud üksikfiguure. Need on teostuselt saamatud, halvasti joonistatud, sageli anatoomiliselt vigased. [---] Ka riidevoldistiku maalimine on lapselikult abitu, näod nukulikult

⁴ H. Locher, *The Idea of the Canon and Canon Formation in Art History*. — *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Eds. M. Rampley et al. (Brill's Studies in Intellectual History 212; Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History 4). Leiden; Boston: Brill, 2012, lk 30.

⁵ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud. Luterlik kirikuehitus, -arhitektuur ja -kunst Eestis Aleksander II ajal (1855–1881). (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 5.). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk 192–193.

⁶ H. Ingerpuu, 19. sajandi altarimaalid Järvamaa, Raplamaa, Pärnumaa ja Läänemaa luterlikes kirikutes. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikooli Filosoofiateaduskonna ajaloo osakonna kunstiajaloo õppetool, 2004. Kättesaadav nimetatud õppetoolis. Lk 4.

⁷ V. Vaga, *Kunst Tartus XIX sajandil*. Tallinn: Kunst, 1971, lk 30.

ilmetud, trafaretsed, värvid ebameeldivalt kirjud.”⁸ Ingerpuu leiab, et altarimaale peaks käsitlema pigem mentaliteedi väljendajana ja arusaamade peegeldajana kui kunstilise taseme aspektist.⁹

Ka üldisemalt on kunstiajaloo historiograafias 20. sajandil võrdlemisi kaua domineerinud progressi ja avangardsust hindav vaade, millele altarimaalid samuti ei vasta. Michelle Facose sõnul aitasid modernistlikule nägemusele suurel määral kaasa just 19.–20. sajandi vahetuse saksa kunsti-ajaloolased. 19. sajandi lõpul Saksamaal ametlikult soositud kunst oli detailne, realistlik ja selgete narratiividega akadeemiline ajaloomaal, mida peeti saksapäraseks. Subjektiivset, impressionistlikku maalimisviisi peeti aga selgelt prantsusepäraseks, mis Prantsuse-Saksa rivaliteeti ja sõjalisi konflikte arvestades oli ebasoovitav.¹⁰

Lähtudes soovist akadeemilistele seaduspäradele vastu hakata ja ühtlasi toetada rahvusvahelisemat, vabamat kunsti, asusid kunstiajaloolased toetama pigem prantsuse kunsti uuemaid suundi ja vähemalt osaliselt just seetõttu kujunes levinud Prantsuse-keskne narratiiv 19. sajandi kunstist.¹¹ Kallutatust prantsuse kunsti suunas tunnistab ka New Yorgi Metropolitan muuseumi pikaajaline direktor Philippe de Montebello, öeldes, et Ameerika kunstikolleksionäärid on 19. sajandi kunstist peaaegu eranditult soetanud prantsuse kunstnike töid, mistõttu on vähe teadvustatud asjaolu, et just saksa maalikunstist on mõjutatud suur hulk Ameerika 19. sajandi žanri- ja maastikumaale.¹²

Sellisest 20. sajandi algupoolel kujunenud kaanonist jääb sel moel välja hulk teoseid, mis tegelikult ei olnud 19. sajandi kunstis mitte vähem olulised, mida omas ajas imetleti ning peeti ilusaks ja heaks kunstiks.¹³ Suur osa saksa(-keelse kultuuriruumi) kunsti eriti sajandi teisest poolest langeb just sellesse kategooriasse, kas või mõeldes, kui palju teatakse näiteks Monet’ d ja Manet’ d rohkem kui Makarti, Menzelit või Maréesi. Saksamaa kontekstis esineb ka Eduard von Gebhardt enamikus saksa kunsti ajaloo ülevaadetes¹⁴ kui oluline religioosse maalikunsti uuendaja 19. sajandi teises pooles, kuid üldisesse kunstiajalookaanonisse ei ole tema teosed kuigivõrd mahtunud.

⁸ V. Vaga, *Kunst Tallinnas XIX sajandil*. Tallinn: Kunst, 1976, lk 40.

⁹ H. Ingerpuu, *19. sajandi altarimaalid...*, lk 23.

¹⁰ M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*. New York; London: Routledge, 2011, lk 1.

¹¹ M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, lk 1.

¹² *German Masters of the Nineteenth Century. Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany*. Ed. John P. O’Neill. New York: Metropolitan Museum of Art; Harry N. Abrams Inc., 1981, lk 6.

¹³ M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, lk 1.

¹⁴ Näiteks *Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890*. Hrsg. Peter H. Feist, Dieter Dolgner, Ulrike Krenzlin, Gisold Lammel. Leipzig: Seemann, 1987.

Modernistliku kunstiajaloo perspektiivis, mis hindab uuenduslikkust ja abstraktsiooni poole liikuvat avangardi, näivad altarimaalid kindlasti anakronistlikena, ent moodustavad sellest hoolimata olulise osa 19. sajandi visuaalkultuurist. Eriti tuleb seda arvestada siinses kontekstis: situatsioonis, kus pilte oli ümbritsevas keskkonnas pigem vähe, võis altarimaal olla üks väheseid, kui mitte ainus õlimaal, mida maal elav ja kirikus käiv inimene elu jooksul nägi. Pildipõuda, ehkki mitte maalide osas, võisid pisut leevendada sajandi keskel ilmunud esimesed illustreeritud ajakirjad,¹⁵ kuid nii nende kui ka mõningate baltisakslaste organiseeritud kunstinäituste levik ja külastatavus ei pruukinud maa elanikkonda kuigi palju mõjutada. Tolle aja visuaalkultuuriline keskkond on tänapäevases pildikülluses raskesti hoomatav, aga altarimaalide retseptsiooni vaadates üsna oluline faktor, mis tõstab ka altarimaalide kultuurilist kaalu. Samas on oluline märkida, et professionaalse kunstielu puudumine tingis või võis tingida ka asjaolu, et altaripilte „ei teadvustatud veel kunstina“¹⁶ — nägemus kunstist, kriitikast ja kunstimõistmisest oli eriti eestlastest elanikkonna seas alles kujunemas.

Oma töö esimeses peatükis „Uute altarimaalide tellimine“ annan ülevaate maalide vahetuse faktoloogilisest poolest, altarimaalide tellimise praktikast. Kui paljudesse Eesti kirikutesse telliti 19. sajandil uus maal ja mis teemasid need kujutasid? Mis ajendas uut maali tellima ja kuidas seda rahastati? Milline oli sealjuures koopiate ja eeskujude roll?

Teises peatükis „Luteri kiriku taotlused kirikuehituse ja -kunsti vallas 19. sajandi teisel poolel“ uurin kiriku kui institutsiooni soove altarimaalidele. Milline oli Martin Lutheri nägemus kunstist kirikus? Millised olid suundumused luterlikus kirikuehituses ja kunstis 19. sajandil? Kuidas käsitlesid kirikukunsti Tartu Ülikooli teoloogid?

Kolmandas peatükis „Kunstilised väljendusvahendid koostöös liturgilise funktsiooniga“ vaatlen altari tähtsust liturgias ja sellest lähtuvaid nõudmisi altaril kujutatule, sealhulgas teoreetilisi arutlusi religioossest kunstist. Millistele tingimustele pidi kristlik kunst vastama ja millised olid selle põhi-probleemid? Kuidas kirjeldas tollane ajakirjandus altarimaalide tellimist? Mida esile toodi ja kuidas kirjeldati maalide mõju?

¹⁵ Näiteks Fr. R. Kreutzwaldi eestvedamisel H. Laakmanni kirjastuses ilmunud „Ma-ilm ja mõnda, mis seal sees leida on“, ilmus 5 numbrit alates 1848. aastast.

¹⁶ Tekste kunstist ja arhitektuurist. Kunstikirjutus Eestis 1864–1900. / Texte über Kunst und Architektur. Kunstschreibung in Estland von 1864 bis 1900. Kd 2. Koost R. Loodus, J. Keevallik, L. Viiroja. Tallinn: Teaduste Akadeemia kirjastus, 2004, lk 269.

Neljandas peatükis „19. sajandi kunstidiskursus(ed) ja religioosse kunsti problemaatika“ keskendun peamistele suundumustele religioosse kunsti praktikas ja saksa kunsti, eriti Düsseldorfis akadeemia mõjukusele.

Viiendas peatükis „Gebhardtist Grenzsteinini. Kaks juhtumiuuringut“ analüüsin kaht näidet 19. sajandi altarimaalidest: Eduard von Gebhardti maali Tallinna Toomkirikus (1866) ja Tõnis Grenzsteini altarimaali Nõo Laurentsiuse kirikus (1895). Kuivõrd Grenzstein oli Gebhardti õpilane, on neid maale huvitav omavahel võrrelda, ent need on ka ilmekad näited kogu käsitletava teema kohta.

1. Uute altarimaalide tellimine

„Röömsamaid sõnnumid ei woi meie kulutada, kui need, et üks koggodus omma pühhakodda armastab ja kohhe walmis on selle tarbeks middagi andma, kui sedda temma käest nõutakse, egga koggoniste omma kässa russikas ei hoia,“ kirjutas Perno Postimees 24. veebruaril 1865. aastal.¹⁷ Sarnaseid „röömsaid sõnumeid“ ilmus ajalehtedes suhteliselt sageli, ilmestades levinud positiivset suhtumist kiriku heakorrastamise, mille kohta avaldas meedia tihti edulugusid ka teistele innustuseks.¹⁸ 19. sajand ja eriti sajandi teine pool oli luterliku kirikuehituse ja -kunsti jaoks viljakas ajajärk. 1850. aastate teisest poolest 1880. aastate alguseni leidis aset „luterliku kirikuelu ja ehituse viimane suurem õitseag“.¹⁹

Ühelt poolt tingis selle demograafiline vajadus uute ja/või suuremate pühakodade järele kõigis konfessioonides, kuna rahvastiku arv kasvas, eriti hoogsalt linnades. 19. sajandi jooksul kogu Euroopa rahvastiku arv kahekordistus, kasvades ligikaudu 200 miljonilt umbes 400 miljoni inimeseni.²⁰ Ka Eestis kasvas rahvaarv ligikaudu poolelt miljonilt pea miljonini.²¹ Teiselt poolt olid omavahel tihedalt seotud luterlus ja baltisaksa kultuur: luteri kirik oli baltisakslastele oluline kultuurikandja ning seetõttu püüti kirikuid igakülgsest toetada. Võeti eeskuju Saksa emamaal aset leidnud püüdlustest leida evangeelsele kirikule kõige sobivamat ehitusviisi ja kunsti. 19. sajand oli ka rahvast puudutavate diskussioonide aeg ning nii puutusid ka kirikuehituse küsimustesse nii baltisakslaste kui sajandi teises pooles üha rohkem ka eestlaste rahvuslikud huvid. Ilmselt võib öelda, et ei varem ega hiljem pole kirikuehituse üle sama ohtralt teoretiseeritud kui 19. sajandil.²² Teoreetiliste arutelude rohkust saatis aga ka praktika: „Ainuüksi Eestis kerkis siis erinevatele konfessioonidele paarsada pühakoda.“²³

¹⁷ Röömsad sõnnumed. — Perno Postimees ehk Näddalileht 24.02.1865. Osas: Ommalt maalt. Eestimaalt.

¹⁸ Perioodikast lähemalt vt peatükk 1.2.

¹⁹ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 13.

²⁰ M. Facos, An Introduction to Nineteenth-Century Art, lk 51.

Population by continent. — Geohive, http://www.geohive.com/earth/his_history1.aspx (vaadatud 16.03.2017). Sõltuvalt sellest, kas on arvestatud Euroopat koos Venemaaga või ilma, on kasv vastavalt ligikaudu 150 miljonist 300 miljonini või ligikaudu 200 miljonist 400 miljonini, kuid proportsionaalne kahekordistumine jääb samaks.

²¹ Eesti rahvaarv. — Eesti Entsüklopeedia, http://entsyklopeedia.ee/artikkel/eesti_rahvaarv (vaadatud 13.05.2017).

²² T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 13.

²³ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 13.

Täiesti uusi luteri kirikuid püstitati 27 ja mõistagi vajasid ka need uut sisustust. Kui aga uue kiriku, torni või muu ümberehituse jaoks raha nappis, piirduti lihtsamate korrastus- ja uuendustöödega, näiteks värviti üle seinad, väärid või pingistik, telliti orel, uus altarisein või ka ainult altarimaal.²⁴ Kuna kiriku tarbeks panustamist ja sealhulgas sisustuse uuendamist peeti tähtsaks, võib arvata, et kogudused selle poole püüdsid, kuid pidid muidugi arvestama oma rahaliste võimalustega. Kuivõrd uue altarimaali hankimine oli sealjuures üks soodsamaid valikuid, võrreldes näiteks uue torni ehitusega, kuulus see peaaegu kindlasti ettevõetavate uuenduste hulka. Hanna Ingerpuu on oma uurimuses „19. sajandi altarimaalid Järvamaa, Raplamaa, Pärnumaa ja Läänemaa luterlikes kirikutes“ keskendunud nimetatud maakondadele just 19. sajandi altarimaalide rohkuse tõttu meie kirikutes – Ingerpuu hindab nende hulka umbes sajale.²⁵

Eesti luteri kirikute altarikujundustest ülevaatlisku tabelit koostades (LISA 5) loendasin 123 kirikut, kus on või on olnud altarimaal 19. sajandist või 20. sajandi algusest, enne Esimest maailmasõda. Osas neist on 19. sajandi altarimaale rohkemgi kui üks: kas nägi altarikompositsioon ette kaht maali või telliti veel enne sajandi lõppu uus altarimaal eelmise, samuti 19. sajandist pärit maali asemele. Kokku on tabelis andmed 179 Eesti luteri kiriku ja kabeli kohta kõigist maakondadest, käsitletud ei ole vennastekoguduste palvemaju ega kirikuid, mis on varemetes või kus sisustus on täielikult hävinud. Altarimaal puudub neist 23 pühakojas: see on hävinud või on tegemist uuemate kirikutega, kus altarimaali polegi olnud. Sel juhul võib kiriku idaseinas olla vitraaž ja/või altarilaua rist.

Kõige levinum teema altarimaalidel on „Kolgata“/„Kristus ristil“, mida esineb 19. sajandi või 20. sajandi alguse maalide seas 71 korda. Ühe teema nii suur ülekaal on tähelepanuväärne ja näitab kindlat teoloogilist eelistust. Teemade levikult järgnevad „Ülestõusmine“ (13 maali), „Kristus Ketsemani aias“ (12 maali, mitmed neist Heinrich Hofmanni eeskujul) ja eriti rannakirikutes armastatud „Aita mind, Issand“ (10 maali, mitmed neist Adrian Ludwig Richteri eeskujul). Populaarsemad teemad on ka eriti sajandi lõpupoole esile kerkinud „Õnnistav Kristus“/„Tulge minu juurde“/„Laske lapsukesed minu juurde tulla“ (8 maali). Vaid 5 korral on maalitud teemat „Püha õhtusöömaaeg“, mis oli varasematel sajanditel populaarseim altaripildi teema. Kõige vähem esineb teemasid nagu „Kristuse sünd“, „Kristus risti kandmas“, „Ristilt võtmise“, „Haudapanek“, „Taevasseminek“ ja „Issanda muutmine“.

²⁴ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 198.

²⁵ H. Ingerpuu, 19. sajandi altarimaalid..., lk 4.

Seda kinnitab ka Monika Reedik: M. Reedik, Carl Siegismund Waltheri altarimaalid. Magistrieksami osatöö. Tallinn: EELK Usuteaduse Instituut, kristliku kultuuriloo magistriõpe, 2010. Kättesaadav KUMU raamatukogus. Lk 7.

Kuigi 20. sajandi kunstiajaloolaste hinnangud on olnud altarimaalide suhtes pigem kriitilised, on tollaegne retseptatsioon uutele altarimaalidele selgelt positiivne.²⁶ Osaliselt võib selle ehk kirjutada ka lapsekingades kunstikriitika ja kunstiloo vähese tundmise arvele — peamine hinnang maalidele oli väheanalüütiline „väga ilus“ —, kuid sellegipoolest on märgiline, et eestikeelses meedias ilmusid uutele maalidele positiivsed hinnangud. Selle taustas mängivad tõenäoliselt kaasa kaks aspekti: esiteks üldine ajakirjanduses nähtav tendents põhimõtteliselt väärtustada kunsti ja kultuuri, mis omariikluse puudumise olukorras oli osalt ka rahvuslikult koondava ja hariva tähendusega,²⁷ teiseks suund kirikute heakorrastamise poole ja üleskutsed kogukondlikule tegevusele, kohalike kirikute toetamiseks. Uued altarimaalid sobisid heade näidetena ilmselt mõlema eesmärgiga, ehkki luteri kirik oli justkui baltisakslaste kants.

Maalide väljavahetuse põhjuseid on varasemates uurimustes käsitletud väga põgusalt. Kohati mainitakse, et kõigis kirikutes ei pruukinud enne 19. sajandit altarimaali ollagi, peamiselt nimetatakse, et varasemate maalide seisukord oli aja jooksul halvenenud või oli eelmine maal „kehva kvaliteediga“.²⁸ Kõige pikema selgituse pakub seoses Carl Sigismund Waltheri töödega Voldemar Vaga: „Enamik altareid neis kirikutes olid baroksed, valmistatud XVII ja XVIII sajandil. Samast ajast pärinesid ka altareid kaunistavad maalid. Aegade jooksul olid need maalid kannatanud, küünalde suitsus tumenenud. Muist võisid olla kunstiliseltki täiesti küündimatud. Ka oli nende laad, kujutusviis, motiivi käsitlus võõras, võib-olla isegi arusaamatu lihtrahvale. Võib oletada, et need asjaolud andsid XIX sajandi esimesel poolel tõuke asendada vanad maalid uutega, mis motiivilt selgemad ja lihtsamad, meeleolult naiivsemad, vahetult arusaadavad lihtsale vaatajale.“²⁹

Lisaks praktilistele põhjustele, mis kindlasti olidki uute maalide tellimise puhul oluliseks argumendiks, mainib Vaga väga olulist aspekti: soovi muuta kujutusviisi ja religioosse teema käsitlemise laadi. Käsitluse võõrus võis tuleneda samuti ajalisest distantsist nagu maalide mustuminegi, aga kindlasti olid vahepeal muutunud ka sõnumid, mida edastada sooviti. Olulised märksõnad on siin motiiv ja meeleolu — milliseid teemasid ja miks peeti tähtsaks käsitleda ja millist meeleolu need oma kujutise kaudu kandsid ja edastasid. Muidugi on see küsimus ka maali väljendusvahenditest: kas uued altarimaalid pidid vaatajale pigem emotsionaalselt mõjuma või lugu jutustama?

²⁶ Ajalehtedes ilmunud teateid uutest altarimaalidest vaatlen põhjalikumalt peatükis 1.2.

²⁷ Tekste kunstist ja arhitektuurist 2, lk 269.

²⁸ A. Kristov, 19. sajandi altarimaalid Lõuna-Eesti luterlikes kirikutes. Diplomitöö. Tartu: Tartu Ülikooli Filosoofiateaduskonna ajaloo osakonna kunstiajaloo õppetool, 1994. Kättesaadav nimetatud õppetoolis. Lk 6. Kahjuks on jäetud täpsustamata, milles kehv kvaliteet täpsemalt seisnes.

²⁹ V. Vaga, Kunst Tallinnas XIX sajandil, lk 40.

Omapoolse selgituse maalide vahetusele pakub Hanna Ingerpuu: „Varem kas maal puudus või vahetati maal välja 19. sajandil. Selle põhjuseks oli, et aja jooksul halvenenud seisundiga maali ei peetud enam sobilikuks oma eesmärgi täitmiseks.“³⁰ Tähelepanuväärsed on siinjuures viited maali eesmärgile ja sobilikkusele selle täitmiseks. Altarimaal oli kahtlemata kiriku seisukohast representatiivne ja arusaadav, et kahjustunud ja tumenenud pilt altari, kirikuhoone visuaalses fokaalpunktis ei mõjunud soliidse ega esinduslikuna. Samas oli altarimaalil ka eesmärk, teoloogiline ja liturgiline funktsioon, mille täitmiseks ei pruukinud vanad maalid samuti enam sobida.³¹

Nii Vaga kui Ingerpuu nimetatud maalide vahetuse põhjustest kerkivad olulistena esile just muutunud kujutusviis ja funktsiooni roll, mis on kaks peamist aspekti, mida ka oma töös käsitlen. Suurest osast ülejäänud kunstipraktikast ja ka muust religioosest kunstist erinevad altarimaalid just oma funktsionaalsuse poolest. Kunstilised, loomingulised taotlused on siinjuures väga tihedalt seotud teoloogilise funktsiooniga, mis võivad näida vastandlikena, aga millest kokku moodustubki kirikuruumis nähtav kunstiteos kui tervik. Kuigi „vabade kunstide“ sekka kuuluvad teosed ei tundu reeglina funktsionaalsed, on tegelikult paljude näidete puhul kunstiajaloo võinud teose funktsioon, väljendusvahendid ja sõnum olla omavahel tihedalt liidetud, näiteks representatiivportreed, *Biblia pauperum* või ka *sous venir* linnavaated Grand Tourilt. Selline funktsioon võib olla näiteks didaktiline või representatiivne ja võiks öelda, et kirikuruumi mõeldud kunsti puhul on see mõlemat korraga: suunab vaatajat usutõdede parema mõistmiseni ja samas esindab kirikut kui institutsiooni ja autoriteeti.

1.1. Maalide rahastamine ja maalikoopiad

Uue altarimaali kirikusse jõudmiseks oli erinevaid võimalusi ja rahastusmudeleid. Valdavalt uus maal telliti ja selle peamisteks eestvedajateks olid 19. sajandil veel baltisakslased.³² Kuivõrd baltisakslased pidasid Saksamaad oma kultuuriliseks emamaaks ja lisaks oli Saksamaal teatav ringkond just luteri kirikute altarimaalidele spetsialiseerunud kunstnikke,³³ telliti nii mõnigi kord uus maal just sealt.³⁴

³⁰ H. Ingerpuu, 19. sajandi altarimaalid..., lk 22.

³¹ Milline on konkreetsemalt altarimaali teoloogiline funktsioon, vaatlen peatükis 3.2.

³² T.-M. Kreem, Maalikoopiad Eesti evangeelses luterlikus kirikus 19. sajandil. — Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil. Koost T.-M. Kreem. (Eesti Kunstimuuseumi toimetised 1.) Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2007, lk 51.

³³ A. Kristov, 19. sajandi altarimaalid..., lk 46.

Kuigi maali (aga ka oreli või altariseina) välismaalt tellimise tegi natuke kallimaks lisanduv tollimaks,³⁵ olid altarimaalidele spetsialiseerunud meistritel tõenäoliselt soodsamad hinnad ja neilt oli suhteliselt lihtne tellida. Võimalik, et seetõttu tekkis ka Lõuna-Eesti kirikutesse sarnane altarimaalide ring.³⁶

Maali tellimist võidi rahastada nii korjanduse abil, loterii korraldamisega kui ka lahkete annetuste ja saadud päranduste toel, nagu ilmneb paljudest toonastest ajaleheartiklitest. Mõningatel juhtudel sai kirik uue altarimaali ka kingitusena. Kinkijateks olid vaadeldaval ajajärgul veel valdavalt baltisakslased, tihti kohalikud mõisnikud, näiteks Koeru kiriku altariseina kinkis 1901. aastal parun Hermann Wrede.³⁷ Samas esines eriti sajandi teisel poolel juba ka eestlasi altarimaali annetajatena, näiteks 1872. aastal kinkis Mihkli talu peremees Karl Neem altarimaali Randvere kirikule.³⁸ 1897. aastal kinkis Tartu Peetri kirikusse Johann Köleri maali Eesti Kirjameeste Seltsi, Eesti Põllumeeste Seltsi ja Vanemuise Seltsi auliige Gustav Goldmann.³⁹

Levinud praktika kinkimise osas oli ka see, et maali kinkis kirikule autor, kunstnik ise, kes maali eest töötasu ei võtnud või laskis katta vaid materjalikulu. Ka sellega seostub tihedalt just Köleri nimi. Üks nii tehniliselt kui mastaabi poolest tähelepanuväärsemaid ja erilisemaid uusi altarimaale Eesti luteri kirikutes 19. sajandil on Köleri apsiidifresko Tallinna Kaarli kirikus 1879. aastast, mille valmimist kajastati meedias põhjalikult,⁴⁰ eriti kuna Köler oli ka oluline ühiskonnategelane ja eesti rahvusliku liikumise kandjaid. Võrreldes muude sama ajajärgu altarimaalidega on seda ka hiljem suhteliselt rohkem käsitletud, hiljuti seoses restaureerimistöodega 2013. aastal.

Nagu ajalehed 1879. aastal raporteerisid, tegi Köler maali tasuta. Teose hinnaks arvati aga 7000⁴¹ või koguni 10 000⁴² rubla, mis teiste altarimaalidega võrreldes oli ülikallis, arvestades, et üldiselt nimetati näiteks 1860. aastatel ilmunud ajaleheartiklites uute maalide hinnaks mõnisada või

³⁴ Huvitava ja põhjaliku näite Saksamaalt altarikaunistuste tellimisest pakub lisaku pastor Rudolf Hippuse ja Saksa kunstikaupmees Heinersdorffi kirjavahetus ja lisaku altariseina tellimise lugu. T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 215–220.

³⁵ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 50.

³⁶ A. Kristov, 19. sajandi altarimaalid..., lk 46.

³⁷ B. Ederma, A. Jaik, Eesti evangeeliumi luteriusu kirikud. Tartu: Konstantin Jaiki kirjastus, 1939, lk 60.

³⁸ 4419 Altarimaal "Aita mind, Issand". — Kultuurimälestiste riiklik register, <https://register.muinas.ee/public.php?menuID=monument&action=view&id=4419> (vaadatud 27.01.2017).

³⁹ A. Kristov, 19. sajandi altarimaalid..., lk 81.

⁴⁰ Näiteks A. E. [August Einwald], Tallinna Doom-Kaarli kiriku altari-pilt. — Eesti Postimees ehk Näddalaleht 22.08.1879; B. [Johann Heinrich Brasche], Uus altari pilt Tallinna Kaarle kirikus. — Ristirahwa pühhapäwa leht 19.08.1879.

⁴¹ B. [Johann Heinrich Brasche], Uus altari pilt Tallinna Kaarle kirikus. — Ristirahwa pühhapäwa leht 19.08.1879.

⁴² A. E. [August Einwald], Tallinna Doom-Kaarli kiriku altari-pilt. — Eesti Postimees ehk Näddalaleht 22.08.1879.

mitusada rubla, mis osutus ka siis mõningatele maakogudustele liiga kulukaks.⁴³ Nii näiteks avaldati Perno Postimehes eraldi artikkel Tõstamaa kiriku sisustuse uuendamise materiaalsest küljest: 1863. aasta suvel telliti sinna uus kantsel ja altariplilt, mis maksid kokku 152 rubla. „Altari maliminne maksis peale sedda 50 rubla, mis mõisawannemad omma kullo peale lasksid teha. Sedda panneb nüüd mõnni Postimehhe luggia wägga immeks ja ütleb: kuidas on ni kassina rahhaga kantsel ja altari pilt kätte sadud, sest nisuggused asjad makswad jo mitto sadda rubla, ehk ei woi need mõllemad sured asjad olla!“⁴⁴

Põhiosa artiklist keskendubki selgitusele, kuidas uus pilt nii odavalt saadi, rõhutab uue pildi headust odavast hinnast sõltumata ning tänab lahkeid asjaosalisi. Siinkäsitleva teema juures on eriti tähelepanuväärne, et koguduse enda õpetaja kinkis selleks otstarbeks maali, mis oli aga vana ega sobinud sellisel kujul kirikusse. „Perno linnast üks noor naesterahwas“ pakkus oma abi pildi sobivamaks ülemaalimisel (artiklis ei täpsustata, milles see seisnes) ja võttis tasu vaid töö jaoks kulunud värvide eest.⁴⁵ Kuigi mastaabid on erinevad, rõhutatakse nii Kaarli kiriku maali puudutavates tekstides kui ka siin asjaolu, et uus altarimaal on suur väljaminek.

Ehkki näib, et 19. sajand ja eriti sajandi teine pool on siinse kirikukunsti poolest rikkalik, ei olnud paljude koguduste rahaline olukord kiita. Eesti luteri kirikud olid 19. sajandil „pidevas rahanappuses“, mis tähendas, et majanduslik aspekt ehitus- ja uuendustööde juures oli väga tähtis ning tihti tuli leppida soodsamate, kättesaadavamate valikutega.⁴⁶ Üks võimalik variant oli maalide nii-öelda taaskasutamine, kus näiteks kihelkonnakiriku vana altarimaal, mille asemele oli nüüd uus tellitud, paigutati mõne kabeli altarile.⁴⁷ Seega maalid mingil määral ringlesid erinevate pühakodade vahel, mis selgitab ka asjaolu, et mõnes kirikus või kabelis võib olla maal, mis on antud hoone

⁴³ Kuigi ajaline distants 1860. aastate ja 1879. aasta vahel ei tundu pikk, tuleb neid summasid võrreldes siiski arvestada ka inflatsiooniga. Pärast Krimmi sõda oli Tsaari-Venemaal mitmete põhjuste koosmõjul inflatsioon probleemiks, mille lahendas alles 1890. aastate keskel rahandusminister Sergei Vitte ellu viidud rahandusreform. Näiteks aastatel 1876–86 langes rubla väärtus kulla suhtes kokku 27%. Kui väga ligikaudu eeldada, et aastakümnel enne seda oli väärtuse langus sama, ehk keskeltläbi 3,1% aastas, siis *ceteris paribus* oleks 1863. aastal Köleri pildi arvatavaks hinnaks võinud olla vastavalt umbes 4229 või 6041 rubla, mis on ikkagi nende hinnangute järgi kümnekordne „tavalise“ altarimaali hind.

Р. Храпачевский, История дороговизны в России, 2001, <http://rutenica.narod.ru/inflation.html> (vaadatud 22.03.2017); Н. И. Парусимова, Денежное обращение России периода формирования капиталистических отношений. — История денежно-кредитной системы России: Учебное пособие, 2004, <http://economics.studio/kredit-banki-dengi/denejnoe-obraschenie-rossii-perioda-33267.html> (vaadatud 22.03.2017).

⁴⁴ Pühkade wasto walmistamisest ja kirriko ehhitusse kullust. — Perno Postimees ehk Näddalileht 22.01.1864. Osas: Ommalt maalt. Testamaalt.

⁴⁵ Pühkade wasto walmistamisest ja kirriko ehhitusse kullust. — Perno Postimees ehk Näddalileht 22.01.1864. Osas: Ommalt maalt. Testamaalt.

⁴⁶ T.-M. Kreem, Maalikoopiad Eesti evangeelses luterlikus kirikus 19. sajandil, lk 55.

⁴⁷ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 84.

ehitusajast varasem, näiteks Tudu kirikus (kirik ehitati 1925. aastal, altarpilt on signatuuriga „A.W. 1909“) või Vahastu kirikus (algselt kabel, ehitati aastatel 1879–83, Carl Sigismund Waltheri altarpilt aastast 1840 pärineb vanast Nissi kirikust⁴⁸).

Rahaline kokkuhoid võis tähendada ka nende kunstnike eelistamist, kelle töö oli odavam, näiteks kohalikud vähetuntud tegijad, eelmainitud meistrid Saksamaal, kellelt tellimine võis sarnaneda kataloogist valimisega, või paraku ka naiskunstnikud.⁴⁹ Odavam oli tellida ka originaalkompositsiooni asemel mõne teose koopia, kuid koopiade eelistamine altarimaalidena oli märksa mitmetahulisem probleem kui vaid soov pilt soodsamalt saada. Ühelt poolt oli maalikoopiade pakkujaid suhteliselt palju, ent nende pakkumus sõltus ka nõudlusest. Oli mitmeid põhjuseid, miks maalikoopiaid altari-maalidena eelistati ja miks võib öelda, et rahalise kasu kõrval võis see olla vähemalt sama palju ka põhimõtteline valik: arvatavasti oli tähtsaim asjaolu, et tuntud teos, mille alusel koopia valmistati, oli end juba kirikuringkondades tõestanud.

Kirikukunsti puhul oli väga oluline aspekt selle üheselt mõistetavus ja selgelt loetavus, et vältida potentsiaalset eksimisvõimalust pildi mõistmisel.⁵⁰ See võib suurel määral selgitada, miks on kirikukunsti puhul kujunenud aja jooksul mõned kanoonilised kujutusviisid ja miks mõningaid esile kerkinud teoseid (või ka nende osi) ohtralt reprodutseeriti. Võib isegi oletada, et 19. sajandi kunstis laiemalt oli teose ambivalentsus ebasoositav ja põhjustas vaatajaskonna seas ebamugavust ja ebakindlust: see oli nähtavasti harjumatu ja turvatunnet vähendav asjaolu, et teost ei olnud võimalik üheselt mõista ja lugeda.

Nii mõnedki tuntud maalid ka prantsuse 19. sajandi kunstis said negatiivse vastuvõtu osalt just ambivalentsuse tõttu, näiteks Édouard Manet' „Olympia“ ja „Eine murul“. Need teosed pakuvad mitmeid tõlgendusvõimalusi ja nende pealkirjad rõhutavad mitmetähenduslikkust, mitte ei aita pilti selgitada, nagu eeldati.⁵¹ Ka siin ilmneb selge erinevus toonase ja tänapäevase kunsti ja vaatamis-harjumuste vahel. Tundub, et postmodernistlikus maailmas on pigem loomulik teose ambivalentsust positiivseks pidada, kuid 19. sajandil oli see nähtavasti pigem häiriv ja segadusseajav — kindlasti ei soovitud sellist efekti teose puhul kirikuruumis. Mitmemõttelisust võimendavatele pealkirjadele vastandub kirikukunstis tekstikatkete, piiblitšitaatide lisamine piltidele, mis on eriti levinud just tekstisõbralikus luterluses.

⁴⁸ EELK Vahastu kirik. — Teeliste kirikud 2016, <http://teelistekirikud.ekn.ee/2016/kirik.php?id=34> (vaadatud 23.03.2017).

⁴⁹ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 98.

⁵⁰ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 84.

⁵¹ M. Facos, An Introduction to Nineteenth-Century Art, lk 287.

Koopiad võisid olla kindlam valik ka kohaliku kunstielu spetsiifikat arvestades: altarimaalide tellijas-konna peamised esindajad, baltisakslased võisid eelistada saksa kunstnike eeskuju või ei peetud kohalikke kunstnikke, eriti sajandi esimesel poolel, piisavalt professionaalseks, et luua sobilikku originaalkompositsiooni.⁵² Originaalsus ei olnud samas ka kaugeltki tähtsaim omadus altarimaali juures: olulisem oli selle sobivus teoloogiliste seisukohtade ja liturgilise funktsiooniga.⁵³ Samuti on eriti vanema kirikukunsti puhul üsna raske eristada originaalkompositsiooni koopiast, kuna samu motiive kasutasid mitmed kunstnikud ning eeskuju võtmise ja kopeerimise vahel ei ole tihti selget piiri.⁵⁴ Originaalsus kui omaette väärtus polnud veel piisavalt kehtestunud.

Koopiate puhul tasub silmas pidada ka kopeerimise kui kunstilise võtte ja kunstiõppimise vahendi ajaloolist perspektiivi. Tuntud meistrite tööde kopeerimist peeti tähtsaks õppemeetodiks juba renessansi *bottega'*dest alates ja seda rakendati ka kunstiakadeemiates, samuti ei olnud see võõras siinsetele baltisaksa kunstnikele. Näiteks Karl Ferdinand von Kügelgen pidas klassitsistlikust maastiku kujutamise laadist lähtuvalt oluliseks idealiseerimist ja üldistamist, ent üldistusoskuse omandamiseks tuli tema arvates just vanu meistreid kopeerida. „Väsimatu kopeerimise“ kui õppemeetodi olulisust rõhutas Kügelgen ka oma pojale.⁵⁵

Kuna tuntud kunstnike tööde kopeerimine mõjus kvaliteedimärgina ja oli ka kiriku vaatepunktist igati sobilik lahendus, on ka Eestis kirikuid, kus leidub Leonardo da Vinci järgi maalitud „Püha õhtusöömaaeg“ (Lääne-Nigula), Guido Reni järgi maalitud „Ecce homo“ (või mõlema mainitu reproduktsioonid, nagu Tudulinna kirikus) või „Issanda muutmine“ Raffaeli järgi (Kodavere, Kirbla, pabervitraažina Nõva kirikus), kui nimetada kunstilooliselt kõige tuntumaid. Ilmselt on ka Otto von Moeller kasutanud Guido Reni Kristuse okaskrooniga pea tüüpi ja ilmet oma „Kristus ristil“ piltidel⁵⁶ (Harju-Jaani ja Võnnu kirikus). Eriti rohkesti on koopiaid mõningate Saksa kunstnike töödest nagu Adrian Ludwig Richteri „Aita mind, Issand“ (Leesi, Prangli, Lohusuu, Kodavere, Vainupea kirikus) või Heinrich Hofmanni „Kristus Ketsemani aias“ (Tallinna Toomkirikus, Nõmme Rahu, Reigi, Avinurme, Martna, Noarootsi kirikus, oli ka Rakvere Pauluse kirikus). Kuigi originaalis skulptuur, on ka maalikunstnike seas populaarne olnud Bertel Thorvaldseni Kristuse tüüp, mille vormilist kaja võib näha ka Köleri Tartu Peetri kiriku altarimaalis. (LISA 5)

⁵² A. Ormisson, 19. sajandi altarimaalid Eestis kaasaegse teoloogia kontekstis. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool, usuteaduskond, 2007. Käsikiri autori valduses. Lk 24.

⁵³ T.-M. Kreem, Maalikoopiad Eesti evangeelses luterlikus kirikus 19. sajandil, lk 50.

⁵⁴ T.-M. Kreem, Maalikoopiad Eesti evangeelses luterlikus kirikus 19. sajandil, lk 52.

⁵⁵ V. Vaga, Kunst Tallinnas XIX sajandil, lk 20.

⁵⁶ T.-M. Kreem, Maalikoopiad Eesti evangeelses luterlikus kirikus 19. sajandil, lk 49.

Kahtlemata on nii itaalia kui saksa kunstnike eeskujude seas väga suur olnud levivate reproduktsioonide mõju, näiteks on nimetatud „Kristus Ketsemani aias“ kompositsioonide juures täheldatavad üsna suured erinevused koloriidis, vahel on kujutised ka peegelpildis.⁵⁷ Samas on kopeeritud ka kohalike kunstnike töid nii autorikooptatena (näiteks Eduard von Gebhardti oletatav autorikooptat Harju-Risti kirikus, Toomkiriku altarimaali alusel) kui ka teiste kunstnike poolt (G. F. Welsbergi kooptat Lihula kirikus Otto von Moelleri Võnnu maali järgi, või eriti huvitava näitena Ants Laikmaa kooptat Pärnu-Jaagupi kirikus Gebhardti Toomkiriku maalist) (LISA 5). Huvitav on seejuures, et luteri kirik ei näinud probleemi toetumises katoliiklastest kunstnike eeskujule, kelle teosed olid algselt tehtud katoliku kirikute kaunistuseks või Leonardo da Vinci puhul näiteks kloostri refektooriumi. Kunst oli tegelikult juba 17. sajandil kaotanud konfessionaalse markeri tähenduse. Lisaks olid ka luteri pastorid, nagu nende haritud kaasaegsedki, ilmselt „meistriteoste lummuses“ ehk lasksid end kanda üldisest itaalia renessansi vaimustusest.⁵⁸

Kuigi 19. sajandil tuntud teoste kooptaid väärtustati, on nende levik siinses kirikukunstis ka üheks põhjuseks, miks 19. sajandi kirikukunsti varem kuigi kõrgelt pole hinnatud. Ilmselt ei oleks täpne väita, et maalikooptad olid ajutised või ostetud-tellitud vaid soodsama hinna tõttu — pigem näitavad need varasema kunsti tundmist ja väärtustamist ning demonstreerivad oma aja esteetilisi põhimõtteid.⁵⁹ Ka maalikooptate osas võib täheldada retseptiooni muutumist aja jooksul: näiteks Kadrioru kunstimuseumi näitused „Meistriteoste lummus. Kooptat Eestis 19. sajandil“ (2005–06) ning „Bosch & Bruegel. Ühe maali neli jälge“ (2011–12) on toonud kooptate ja eeskujude leviku küsimuse päevakorda. Näeksin seda just kooptate visuaalkultuurilise olulisuse demonstreerijana ja samuti suurepärase võimalusena ideede ja eeskujude levikut uurida, mitte katsena leevendada või asendada „säravate“ originaalteoste vähesust siinses kunstikihistuses. Nagu näha, on kooptatel eriti kirikukunstis olnud tähtis roll.

1.2. Uute altarimaalide retseptioon Eesti ajakirjanduses

Selleks, et jälgida kunstipraktikas avaldunud tendentse ja nende vastuvõttu, on üheks võimaluseks uurida, millised teated uute altarimaalide kohta ilmusid toleaeegses ajakirjanduses. Mõningaid uurimusi Saksa alade religioosse kunsti retseptiooni kohta on ilmunud, kuid eestikeelsetes

⁵⁷ T.-M. Kreem, Maalikooptad Eesti evangeelses luterlikus kirikus 19. sajandil, lk 54.

⁵⁸ T.-M. Kreem, Maalikooptad Eesti evangeelses luterlikus kirikus 19. sajandil, lk 55.

⁵⁹ H. Ingerpuu, 19. sajandi altarimaalid..., lk 22.

uurimustes ei ole seda valdkonda peaaegu üldse käsitletud.⁶⁰ Uute altarimaalide kohta ilmunud artiklid on aga heaks allikaks, et uurida, millest üldse peeti vajalikuks kirjutada ja millistele asjaoludele keskenduti, sealhulgas ka seda, kas — ja kui, siis kuidas — kirjeldati altarimaalide mõju vaatajale. Seejuures tuleb arvestada publikatsioonide ja kirjutajate üldist taset ja tausta, kuna kõik kirjutamisvalikud ei pruukinud olla põhjalikult kaalutletud, vaid lähtusid ka kultuurikogemusest ja haridusest.

Kuigi kunstist kirjutati Eestis ka 19. sajandi esimesel poolel, oli sajandi teise poole kunstikirjutus oluliselt mitmekülgsem, rohkem hakkas ilmuma ka kultuurile spetsialiseerunud lehti.⁶¹ Sajandi keskpaigast alates elavnes näitusetegevus, mida hakkasid saatma esimesed kunstikriitilised tekstid. Kui varasemad teated olid olnud pelgalt informeerivad, hakati nüüdsest rohkem püüdma kunsti mõtestada ja analüüsida.⁶² Enamik kunstist kirjutajaid oli õppinud ülikoolides Tartus või Saksamaal, kuulsamaid kunstikogusid teati hästi. Tihti refereeriti artikleid, mis olid Saksamaal ilmunud, tutvustati Euroopa kunstielu ja kunstnikke. Seega oldi kunstialaste diskussioonidega Saksamaal nii hariduse kui meediatarbimise poolest võrdlemisi hästi kursis.⁶³

Üha rohkem ilmus kunsti käsitlevaid artikleid ka eestikeelses ajakirjanduses, eriti alates 1860. aastatest, sünkroonis eestikeelse ajakirjanduse tekke ja kasvuga. Tihti oli kirjutajatel kunstist pigem vähe teadmisi, rohkem oldi kursis arengutega kirjanduse ja muusika vallas. Siiski peeti kunstialase teabe edastamist väga tähtsaks nii üldvalgustuslikust kui ka emakeelse kultuuri edendamise perspektiivist.⁶⁴ Altarimaale puudutavaid artikleid ilmus nii saksa- kui eestikeelses ajakirjanduses. Enamasti avaldati neid just seoses uute altarimaalide tellimisega, nii et enamik artikleid keskendus erinevates proportsioonides sellega seonduvatele asjaoludele nagu uue maali tellimise põhjused, materiaalsed tagamaad ja sisseõnnistamise üritus. Muidugi kirjutati ka maalist endast, kuid paistab, et kunstiväärtusest olulisem oli maali tellimine kui sotsiaalne sündmus.

⁶⁰ Saksakeelse näitena siingi viidatud A. Smitmans, *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts — Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870–1914*. Eestis on 19. sajandi kunstikirjutust üldisemalt küll uuritud (Tekste kunstist ja arhitektuurist...), kuid konkreetsemalt seda, kuidas altarimaalidest kirjutati, ei ole vaadeldud.

⁶¹ K. Jõekalda, *Art History in Nineteenth-Century Estonia? Scholarly Endeavours in the Context of an Emerging Discipline*. — *Kunstiteaduslikke uurimusi* 2015, nr 3–4, lk 130.

⁶² *Tekste kunstist ja arhitektuurist. Kunstikirjutus Eestis 1777–1863. / Texte über Kunst und Architektur. Kunstschreibung in Estland von 1777 bis 1863*. Kd 1. Koost R. Loodus, J. Keevallik, L. Viiroja. Tallinn: Teaduste Akadeemia kirjastus, 2000, lk 143.

⁶³ *Tekste kunstist ja arhitektuurist* 2, lk 15.

⁶⁴ *Tekste kunstist ja arhitektuurist* 2, lk 269.

Ohtralt ilmus ajalehtedes lühiteateid uute maalide tellimisest, kuid kohati pühendati neile ka pikemaid artikleid, mis on siinkohal eriti huvipakkuvad. Valdavalt järgisid sellised artiklid sarnast ülesehitust: kõigepealt nimetati, et ühelt või teiselt koguduselt tulevad väga rõõmustavad uudised, kuna üks või teine kirik on saanud uue sisustuse/altarimaali; oma kiriku heaks tegutsemist seati teistelegi eeskujuks (see osa võis olla ka artikli lõpus või korduda nii alguses kui lõpus). Siis kirjeldati rahakogumist või nimetati lahkeid annetajaid — nimetati maali ja/või muude tellitud sisustus-elementide maksumust ja tellimuse finantseerimise viise. Nimetati maali autorit ja pildi teemat (osas artiklitest see alajaotus lausa puudus, aga kohati kirjeldati siinkohal pilti ka pikemalt); kirjeldati põhjalikult maali sisseõnnistamise sündmust — kui palju ja kui kaugelt oli külalisi tulnud, milliseid laule lauldi, kes ja millest kõnelesid.

Eriti domineeris artiklites ühistegevuse ja oma kiriku heaks annetamise propageerimine, näiteks „olge terve, armsad Torri rahwas, et teie polle paljuks pannud omma Jummalä koea ehhitusseks ennast nattuke kulutada ja sega teistele näidata, et hulgal kerge assi on head teha.“⁶⁵ Palju tänati annetajaid ja vahel ka kunstnikke, kes tasuta või vaid väikse kuluhüvitise eest olid altaripildi teinud. Enamasti esitati rahakogumist eduloona ja kui esines ka takistus, said need kiiresti lahendatud: „Nüüd olli rahhast pudus, sest pilt [Haapsalu Jaani kirikus] maksis 38 rubla 78 koppikat rohkem, kui meil rahha olli. Ni pea, kui omma suud selle polest ollime lahti teinud, ei tulnud kahhe nädala aea sees mitte ükspäinis need puduwad 38 rubla 78 koppikat kokko, waid meil jäi weel mõnni hea rublake taggawarraks, mis eest eddespiddi omma pühha koeale kahhekordsed aknad ja ahjo sisse tahhame murretseda.“⁶⁶

Kui nimetati maali väljavahetamise põhjuseid, rõhutati peamiselt seda, et eelmine maal oli väga vana ning seetõttu arusaadavatel põhjustel määrdunud ja tumenenud, aga mainiti ka selle sobimatust kirikusse. Kohati on aru saada, et osa sellest sobimatusest tulenes just maali ebasobivusest kahjustunud olekust, mis lisaks võis moonutada maalil kujutatut. Nii kirjutati 1856. aastal Türi kirikusse uute maalide tellimise kohta, et vanadel maalidel tuli pildi sisse tekkinud pragude tõttu mõningate figuuride juurde kuuluvaid detaile spetsiaalselt otsida ning Juudas oma tardunud pilguga äratavat vaatajates vähe vagadust. Oli ka lisatud, et vanad maalid, mis aastatel 1671–95 olid tehtud, olid lahendatud üsna rohmakalt ja vähese kunstimaitsega viisil.⁶⁷ Tähelepanuväärne on, et Türi kirikusse telliti August Pezoldilt maalid samadel teemadel, mida kujutasid ka varasemad pildid Christian Ackermanni töökojast tulnud retaablil: üleval „Kolgata“ ja all „Püha

⁶⁵ Altari pilt. — Perno Postimees ehk Näddalileht 16.10.1863. Osas: Ommalt maalt. Perno maakonnast.

⁶⁶ Altari pilt. — Perno Postimees ehk Näddalileht 23.02.1866. Osas: Ommalt maalt. Haapsalust.

⁶⁷ Ehstland. Turgel. — Das Inland 05.11.1856, lk 730.

õhtusöömaaeg“, mille puhul ka figuuride arv ja üldine kompositsiooniline struktuur on suhteliselt sarnased. Seega võib järeldada, et vanad maalid ei olnud sobimatud mitte temaatilis-teoloogiliselt, vaid just esteetiliselt.

Peamine, mis eristab saksakeelsetes väljaannetes ilmunud tekste eestikeelsetest, on teoste kunstiline kirjeldus. Selle poolest olid saksakeelsed väljaanded veel vähemalt 1860. aastate eestikeelse perioodikaga võrreldes põhjalikumad. Mitmes eestikeelses artiklis, näiteks Tori kirikust 1863. aastal⁶⁸ ja Kuusalu kirikust 1865. aastal⁶⁹ isegi ei nimetatud, kes oli kunstnik, kes uue altarimaali tegi. Küll aga ei jäetud mainimata korjanduse korraldamist ja maali hinda. Selles osas pakub eriti huvitava näite Tõstamaa uue maali juhtum, kus kõigepealt ilmus ajalehes teade uue kantsli ja altaripildi saamise kohta kirikuhoone saja aasta juubeli puhul⁷⁰ ning poolteist kuud hiljem ilmus eraldi artiklis spetsiaalne selgitus, kuidas kujunes maali hind, ehk miks see niivõrd odav oli.⁷¹ Kirikuõpetaja oli ise kirikule kinkinud ühe vana maali, „mis agga mitte sedda wisi ei wöinud ülles pandud sada, waid pididi ülle malitud sama. Agga kust sedda inimest leida? Noh Jummal leidis nõu! Seal tulli Perno linnast üks noor naesterahwas, wöttis sedda malimisse tööd omma peale ja pealegi: möttelge ilma maksuta ja laskis agga ükspäinis nende wärride eest, mis selle tö jures prukis, maksa.“⁷² Seejuures ei põhjendatud, miks maal ei sobinud, ei öeldud, kust see pärines, mida see kujutas, kelle teos see oli või kes oli „noor naesterahwas“, kes selle üle maalis.⁷³

Nagu mainitud, annavad saksakeelsed artiklid rohkem teavet. Nii kirjutas Das Inland Türi kiriku uute maalide puhul austavalt kunstnik August Pezoldist, nimetas, et „Püha õhtusöömaaeg“ on vaba koopia Friedrich Overbecki tööst, „Kolgata“ aga kunstniku enda kompositsioon. Maale analüüsi ajakirjandusliku lühiformaadi raames üpris põhjalikult lähtuvalt nende kunstilistest eeskujudest, osade suhtest tervikusse ja tekitatavast emotsioonist. Tunnustati liiga erksate värvide ja teatraalsete efektide vältimist, tänu millele äratavad vaataja tähelepanu ja vagasid tundeid ainult rahulikud ja pühalikult tõsised figuurid. Kiideti natuuritruud värvikäsitlust, Maarja valu liigutavat kujutamist ning

⁶⁸ Altari pilt. — Perno Postimees ehk Näddalileht 16.10.1863. Osas: Ommalt maalt. Perno maakonnast.

⁶⁹ Röömsad sõnnumed. — Perno Postimees ehk Näddalileht 24.02.1865. Osas: Ommalt maalt. Eestimaalt.

⁷⁰ Kirriko mällestussepäaw. — Perno Postimees ehk Näddalileht 04.12.1863. Osas: Ommalt maalt. Perno maakonnast.

⁷¹ Uus pilt ja kantsel kokku olid maksnud 152 rubla ja ülemaalimine peale selle 50 rubla, „tavalise“ maali hinnaks arvati mitusada rubla.

⁷² Pühade wasto walmistamisest ja kirriko ehitusse kullust. — Perno Postimees ehk Näddalileht 22.01.1864. Osas: Ommalt maalt. Testamaalt.

⁷³ On teada, et Tõstamaa kirikus oli 17.–18. sajandi vahetusest pärinev „Püha õhtusöömaaeg“, mis 1863. aastal vahetati maali „Leiba õnnistav Kristus“ vastu. Autor ongi teadmata, kuid ilmselt on pilt maalitud mõne itaalia kunstniku eeskujul ja võib-olla välismaalt ostetud.

pildi jõudu ja väarikust tervikuna.⁷⁴ Üldjoontes sarnane on ka kirjeldus Ambla kiriku uuest maalist, kus rohkem tähelepanu pöörati seostele kirjakohtadega, kuid samuti oli pöhirõhk teose emotsionaalsel mõjul ja teos asetati ka kunstikonteksti — antud juhul võrreldi seda Oleviste kiriku altariseinaga.⁷⁵

Eestikeelsesse ajakirjandusse tuli altarimaalide puhul põhjalikum kontekstiasetamine Johann Köleri apsiidimaaliga Tallinna Kaarli kirikus, mida ilmselt soodustasid nii maali tehnika, suurus ja tähtsus kui ka Köleri kui esimese selgelt eestimeelse ja prominentse kunstniku roll selles.⁷⁶ Palju tähelepanu äratas just valitud freskotehnika ja mitmed artiklid pidasid enda kohustuseks lugejale seletada, mida see endast kujutab, anti lühiülevaade fresko eripärast ja ajaloolisest kontekstist, nimetati Pompejid. Seeläbi rõhutati Köleri teose olulisust: „Kaarli-kiriku altari-pilt on esimene, mis senni ajani Wenemaal on valmistatud ja ka seeläbi väga tähtsaks saab jääma.“⁷⁷ Toodi esile, kui palju Köler selle tehnika õppimiseks ja teose eeltöödeks aega kulutas ja vaeva nägi — ilmselt eeldati, et need on lugejatele arusaadavad väärtused. Kunstilise panuse, keerukuse ja töömahukuse mõõdupuuks oli „kunstlik“: rõhutati, et Köleri töö oli väga „kunstlik“, st töömahukas ja seepärast kallis, kuna oli „kunstlik“ teha kumerat vaheseina, fresko jaoks vajaminevat alust.⁷⁸

Nagu Köleri fresko valmimine Tallinnas, oli ka maakohtades uue altarimaali tulek suur sündmus ja lehed kajastasid põhjalikult just selle sotsiaal-kultuurilist poolt. Lisaks väga detailsetele sündmuse kirjeldustele rõhutati ürituse pidulikkust ja liigutavat mõju ning tähtsust, viidates suurele kokku tulnud inimhulgale ja kaugetele külalistele. Ei jäetud ka mainimata, et pärast sai rohkesti süüa ja viina juua.⁷⁹ Eriti tähtis oli selle sündmuse raames peetud jutlus, mis näiteks Amblas ja Hallistes peeti kõigepealt eesti- ja siis saksakeelsena. Suur osakaal oli ka laulmisel.⁸⁰ Jutlusel ja peetud kõnedel oli

⁷⁴ Ehstland. Turgel. — Das Inland 05.11.1856, lk 731.

⁷⁵ E. W. Korrespondenz. Aus Ehstland. — Das Inland 14.08.1850, lk 521.

⁷⁶ Artiklis selgitatakse ka, et Köler just oma päritolu rõhutamiseks signeerib teoseid „Köler-Wiliandi“.

⁷⁷ A. E. [August Einwald], Tallinna Doom-Kaarli kiriku altari-pilt. — Eesti Postimees ehk Näddalaleht 22.08.1879.

⁷⁸ B. [Johann Heinrich Brasche], Uus altari pilt Tallinna Kaarle kirikus. — Ristirahwa pühhapäwa leht 19.08.1879. Tolleaegset sõnakasutust kunsti kirjeldamiseks on muidugi huvitav jälgida. Mõningatele eestlastest ajakirjanikele ei meeldinud, et eestikeelsed sõnad „kunst“ ja „kunstnik“ (toona pigem „künstler“) on otselaenu saksa keelest, seepärast prooviti näiteks soome keele eeskujul leida erinevaid omakeelseid variante, kuid ükski neist ei ole kasutusse läinud. Kuna viidati, et ka „kunst“ tuleb sõnast „können“, mis on etümoloogiliselt võimise, suutmise, oskamisega seotud, pakuti välja eestikeelne variant „wõidlane“, maalikunstnik vastavalt „waawa-wõidlane“. [-n]. Tänavune piltide näitus Tallinna muuseumis... — Linda 07.07.1898. Osas: Meie ajalugu, lk 478–479.

⁷⁹ Halliste ue kirriko ehhitussest ja pühhitsussest. — Perno Postimees ehk Näddalileht 20.12.1867. A. E. [August Einwald], Tallinna Doom-Kaarli kiriku altari-pilt. — Eesti Postimees ehk Näddalaleht 22.08.1879. Sündmuse olulisust näitab ka see, et mõlemad pikad artiklid ilmusid esilehel. Hallistes pühitseti tol päeval küll terve uus kirik (uus maal sealhulgas), kuid uue maali ja/või altariseina ja kantsli sissepühitsemised ei olnud vähema tähelepanuga kajastatud.

⁸⁰ E. W. Korrespondenz. Aus Ehstland. — Das Inland 14.08.1850, lk 522.

väga tähtis roll maali mõistmisel, selle teose sissejuhatamisel koguduse edasiseks eluks, sest kõigis siinkäsitletud artiklites nimetati, et õpetaja selgitas maali tähendust väga põhjalikult, kirjeldas detailselt maalil kujutatut ja kasutas seda illustratsioonina usulise sõnumi edastamiseks.

Kokkuvõttes jääb altarimaalide kohta avaldatud teateid lugedes mulje üsna praktilisest lähemisest, mis on maalide väljavahetuse põhjuseid otsides väga oluline aspekt. On näha, et kõige tähtsamaks peeti seda, et uus maal või muu sisustuselement põhimõtteliselt kirikusse tuleb: kiriku heakorrastamist peeti väga oluliseks ja üks jõukohasemaid osi sellest oli tellida uus altarimaal. Teoreetilistes taotlustes arutleti küll liturgiat või religioosse maali kujutusviise puudutavate küsimuste üle, kuid kohalikus praktikas soovis kogudus enamasti lihtsalt uut pilti kui kõige taskukohasemat materiaalist väljendust kiriku heaks tegutsemisest. Tasapisi ilmus ka siinsesse ajakirjandusse rohkem arutlusi kunstilise taseme ja kunstnike loomingu kohta, kuid uusi altarimaale puudutavate artiklite põhituumaks jäi siiski rõõm uue pildi üle. Keskenduti peamiselt uue teose faktilisele olemasolule, selle tulekule kui sündmusele ja kirjeldati praktilisi aspekte — mõõtmeid, maksumust. Kui kunstilisi väljendusvahendeid mainiti, jäi ka siin kõlama peamiselt teose emotsionaalne, liigutav mõju.

2. Luteri kiriku taotlused kirikuehituse ja -kunsti vallas 19. sajandil

Kui esimeses peatükis vaatlesin maalide tellimise praktikat ja sellega seonduvaid elulisi probleeme, keskendun käesolevas osas taotlustele ja ideaalidele, mis kirikul altarimaalide suhtes olid. Altarimaalide tellimise juures kohtusid praktilised mõjutegurid ideeliste arengutega, mida tuleb vaadelda koosmõjus. Ühel pool olid religioosse-intellektuaalse eliidi taotlused ja soovitusel ning teisel reaalne maalide tellimise praktika, mida mõjutasid veel mitmed tegurid, sh rahalised. Teisalt on aga selgelt näha, et intellektuaalsed soovid või ka muutuv kunstimaitse mängisid uute altarimaalide tellimises oma rolli. Mudel, kus keskaegses kirikus on barokne retaabel vastavate maalidega 17. sajandist, mis vahetati 19. sajandil välja uu(t)e maali(de) vastu, oli küll levinud, kuid mitte üldkehtiv: mõneski Eesti kirikus (näiteks Simunas) vahetati 19. sajandi jooksul maali ka rohkem kui üks kord, mis ilmselt näitab just ideede ja maitse muutumist, mitte niivõrd praktilist vajadust.⁸¹

2.1. Luterluse kunstialased seisukohad: pilt kui teoloogia agent

Luteri kirikus ei olnud piltide kasutamine keelatud, ent sõna oli siiski pildi suhtes ülimuslik. Kiriku kunstilised seisukohad ja ruumilised vajadused on tihedalt seotud liturgiaga, jumalateenistuse läbiviimise korruga, milles reformatsiooni toodud muutused näitavad samuti selgelt sõna domineerimist pildi üle. Kunstiliikidest eelistati muusikat, kuna ühine laul andis „kogudusele võimaluse senisest intensiivsemalt ja teadlikumalt liturgias osaleda“, et „Jumala sõna püsiks meie keskel ka laulu vahendusel“.⁸² Lisaks rahvakeelse koguduselaulu edendamisele tähtsustas reformatsioon varasemast rohkem jutluse rolli ja muutis koguduse, mis oli varem rohkem liturgia passiivne objekt, aktiivsemalt liturgias osalevaks.⁸³

Luteri kiriku kunstilised seisukohad lähtuvad Martin Lutheri enda nägemusest kunsti kohast või kohatusest kirikus. Ühelt poolt väljendas Luther selgelt, et arvukate valetõlgenduste tõttu meeldiks talle pigem, kui pilte kirikus ei oleks, teisalt aga nägi piltide kasulikkust jumalasõna illustreerimisel ja

⁸¹ H. Ingerpuu, 19. sajandi altarimaalid..., lk 24.

⁸² M. Tiitus, Usupuhastus ja sellele järgnev liturgiline areng luterlikus kirikus. — Liturgika. Koost K. Soom. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2015, lk 122.

⁸³ M. Tiitus, Usupuhastus ja sellele järgnev liturgiline areng..., lk 122.

selgitamisel. Olulisi väljaütlemisi kunsti kohta tegi Luther nn *invocavit*-jutlustes, mille ta pidas 1522. aastal Wittenbergis nädala jooksul alates *invocavit*'ist ehk tuhkapäevale järgnevast pühapäevast. Nende jutluste peamine eesmärk oli rahustada rahvast, kes teiste esilekerkinud kõnelejate mõjul oli hakanud muuhulgas kirikuid rüüstama ja vägivallatsema, mida Luther soovis maandada. Jutluste korduvaks motiiviks oli seega sõna jõud ja rõhutus, et sunni ja seadustega ei saavutata tulemusi, sõna abil inimeste südamesse jõudes aga küll.

Eriti tähtsaks pidas Luther eristust asjade vahel, mida peab tegema ettemääratud viisil, ja asjade vahel, mis on valikulised. Esimesed on Jumalast määratud, teised aga ei ole vajaduse küsimus, vaid võivad nii olla kui mitte olla, ohustamata usku.⁸⁴ Teise kategooria puhul on väga oluline valikuvabadus: igaüks peab nende üle ise otsustama ja otsuse eest vastutama, neid ei tohi hakata omavoliliselt keelama, kuna Jumal on seadnud need vabalt valitavaks. Sellesse kategooriasse asetuvadki kunstiteosed kirikus.⁸⁵ Luther ei võta endale julgust pilte keelata või hävitada, kuna tema arvates jääbki Piibli esimene käsk selles osas mitmeti mõistetavaks. Piiblis endas on korduvalt näiteid esemete loomise kohta, mida võib pidada kunstiteosteks — näiteks Moosese vaskmadu, mis hävitati just siis, kui seda hakati kummardama.⁸⁶

Ilmselt mõtles Luther katoliiklasi, kui ütles, et oma vaenlastele pole mõtet esitada süüdistust piltide kummardamises, kuna sõjakal vaidlusel pole tulemust. Seega kasutas Luther kavalamat võtet ja asetask pildid üldsegi väljapoole küsimust, tehes neist midagi ebaolulist, öeldes, et nende loomine on Jumala teenimiseks kasutu. Ka altarite lõhkumine on ainult kahjulik, sest tekitab vaid rohkem vastuseisu. Välised asjad ei saa teha kahju ega kasu, kui mitte ise neile liigset võimu anda.⁸⁷ Ta nägi suure probleemina piltide valesti kasutamist ja just seetõttu oleks tervitanud olukorda, kus pilte kirikutes üldse poleks. Kuna nad on aga rangelt valikuvabaduse alla kuuluvad, pole seega ka õige neid keelata — eriti kuna on inimesi, kes tõlgendavad neid õigesti ja kellele nad on kasulikud.⁸⁸

⁸⁴ M. Luther, The Second Sermon, March 10, 1522, Monday after *Invocavit*. — Eight Sermons at Wittenberg, 1522, <http://www.predigten.uni-goettingen.de/archiv-6/eight-sermons-wittenberg.pdf> (vaadatud 29.03.2017).

⁸⁵ M. Luther, The Third Sermon, March 11, 1522, Tuesday after *Invocavit*. — Eight Sermons at Wittenberg, 1522, <http://www.predigten.uni-goettingen.de/archiv-6/eight-sermons-wittenberg.pdf> (vaadatud 29.03.2017).

⁸⁶ M. Luther, The Third Sermon

⁸⁷ M. Luther, The Third Sermon

⁸⁸ M. Luther, The Fourth Sermon, March 12, 1522, Wednesday after *Invocavit*. — Eight Sermons at Wittenberg, 1522, <http://www.predigten.uni-goettingen.de/archiv-6/eight-sermons-wittenberg.pdf> (vaadatud 29.03.2017).

Peamise probleemina nägi Luther mitte niivõrd piltide kummardamist, sest ta ei uskunud, et keegi võiks pidada krutsifiksi Jumalaks ja mitte tema märgiks, vaid inimeste arvamust, et kunstiteoseid kirikusse asetades teevad nad Jumalale meelepärase teo.⁸⁹ See oli Lutheri silmis suurim põhjus, miks pilte ega kujusid ei peaks kirikutes olema — inimestele tuleks õpetada, et Jumal ei hooli välistest asjadest nagu pildid. Luterliku *sola fide* põhimõtte järgi ei saa väliste tegudega n-ö „paremasse kirja“, sest määrav on ainult isiklik usk. Teisalt aga pole õige pilte ainult valetõlgenduste pärast hukka mõista, vaid tuleb arvestada ka nende potentsiaalset kasulikkust. Sellest järeldas Luther, et parim suhtumine piltidesse on, et need pole ei head ega halvad, need võivad kirikus olla ja mitte olla ning see on vaba valiku küsimus — valik tuleb aga langetada iseseisvalt ning õigetel alustel.⁹⁰ Just sellest seisukohast lähtub luterluse põhipositsioon kunsti kui *adiaphora*, *Mitteldinge* suhtes.

Luther ei arendanud välja ühest pildidoktriini või põhjalikku pilditeooriat. Tema suhteline ükskõiksus piltide suhtes ja kunstiteoste kuulumine valikuliste asjade kategooriasse tähendasid praktikas ka suhtelist vabadust kirikukunsti teostega ümberkäimisel. 1526. aasta Saksa jumalateenistuse korras käsitleti ka kunsti kirikus, kusjuures altari suhtes sedastati, et vanad kujundused võivad altaril olla seni, kuni need on füüsiliselt liiga kulunud või kahjustunud või kuni tekib soov neid muuta.⁹¹ Nii näiteks võis enamikus Saksi kirikutes veel 1800. aasta paiku olla reformatsioonieelne altari-pilt.⁹² Ka paljudes Eesti kirikutes olid veel kaua üleval keskaegsed (kapp)altarid, Nigulistes lausa 1482. aastast 1863. aastani.⁹³ Ühe konkreetse soovitusena altari-piltide kohta Luther siiski tegi: altari otsene seotus armulauasakramendiga tähendab, et altari-pilt võiks olla vastaval teemal ehk „Püha õhtusöömaaeg“, kuigi lubatud olid ka „Ristilöömine“/„Kristus ristil“ ja „Ülestõusmine“, sest need viitasid Kristuse läbi saabunud lunastusele.⁹⁴

Lisaks *invocavit*-jutlustes toodud põhjendustele, miks tuleb pilte lubada, nägi Luther selgelt ka piltide didaktilist väärtust. 1577. aastal formuleeris evangeelne kirik nn Konkordialepingutes oma seisukoha piltide kasulikkusest: need on vajalikud kiriku kaunistamiseks, mäletamiseks ja kasutamiseks

⁸⁹ Miks muidu valitsejad kirikutele hõbedast krutsifikse kingisid, küsis Luther, kui nad ei arvaks, et see on Jumalale tähtis. Ilmselt ei läinud Lutheri soov täide, sest ka 19. sajandi Eesti kirikukunsti on väga palju juhtumeid, kus mõisnik kingib kirikule kunstiteose ja Lutheri loogika järgi peab tõenäoliselt seejuures silmas ka oma teo meelepärast Jumalale.

⁹⁰ M. Luther, *The Fourth Sermon*

⁹¹ I.-K. Hein, *Keila altar ja Tobias Heintze. Kristliku traditsiooni tõlgendused protestantlikus kirikukunsti*. Bakalaureusetöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut, 2003. Kättesaadav EKA Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudis. lk 14.

⁹² H. Haebler, *Das Bild in der evangelischen Kirche*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1957, lk 12.

⁹³ R. Rast, *Altar — Jumala laud ja esindusobjekt*. — Eesti kunsti ajalugu 2, 1520–1770. Koost K. Kodres. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 315.

⁹⁴ Eestis oli „Püha õhtusöömaaeg“ altaritel levinud 16. ja 17. sajandil, alates 18. sajandist hakkab rohkem esile kerkima „Kristus ristil“. R. Rast, *Altar — Jumala laud ja esindusobjekt*, lk 317.

ajaloolis-õpetliku õppevahendina.⁹⁵ Kuigi esikohal oli Jumala sõna, mõnsid luterlased, et pildid siiski aitavad seda illustreerida ja selgitada, need toetavad jutlust ja aitavad kuuldot ka paremini meelde jätta. Kuigi pühakutekultus oli hukka mõistetud, oli lubatud isegi pühakutele viidata usu tugevdamise ja õpetuse näitlikustamise eesmärgil.⁹⁶ Luther põhjendas pilte kirikus, viidates, et Kristuse kujutist südames kanda pole kindlasti patt — miks peaks siis Kristuse pilt silmade ees sobimatu olema?⁹⁷ Siiski ei kadunud luterlik tekstisõbralikkus ka siin, kuivõrd Luther nägi ette, et pilti peaks alati saatma tekst. Pildil kujutatu pidi kindlasti olema üheselt mõistetav ja selge, seejuures ei olnud saatev tekst mitte stseeni kirjeldav, vaid pigem tähendusele viitav, osutades, kuidas tuleks pilti mõista.⁹⁸ Sellisel viisil kunstiteoseid õigetel eesmärkidel kasutades oli neil selge funktsioon ja agentsus, mida Luther soosis.

2.2. Evangeelse kirikuehituse programmid 19. sajandi keskel

Kuna Lutheri enda soovitusel kirikuehituse ja -kunsti osas jäid paljuski lahtiseks, valmistas see järgnevatel sajanditel mõningast segadust. Kirikute ehitamise, taastamise, heakorrastamise ja sisustamise praktiline vajadus käis käsikäes teoretiseerimisega kirikule sobiva stiili ja sisseseade üle. Eriti 19. sajandil soodustas seda üldine pürgimus teaduslikkuse poole, soov langetada otsuseid läbikaalutult ja argumenteeritult. Selguse loomiseks ja kirikuehituse korrastamiseks kogunesid Saksamaal 19. ja nende jätkuna ka 20. sajandil mitmed kirikupäevad ja -konverentsid, kus koostati kirikuehituse juhiseid. Seejuures püüti reglementeerida ja tasandada erinevate territoriaalkirikute (*Landeskirche*) vahelisi erinevusi, kuivõrd luteri kirikul ei ole ühtset, ühest keskusest lähtuvat poliitikat nagu katoliku kirikul. 19. sajandi keskpaiga kirikuehituse regulatiivid olid sisuliselt esimesed katsed evangeelset arhitektuuri ja kunsti ühtlustada ja saavutada vähemalt saksa aladel kultuse vormiühatus.⁹⁹

Esimene konkreetsetest punktidest koosnev kirikuehitusprogramm võeti vastu 1856. aastal Dresdenis (LISA 1). Sellele järgnesid 1860. aasta Barmeni kirikupäeva teesid, millel oli pigem

⁹⁵ T. Kaufmann, Die Bilderfrage in der frühneuzeitlichen Luthertum. — Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte. Hrsg. P. Blickle et al. (Historische Zeitschrift, NF. 33). München: Oldenbourg, 2002. Lk 417–424.

⁹⁶ K. Kodres, Kirikuisustus. — Eesti kunsti ajalugu 2, 1520–1770. Koost K. Kodres. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 354.

⁹⁷ H. Haebler, Das Bild in der evangelischen Kirche, lk 14.

⁹⁸ K. Kodres, Kirikuisustus, lk 356.

⁹⁹ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 104.

orienteeriv ja nõuandev mõju.¹⁰⁰ 1861. aastal pidas teoloog Carl von Grüneisen Eisenachi konverentsil ettekande kirikute ehitamisest ja sisustamisest ning selle lõpus esitas 16 teesi, mis võeti ametlikult vastu ja millest sai Eisenachi regulatiiv (LISA 2), mis oli esimene reaalelulise korraldusliku ambitsiooniga kirikuehitusprogramm. See oli ka moodsa kirikuehituse alguspunkt ja stiiliaspektist väljendas dogmaatilise faasi lõppu, käies ühte jalga 1850.–60. aastatel aset leidnud suundadega Prantsusmaal ja Inglismaal, kus varasemate stiilide võimalikult täpne järgimine asendati loomingulisema, vabama eeskujuvõtmisega.¹⁰¹

Ajastule kohaselt oli stiiliküsimus kirikuehitusprogrammides muidugi käsitletud. Historitsismi vaimus nähti kirikuhoone — ja sealhulgas kirikusisustuse — puhul võimalikuna erinevaid ajaloolisi stiile. Eeskujuna sobisid näiteks romaanika või varakristlik basiilika, kuid kõige sobivamaks kõigist alternatiividest peeti siiski gootikat. Lisaks soositi stiiliühtsust: kogu kirik peaks olema läbivalt ühes ja samas valitud stiilis ellu viidud. Kirikusisustuse ja sisekujunduse osas oldi peale stiiliühtsuse nõude pigem napolisõnalised, sisustuselementide ja kirikuriistade puhul korduvad märksõnad „sobilik“ (*angemessen*) ja „väärikas“ (*würdig*). Eisenachi regulatiivis on selgelt nimetatud ka materjaliususe printsiipi: kui kiriku sisemus ehitada puidust, ei tohi see mingil juhul jäljendada kivi ja materjalid peavad olema kauakestvad (LISA 2).

Väga oluline oli väärade ehk empooride küsimus — kas ja kui, siis millisel kujul neid lubada. Kasvavad kogudused tingisid üldiselt väärade ehitamise kirikutesse, kui need varemalt puudusid, kuid kirikuehitusprogrammid neid ei soosinud, sest need piirasid nähtavust. Leiti, et kindlasti ei tohiks need ulatuda kooriruumi. Dresdeni teesides (LISA 1) osutati, et empoorid ei tohiks vaatevälja takistada, ja viidati, et pigem võiks neid võimaluse korral vältida. Eisenachi regulatiivis (LISA 2) oli põhiseisukoht sama, et empoore tuleks vältida, aga kui see pole võimalik, võib need piiratud määral ehitada, kindlasti mitte mitmekordsetena. Empooride võimalik laius ja kõrgus olid Eisenachi regulatiivis täpselt paika pandud ja nende ehitamise korral soovitati empooridele vastavalt, vertikaalteljel kaheks jagatuna, teha ka kiriku akende jaotus — parema valgustuse ja nähtavuse huvides.

Kuigi üldiselt pakuvad kirikuehitusprogrammid neis antud nõudmistele üsna vähe konkreetseid põhjendusi, on aru saada, et suur osa teesidest lähtub akustika ja hea nähtavuse ning mugava

¹⁰⁰ A. Mertin, Kirchenbau Regulativ. Evangelische Kirchbauprogramme von 1856 bis 2008. — Tà katoptrizómena. Das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik, Heft 58, 2009, <https://www.theomag.de/58/am277.htm> (vaadatud 15.04.2017).

¹⁰¹ E.-M. Seng, Der evangelische Kirchenbau im 19. Jahrhundert. Die Eisenacher Bewegung und der Architekt Christian Friedrich von Leins. Tübingen: Wasmuth, 1995, lk 269.

liikumise seatud tingimustest. Akustikast lähtuvalt ei tohiks kirik olla liiga pikk ja kitsas ega liiga kõrge, vaid pigem kompaktses ruumiga. Ka võimalikke tsentraalehitiste vorme hinnati vastavalt nende akustilistele omadustele, näiteks soositi pigem oktoogoni kui rotundi. Mugavast liikumisest ja sujuvast liturgiast lähtub, et altariruum peaks olema piisavalt suur, et koori ja altari vahel ei tohiks olla piiret või mingeid muid takistusi, et pingistiku ees peaks olema piisavalt ruumi ja pingistikku peaks läbima piisava laiusega käik.

Hea nähtavuse rõhutamine kirikuruumis on programmides läbiv. Peasissepääsust idaotsani peab avanema perspektiivvaade, mida ei tohi takistada oreliivääri kandetalad; altariaed ei tohi olla liiga massiivne; kooriruum ei tohi olla (näiteks koorivõrega) pikihoonest eraldatud; lugemispult ei tohi takistada vaadet altarile; pingid peavad olema asetatud nii, et igalt poolt näeks korruga kantslit ja altarit; topeltempoore ei tohi ehitada peamiselt halva nähtavuse tõttu ja ühekordsetegi puhul on nende suurus väga piiratud, et empooridel või nende all istujate vaade poleks piiratud. Oluline on seejuures, et vaba vaade peab avanema ennekõike just kantslile ja eriti altarile, mis tähendab, et kui altaril on maal, pidi see kogudusel terve jumalateenistuse aja silme ees olema.

Altarikujunduse osas leiti, et kooriruum peaks olema pikihoonest kõrgemal — samuti parandab nähtavust ja tõstab esile — ja altariruum võiks olla piiratud altariaiaga, mille ääres peaks saama põlvitada. Altarilaua peaks kindlasti olema krutsifiks. Retaabel oli lubatud, kuid mitte kohustuslik. Altarimaali osas olid kõik programmid ühel meelel: altaril võib maal olla, kuid see peab kujutama kas Kristuse passiooni peamisi sündmusi või püha õhtusöömaaga, mitte mistahes väiksema tähtsusega piiblistseene. See tähendab, et Saksa kirikuehitusprogramme täpselt järgides ei oleks altarimaal pidanud kujutama ka näiteks teemasid nagu „Aita mind, Issand“, „Õpetav Kristus“, „Kutsuv Kristus“ või muid taolisi, mis on Eesti kirikutes esindatud.

Seega tuleb arvestada, et nimetatud kirikuehitusprogrammidel, sealhulgas Eisenachi regulatiivil, ei olnud siiski tugevat seadusandvat mõju ehk nende regulatiivne jõud ei olnud kuigi suur. Ilmselt ei olnud nende mõju kirikuehitusele Eestis kuigi tugev.¹⁰² Lõpptulemusena ei saabunud täielikku üksmeelt evangeelse kirikuehituse osas ja kõik territoriaalkirikud neist teesidest ei lähtunud,¹⁰³ nagu algselt oli loodetud, ent siiski ei saa eitada nende nõuandvat rolli ja eriti Eisenachi regulatiivi tähtsust arhitektuuriloos. Kuigi praktikasse ei pruukinud kõik need soovitusel jõuda, väljendavad

¹⁰² T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 109.

¹⁰³ K. David-Sirocko, Georg Gottlob Ungewitter und die malerische Neugotik in Hessen, Hamburg, Hannover und Leipzig. Petersberg: Imhof, 1997, lk 139.

kirikuehitusprogrammid siiski ajastu arusaamu ja annavad aimu sel hetkel kõige aktuaalsematest taotlustest ja püüdlustest luterlikus kirikuehituses ja -kujunduses.

2.3. Tartu Ülikooli teoloogid kunstist

Eestis oli luterlike teoloogide vaimseks keskuseks 19. sajandil Tartu Ülikooli teoloogiateaduskond. 1802. aastal koos ülikooliga taasasutatud teaduskond oli 19. sajandil ainus kõrgharidusasutus Vene keisririigis, kus valmistati ette luteri pastoreid.¹⁰⁴ Mõningaid vastuolusid tekkis ülikooli teoloogide kui teoreetikute ja maakoguduste pastorite kui praktikute vahel, kel oli kohati erinevaid nägemusi kirikuelu korraldamisest ja pühakirja tõlgendamisest.¹⁰⁵ Kunstialased seisukohad jäid kõlama pigem ülikooli teoloogide poolt, kes avaldasid oma mõtteid teaduskonnaga seotud ajakirjades, näiteks 1859. aastal ellu kutsutud ja kuni 1874. aastani ilmunud Dorpater Zeitschrift für Theologie und Kirche (DZTK), ainus sel sajandil siin regioonis ilmunud teoloogiline teadusajakiri, millele tegid kaastööd kõik toonased usuteaduskonna liikmed.¹⁰⁶

1869. aastal kirjutasid Tartu Ülikooli teoloogid Theodosius Harnack ja Nikolai von Oettingen DZTK-sse artikli „Üleskutse kristlik-religioosse kunsti toetuseks meie kirikus“ (*Aufruf zur Förderung christlich-religiöser Kunst in unserer Landeskirche*). Nad tõid eeskujuks paljud Saksamaal ellukutsutud ühingud kirikukunsti toetuseks ja edendamiseks, mille eesmärkideks oli toetada kunstiteoste tellimist kirikutesse ja koolidesse, aidata nõu ja jõuga muretseda kirikuriistu, aga levitada ka sobilikke graafilisi eeskujulehti. Harnack ja Oettingen leidsid, et nende ühingute ülesanded on niisama olulised ja ka meie jumalateenistustele sobivad, kuna olukord kirikukunsti osas pole kiita. Tuleks püüda kõrvaldada vanad vead ja hädaolukorradki, mis tekitavad kaasajal üha enam muret. Samas ei tohi lasta end kanda sentimentaalsest kunstivaimustusest ega sisutühjast hiilgusest, kuivõrd need ühingud ei ole loodud vaid esteetilistel alustel, vaid kannavad kõrgemat eesmärki. Nimelt peab

¹⁰⁴ K. Resik, Pühakirjatüli 19. sajandi teisel poolel Balti provintssides. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikooli usuteaduskond, 2003. Kättesaadav Tartu Ülikooli usuteaduskonnas. Lk 6.

¹⁰⁵ Vt K. Resik, Pühakirjatüli 19. sajandi teisel poolel Balti provintssides. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikooli usuteaduskond, 2003. Kättesaadav Tartu Ülikooli usuteaduskonnas.

M. Riistan, Tartu ülikooli usuteaduskond ja Balti kubermangude luterlik kirik: suhted ja suhtumised 1860. aastate kiriklik-teoloogilise publitsistika põhjal. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikooli usuteaduskond, 2004. Kättesaadav TÜ repositooriumis <http://dspace.ut.ee/handle/10062/1166>.

¹⁰⁶ U. Petti, Tartu teoloogide algatatud kiriklik-teoloogilised perioodilised väljaanded XIX sajandil. — Eesti teoloogilise mõtlemise ajaloo. Sissejuhatavaid märkusi ja apokrüüfe. Koost R. Altnurme. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2006, lk 42.

kunst, et oma olemasolu kirikus õigustada, alluma jumalateenistuse seatud reeglitele ja ammutama sellest oma sisu ja vormi.¹⁰⁷

Harnack ja Oettingen rõhutasid, et kunst ja kultus on omavahel tihedalt seotud, nad lähtuvad üksteisest ja toetavad üksteist vastastikku, nagu näitab ka kunstiajalugu. Ajaloole viidates põhjendasid nad ka kunsti luterluses, öeldes, et „Luther oli kaunite kunstide suur sõber ja innukas eestkõneleja“.¹⁰⁸ Kuigi Harnack ja Oettingen kirjeldasid täpselt, et Luther taunis piltide valesti kasutamist, aga ühtlasi ka pildirüüstet, jääb siiski küsitavaks, kas teda just „kaunite kunstide suureks sõbraks“ nimetada. Selgelt on näha artikli autorite eesmärk kirikukunsti toetuseks erinevaid argumente leida; luterlikule algupärale viitamine sobis selleks kindlasti hästi ning polnud piltide didaktilist võimekust arvestades ka vale. Kristliku kunsti kasulikkust hariduse edendamisel rõhutasid ka Harnack ja Oettingen.¹⁰⁹

Nad väitsid, et ei saa öelda, et kirikukunst teeniks vaid väliseid eesmärke, sest harmoonia ja meeldivus on ehitatud keskkonna puhul tähtsad omadused, mida eeldatakse ka kodudelt. Seda tähtsamad on need nõudmised kirikutele. Jumalateenistus peaks kogudusele samuti harmoneerivalt mõjuma, vastandudes igapäevaelu muljete ja ülesannete paljususele. Kirikukunst nõuab rangeid vorme, et mõtteid koondada, seesmine harmoonia peab leidma väljenduse füüsilises ümbruses. Kirikukunsti tähtis eesmärk on seega mõtlust soodustada ja kuna keskkond peab olema jumalateenistust toetav, pole sugugi ükskõik, milline on kirikuinterjäär. Iga väike detail aitab terviku mõjule kaasa. Mitte ainult kirikuhoone ja selle ornament ei pea olema rangelt kirikule sobiv, vaid kogu kirikusisustus ja -riistad peavad vastama valitud stiilile ja seda väljendama.¹¹⁰ Stiiliühtsuse nõudega, nagu ka empooride ängistavale ja pimendavale mõjule viitamises kõlasid Harnacki ja Oettingeni vaated kokku Eisenachi regulatiiviga, kuigi jääb lahtiseks, kas see oli teadlik.

Üldist olukorda Eesti alal hindasid Harnack ja Oettingen suhteliselt heaks, kuna rahvas hoolitsevat suure hoole ja eduga eriti kirikumuusika ja -laulu, aga ka kunstiliste kaunistuste eest. Sellegipoolest olevat vaja veel palju teha, sest üldiselt näevad altarisid, kantslid ja käärkambrid pigem kehakesed välja. Kirikutes puudub vääriline sisustus ja „mitte harva“ kohtab eriti kantslitel ja altaritel „uskumatut maitsetust“ (*unglaubliche Geschmacklosigkeit*) — kahjuks jääb täpsustamata, millist

¹⁰⁷ T. Harnack, N. von Oettingen, Aufruf zur Förderung christlich-religiöser Kunst in unserer Landeskirche. — Dorpater Zeitschrift für Theologie und Kirche 1869, Bd. 11, lk 569.

¹⁰⁸ „Luther war ein großer Freund und beredter Fürsprecher der schönen Künste.“ T. Harnack, N. von Oettingen, Aufruf zur Förderung..., lk 570.

¹⁰⁹ T. Harnack, N. von Oettingen, Aufruf zur Förderung..., lk 578.

¹¹⁰ T. Harnack, N. von Oettingen, Aufruf zur Förderung..., lk 573.

kujunduslaadi või missuguseid teoseid selle all mõeldi. Kirikute kujundamist tuleb korraldada hea kunstimõistmisega, samas annavad autorid endale aru, et möödalaskmised on tingitud peamiselt rahva vähestest teadmistest ja selle parandamiseks nad kirikukunsti toetamisele üles kutsusidki.¹¹¹ Kuna provintsiaalsinodil on juba kõlanud üleskutsed luua siingi kirikukunsti ühing, tuleks seda soosida ja võimaluse korral teha näitus kirikuehituse ja -kunsti mudelitest ja plaanidest, mis tõmbaks teemale tähelepanu ja annaks head eeskuju.¹¹²

1870. aastal jätkas Harnack samas väljaandes kirikukunsti üle arutlemist. Artiklis „Kunst kristlikus kultuses“ (*Die Kunst im christlichen Kultus*, 1870. aasta talvel peetud ettekande alusel) lahkas Harnack põhjalikult kunsti ja kultuse olemust. Põhiosas jäi ta samadele seisukohtadele, mida oli koos Oettingeniga väljendanud aasta varemgi: kunst ja jumalateenistus toetavad üksteist ning peaksid käima käsikäes, kuid seejuures peab kunst kindlasti alluma jumalateenistuse seatud reeglitele ja olema kristlikust sisust kantud, mitte rõhuma välisele hiilgusele. Suure osa Harnacki pikast ja detailsest artiklist moodustas teoreetiline arutlus esteetikast, mis on üllatav tolleaegset kohalikku ajakirjanduskonteksti arvestades, kus kunstit kirjutati pigem vähe ja teoreetilisi arutlusi sellest veelgi vähem.¹¹³ Harnacki arvamused näitavad ka suurepäraselt kunstiajaloo tundmist, kuivõrd ta andis põhjaliku ülevaate varakristlikest katakombidest ja seal kujutatust, aga tsiteeris näiteks ka Michelangelo sonetti jpm.

Harnack leidis, et kunst ja religioon on omavahel suguluses, kuna mõlemad toetuvad tunnetele ja fantaasiatele, sest kunst teenib ennekõike ilu seadusi, usk pühaduse vaimu. Tunnetel on elus täita suur roll, kuna need on mõtete juhatajaks, mis annab kunstidele eluõiguse. Tõelisel kunstil peakski olema moraal-eetiline vaim ja kultusel on omakorda esteetilisi jooni.¹¹⁴ Ilu on tõe, headuse ja pühadusega tihedalt seotud ja võib koguni öelda, et ilu ja headus on üks ja sama — seda väites toetus Harnack Platonile, Augustinusele ja Michelangelole. Ilu ja tõde ise on igavesed, kuid nad avalduvad lõputult vahelduvates vormides, mis ei ole pelgalt vormid, vaid sisemise ja välmise, olemuse ja pealispinna kindlad suhted.¹¹⁵ On loomulik, et inimest ilu poole tõmbab, sest see on Jumala tahe: inimene on ise Jumala suurim kunstiteos ja kunst on jumaliku loomisakti inimlik

¹¹¹ T. Harnack, N. von Oettingen, Aufruf zur Förderung..., lk 576.

¹¹² T. Harnack, N. von Oettingen, Aufruf zur Förderung..., lk 578.

¹¹³ Sellest lähemalt peatükis 1.2.

¹¹⁴ T. Harnack, Die Kunst im christlichen Kultus. — Dorpater Zeitschrift für Theologie und Kirche, 1870, Bd. 12, lk 305.

¹¹⁵ T. Harnack, Die Kunst im christlichen Kultus, lk 306.

järeleaimamine, looduse tõlge inimvaimus.¹¹⁶ Seega on nii kunstis kui religioonis tähtis koht emotsioonil ja kunstil, sealhulgas kirikukunstil, on suur jõud inimese mõjutajana.

¹¹⁶ T. Harnack, Die Kunst im christlichen Kultus, lk 309.

3. Kunstilised väljendusvahendid koostöös liturgilise funktsiooniga

3.1. Religioosse maali kunstilised väljendusvahendid

19. sajandi Euroopas väljakujunenud akadeemilises žanrite hierarhias oli kõrgeimal kohal ajaloomaal, mille alajaotuseks oli ka religioosne maal.¹¹⁷ Seega oli religioosel maalil väärikas positsioon ja ühtlasi jälgiti arenguid selles vallas kõrgendatud tähelepanuga. Religiooset kunsti puudutavates diskussioonides kohtusid teoloogilised nägemused ühelt ja kunstilised küsimused teiselt poolt. Nende lõikepunktides kerkis esile mitmeid probleeme, millele pakuti erinevaid lahendusi, kuid mis lõplikku lahendust ei leidnudki. Suur osa neist küsimustest puudutas just religioosse maali kunstilisi väljendusvahendeid ja tegureid, mille kaudu ja kuidas peaksid maalid vaatajatele mõjuma. Milliste vahenditega pidi kunsti eeldatav agentsus end realiseerima?

Kõigepealt tuleb tõdeda, et erinevaid nägemusi oli juba kristliku kunsti definitsiooni osas. Ka kõik sakslastest autorid (enamasti teoloogid), kes sellest 19. sajandil kirjutasid, ei käsitanud seda ühtviisi ja seega ei anna ka retseptiooni uurimine ühtset pilti sellest, missugune peaks kristlik kunst üleüldse olema. Seega tuleb silmas pidada, et see, mida kristlikuks-religioosseks kunstiks peeti, sõltus omakorda nägemustest, milline peaks see kunst olema. Kui näha näiteks ühe või teise valitud väljendusviisi tõttu mõnda kunstisuunda vaikimisi ebakristlikuna, siis olukorras, kus vastav suund on valitsev, võib öelda, et kristlikku kunsti enam ei loodudki.¹¹⁸ Siinse väljendusvahendeid puudutava diskussiooni puhul olen püüdnud arvesse võtta erinevaid võimalikke määratlusi lähtuvalt sellest, mida kristlikule kunstile sobivaks peeti.

Leian, et kui lähtuda seisukohast, et religioosne kunst kõige üldisemas mõttes on religioosseid teemasid käsitlev kunst, ei tekita definitsiooni ujuvus eri autorite käsitluses probleeme, kui

¹¹⁷ Kui eesti keeles hõlmab mõiste „ajaloomaal“ nii realselt toimunud kui ka religioosete ja mütoloogiliste sündmuste kujutamist, on saksa keeles nende jaoks eraldi terminid — vastavalt *Geschichtsmalerei* ja *Historienmalerei*. Kuna ka ajaloomaali puudutasid idealismi ja realismi arutelud, hakkas *Historienmalerei* tähistama pigem idealistlikku suunda ja *Geschichtsmalerei* realistlikku. H. Kohle, Adolph Menzel ja 19. sajandi ajaloomaal. — Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil. Koost T.-M. Kreem. (Eesti Kunstimuseumi toimetised 5 (10).) Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2015, lk 59.

¹¹⁸ A. Smitmans, *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts. — Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870–1914.* (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum 2.) Sankt Augustin: Richartz, 1980, lk 12.

keskendudagi arutelule religioosse kunsti olemuse ja sealhulgas sellele sobilike väljendusvahendite üle. Religiooset kunsti ja kristlikku kunsti käsitleten siinkohal sünonüümsetena, nagu seda ka 19. sajandi Lääne-Euroopa kultuuriruumis tehti. Selle alajaotuseks on kirikukunst, mille all mõistan konkreetset kirikuruumi mõeldud kunsti. Kuigi eelkirjeldatud funktsiooni tõttu ja ruumiliselt positsioneerituna on see religioosse kunsti kitsam ja selgepiirilisem valdkond, on kirikukunst sellegipoolest religioosse kunsti üldistest tendentsidest kantud, eriti kuna olulisemad religioosse kunsti uuendajad löid ka palju altarimaale. Ehkki kirikukunstile kehtisid rangemad nõuded ja religioosne kunst laiemalt oli mõnevõrra liberaalsem, on väljendusvahendeid puudutav problemaatika siiski mõlema puhul temaatikast lähtuvalt sarnane.

Esmalt kerkis teoreetikutel küsimus, mille poolest eristub kristlik kunst muust kunstiloomingust: kas kristlikul kunstil on oma teemaderingist lähtuvalt ka formaalne eripära ning kui jah, siis milline see on?¹¹⁹ Üldiselt oldi seisukohal, et kristlik kunst siiski peaks ilmalikust kunstist erinema. Veel 19. sajandi lõpul oli enamik autoreid, kes religioossest maalist kirjutasid, ühel meelel, et mitte ainult ei ole kristlik kunst muust kunstiloomest eristuv, vaid on ka selle suhtes ülimuslikul positsioonil. Selle põhjused peitusid kristliku kunsti olemuses ja käsitletavates teemades, sest kujutati Jumalat kui kõrgeimat ideed, üleloomulikku sfääri, Kristust ja piiblitlugusid. Mõningate katoliiklike autorite arvates olidki ainult kristlikud kunstnikud need, kes tunnevad maailma saladusi ja seesmist korda ning saavad seda teostes nähtavale tuua.¹²⁰

Seega leiti, et kristliku kunsti eripära ja ülimuslikkus peab väljenduma ka kunstiteoste vormis. Siit lähtusid aga kohe järgmised küsimused: kui religioosel kunstil peaks olema eristuv vorm, siis milline? Seda komplitseerib veelgi religioosse kunsti eriline olemus: kuidas üleüldse kujutada kunstiliste vahenditega üleloomulikku? Kuidas kujutada jumalikkust? Valdavalt teoloogidest koosnev arutlejaskond seda küsimust siiski selgelt ei lahendanud.¹²¹ Suure osa religioosse kunsti vormi alasest diskussioonist moodustas liikumine idealismi ja naturalismi teljel. Esimese suuna järgi peaks kristlik kunst olema kindlasti üldistav, idealiseeriv, et paremini väljendada ülemeelelisi ideid ja aspekte, mis ei kuulu inimsfääri, maisesse maailma. Teise suuna järgi on pigem tarvis tuua kristlus inimestele lähemale, mida on parem saavutada naturalistliku kujutusviisi ja psühholoogilise ilmekuse abil. Kuigi ajaliselt domineeris 19. sajandi esimesel poolel pigem idealiseeriv ja teisel poolel pigem naturalistlik suund,¹²² olid need küsimused aktuaalsed peaaegu kogu 19. sajandi vältel.

¹¹⁹ A. Smitmans, Die christliche Malerei..., lk 13.

¹²⁰ A. Smitmans, Die christliche Malerei..., lk 44.

¹²¹ A. Smitmans, Die christliche Malerei..., lk 44.

¹²² Idealiseeriva suuna peamised esindajad näiteks natsareenlased ja naturalistliku suuna puhul Eduard von Gebhardt. Neist lähemalt peatükis 4.2.

Läbivalt arvati, et üheks oluliseks kristliku kunsti eripäraks on selle sisust — ideest, mõttest — lähtuv ettemääratus. Idee väljendus vajab aga stiili, mis teeks kujutusviisi tähendusrikkaks ega piirduks vaid looduse kopeerimisega, samuti ei tõmbaks tähelepanu keskselt ideelt ära. Seega olid peaaegu kõik teoreetikud, aga ka mõned kunstnikud veendunud antinaturalistid, kelle arvates materiaalne ja maine ei suuda ideelist piisavalt edasi anda — vaade, mille juuri võib näha kristlik-neoplatonistlikus traditsioonis ja saksa idealistlikus filosoofias. Sellisel antinaturalismil oli nii tugevaid kui nõrku külgi. Ühelt poolt oli see suunatud konventsionaalsete märkide kasutamise poole, mis lihtsustavad piltide mõistmist ja nende õigesti loetavust. Mida kaugemale idealiseerimine ja üldistamine aga viia, seda skemaatilisemaks pildid muutuvad ja need võivad jääda elukaugeks.¹²³

Teisalt oli väga tähtis, et inimesed kogeksid usku vahetult, et religioosne sõnum mõjuks emotsionaalselt ja liigutaks „südant ja vaimu“¹²⁴. Seepärast taheti kristlikku kunsti elavdada ja püüti seda vaatajatele lähendada. Näiteks ei piiratud vanade meistrite tööde kopeerimisega, vaid asetati nende tööd olevikku, andes vanadele vormidele uue sisu.¹²⁵ Ajaloopiltide ajastul diskuteeriti palju ka küsimuste üle, millisesse ajastusse ja konteksti paigutada näiteks Kristuse elu ja imetegusid kujutavad stseenid.¹²⁶ Milliseid rõivaid Kristus kannab ja millises keskkonnas ta liigub? Kas valida konkreetne ajastu või püüda üldistada? Kas valida antikiseeriv, idamaine, keskaegne, reformatsiooni-aegne või hoopiski kaasaegne miljöö? Milliste vahenditega anda kõige paremini edasi ajatust? Nagu jumalikkuse väljendaminegi, on ka need küsimused, millele lõplikku lahendust ei leidunud, sest figuratiivse kunsti konkreetsus ja usuliste tõdede abstraktsus on siin paratamatus vastuolus.

Realismi esiletõusuga süvenes soov kujutada piiblistseene võimalikult realistlikult, milles nähti samuti võimalust lood inimestele lähemale tuua. Ühelt poolt levis orientalism ja tunti huvi Lähis-Ida maade füüsilise keskkonna vastu, näiteks käisid mitmed kunstnikud nagu prerafaeliit William Holman Hunt, Vassili Vereštšagin või poola kunstnik Henryk Siemiradzki Pühal Maal kohapeal maalimas, et saavutada veristlikumat tulemust. Teisalt levis ka mõtteloos ja kirjanduses tendents läheneda Kristuse elule biograafiliselt, tegeleda tema kui ajaloolise isiku probleemiga. 1863. aastal ilmus palju kõneainest pakkunud Ernest Renani „Jeesuse elu“ (*Vie de Jésus*), mis kirjeldab emotsionaalselt tema elu ja saatust Palestiinas; vaid aasta hiljem ilmus niinimetatud „saksa Renani“, Daniel Schenkeli „Jeesuse iseloomustus“ (*Charakterbild Jesu*); 1888. aastal veel Paul Adori „Ješua

¹²³ A. Smitmans, *Die christliche Malerei...*, lk 246.

¹²⁴ D. Bieber, E. Mai, Gebhardt und Janssen — *Religiöse und Monumentalmalerei im Späten 19. Jahrhundert.* — *Die Düsseldorfer Malerschule.* Hrsg. W. von Kalnein. Mainz: Philipp von Zabern, 1979, lk 176.

¹²⁵ H. Haebler, *Das Bild in der evangelischen Kirche*, lk 67.

¹²⁶ A. Smitmans, *Die christliche Malerei...*, lk 113.

Naatsaretist“ (*Jeschua von Nazareth*) ja 1894. aastal Nikolai Notovitši „Jeesus Kristuse senitundmatu elu“ (*La vie inconnue de Jesus-Christ*).¹²⁷

Kristlikus kunstis oli Kristuse kujutamine kahtlemata kesksel kohal, eriti protestantlik-luterlikus kontekstis, kus pühakuid ei kummardata, nii et küsimused tema kujutamise viisist olid vägagi aktuaalsed. Ka siin esines ületamatu probleem seoses Kristuse kahetise loomusega: kuidas kujutada Kristust viisil, mis kajastaks nii tema jumalikku kui inimlikku poolt, mis näitaks tema olemust ja ainukordsust? Kuidas idealiseerida ja individualiseerida kujutatavat samaaegselt? Leiti, et inimene loob kristlikku kunsti inimlike vahenditega, aga Kristuse täielikku olemust ei suudagi inimese loodud kunst edasi anda.¹²⁸ Kristust kujutavaid kunstiteoseid aga siiski loodi ja on näha, et saksa kriitikud pidasid üpris tähtsaks just emotsiooni, tundmuste tekitamist ja seda, et kujutatud Kristus oleks inimestele lähedane ja suhestutav¹²⁹ — seega oli emotsioon kujutusviisi valikul tähtsam kui narratiiv.

3.2. Altari(-maali) funktsioon kirikus. Altar kui tervik

Altar on olnud kirikuhoone oluliseks osaks varakristlikest aegadest alates. Pärast kristluse legaliseerimist Rooma riigis võttis kirikuarhitektuur ilmalikust arhitektuurist üle basiilika, paljude avalike funktsioonidega hoone vormi. Kui varem oli basiilikas apsiidi ees baldahhiini all asunud keisri troon või laud, millel oli keisri pilt, võttis kirikus selle koha üle Issanda laud ehk altar. Uued võimsad hooned näitasid kiriku ühiskondlikku võimu, mille tugev sümbol oli ka asjaolu, et Kristus asetati sümboolselt endisele ilmaliku valitseja kohale. Ka roomlaste basiilikad olid olnud ida-lääne-suunalised, kuid peasissekäik oli varemalt asunud idas. Kirikutel viidi see läände, kuna palvetati päevatõusu suunas, uskudes, et Kristuse teine tulemine algab sealt, ja altar oleks jäänud sobimatult seljataha. Seega liikus altar oma traditsioonilisele kohale kiriku idaotsas, kusjuures Constantinuseaegsed altarilaudad võisid olla puidust ja teisedaldatevad vastavalt liturgilistele vajadustele.¹³⁰

Siiski täitis altarilaud algusest peale sama liturgilist funktsiooni — olla armulaua pühitsemise ja jagamise paigaks. Armulaua jagamise nõue tuletus Kristuse öeldust pühal õhtusöömaajal: „Aga kui nad sõid, võttis Jeesus leiva, õnnistas ja murdis ja ütles jüngritele andes: „Võtke, sööge, see on minu

¹²⁷ D. Bieber, E. Mai, Gebhardt und Janssen..., lk 175. Notovitši skandaalne teos väitis, et Jeesus veetis suure osa oma elust Indias ja ammutas seal vaimseid õpetusi.

¹²⁸ A. Smitmans, *Die christliche Malerei...*, lk 101, 109.

¹²⁹ A. Smitmans, *Die christliche Malerei...*, lk 110.

¹³⁰ P. Paenurm, *Jumalateenistuse ruum. — Liturgika*. Koost K. Soom. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2015, lk 176.

ihu!” Ja ta võttis karika, tänas, andis selle neile ja ütles: „Jooge kõik selle seest, sest see on minu lepinguveri, mis valatakse paljude eest pattude andeksandmiseks!” (Mt 26:26–28). Hellenistlikul perioodil Palestiinas oli osadus ühissöömise kaudu ka laiemalt kultuuriliselt oluline ja külalistele leiva murdmine majaisanda oluline tegu kõigil söömaegadel.¹³¹ Püha õhtusöömaeg Piiblis asetub sellele kultuuriloolisele taustale, ent Jeesuse sõnade läbi sai sellest üks kristluse põhilisi sakramente. „Altari tähenduse võtab lühidalt kokku piiskop altarit pühitsedes: „Olgu see altar püha õhtusöömaaja pühitsemise lauaks, palve ja õnnistuse paigaks, märgiks Jumala ligiolekust.”¹³²

Osa varakristlikke kirikuid ehitati märtrite arvatavatele haudadele, millest kasvas hiljem välja komme paigutada altaris märtrite või pühakute säilmeid, reliikviaid. Keskajal, 1310. aasta Trieri sinodil kehtestati põhimõte, et peab olema selgelt näha, millise pühaku säilmed altaris on, seda võidi markeerida kirjalikult või ka maalide ja skulptuuride abil. Seega muutus aja jooksul kunst altari lahutamatuks osaks, kuigi liturgilisest aspektist ei olnud kunstiteosed vältimatult vajalikud. 11. sajandist on esimesi kindlaimaid teateid altarite kaunistamisest ehiseina ehk retaabluga, mis ühtlasi tähistavad liturgilisi muutusi: algselt oli nõutud, et preester seisaks armulaualeiba ja -veini pühitsedes altarilaua taga, ent nüüd asus ta pigem altari ette, olles koguduse poole seljaga. Tõenäoliselt lähtus retaablite tulek seega pigem liturgilistest muutustest, mis altarile ehiseina asetamist võimaldasid, mitte vastupidi.

Hiljem osutus keskajal välja kujunenud traditsioon asetada altar vahetult idaseina äärde ja kaunistada seda retaabluga liturgiliselt mõnevõrra probleemseks, kuna see muutis osa armulaua protseduurist ebakommunikatiivseks, sest vaimulik oli koguduse poole seljaga. Koguduse suuremat osadust soovides on eri aegadel püütud seda muuta. Vatikani II kirikukogu (1962–65) järel otsustati pöörduda varasemate tavade poole tagasi ja ehitada katoliku kirikutes altareid idaseinast eemale, viidates Kristusele, kes oli armulauda seades jüngrite poole näoga. See vastab tegelikult ka Lutheri nägemusele armulaua seadmisest ning tänapäeval toetab suur osa protestantlike kirikuid seda tava samuti, ent mitmel pool, nagu ka Eestis, takistavad seda just ajaloolised altarilauad ja ehiseinad.¹³³

Lisaks altariseinale ja armulaua seadmise ajal hostiale ja veinile võib altaril olla krutsifiks, lihtne rist või ka lilled kui tänuohver ja küünlad kui Kristuse valguse, valvamise ja palve sümbolid¹³⁴ — aga mitte votiivküünlad nagu katoliku või õigeusu kirikus, mida Luther taunis sarnaselt

¹³¹ P. Roosimaa, Uue Testamendi aja jumalateenistus. — Liturgika. Koost K. Soom. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2015, lk 37.

¹³² P. Paenurm, Jumalateenistuse ruum, lk 185.

¹³³ P. Paenurm, Jumalateenistuse ruum, lk 186.

¹³⁴ P. Paenurm, Jumalateenistuse ruum, lk 186.

pildikumdamisele¹³⁵. Erinevad kaunistused ja kunstiteosed rõhutavad altari tähtsust kirikuruumis ja toovad selle dominantse visuaalse elemendina, kirikuruumi fookusena rohkem esile. Sellele aitab kaasa altari asukoht kirikus kooriruumi ja seega kogu kirikuruumi vaimses keskmes. Lääneportaalist sisenedes avaneb altarile vaade piki kiriku kesktelge, teekond sinna poole on kui püha teekond usus.¹³⁶ Ka kirikuhoone tervikuna on sümbolitest laetud: seda võib käsitada kui Noa laeva või taevast Jeruusalemma. Kiriku põhiplaanina peeti parimaks ladina risti, mis vastavat kõige paremini kristliku arhitektuuri vajadustele. Ühtlasi sümboliseerib see kujutis Kristust ristil: seega ongi kiriku idaots, kus asub altar, tema pea asemikuks ja suuremates kirikutes kooriümbriskäik okaskrooniks.¹³⁷

Kuivõrd luterluses sai väga oluliseks jumalateenistuse osaks jutlus, kasvas pärast reformatsiooni kantsli tähtsus altari arvelt. Liites jutluse tähtsuse kiriku ruumilise keskmega, arenes kantselaltari tüüp, mis mõlemad elemendid üksteise kohale paigutas ja seega visuaalseks tervikuks liitis. Luteri kiriku kolm *Prinzipalstück*'i ehk kirikusisustuse kõige tähtsamat elementi olid ristimisnõu, kantsel ja altar, mida vahel püüti ühele joonele asetada — ristimisnõu altari ette, kantsel altari kohale.¹³⁸ Vahel liideti sellesse komplekti isegi orel, nii et altaripilt paistis oreliprospekti osana, mis polnud protestantlikus kirikuehituses ka sugugi haruldane.¹³⁹ Eestis seda siiski ei esine, mõningaid kantselaltareid aga küll, näiteks Valgas, Karksis, Räpinas ja Võrus.

Püüe kõike kirikuruumis olulist ühte visuaalsesse keskmesse liita lähtus soovist koguduse tähelepanu ühes punktis hoida ja asetada liturgias vajalikke elemente kompaktsemalt. Jumalateenistuse sujuvaks toimimiseks olid hästi läbimõeldud ruumisuhted väga olulised ja kirikuruumi planeering seega liturgiast sõltuv.¹⁴⁰ Ühtlasi rõhutab see tõekspidamist, et liturgias kesksed elemendid peavad olema silma ees. Eriti kehtis see nõue altarile, mis pidi olema kõikjalt kirikuruumist nähtav. Ka jutlus pidi olema hästi kuulatav, mida soodustas kantsli kõrgemale tõstmine, kõlaräästa lisamine ja pinkide lisamine kirikusse, mis oli esimesi suuremaid muutusi, mille poolest luteri kirik keskaegsest

¹³⁵ K. Kodres, Kirikusisustus, lk 381.

¹³⁶ P. Paenurm, Jumalateenistuse ruum, lk 184.

¹³⁷ W. Batús, Gotik ohne Gott? Die Symbolik des Kirchengebäudes im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, lk 139.

¹³⁸ P. Paenurm, Jumalateenistuse ruum, lk 186.

¹³⁹ L. Weiß, Carl Oesterley (1805–1891). Segnender Christus 1881. — Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Hrsg. C. Scholl, A.-K. Sors. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2013, lk 136.

¹⁴⁰ K. Kodres, Luterlik kirikuarhitektuur ja -kunst. — Eesti kunsti ajalugu 3, 1770–1840. Koost J. Maiste. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2017, lk 308.

katoliiklikust kirikust erines¹⁴¹. Kuna valitses nägemus, et ideaalis peaks terve kogudus korraga jumalateenistusel olema,¹⁴² ent kogudused 19. sajandil kasvasid, lisati paljudesse kirikutesse vääre. Altari nähtavuse kohalt võis see olla aga problemaatiline, kuna kõik vääridel istujad ei pruukinud enam altarit näha, mistõttu soovitatigi mõningates kirikuehituse regulatsioonides (LISA 1; 2) vääre, eriti topeltvääre vältida.¹⁴³

Ajapikku on kujunenud välja komplekt osi, millest altar kui tervik koosneb ja mis ühiselt rõhutavad altari tähtsust ja tõmbavad sellele visuaalselt tähelepanu. Tähtsaim ja algseim neist komponentidest on altarilaud, millele keskajal hakati lisama retaableid. Altariruumi pühalikkust rõhutab ka altariaed, mis on altariseinaga üldjuhul stiiliühtne ja lisaks kooriruumile piiritleb altari vahetut ümbrust veelgi, rõhutades sellesse ruumi astumise ja seal viibivate esemete erilisust. Varasemad altariseinad olid paljufiguurilised ja paljupildilised, eriti 17. sajandi edikula-altarite näitel ka keeruka teoloogilise struktuuriga ja oma ülesehituselt seostatavad retoorikakunsti võtetega.¹⁴⁴ Nende iga osa kandis sõnumit, mis kokku moodustasid soovitud narratiivi, näiteks kujutas skulptuuriprogramm voorusi ja pildiprogramm Kristuse kannatuslugu. Altari programmi sätestas tavaliselt pastor, tervikuna kandis altarisein didaktilist funktsiooni ja pidi aitama pühakirja sõnumit paremini mõista.¹⁴⁵

Ka varasematel altariseintel oli keskne pilt olnud retaabli elementide seas suurim ja tähtsaim, kuid hilisematelt portaalaltaritelt, millised on ka 19. sajandi retaablid, on teised pildid ja skulptuurid taandunud. Nende asemele jäi vaid üks suur maal, millest sai kogu altarikomplekti visuaalne kese ja peamine sõnumikandja, mis juba eemalt pilku püüab. Vähenes ka maalil olevate figuuride arv, mida peeti oluliseks, et suurendada pildi tekitavat mõju vaatajale ning soodustada altaripildiga kohtumise meditatiivset aspekti ja keskendumist soovitud fookuspunktidele. Seepärast vähendati näiteks Kolgata-stseenidel risti all seisjate arvu või jäeti nad sootuks ära ja toodi esile üksik, tihti ka varasemast suurem Kristuse figuur.

Kolgata-stseenilt Neitsi Maarja, Johannese ja Maarja Magdaleena ärajätmine vähendab oluliselt stseeni narratiivset aspekti ja seda ei kujutatud enam mitte niivõrd sündmuse kui sümbolina. Kuigi osaliste reaktsioone näidates on võimalik paremini rõhutada ristisurma dramaatilist, emotsionaalset

¹⁴¹ Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. Hrsg. Vereinigung Berliner Architekten. Berlin: Toeche, 1893, lk 20.

¹⁴² Der Kirchenbau des Protestantismus..., lk 21.

¹⁴³ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 106.

¹⁴⁴ Vt I.-K. Hein, Eesti kirikute 17. sajandi retaablite ja epitaafide retooriline tähendusstruktuur evangeelse teoloogia kontekstis. Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut, 2006. Kättesaadav EKA Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudis.

¹⁴⁵ R. Rast, Altar — Jumala laud ja esindusobjekt, lk 318.

külge, otsustati siiski vastavalt rõhuasetusele kas mõtlusele või vagadusele üles kutsuva Kristus-üksikfiguuri kasuks. Hulk väikseid figuure killustas vaataja tähelepanu ja seda ei peetud soovitatavaks, mistõttu eelistati vaid kõige tähtsamat — Kristust ristil — ja toodi ta seepärast suuremalt esile. Seejuures oli Kristuse figuur ka füüsiliselt varasematest suurem nii maali kompositsiooni kui ka maali mõõtmete suhtes¹⁴⁶.

Retaabli tervikstruktuur muutus keskmaalile fokuseerudes monoelemendiliseks ja seda ümbritseval raamistikul ei olnud, erinevalt varasematest retaablitest, paljusid erinevaid tähendusi kandvaid osi. Kui maal välja arvata, „kõneleb“ retaabel paljuski oma stiili kaudu. Suur osa Eesti kirikutesse 19. sajandi keskel ja teises pooles püstitatud altariseinu on neogooti stiilis, mida peeti laialdaselt kristlikule kirikule sobivaks — nii protestantismis kui katoliikluses. Juba Goethe ja Hegeli arvates avaldus gootikas kristlik vaim ja selle vertikaalsuses väljendusid igatsus Jumala ja igaviku järele.¹⁴⁷ Stiili üle arutlemine oli 19. sajandil igati päevakorras ja arhitektuuri või arhitektoonsete elementide puhul, nagu altariseinad ja muu kirikusisustus, oli see väga oluline küsimus. Ühe või teise stiili valik oli identiteedi manifestatsioon ja viitas pikkadele traditsioonidele.¹⁴⁸

Enamik gootika või romaanika üle arutlejatest väljendas teatavat müstitsismi, kirjeldades emotsionaalseid muljeid, mida (kiriku-)arhitektuur peaks tekitama. Nagu stiiliküsimuse esilekerkimine, oli ka arhitektuuri emotsionaalsele mõjule ja hingestatusele viitamine võrdlemisi uus nähtus, mille eellaseks võib pidada 18. sajandi karakteri-arutlusi.¹⁴⁹ Kunstiteoorias olid 19. sajandi lõpupoole samuti aktiivsed küsimused visuaalsusest, tajust ja nähtava psühholoogilisest mõjust, näiteks kirjutas Heinrich Wölfflin 1886. aastal doktoriväitekirja arhitektuuri psühholoogilisest tajumisest. Emotsionaalsusele ja tundlikkusele rõhus ka Robert Vischeri jt arendatud *Einfühlungstheorie*. Kui katoliiklastel oli alati olnud vaade kirikule kui paigale, kus Jumal elab, ja reformatsiooni ajal nägid luterlased kirikut pigem praktilisest vaatenurgast, koguduse kooskäimise kohana, siis 19. sajandil hakkasid ka protestandid rohkem pühakoja emotsionaalsele mõjule tähelepanu pöörama.¹⁵⁰ See haakub altarimaali teemade ja väljendusvahendite valikuga ja suunaga varasemalt narratiivselt esituselt emotsionaalsema poole.

¹⁴⁶ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 187.

¹⁴⁷ W. Bałus, Gotik ohne Gott, lk 102.

¹⁴⁸ W. Bałus, Gotik ohne Gott, lk 111.

¹⁴⁹ W. Bałus, Gotik ohne Gott, lk 106.

¹⁵⁰ W. Bałus, Gotik ohne Gott, lk 14.

4. 19. sajandi kunstidiskursus(ed) ja religioosse kunsti problemaatika

19. sajandi vältel tegi kunstielu Eestis — nagu kogu Euroopas — läbi suure muutuse nii institutsionaalselt kui (professionaalse) kunstnikkonna arvukuse poolest. Kui 1803. aastal jõudis Tartusse esimene ülikooli joonistusõpetaja Karl August Senff, kelle töö üheks oluliseks eesmärgiks oli arstidele ja loodusteadlastele ametis vajaliku joonistusoskuse andmine,¹⁵¹ olid sajandi lõpuks saanud mitu baltisaksa kunstnikku juba nimeka Düsseldorfis kunstiakadeemia professoriteks (Eduard von Gebhardt, Eugen Dücker) ja nii seal kui Peterburi Kunstiakadeemias olid õppinud ka esimesed eestlastest kunstnikud (Johann Köler, Tõnis Grenzstein). Kunstielus viljakamana võib esile tuua just sajandi teist poolt, kus elavnes näitusetegevus ja kasvas kiiresti ka kunstist kirjutajate ja ilmunud artiklite hulk, seejuures käsitleti nii toonaste kunstnike tegemisi kui ka kohalikku arhitektuuri- ja kunstipärandit.¹⁵²

Vene keisririigi osana ja Peterburi geograafilist lähedust arvestades mõjutas siinset kunsti kindlasti Peterburi Kunstiakadeemia, kuid kunstiõppeasutustena tähtsamateks tuleb siiski pidada kunstiakadeemiaid Saksamaal ja eriti altarimaalide puhul mõjukamaks pigem saksa kui vene kunsti eeskujuna. Eriti tänu kohaliku kunstielu kauaaegsete eestvedajate, baltisakslaste kultuurikontaktidele ja jagatud keele- ja mõtteruumile oli saksa kunsti mõju sel perioodil väga suur. Ka baltisaksa ajalookirjutus tõlgendas siinset kunsti(pärandit) saksa kunsti osana ja hindas selle muutumist saksa kunsti arenguga seoses,¹⁵³ lisaks meelitasid sajandi lõpupoole siit pärit kunstnikke Saksamaale õppima juba seal õpetavad baltisakslased.¹⁵⁴

Saksa kunstiakadeemiad, eriti Düsseldorfis, olid tõmbekeskuseks ka paljudele kunstnikele peale baltisakslaste — sinna tuldi õppima Ameerikast Venemaani, mõningate prantslaste ja inglaste kõrval oli rohkem õppureid Norrast ja Rootsist, Hollandist ja Belgiast. 1820.–40. aastatel oli kool väga edukas ja rahvusvahelise haardega, liberaalse õhkkonnaga kosmopoliitne õppeasutus, kus õppinud

¹⁵¹ J. Keevallik, K. Tiideberg, Karl August Senff — Ülikooli joonistusõpetaja ja kunstnik. — Eesti kunsti ajalugu. 3, 1770–1840. Koost J. Maiste. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2017, lk 211.

¹⁵² K. Jõekalda, Art History in Nineteenth-Century Estonia, lk 130.

¹⁵³ K. Jõekalda, Art History in Nineteenth-Century Estonia, lk 119.

¹⁵⁴ Natuuri rikkus. Eluläheduse idee ja Düsseldorfis koolkond. — KUMU kunstimuseum, <http://kumu.ekm.ee/syndmus/natuuri-rikkus-elulaheduse-idee-ja-dusseldorfis-koolkond/> (vaadatud 29.03.2017).

kunstnikud viisid koolkonna mõju ka kodumaale kaasa¹⁵⁵ — nii oli ameeriklaste sajandi keskpaigas loodud maastiku- ja žanrimaalis märgata Düsseldorfis mõju peaaegu 20 aasta vältel.¹⁵⁶ Düsseldorfis kunstiakadeemia oli 19. sajandil kunstihariduskeskus, mille rahvusvaheline tähtsus jäi alla vaid Pariisile või sajandi algupoolel isegi edestas seda.¹⁵⁷

Kunstiakadeemiate roll tervikuna on 19. sajandi kunstist rääkides kesksel kohal: kogu sajandi jooksul oli akadeemia kunsti ja kunstnike arengu mootoriks, kunstnike loometeekond oli tihti akadeemiaga seotud — või ka selle vastu suunatud. Seejuures vastanduti tihti just institutsiooni võimu vastu avalikus kunstielus, ent tegelikult kunstiharidusest sõltusid ka hilisemad avangardistid.¹⁵⁸ See kehtib eriti Lääne-Euroopa kohta, kus kunstiakadeemia kehtestatud *status quo* oli normiks ja eeskujuks, mida keskklass hindas ja mille suhtes kunstnikud oma loomingut positsioneerisid.¹⁵⁹ Olukord saksakeelsetes maades oli Inglismaast ja Prantsusmaast aga veidi erinev, arvestades, et paljude Saksa kunstiakadeemiate hilisemad direktorid olid varasemad mässajad, näiteks algselt Viini kunstiakadeemia vastu meelestatud natsareenlased nagu Peter Cornelius, Wilhelm Schadow ja Philipp Veit. Tulnud tagasi Saksamaale ja asunud akadeemias õpetama, reformisid nad ka sealseid õpetusviise ja pöördusid keskajapärase meistri ja õpilase koostöömudeli poole, mis oli pigem leebelt juhendav kui rangeid nõudmisi esitav.¹⁶⁰

Vormärz'i perioodi¹⁶¹, eriti 1820.–30. aastatesse jääb Düsseldorfis kunstiakadeemia esimene ja võib-olla ka suurim õitseage. Pariisi jõulise esilekerkimisega kunstikeskusena ja muutunud poliitilistes oludes jäi Düsseldorfis kunstiakadeemia varasemaga võrreldes rohkem tagaplaanile kuni Saksamaa ühendamiseni 1871. aastal, kui tõusis päevakorda tarvidus kunsti kui riikliku representatsiooni vahendi järele. Seega algas ka kunstiakadeemiate jaoks uus ajajärk, kuna vastloodud riik leidis kunstiakadeemias, eriti Düsseldorfis koolkonnas endale olulise liitlase kõige tähtsamaks peetud valdkonna, ajaloolise temaatikaga monumentaalmaali edendamisel.¹⁶² Populaarseks said suuremahulised freskotsükliid ja ajaloolisi stseene kujutavad seinamaalid raekodades, lossides, ülikoolides

¹⁵⁵ W. von Kalnein, *Der Einfluß Düsseldorfs auf die Malerei außerhalb Deutschlands. — Die Düsseldorfer Malerschule*. Hrsg. W. von Kalnein. Mainz: Philipp von Zabern, 1979, lk 197.

¹⁵⁶ W. von Kalnein, *Der Einfluß Düsseldorfs...*, lk 203.

¹⁵⁷ M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, lk 295.

¹⁵⁸ E. Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*. Köln: Böhlau, 2010, lk 25.

¹⁵⁹ M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, lk 272.

¹⁶⁰ M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, lk 294.

¹⁶¹ *Vormärz*'iks nimetatakse ajavahemikku u 1815–48, kultuuriliselt väga viljakat ajalooperioodi Napoleoni sõdade ja 1848. aasta Märtsirevolutsiooni vahel, mis oli osa Euroopat haaranud revolutsioonidest 1848. aastal.

¹⁶² E. Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert*, lk 299.

ja mitmel pool mujal.¹⁶³ Esile kerkisid ka renessansi- ja reformatsiooniaegsed süžeed, mis tõid esile Saksamaa rahvuslikku minevikku olukorras, kus rahvuslikkusest ja ajaloolisusest oli saanud kunstidebattide peamine teema.¹⁶⁴

Üks keskseid küsimusi puudutas ka usulist identiteeti, mis on religioosse kunsti seisukohalt kahtlemata tähtis. Kuigi Saksamaa oli enne 1871. aastat jagunenud paljudeks väikesteks riigikesteks, millest osas — tähtsamana neist Baierimaal — valitses katoliiklus, oli juba 1860. aastatest alates saanud juhtrolli protestantlik Preisimaa, mis asus ühinemise järel aktiivselt oma kultuuripoliitikat ellu viima. Kantsler Otto von Bismarcki juhtimisel algas 1871. aastal nn kultuurivõitlus (*Kulturkampf*) — püüe katoliku kiriku ideoloogilist ja poliitilist mõju piirata ning allutada katoliku kiriku riigi kontrollile, mille tingis katoliiklaste juhitud Preisi-vastane partikularism ja oponeerimine protestantlikult juhitud riigi vastu.¹⁶⁵ Ehkki hiljem võeti enamik *Kulturkampf*i ajal vastu võetud seadusi tagasi,¹⁶⁶ demonstreerib see siiski religiooniküsimuse olulisust ja annab poliitilise lisamõõtmeks eksplitsiitselt protestantlikule, reformatsiooniteemasid kujutavale kunstile. Eriti levinud olid pildid Martin Lutherist, kes sobis töökuse, aktiivsuse ja vooruste eeskujuks ning oli protestantliku Preisimaa käilakujuks.¹⁶⁷

Kuivõrd kunst oli üks noore rahvusriigi olulistest valdkondadest, võeti fookusesse ka kunstiharidus. Uued õppejõud (nende seas Gebhardt ja Dücker) ja nende elluviidud uued õppemeetodid tõid 1870. aastatest alates kaasa Düsseldorfis kunstiakadeemia teise suure õitsenguaja, aga ka peale Düsseldorfis kasvasid kunstiakadeemiad Saksamaal 19. sajandi viimasel paaril aastakümnel tempokalt.¹⁶⁸ Siiski jäi see õitseage pigem kunstiakadeemiate vananaistesuveks, sest järk-järgult hakkas sajandi lõpul kunstiakadeemia kui institutsiooni mõju langema. Idee kohast, kus defineeritakse „õige“ ja „hea“ kunsti põhimõtted, oli sajandivahetuseks vananenud. Üha rohkem oli sellest saanud „traditsiooni instrument“, millega nooremad kunstnikud enam ei rahuldunud ja algas akadeemiatest lahkumise loomise laine.¹⁶⁹ Negatiivse hinnangu sai ka nendes

¹⁶³ D. Bieber, E. Mai, Gebhardt und Janssen..., lk 165.

¹⁶⁴ Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890, lk 138. E. Mai, Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert, lk 280.

¹⁶⁵ Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890, lk 356.

¹⁶⁶ Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890, lk 356.

¹⁶⁷ Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890, lk 139.

¹⁶⁸ E. Mai, Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts. — Die Düsseldorfer Malerschule. Hrsg. W. von Kalnein. Mainz: Philipp von Zabern, 1979, lk 36.

¹⁶⁹ E. Mai, Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert, lk 305.

akadeemiate viljeldud saksapärase kunst, mis oli selgelt erinev üha populaarsemaks saanud prantsuspärasest, impressionistlikust maalimisviisist.¹⁷⁰

4.1. Arengud religioosses maalikunstis

Kunstiakadeemiate ja nende professoritega olid tihedalt seotud arengud religioosses maalikunstis. Kui peatükis 3.1. rääkisin peamistest kiriku vaatepunktist olulistest kunstilistest taotlustest, kirjeldan siin mõningaid lahendusi, mis neile küsimustele professionaalses kunstipraktikas pakuti ja mille mõju ulatus Saksamaalt ka Eestisse. Esmalt tuli tegeleda eksistentsiaalse küsimusega, kas kaasajal, s.o 19. sajandil on üldse võimalik religioosset kunsti luua. Üldiselt nähti religioosel maalil vaid piiratud arenguvõimalusi, kuna tundus enesestmõistetav, et religioosse kunsti osas on suur roll tugevatel traditsioonidel, et selles avaldub justkui arhailine rangus. Laialdaselt arutleti, mil määral on üldse võimalik seda moodsate vahendite ja viisidega ühendada.¹⁷¹ Oli ka vaateid, et iseseisev kaasaegne religioosne kunst ei olegi võimalik, et vabad kunstid põhimõtteliselt saavad seista vaid väljaspool religiooni — või teistpidi, et religioosset kunsti ei saa kunstiks nimetadagi, sest religioosne kunst peab väljendama sisu, mistõttu allub see teistele seadustele kui ilu. Avaldati seisukohti kristliku kunsti lõpust, mille osa autoreid asetab juba 19. sajandi algusesse (!).¹⁷²

Vaateid religioossele kunstile mõjutas kindlasti ühiskonnas 18. sajandi lõpust alates aset leidnud valgustuslik sekulariseerumine. Ühelt poolt võis see tingida religioosete pildivormelite kasutuselevõtu profaanses maalikunstis, näiteks Jacques-Louis Davidi „Marat’ surm“, teisalt hõlmas see religioonis üldinimlike aspektide rõhutamist. Sekulariseerumise termin iseenesest on vastuoluline, kuna viitaks justkui ühesuunalisele pöördumatule protsessile. 18.–19. sajandi vahetuse kunsti vaadates ei ole see ammendav, arvestades, et 19. sajandi alguses on selgelt näha arenguid religioosse uuenemise poole, mis tekkis vastukaaluna valgustusideedele ja Prantsusmaal ka Suurele Prantsuse revolutsioonile. Seega oli 19. sajandi kunsti elu kantud kahest vastuolulisest suunast, mida saatis religioonikriitika ja sekulariseerumine ühelt ja uuenenud religioossus teiselt poolt.¹⁷³

¹⁷⁰ W. von Kalnein, *Der Einfluß Düsseldorfs...*, lk 202. Eriti maastikumaali kohta võidi halvustavalt öelda ka „Düsseldorferei“.

¹⁷¹ C. Scholl, *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817–1906*. Berlin: Akademie Verlag, 2012, lk 439.

¹⁷² A. Smitmans, *Die christliche Malerei...*, lk 253.

¹⁷³ J. Diekmann, „Und jeder hätte demnach seinen eigenen Gott.“ Die religiöse Malerei des 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Säkularisierung und religiöser Erneuerung. — *Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen*. Hrsg. C. Scholl, A.-K. Sors. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2013, lk 90.

Saksamaal mõjus kultuurielu ja rahvuslike tundmuste arenguks viljastavalt Napoleoni vastu võidetud sõda. Tugevnesid romantikute lootused, et keskaja hinnatud religioosset meelelaadi on võimalik taasluua, seejuures vaieldi ohtralt, kas selle poole üldse peaks püüdlema.¹⁷⁴ Nii või teisiti on täheldatav tugev institutsionaalne toetus religioossele kunstile. Saksamaal loodi mitmel pool ühinguid kunsti toetuseks (*Kunstvereine*), mis kas kirjutasid oma põhikirja, et toetatakse kunsti-teoseid kirikutes, nagu Reinimaa ja Vestfaali kunstiühing tegi, või loodi spetsiaalseid ühinguid kristliku kunsti heaks ja väljaandeid, mis neid ettevõtmisi kajastasid ja toetasid, näiteks *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* (al 1858).¹⁷⁵

19. sajandi esimese poole valitseva meeleolu kristlikus kunstis määrasid natsareenlased. Kunstnikud Johann Friedrich Overbeck, Philipp Veit, Franz Pforr, Ludwig Vogel, Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Wilhelm Schadow jt kuulusid 1809. aastal Viinis asutatud Püha Luuka ühendusse (*Lukasbund*), lõid lahku Viini kunstiakadeemiast ning suundusid 1810. aastal Rooma, kus viljelesid ühiselt religioosset kunsti. Ajendatuna soovist sügavama religioossuse järele ja ilmselt meelitatuna ajalooliselt tihedamatest ja rikkalikumatest kunstitraditsioonidest, hakkasid need protestantliku taustaga kunstnikud katoliiklasteks. Nad võtsid eeskujuks keskaegsed ja vara-uaegsed kunstnike töökojad, kollektiivsuse ja vennaskondlikkuse kaudu andsid aga eeskuju paljudele järgnevatele kunstnike rühmitustele — seega lõid natsareenlased lisaks kunstilisele mõjule kaasaegse kunstnike kollektiivi mudeli.¹⁷⁶

Oma kunsti nad ise natsareenlikuks ei nimetanud ning natsareenlasteks hakati neid kutsuma välistel põhjustel, algul võib-olla ka tõgavalt: pikki keskelt lahku kammitud juukseid, nagu olid olnud ka Düreril ja Raffaelil, nimetati Roomas „*alla Nazarena*“, lisaks kandsid nad sandaale ja rüüsid, meenutades Jeesust Naatsaretist.¹⁷⁷ Kunstiliselt oli neile eeskujuks keskaja ja renessansi kunst (eriti Raffael), kuid nad ei soovinud seda jäljendada mitte eeskätt stiililiselt, vaid pigem rekonstrueerida religioosset meelelaadi ja tundmusi, mis nende arvates tolle aja kunsti ajendasid. Natsareenlik religioossus oli keskendunud eelkõige individuaalsetele tundmustele ja mõtisklusele, millel oli eriti suur mõju nii katoliiklikele kui ka luterlikele-pietistlikele palvuspiltidele.¹⁷⁸

¹⁷⁴ C. Scholl, *Revisionen der Romantik*, lk 192.

¹⁷⁵ C. Scholl, *Revisionen der Romantik*, lk 193.

¹⁷⁶ J. Diekmann, „Und jeder hätte...“, lk 90.

¹⁷⁷ M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, lk 106.

¹⁷⁸ H. Ingerpuu, *19. sajandi altarimaalid...*, lk 13.

Kuigi natsareenlaste kunstil oli omavahelisi vormilisi sarnasusi lähtuvalt samadest kunstilistest eeskujudest, oli põhirõhk pigem teoste ülesehitusel ja sisul kui vormil. Neid ühendas nägemus, et kujutatavat on vajalik idealiseerida ja luua ühtlustatud pildikeel, et mitte juhtida tähelepanu sisult kõrvale, vaid kujutada paremini religioosseid kontseptsioone — pilt on vaid religioosse ainese anum.¹⁷⁹ Natsareenlikud pildid pidid tekitama diskussiooni ja pakkuma kõneainet, nad ise nägid ette, et nende piltide vaatamise oluline osa on kontemplatsioon. Seepärast oli nende teoste ülesehitus kahekihiline: esmatasandil äratavad need vagadust ja mõjuvad liigutavalt, sileda ja ühtlase pealispinna all on aga intellektuaalne tasand, sügavam sisu komplitseerituma sõnumiga, millel on mitu võimalikku tõlgendust. Teosed olid mõeldud mõjuma mõlemal tasandil: vähem haritud vaataja võis piirduda esmatasandiga, erudeeritud vaatajale pakuti rikkalikku materjali mõtluseks.¹⁸⁰

Seejuures on paradoksaalne, et natsareenlaste pildid said väga mõjukaks, ent pigem just stiililiselt. Nende maalilaad oli väga populaarne vähemalt 19. sajandi keskpaigani nii katoliiklaste kui protestantide seas, kuid peamiselt jäljendati sellest struktuurist vaid eelnimetatud esimest kihistust, mis ei anna „päris“ natsareenlaste viise edasi.¹⁸¹ See kehtib ka Eestis sel perioodil loodud altari-maalide puhul, mis väliselt meeoleolt sarnanevad natsareenlaste loominguga, kuid seesmise struktuuri poolest mitte, näiteks Carl Sigismund Waltheri looming. Väljendusvahendite poolest näitab natsareenliku kunsti kauakestev mõju toetust veendumusele, et kristlik kunst peaks kasutama idealiseeritud ja üldistatud vormi,¹⁸² seetõttu ei ole nende populaarsus kindlasti tähenduseta.

Teistlaadi nägemus kristliku kunsti arenguvõimalustest kerkis esile 19. sajandi teisel poolel, kui otsiti võimalusi natsareenlikust pilditüübist eemaldumiseks. Figuuride käsitlus muutus väljendusrikkamaks, keskenduti rohkem tegelaskujude psühholoogilisele esitamisele, vanade meistrite eeskujust lähtuti vormiliselt vabamalt ja rohkem kasutati maalilisi võtteid.¹⁸³ Üldjoontes liiguti realistlikuma kujutusviisi poole, mis asetas piiblistseenid konkreetsemassesse keskkonda — seega idealismist naturalismi poole ja üldisest üksiku suunas. Protestantlikus ruumis said eeskujuks reformatsiooniaeg, vanasaksa ja vanahollandi kunstnikud, kellest võeti eeskujuna nii maalilaadis kui ka kujutati 16. sajandi miljööd ja rõivaid. Selles suunas liikusid mitmed kunstnikud, kuid tähtsaimana neist — kui mitte selle suuna rajajana — tuleb nimetada Eduard von Gebhardtit.

¹⁷⁹ C. Grewe, *Painting the sacred in the age of Romanticism*. London: Ashgate, 2008, lk 307.

¹⁸⁰ C. Grewe, *Painting the sacred...*, lk 310.

¹⁸¹ H. Haebler, *Das Bild in der evangelischen Kirche*, lk 70.

¹⁸² H. Ingerpuu, *19. sajandi altarimaalid...*, lk 9.

¹⁸³ *Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890*, lk 151.

Gebhardt oli tugeva sotsiaalse närviga kunstnik, keda ajendas soov siduda kristlus tihedalt inimeste igapäevaeluga ja kellel oli ka oskus tabada ühiskonnas olulisi teemasid.¹⁸⁴ Tema piltidel esinevad tihti jutlustaja ja õpetaja rollis Kristus ühelt ja rahvahulk teiselt poolt, suur osa pildi mõjust tugineb nendevahelise suhtluse psühholoogilistel pingetel ja kujutatud inimhulga variatiivsusel, kuhu olid koondatud erinevad ühiskonnakihid.¹⁸⁵ Võib koguni öelda, et Kristus on neil piltidel esitatud rahvahulga kaudu, sest tema mõju avaldub selles, kuidas rahvas talle reageerib.¹⁸⁶ Perioodikas tunnustati Gebhardti figuuride psühholoogilist ilmekust ja usku rahvale lähendavat, sealhulgas saksapärastavat mõju.¹⁸⁷ Reformatsiooniaegse ja kaasaegse miljöö sidumisega pani Gebhardti protestantismi juurtele viitav realism aluse uuele, eksplitsiitselt luterlikule religioosse kunsti suunale, mis domineeris 20. sajandi alguseni.¹⁸⁸ *Kulturkampf*i kontekstis olid Gebhardti pildid ka poliitilise alatooniga, vastandudes reaktsioonilisena nähtud katoliiklusele, ja tema ühiskondlik mõju seega mitmetahuline.

Oma seisukohavõttudes väljendas Gebhardt kõige tähtsamana soovi, et tema religioosseid lähte-kohti valesti ei hinnataks — ta toetus läbinisti ortodoksse luterluse põhimõtetele ega soovinud Kristust kujutada nii, nagu näiteks Ernest Renan või Daniel Schenkel oma kirjandusteostes Jeesuse elust.¹⁸⁹ Gebhardt tahtis valida senistest religioosse kunsti viljelejatest erinevat vormi, kuna tema arvates oli rahvuslike ja individuaalsete elementide jõud kaduma läinud harjumuspärasel, üldistavas, natsareenlikus vormikäsitluses, mis oli ainus eeskuju religiooses kunstis, mille ta kunstnikuteed alustades eest leidis. Natsareenlik vorm oli tema arvates küll populaarne, kuid peamiselt harjumuse jõul. See oli tema jaoks liiga kitsalt piiritletud, sellele ei olnud võimalik midagi juurde anda ega ära võtta.¹⁹⁰

Ta uskus, et vaatajate südamesse on võimalik jõuda vaid tõelisi, elavaid, individualiseeritud inimesi kujutades. Tuleb seista oma rahva seas, mitte natsareenlikul „utoopiamaal“, ja näidata piiblitlugusid osana oma rahva traditsioonidest. Seejuures ei ole oluline mitte niivõrd geograafiline ja ajalooline õigsus, vaid pigem seesmine tõde, mida peab väljendama vaataja jaoks kõige tähenduslikumal viisil.¹⁹¹ Neist tõekspidamistest lähtuvalt nägi Gebhardt, et teose vormi peab saama vastavalt

¹⁸⁴ Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890, lk 358.

¹⁸⁵ T. Abel, Introdution und Epilog. Zwei Anfügungen zur Darstellung der Abwandlungen der Düsseldorfer Malerschule in der estnischen Kunst. — Architektur und bildende Kunst im Baltikum um 1900. Hrsg. E. Grosmane, B. Hartel, J. Keevallik, B. Lichtnau. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999, lk 104.

¹⁸⁶ A. Smitmans, Die christliche Malerei..., lk 127.

¹⁸⁷ A. Smitmans, Die christliche Malerei..., lk 123.

¹⁸⁸ Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890, lk 359.

¹⁸⁹ Nende teosed olid osa huvist Kristuse biograafilise elu vastu, mida nimetasin peatükis 3.1.

¹⁹⁰ A. Smitmans, Die christliche Malerei..., lk 125.

¹⁹¹ A. Smitmans, Die christliche Malerei..., lk 122.

eesmärgile vabalt valida ja seejuures on oluline vältida kujundeid, mis teose liiga konkreetse aega asetaksid. Üllatavalt ja vastuoluliseltki mõjub Gebhardti rõhutus, et ta pole soovinud silmas pidada ühtegi konkreetset ajastut, kuna tema töid nähti selgelt seotuna nii usulisel kui rahvuslikul taustal just 16. sajandi Saksamaaga.¹⁹²

Arvestades natsareenliku suuna domineerivust usulises maalikunstis, lausa sünonüümsust selle žanriga,¹⁹³ ja diskussioone, kas religioosse kunsti areng on üleüldse võimalik, oli Gebhardti usumaali moderniseerimise katse ja lahtiütlemine natsareenlikust traditsioonist üpris kaalukas. Siiski oli ka neid, kes nimetasid Gebhardti suunda formaalsel tasandil „kompromisskunstiks“ ja nägid radikaalsemana näiteks Fritz von Uhde töid.¹⁹⁴ Uhde asetas Kristuse otse kaasaega, 19. sajandi saksa talupoegade kodudesse ja vaeste inimeste sekka, ähmastades žanrimaalilike misanstseenide abil kõrge religioosse kunsti ja madalamalt hinnatud žanrimaali piire. Asjaolu, et Gebhardtit ja Uhdet näidatakse üheskoos, näitab uut astet kunstiretseptioonis, mis oli 19. sajandi lõpukümnenditeks uuenenud evangeelse kunsti omaks võtnud.

Tervikuna oli Gebhardti teoste vastuvõtt siiski ambivalentne ja vastuoluline. Kuna enamiku silmis oli just Gebhardt see, kes realismi religioossesse kunsti tõi, pandi Gebhardtile süüks ka kõik, mida sellele suunale ette heideti. Evangeelses ruumis oli idealistliku stiili mõjukaim esindaja Karl Gottfried Pfannschmidt, kel oli arvestatav kunstipoliitiline mõju ühena *Christliches Kunstblatt*'i väljaandjatest. Pfannschmidt oli avalikult Gebhardti vastane ja tema vaated olid ka *Christliches Kunstblatt*'is varjamatult esil.¹⁹⁵ Nii leidub 1881. aasta Berliini kunstinäitusel olnud Gebhardti „Taevassemineku“ kohta värvikaid võrdlusi, et mõningad näod on küll õrnad, siirad ja vagad, kuid pilved, mis Kristust taevasse kannavad, sarnanevad kasutatud vatiga.¹⁹⁶ Alles pärast Pfannschmidti surma nimetati Gebhardtit üksmeelselt kristliku kunsti väarikaimaks meistriks.¹⁹⁷

Teoloogilisest aspektist oldi Gebhardti suuna suhtes kriitilised seetõttu, et natsareenliku üldistatud käsitlusega võrreldes tõusis realistlikus laadis kunstniku subjektiivne panus rohkem esile. Naturalistlik-realistlik kujutusviis ei lähtunud kujutuslikest konventsioonidest, vaid lõi oma ikonograafia ise, mistõttu oli see vaikimisi subjektiivsem ja seega tõlgenduslikult ambivalentsem. Subjektiivne käsitlus tundus kristlikule sisule ohtlik ja usudogmasid potentsiaalselt lõhustav, mida

¹⁹² A. Smitmans, *Die christliche Malerei...*, lk 125.

¹⁹³ C. Scholl, *Revisionen der Romantik*, lk 442.

¹⁹⁴ A. Smitmans, *Die christliche Malerei...*, lk 125.

¹⁹⁵ A. Smitmans, *Die christliche Malerei...*, lk 121.

¹⁹⁶ A. Smitmans, *Die christliche Malerei...*, lk 122.

¹⁹⁷ A. Smitmans, *Die christliche Malerei...*, lk 124.

konservatiivsemad (eelkõige katoliiklastest) kriitikud nägid väiksemateski detailides.¹⁹⁸ Arutleti, kas kunstnik üldse tohiks oma subjektiivseid tundmusi maalides väljendada — nagu selgete seisukohtadega Gebhardt kindlasti oli teinud — või mitte. Just kasvav subjektiivsus religioosnes kunstis oli peamine oht, mille tõttu räägiti kristliku kunsti lõpust.¹⁹⁹ Nagu Gebhardti looming ja populaarsus näitavad, võib kristlikku kunsti liberaalsemalt defineerides näha siiski selle elujõudu ka 19. sajandi lõpukümnenditel. Nagu selle arengutest näha, võttis religioosne kunst mingil määral osa ilmalikus kunstis toimunud arengutest ja kunstikeele moderniseerumine puudutas seega ka religioosset maali.

¹⁹⁸ A. Smitmans, Die christliche Malerei..., lk 250.

¹⁹⁹ A. Smitmans, Die christliche Malerei..., lk 247.

5. Gebhardtist Grenzsteinini. Kaks juhtumiuuringut

Uute altarimaalide tellimise illustreerimiseks olen valinud kaks näidet: Eduard von Gebhardti altarimaali Tallinna Toomkirikus 1866. aastast ning Tõnis Grenzsteini altarimaali Nõo kirikus 1895. aastast. Näited on valitud eeskätt nende olulisust arvestades. Valisin Gebhardti töö seoses tema tegevusega religioosse maali uuendajana ning Grenzsteini teose kui ühe vähestest altarimaalidest, mille lõi 19. sajandil eestlasest kunstnik ja mida võrreldes Köleri teostega on oluliselt vähem käsitletud. Kummagi teose vahele jääb märgatav ajaline distants, kuid nad on ka omavahel seotud. Nii Gebhardti kui Grenzsteini maali puhul on tegemist suuremõõtmeliste originaalkompositsioonidega, mille figuurid on mõningal määral portreelised. Mõlemad altarimaalid on teemal „Kristus ristil“ ja kujutavad lisaks Kristusele ka Neitsi Maarjat, evangelist Johannest, Maarja Magdaleenat ning üht või mitut figuuri tagaplaanil. Mõlemad maalid on tänaseni altaril samades kirikutes, kuhu need telliti.

5.1. Eduard von Gebhardti altarimaal „Kristus ristil“ Tallinna Toomkirikus (1866)

Altarimaali „Kristus ristil“ (LISA 3) tellis Tallinna Toomkiriku konvent Gebhardtilt 1865. aastal Leopold von Pezoldi soovitusel.²⁰⁰ Esimest korda kaunistas pilt altarit 1866. aasta 16. oktoobril peetud pidulikul pühapäeval jumalateenistusel.²⁰¹ Sama aasta suvel oli maal olnud eksponeeritud Eestimaa Provintsiaalmuuseumis.²⁰² Gebhardti maal asetati vanale, 1696. aasta Christian Ackermanni altariseinale varasemate maalide asemele. Eelmiste, altariseinaga samaaegsete maalide autor oli Ernst Wilhelm Londicer ning need kujutasid püha õhtusöömaaega ja ristilöömist.²⁰³ Seega oli altariseinale algselt ette nähtud kaks maali,²⁰⁴ mida nüüd asendas üks suurem teos. Ikonograafilisest aspektist vaadatuna jäi ära püha õhtusöömaaeg, ristilöömise temaatika jäi altarile alles. Gebhardti

²⁰⁰ T. Abel, Gebhardt 1866. Ettekanne Toomkiriku 16. konverentsil, 16.11.2016. Märkmed autori valduses.

²⁰¹ T. Abel, Altargemälde der Düsseldorfer Schule in Estland. — Künstler und Kunstausstellungen im Baltikum im 19. Jahrhundert. Zwölf Beiträge zum 11. Baltischen Seminar 1999. Lüneburg: Verlag Carl-Schirren-Gesellschaft, 2007, lk 128.

²⁰² R. Loodus, Kunstielu Eesti linnades 19. sajandil. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia, 1993, lk 48.

²⁰³ P. Ehasalu, Rootsiaegne maalikunst Tallinnas (1561–1710). Produktsioon ja retseptioon. (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 2.). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2007, lk 330.

²⁰⁴ Nende maalide täpne asetus altariseinal on teadmata, nagu ka nende edasine saatus. T.-M. Kreem, Christian Ackermann — Tallinna Pheidias — ülbe ja andekas. Ettekanne Toomkiriku 16. konverentsil, 16.11.2016. Märkmed autori valduses.

maal oli osa kogu altariseina uuendamisest, kui ka barokne retaabel muudeti arhitekt Otto Pius Hippiuse kavandi järgi klassitsistlikumaks. Altarisein tõsteti kaheastmelistele baasidele, nii et proportsioonid muutusid saledamaks ja keskosa — uue maali koht — suuremaks. Altarisein värviti üle ja kullati ning lisakorrusele paigutati kuldne tahvel Jumala heebreakeelse nimega.²⁰⁵

Gebhardti altarimaal „Kristus ristil“ kujutab hetke, mil Kristus ütleb: „Naine, vaata, see on su poeg!“ ja oma jüngrile: „Vaata, see on su ema!“ (Joh 19:26–27). Rahu leidnud, surnud Kristuse asemel veel elavat ja piinlevat Kristust kujutada polnud tavapärane. Näiteks Matthias Grünewaldi maal Isenheimi altari (1512–16) kujutab Kristuse piinu küll dramaatiliselt, kuid Kristus ei ole siiski enam elavate seas. Grünewaldi ekspressiivne kujutusviis oli osaliselt valitud eesmärgiga pakkuda psühholoogilist leevendust ergotismihaigete vaevustele, kelle eest Isenheimi kloostri hoolitseti. Gebhardti eesmärk oli ennekõike väljendada kristlikku armastust, mis oli tema loomingus tervikuna tähtis, seepärast valis ta hetke, mil Kristus annab oma ema Johannese hoolde. Ka siin kerkib esile Kristuse jumaliku ja inimliku loomuse probleem. Abstraktse ideaali kujutamiseks eelistasidki kunstnikud tavaliselt juba surnud Kristust, kuid Gebhardt valis hetke, mis võimaldas kujutada tema inimlikku külge ja sealhulgas inimlikku armastust.²⁰⁶

Toomkiriku altarimaalil (LISA 3) on visuaalses fookuses mõistagi Kristuse tumedal taustal eenduv Y-kujuline figuur ise. Siiski on üsna dominantsest esiplaanil ka figuurigrupp risti jalamil: evangelist Johannes, Neitsi Maarja ning Maarja Magdaleena. Neist, Kristusega otseselt või kaudselt suhtlevatest inimestest eristub üksik taustafiguur: Arimaatia Joosep või Nikodeemus, kes risti juurest ärapöörduvana ja endassetõmbununa seisab eemal ja on vaataja poole seljaga, tema nägu ega seega ka näoilmet ei ole näha. Taevas on tume nagu paljudel samateemalistel maalidel, viidates piiblis nimetatud asjaolule, et kui Kristus oli ristil, läks taevas mitmeks tunniks pimedaks (Mt 27:45). Rohkem figuure maalil ei ole, ka maastik on esitatud üsna lihtsalt, et koondada tähelepanu valitud hetke psühholoogilistele aspektidele.

Kristuse pilk on pööratud Neitsi Maarja ja Johannese poole, ta suu on veidi avatud. Tema pilgule vastab Neitsi Maarja ja nendevaheline silmside annab edasi pildi süžee nüansse, näitab Kristuse viimase soovi väljaütlemist. Seda kinnitab Johannes, kes keskendub Neitsi Maarjale ning toetab ja lohutab teda. Kaudsemalt suhtleb ristigrupiga meditatiivne Maarja Magdaleena, kelle pooleldi suletud silmadega pea toetub Kristuse säärele. Mõlema Maarja käed on palves kokku asetatud.

²⁰⁵ Altar. — Tallinna Piiskoplik Toomkirik, <http://toomkirik.ee/toomkirik/muinsusvaartused/altar/> (vaadatud 19.04.2017).

²⁰⁶ T. Abel, Gebhardt 1866. Ettekanne Toomkiriku 16. konverentsil, 16.11.2016. Märkmed autori valduses.

Dramaatikat on suhteliselt välditud, kõige intensiivsem moment seisnebki Kristuse ja Neitsi Maarja silmsides ning Johannese toetavas žestis. Kristuse piinu on pigem markeeritud kui jõuliselt esile toodud. Füüsiliselt kõige dramaatilisemana mõjuvad Kristuse kõhnus ning tema jalalabad, kus naelte ja nahavoltide asetuse kaudu on näha keha vajumist allapoole.

Maali valmimise puhul ilmus selle kohta arvustus Revalsche Zeitungis lisalehes, kus analüüsiti põhjalikult just maali väljendusvahendeid ning Gebhardti valitud kujutusviisi. Kirjutaja (võimalik, et Eugen Heubel, hilisem Revalsche Zeitungis toimetaja)²⁰⁷ suhtus maali positiivselt ja pidas seda õnnestunud, meisterlikult elluviidud ja hoolikalt läbitöötatud teoseks. Tema arvates on altarimaali mõju küsimus väga oluline, kuna eesmärgi täitmiseks pidi altarimaal mõjuma kõigile, ka kunsti-kaugetele inimestele, kes kirikus käivad. Ka siin kerkib esile osutus, et altarimaali puhul pole tähtis vaid kunstiline aspekt, vaid kiriklik funktsioon ja arusaadavus laiale publikule. Kirjutaja arvates oli Gebhardti teos liigutav ning mõjuv ja kirikusse igati sobiv.²⁰⁸

Peeti vajalikuks eraldi selgitada, et õnnistegija selline kujutusviis on ka esteetiliselt õigustatud ja just selle momendi kujutamine altarimaalile sobiv. Sarnaselt Theodosius Harnackile avaldub siin arvustaja erudeeritus ja teoreetiline analüüsivõime ning kirikukunsti vaatlus esteetilisest aspektist. Ta leidis, et pelgalt hirmuäratavat, kohutavat natuuritruult kujutada ei ole kunsti eesmärk, aga kui see väljendab kõrgemat ideed ja „jääd kunsti piiridesse“, siis ei saa ka esteetilisest vaatepunktist seda pahaks panna.²⁰⁹ Autor arvas, et just elava Kristuse piinade kujutamine kunsti piire ületamata on surnud Kristusega võrreldes keerulisem ja seda tänuväärsem, kuna elav Kristus mõjub vahetumalt ja tungivamalt. Gebhardt oli nende seatud tingimustega edukalt toime tulnud ja vältinud liiga naturalistlikke elemente ning piirdunud vaid kõige esmasemaga: rist, naeltest läbistatud käed ja jalad, okaskroon.

Kuigi võiks väita, et valitud stseen ei sobi altarimaaliks, kuna rõhub liialt Kristuse inimlikule poolele, leidis arvustaja, et kannatava lunastaja juures peakski inimlik pool rohkem esil olema. Inimesel pole ju võimalik ette kujutada kannatavat jumalat! Inimkäte looduna on Kristust kujutav kunstiteos juba olemuslikult inimlik, kuid siit ei puudu viited tema jumalikule poolele: üleilmlik armastus ja hingesuurus, mis viisid ta ristile ja mida näeb just pöördumises ema ja jüngri poole, kelle nägudes peegeldub valu ja mure. Stseen on kujutatud küll natuuritruult, kuid samas lihtsalt, ilma liigse efektitsemiseta ja tähelepanu saab koonduda „lihtsale, ent siiski nii lõputult paljuütlevale

²⁰⁷ Tekste kunstist ja arhitektuurist 2, lk 92.

²⁰⁸ H. Das für hiesige Dom-Kirche bestimmte Altar-Gemälde von Ed. Gebhardt. — Revalsche Zeitung 03.09.1866, Extrablatt.

²⁰⁹ H. Das für hiesige Dom-Kirche

käsitlusele“.²¹⁰ On väga hea tuua Kristus inimlikele südametele võimalikult lähedale ja seda on Gebhardt ka teinud. Tema kujutatud Kristus ei vajagi pühapaistet, kuna kunstnik on täitnud oma ülesande — andnud Jumala poja (*Gottmensch*) olemuse edasi muude väljendusvahenditega.²¹¹

Gebhardti loomingus on Toomkiriku altarimaal osa tema varasematest teostest ja ajaliselt lähedane teiste tuntust kogunud maalidega nagu „Kristuse sissesõit Jeruusalemma“ (1863), „Jairuse tütre äratamine“ (1864) ja „Püha õhtusöömaag“ (1870). See oli Gebhardti loomingus esimene olulisem loomeperiood, mida iseloomustab otsingulisus. Ka Toomkiriku altarimaali puhul on näha, et paljud Gebhardti loomepõhimõtted on siin küll aimatavad, kuid mitte täismahus rakendatud.²¹² Siiski võib öelda, et „Kristus ristil“ Toomkirikus tähistab Düsseldorfil koolkonna idealistliku naturalismi põhimõtete tulekut Eesti kunstiruumi.²¹³ Idealistliku naturalismi printsiibid tähendasid figuuride ja maastiku maalimist natuuritruult, realistlikult, modellide järgi, ent vastavalt teose kandvale ideele, idealiseeritud süžeele ja eelnevalt kavandatud kompositsioonile.²¹⁴ Selles võib näha ühest küljest sajandile iseloomuliku idealismi ja naturalismi läbiva ja lahendamatu vastuolu jätkumist, kuid teisalt nende sünteesi kaudu just lepitust idealismi ja naturalismi vahel²¹⁵.

Oma tõekspidamistele vastavalt ja realistlike püüdlustega haakuvalt on Gebhardt ka Toomkiriku altarimaali jaoks valinud saksapärase kujutusviisi. Gebhardt pidas seda oma püüdlustele sobivaimaks väljenduseks, kuna Kristuse-aegsetest Palestiina inimeste väljanägemisest teadmised puudusid ja araabipärasest lahendusest või Itaalias välja arendatud tüüpilisest, kuid üsna meelevaldselt loodud vorme ta kasutada ei soovinud. Reformatsiooniaeg oli tema jaoks aga suurim usulise uuenemise periood ning sobis seetõttu tema isiklike usuliste tõekspidamiste väljendamiseks kõige paremini.²¹⁶ Selle eest tunnustati Gebhardtit ka *Revalsche Zeitung*i arvustuses: saksapärased näojooned on vähemalt saksa vaatajale meeldivad vaadata. Selles on pildi eriline ilu, et kunstnik on ajaloolist tõepära kõrvale jättes (!) kujutanud tõeliselt saksalikke inimesi, mitte juudilikke või idamaiseid näojooni.²¹⁷

²¹⁰ H. Das für hiesige Dom-Kirche

²¹¹ H. Das für hiesige Dom-Kirche

²¹² T. Abel, *Introduktion und Epilog*, lk 100.

²¹³ T. Abel, *Altargemälde der Düsseldorfer Schule in Estland*, lk 128.

²¹⁴ T. Abel, *Altargemälde der Düsseldorfer Schule in Estland*, lk 132.

²¹⁵ C. Scholl, *Revisionen der Romantik*, lk 440.

²¹⁶ O. Clemen, *Zwölf biblische Bilder von Ed. v. Gebhardt*. Zwickau (Sachsen): Johannes Herrmann, [1925], lk 4.

²¹⁷ H., *Das für hiesige Dom-Kirche bestimmte Altar-Gemälde von Ed. Gebhardt*. — *Revalsche Zeitung* 03.09.1866, Extrablatt. Huvitav on ka asjaolu, et 1938. aastal kirjutas Rasmus Kangro-Pool võib-olla ajastu rahvusmeeleoludest kantuna, et Gebhardti piltidel on hoopiski eesti inimesed, hobused ja vankrid. Kangro-Pool esitles teda kohaliku päritolu kunstnikuna, kes ei ole mitte Saksamaal saksastunud, vaid peab meeles oma kodukandi rahvast. „Ta on ülimalt huvitav ja põhjalikkusega andunud meie talumeeste ja naiste studiumile ja oma värskeimad rahva kujud on ta endale kujundanud meie rahva tõulistest alustest. Nii on otse üllatav vaadelda ta Kristuse lugusid õlis ja joonistes ning värvilistes skitsides: need inimesed oleme ju meie ise ja elu

Siin on hästi näha ajaloolise tõepära ja realistlike printsiipide suhtelisus — kaasaegne arvustaja nägi selgelt ja võib-olla Ernest Renani laadis biograafiliste käsitlustega kooskõlas, et tõeliselt realistlik oleks püüda rekonstrueerida Kristuse eluaja etnograafilist keskkonda, mida Gebhardt ei teinud. Teisalt tunnustati Gebhardtit just realismi printsiipide toomise eest kristlikku maalikunsti. Seega seisnes tema realismi praktikas eelkõige üldistatud käsitluse asemel konkreetse ajastu (Saksa reformatsoonija) valimises ja selle natuuritruus kujutamises. Paradoksaalselt on sellega omakorda vastuolus tema enda sedastus, et ta ei ole soovinud Kristust ühtegi konkreetse ajastusse asetada.²¹⁸ Seega on sisuliselt võimatu üheselt vastata küsimusele, milline Kristuse kujutamise viis on õigupoolest realistlik, või üheselt defineerida, kus algavad ja kus lõpevad idealismi ja naturalismi piirid.

Kindlalt võib öelda, et Gebhardtit mõjutasid vanad saksa ja hollandi meistrid. Pärast 1855.–57. aastal Peterburi Kunstiakadeemias õppimist suundus Gebhardt ajutiselt Düsseldorfis ja sealt edasi Belgiasse ja Hollandisse. Seal tutvus Gebhardt näiteks Rogier van der Weydeni, vendade van Eyckide ja Rembrandti loominguga, milles nägi inspireerivat alternatiivi natsareenlikule kujutuslaadile. Sellel reisil oli Gebhardtile suur mõju, millel baseerub suur osa tema loomingust.²¹⁹ Huvitav on seejuures, et Gebhardt sai küll mõjutusi vanasaksa maalijatest, kuid ei võtnud eeskujuna nende dramaatilisemast ja naturalistlikumast suunast, näiteks Hans Holbeini „Surnud Kristus“ (1520–22), Matthias Grünewaldi Isenheimi altar (1512–16) või kogu žanr „Kristus valumehena“ (Dirk Bouts, Geertgen tot Sint Jans jpt), millest mõnede näidetega ta oma reisel tõeäoliselt siiski kohtus. Sealt saadud mõjutused ta seega valis nii või integreeris need oma loomingusse nii, et need jäid mingil määral siiski idealismi raamidesse. Ka selles avaldub nähtavasti idealistliku realismi printsiip.

Pärast lühiajalisemaid õpinguid Viinis, Münchenis ja Karlsruhe läks Gebhardt 1860. aastal tagasi Düsseldorfis, kuhu jäi algul õpilase ja hiljem professorina elu lõpuni, s.o 1925. aastani.²²⁰ Kuna Toomkiriku altarimaal oli Gebhardti esimesi avalikke töid Eestis ja selles tulid nähtavale ühes tema kunstivaadetega ka Düsseldorfis koolkonna põhimõtted, sai koos Gebhardti altarimaaliga Toomkirikus

nende inimeste ümber on meie kodumaine!“ R. K.-P. [Kangro-Pool], E. v. Gebhardti kunstinäitus. Ta 100 a. sünnipäeva puhul. — Postimees 30.09.1938, lk 5.

²¹⁸ A. Smitmans, Die christliche Malerei..., lk 125. Vt ptk 4.2.

²¹⁹ C. B. Gries, Eduard von Gebhardt. Ein protestantischer Historienmaler im 19. Jahrhundert. Aachen: Mainz, 1995, lk 13.

²²⁰ C. B. Gries, Eduard von Gebhardt, lk 14.

avalikkusele nähtavaks ka Düsseldorfis koolkond kui selline. Tõenäoliselt just tänu Gebhardti loometegevusele valisid paljud noored kunstnikud Düsseldorfis oma õppekohaks.²²¹

Enne Toomkiriku maali oli Gebhardt käsitlenud sama teemat ka varem. Esimene Gebhardti maalitud „Kristus ristil“ (u 1859) oli väikseformaadiline pilt, mis oli mõeldud kingituseks kunstniku vanematele tema sünnikohas Kullaarus. Võrreldes Toomkiriku kompositsiooniga on seal kujutatud oluliselt rohkem figuure, mis jätavad kokkusurutuma mulje. Samas on juba sel pildil kasutatud lahendust, kus Johannes pöördub Neitsi Maarja poole ja Neitsi Maarja on samuti maalitud Gebhardti ema järgi nagu Toomkiriku maalilgi. Samuti nõjatub leinav suletud silmadega Maarja Magdaleena ristile. 1865. aastal maalis Gebhardt taaskord Kristust ristil, varasemast erineva kompositsiooniga. 1866. aasta Toomkiriku maalil seevastu pöördus Gebhardt 1859. aasta kompositsiooni poole tagasi ja laenas sealt uue kompositsiooni põhielemendid. Peamine erinevus varasemaga võrreldes on keskendumine vähematele figuuridele ja eemaldumine varasemast rohkem idealiseeritud, natsareenlikest õpetajatest mõjutatud kujutusviisist realismi suunas.²²² Hästi ilmestab seda Neitsi Maarja kujutamine vanema naisena, nagu ta Jeesuse surmahetkel oleks pidanud olema, vastupidiselt traditsioonile kujutada teda iginoorena.²²³

Peamiselt religioossetele teemadele keskendunud maalijana käsitles Gebhardt usumaalis niivõrd keskest teemat muidugi ka hiljem. Hamburgi tellitud „Kristus ristil“ (1873) kujutab kolme risti, Jeesust ja kaht röövlit külgedel, ning rahvahulka, kellest kerkivad esile Neitsi Maarja ja teda toetav Johannes. Selle põhjal telliti Gebhardtilt altarimaal Narva Aleksandri kirikule. 1884. aastast on säilinud tõenäoliselt Narva Aleksandri kiriku altarimaali jaoks tehtud ettevalmistav töö, mis on Hamburgi maaliga väga sarnane. Kui Hamburgi pildil ei ole röövlite ristidel süüplaate ja Kristuse pea kohal seisab traditsiooniline *Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, siis Narva pildil on kõigil kolmel süüplaadid ning need on eestikeelsete kirjadega („Harraffa rööwel“, „Jesus Naatsarettist judarahwa kuningas“), kuna maal telliti eesti kogudusele.

Toomkiriku altarimaali tähtsust Eesti kirikukunsti ruumis näitab ka asjaolu, et see on üks suhteliselt väheseid kohalikku päritolu kunstniku tehtud töid, mida hiljem rohkem kui korra kopeeriti. Kuigi koopiad olid kirikukunstis vägagi levinud, olid eeskujudeks mõne erandiga enamasti itaalia või eriti saksa kunstnike tööd.²²⁴ Gebhardti altarimaalist tehti aga koopiad hiljem ka Harju-Risti kirikusse

²²¹ T. Abel, *Introduktion und Epilog*, lk 100.

²²² C. B. Gries, *Eduard von Gebhardt*, lk 47.

²²³ C. B. Gries, *Eduard von Gebhardt*, lk 48.

²²⁴ Näiteks Guido Reni „*Ecce homo*“, Adrian Ludwig Richteri „*Aita mind, Issand*“ või Heinrich Hofmanni „*Kristus Ketsemani aias*“ (LISA 5).

(1870) ja Pärnu-Jaagupi kirikusse (1901). Järelikult peeti seda maali õnnestunuks ja eeskuju vääriliseks. Pärnu-Jaagupi altarimaal on erandlik teos Ants Laikmaa loomingus, kellelt kogudus tellis kokkuhoiu eesmärgil originaalkompositsiooni asemel koopiat.²²⁵ Harju-Risti altarimaali puhul on oletatud, et see on Gebhardti autorikoopia, kuid ei arhiivandmed ega stiilikriitiline vaatlus seda üheselt ei kinnita.

5.2. Tõnis Grenzsteini altarimaal „Kristus ristil“ Nõo Laurentsiuse kirikus (1895)

Nõo kiriku altaripildi „Kristus ristil“ (LISA 4) maalis Tõnis Grenzstein 1895. aastal. Grenzstein valmistas maali Düsseldorfis ja saatis seejärel Eestisse ning sai selle eest tasuks 200 rubla.²²⁶ Nagu Gebhardti maalgi, pandi ka Grenzsteini altarimaal enne kirikusse asetamist näitusele, kõigepealt Düsseldorfis ja seejärel Tartusse.²²⁷ Neogooti stiilis altarisein valmis veidi hiljem kui altarimaal, 1897. aastal, Greifenhageni Nikolai kiriku altariseina eeskujul.²²⁸ Altarimaali tellis pastor Martin Lipp, kes teenis Nõo kirikus aastatel 1884–1923. Lipp oli rahvuselt eestlane ja selgelt eestimeelne, tema luuleloomingust on eriti tuntud sõnad laulule „Eesti lipp“. Kunstilembese kirikuõpetajana käis Lipp ka Kaarli kirikus Köleri apsiidimaali sisseõnnistamise üritusel 1879. aastal, kus pidas avakõne.²²⁹

Teadaovalt sooviski Lipp algul ka Nõo kirikusse altarimaali just Kölerilt.²³⁰ See osutus aga liiga kalliks ja nii telliti altarimaal Grenzsteinilt, teiselt eesti kunstnikult, keda peeti toona nooreks andekaks kunstiõpilaseks. Siiski oli ta õpilane ja seepärast polnud ka tema tasu kuigi suur.²³¹ Hiljem tellis Lipp altariseinale skulptuurid samuti eestlaselt, Jaan Koortilt (1909–10). Altariseina valmistanud tised pole teada. Läbiva joonena eesti kunstnike poole pöördumine polnud nimetatud kunstiteoste juures ainus eestimeelsuse sümptom. Nagu Gebhardti töö Narva Aleksandri kiriku jaoks (aga mitte saksa koguduse Toomkirikus), on ka Grenzsteini maalil Kristuse süüplaad eestikeelse kirjaga: „Jesus Nazaretist Juudarahwa Kuningas“ (LISA 4). Nagu näha, ei olnud tol ajal veel eestikeelne kirjepilt nende nimede osas ühtlustunud ja häälikute pikkuse märkimine ühe või kahe tähega on varieeruv.

²²⁵ T. Abel, Altargemälde der Düsseldorfer Schule in Estland, lk 135.

²²⁶ T. Abel, Altargemälde der Düsseldorfer Schule in Estland, lk 142. Tema tasu suurust varasemate altarimaalide hindadega võrreldes tuleb arvesse võtta, et 1890. aastatel toimus Venemaal rahareform.

²²⁷ Nõo altaripilt. — Olevik 12.09.1895, lk-d 870–871.

²²⁸ Nõo kiriku sisemus ajalooliselt. — Postimees 16.06.1936, lk 4. Tänapäeval on see Gryfino linn Lääne-Poolas.

²²⁹ A. E. [August Einwald], Tallinna Doom-Kaarli kiriku altari-pilt. — Eesti Postimees ehk Näddalaleht 22.08.1879.

²³⁰ Vestlus Nõo kirikuõpetaja Mart Jaansoniga, 22.02.2017. Fotod M. Jaasoni materjalidest autori valduses.

²³¹ T. Abel, Altargemälde der Düsseldorfer Schule in Estland, lk 142.

Teema on Gebhardti ja Grenzsteini pildil sama. Nagu Gebhardt, nii on ka Grenzstein valinud mitte surnud, vaid elava Kristuse, kes pöördub Neitsi Maarja ja Johannese poole. Samuti on risti all leinav Maarja Magdaleena ning peale nende, Kristusele lähemal asuvate inimeste on ka inimesi tagaplaanil. Kui Toomkiriku maalil on maastik ja taevas väga lihtsustatud ja taustal vaid Nikodeemus (või Arimaatia Joosep), on Nõo kiriku maalil pilved, puud ja pöösad rikkalikumalt ja detailsemalt esitatud ja tagaplaanil on üksikisiku asemel kuuest inimesest koosnev grupp. Ei ole täpselt selge, kellega on tegu: osa seltskonnast on naised, osa ilmselt sõdurid. Nad on risti poole seljaga ja liiguvad eemale. Sellise seltskonna esinemine altarimaalil on erakordne ja selle tähendus jääb ikonograafiliselt ambivalentseks. Kõige tõenäolisemalt on grupp pildil osa Düsseldorfis koolkonnale iseloomulikust žanrimaali ja piiblistseenide kombineerimisest ning esindab siinkohal žanrimaaliliku komponenti.²³²

Erinevalt Gebhardti pildist ei ole siin Kristuse ja Neitsi Maarja vahel silmsidet, Maarja silmad on suletud ja ta toetub Johannesele, justkui minestades. Nagu Gebhardti maalil, on ka siin Johannes pöördunud Neitsi Maarja poole ja toetab teda silmatorkavalt sarnases poosis, ehkki peegelpildis ja teisel pool risti. Maarja Magdaleena on samuti risti all põlvili ja pildi alumise osa katab tema rõiva rikkalik drapeering, kuid Nõo maalil ei ole tema nägu näha. Ta pea on pööratud alla ja nägu katavad juuksed, mille ta patukahetsuses pikaks kasvatas — tuntud Maarja Magdaleena sümbol. Rõivaste koloriit kummalgi pildil on sama: Kristus kannab valget niudevööd, Maarja Magdaleena rohelist rõivast ja halli keepi, evangelist Johannes on traditsiooniliselt punases ja Neitsi Maarja leinavärvides tumehallis-mustas, kusjuures ta pea on kummalgi pildil kaetud.

Ehkki ka Grenzsteini maalil on fookuses Jeesuse pöördumine oma ema ja jüngri poole, ei ole tähelepanu samavõrd tugevalt kontsentreeritud, mille tingib mitmekesisem taust ja eriti taamal liikuv ambivalentne inimeste grupp. Kuna Maarja ei vasta Kristuse pilgule, ei moodustu nende silmsidest pildi domineerivat telge. Kristus on jäetud justkui üksi, keegi osalistest ei vaata ta poole ja inimesed taustal lahkuvad risti juurest. Õigupoolest vaatavad kõik pildilolijad erinevates suundades ja on ühel või teisel viisil omaette, endamisi. Kujutusviis on Gebhardti tööst veidi dramaatilisem ja naturalistlikum. Gebhardti figuurid mõjuvad rahulikumatena ja nagu Revalsche Zeitungis kirjutati, on sündmuse füüsilisi detaile näidatud tõesti vaid hädapärases ulatuses.

Grenzsteini pilt on sõna otseses mõttes verisem ja Kristuse kannatused selgemalt esile toodud. Tema pea on ette sirutatult pinges, justnagu püüdes Maarjale ja Johannesele lähemale ulatuda.

²³² T. Abel, Altargemälde der Düsseldorfer Schule in Estland, lk 142.

Võimetuses nendeni jõuda on ristile aheldatuse paine eriti selgelt näha. Kristuse nägu on tumedam ja huuled sinakamad, okaskroon suur ja domineeriv. Kontrastsemalt on näha mööda käsi alla voolav ja küünarnukkidelt tilkuv veri, mis päriselt ei puudu ka Gebhardtil, kuid on seal vaid paari pintsli-löögiga markeeritud. Mõnevõrra dramaatilisema efekti annavad ka minestava moega Neitsi Maarja ning Maarja Magdaleena, kelle nägu vaataja ei näe. Gebhardti tegelaskujude juures on tugev lein küll näha, kuid neis avaldub pigem resigneerunud rahu, milleni Grenzsteini kujutatud tegelased ei ole veel jõudnud.

Mõningatest erinevustest hoolimata on Grenzsteini töös siiski väga palju sarnasusi Gebhardti maaliga Toomkirikus. On koguni oletatud, et Gebhardt olevat osa Nõo altarpildist ise maalinud, kuid sellele räägivad vastu Grenzsteini signatuur teose alumises vasakpoolses nurgas ja dateering.²³³ Mõjuka usumaalijana oli Gebhardtil, Düsseldorfis kunstiakadeemia professoril ilmselge mõju ka oma õpilasele Grenzsteinile. 1886. aastal asus Grenzstein Rudolf Julius von zur Mühlens soovitusele õppima Düsseldorfis kunstiakadeemia ettevalmistusklassi ja õppis vaheaegade ka seal sajandi lõpuni. Sellesse perioodi jääb ka Nõo kiriku altari maal. Talupojaperest pärit Grenzstein külastas Eestit korduvalt, kuigi peamiselt töötas välismaal.²³⁴ Peterburi kunstiakadeemias Grenzstein ei õppinud, ehkki tema Kristuse-figuur meenutab veidi mõningate Vene kunstnike omi.

Nagu Gebhardtil, on ka Grenzsteinil Neitsi Maarja figuur portreeline. Ta ei ole siiski maalitud kunstniku ema järgi, vaid pastor Martin Lipu abikaasa Lydia Henriette Lipu järgi. On arutletud, kas ka Johannes võiks olla portreeline ja kujutada Martin Lippu ennast, kuid see pole kindel.²³⁵ Grenzstein maalis küll Martin Lipu portree 1892. aastal, kus on näha mõningaid sarnasusi, kuid tugevam sarnasus on Gebhardti maalil kujutatud Johannesega. Seega on pigem tõenäoline, et Johannese juures võttis Grenzstein eeskujuna Gebhardtilt ja mitte niivõrd Martin Lipult. Teisalt näitab kolm aastat enne altari maali kirikuõpetajast tehtud portree, et kunstnikul ja pastoril oli kontakte varemgi. Pöördumist eesti kunstnike poole soosis peale pastori ka kiriku eestseisja Hans Wühner, kes toetas kirikukunsti tellimist ka isiklikust rahast.²³⁶ Lisaks oli Tõnis Grenzsteini vanem vend Ado Grenzstein Hans Wühneri õpilane.²³⁷

²³³ T. Abel, *Altargemälde der Düsseldorfer Schule in Estland*, lk 142.

²³⁴ T. Abel, *Altargemälde der Düsseldorfer Schule in Estland*, lk 141.

²³⁵ Vestlus Nõo kirikuõpetaja Mart Jaansoniga, 22.02.2017. Fotod M. Jaansonil materjalidest autori valduses.

²³⁶ M. Lipp, Hans Wühnerit (1836–1911) meenutades. — *Rahutegija*. EELK Nõo Püha Laurentsiuse koguduse sõnumileht, 06.2011, lk 1.

²³⁷ M. Lipp, *Minu elumälestused I*. — *Tuna* 2005, nr 3. Lk-d 110–116, lk 113.

Maali valmimise puhul ilmus väike artikkel ajalehes Olewik, kus osutati võimalusele pilti Tartus vaadata ja refereeriti arvustust, mis avaldati pildi kohta Düsseldorfis Anzeigeris. Võrreldes Gebhardti altarimaali lahanud põhjaliku esteetilise käsitlusega on Olewiku artikkel väga napisõnaline. Üldjoontes peeti pilti õnnestunuks ja vagadust äratavaks. Samas ei olevat Kristuse kuju kuigi õnnestunud, kuna kehastab sisemist vastuolu: keha ei väljendavat piisavalt Kristuse kannatusi! Teised figuurid leiti olevat kordaläinud, ehkki Johannese „punakas palewärw on weidi raske aru saada“.²³⁸ Tuleb märkida, et Johannese punakam-pruunikam nahavärvus kontrastis Neitsi Maarja heleda näoga on esil ka Gebhardti maalil.²³⁹ Gebhardti mõju Grenzsteini töös märgiti ka arvustuses, mis on Düsseldorfis konteksti arvestades enesestmõistetav tähelepanek. Taustal liikuva grupi kohta öeldi arvustuses vaid: „Risti taga seisaw inimeste kogu on ligidalt vaadata pisut weike, kaugemalt nähes aga parem.“²⁴⁰

Pildi suurust arvestades on taustafiguurid kahtlemata väiksed, kuid tekitavad sellega perspektiivi, mis lisab avarust ka põhifiguuride ümber. Grenzsteini pilt on väga suur ja katab koos altariseinaga peaaegu kogu kooriruumi idaseina — maakiriku kohta on maali 5-meetrine kõrgus üllatav. Retaabel mõjub kirikuruumis tõepoolest efektse ja dominantse, lausa kõrguvana, kui astuda kooriruumi altariseina lähedalt käärkambri. Jääb mulje, nagu altarisein oleks toodud suuremast kirikust, ehkki on teada, et nii see pole. Altariseina eripära ja rikkalikkust võimendavad Jaan Koorti skulptuurid, mis valmisid Peeter Wischeri kavandite järgi²⁴¹ ja lisati 1910. aastal. 19. ja 20. sajandist on teada pigem vähe kirikusse tellitud skulptuure ja veel vähem nende autoreid. Valdavalt kaunistasid altariseinu kujud, mis olid seal olnud juba varem, näiteks baroksetel retaablitel nagu Tallinna Toomkirikus. Kui otsustati tellida uued, osteti need valdavalt Saksamaalt.²⁴² Eesti skulptori altarikujud on kindlasti erandlikud ja näitavad nii tellija konkreetset eelistust kui ka sobiliku eesti kunstniku olemasolu.

Koorti skulptuurid asuvad retaabli külgedel maalist kahel pool gooti stiilis madalates niššides (LISA 4). Neid on neli ja need kujutavad apostleid Peetrust, Paulust, Johannest ja Jaakobust. Apostlite figuure ei esine siinses kirikukunstis sama laialdaselt kui Saksamaal, näiteks ei kasutatud neid empooride või lagede kaunistuseks, harva ja pigem hilja ilmuvad need kohati kooriruumi akendele.²⁴³ Küllap olid altariseina kavandades nelja nišši skulptuurid kohe ette nähtud, eriti kuna

²³⁸ Nõo altaripilt. — Olewik 12.09.1895, lk-d 870–871.

²³⁹ Traditsioon kujutada meest tumedama ja naist heledama nahaga eksisteerib juba Vana-Egiptuse kunstis, kuigi ilmselt pole see põhjuseks, miks neil altarimaalidel nahatoonid niimoodi on kujutatud.

²⁴⁰ Nõo altaripilt. — Olewik 12.09.1895, lk-d 870–871.

²⁴¹ Nõo kiriku sisemus ajalooliselt. — Postimees 16.06.1936, lk 4.

²⁴² T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 90.

²⁴³ T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud, lk 92.

eeskujuks võetud Greifenhageni Nikolai kiriku altariseinal olid need samuti.²⁴⁴ Greifenhageni altariseina kavandil on kujutatud teised apostlid kui Nõo kirikusse valitud, sealset — katoliku kiriku — skulptuuriprogrammi ja altarpilti on ka vahepeal muudetud,²⁴⁵ kuid retaabli arhitektoonika on sama. Küllap valisid Nõosse apostlid välja Martin Lipp ja Hans Wühner, sest näiteks Peetruse kuju eest tasus Wühner isikliku sümpaatia alusel ise²⁴⁶. Altarpildi teemat, Kristuse lunastussurma toetab eestikeelne kiri retaablil: „Ennäe, see on Jumala tall!“ (Joh 1:36).

Nõo kiriku altarimaal ei ole ainus altarimaal Tõnis Grenzsteinilt. Juba varem, 1884. aastast, kiriku valmimise järgselt oli Grenzsteini maal Tartu Peetri kirikus. See oli koopia teadmata saksa kunstniku tööst, teemal „Aita mind, Issand“. Juba 1897. aastal telliti sinna uus maal Johann Kölerilt ja Grenzsteini maal kingiti Lõuna-Venemaale ühele eesti kogudusele.²⁴⁷ Grenzsteini maalitud on ka „Ülestõusmine“ Hiiumaal Emmaste kirikus (1900). Nõo kiriku maalist on see üpris erinev. Hauast tõusnud Kristuse figuur täidab koos lehviva *vexillum'*iga peaaegu kogu pildipinna. Kuna maal on retaablile hiljem lisatud ja selle suhtes ebaproportsionaalselt suur, jätab kogu kompositsioon võrdlemisi kokkusurutud mulje. Signatuuri alusel võib eeldada, et ka see altarimaal valmis Düsseldorfis. Kuna 1901. aastal suundus Grenzstein Pariisi, jäigi „Ülestõusmine“ tema viimaseks suuremaks tööks Eestis.²⁴⁸

²⁴⁴ Altar St Nikolai Church in Gryfino. — Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altar_St_Nikolai_Kirche_Greifenhagen_an_der_Oder_Kaselowsky.jpg (vaadatud 10.05.2017).

²⁴⁵ Galeria. — Parafia Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Gryfinie, <http://www.parafia.nar.gryfino.ehost.pl/index.php/galeria1/2016> (vaadatud 10.05.2017).

²⁴⁶ M. Lipp, Hans Wühnerit (1836–1911) meenutades, lk 1.

²⁴⁷ A. Kristov, 19. sajandi altarimaalid..., lk 75.

²⁴⁸ 3135 Maal „Ülestõusmine“. — Kultuurimälestiste riiklik register, <https://register.muinas.ee/public.php?menuID=monument&action=view&id=3135> (vaadatud 10.05.2017).

Kokkuvõte

Suur hulk Eesti luteri kirikuid sai 19. sajandil uue altarimaali. 19. sajandi kirikukunsti kihistuse tihe kontsentratsioon äratav tähelepanu ja paneb küsima, millised olid selle mõtteloolised tagamaad. Ehkki 19. sajandil ehitati mitmeid uusi kirikuid, telliti uusi maale ka olemasolevate asemele. Kuna see oli koguduse jaoks väljaminek ja mitte igapäevane ettevõtmine, peeti uue maali tellimist järelikult vajalikuks ja vana maali ebasobivaks. Selle peamisteks põhjusteks olid vana maali aja jooksul kahjustunud seisukord, mida peeti ebaesinduslikuks, aga ka selle sobimatu kujutusviis ja madalalt hinnatud maaliline teostus. Statistika näitab, et muutusid ka meelisteemad. 16.–17. sajandil kõige rohkem eelistatud altarimaali teema oli Lutheri soovitatud ja armulauale viitav „Püha õhtu-söömaaeg“, mida kombineeriti tihti teiste, väiksemate maalitahvlitega.

Alates 18. sajandist hakkas rohkem esile kerkima „Kristus ristil“, mis oli 19. sajandil vaieldamatult domineeriv altarimaali teema (71 selleteemalist maali kokku 123-st aastatel 1800–1914 Eesti luteri kirikutesse tellitud altarimaalist). Muutus ka altari struktuur: varasema barokkreetaabli asemel, kus oli skulptuuridest ja erinevatest pilditahvlitest koosnev keerukas narratiivne programm, tuli nüüd ühe suure keskmaali ja nn portaalaltar. Üldine suund oli tuua Kristuse ristisurm rohkem esile, milleks kasutati erinevaid võtteid. Reeglina muutus keskmaal varasemast suuremaks. Kompositsioonis toodi suuremalt esile ka maali peategelane, Kristus ristil. Teiste risti juures olevate tegelaste hulka vähendati või loobuti neist sootuks, et mitte killustada vaataja tähelepanu paljude figuuride vahel.

Seega oli uute altarimaalide peamine eesmärk soodustada mõtlust ja keskendumist Kristuse toodud ohvrile. Kristuse ristisurma kujutati seega sündmuse asemel pigem sümbolina. Ka kirikukunsti puudutavatest teoreetilistest arutlustest ja altarimaalide kohta avaldatud ajaleheartiklitest nähtub, et emotsiooni tekitamist peeti tähtsamaks kui narratiivi esitamist. Piiblitlugude jutustamise asemel pidid altarimaalid mõjuma tunnetele ja äratama vagadust, mida rõhutati ka nende retseptioonis. Valdavalt leiti, et uued altarimaalid olid oma ülesande täitmisel õnnestunud ja üldised hinnangud neile olid nende kaasajas läbivalt positiivsed. Saksakeelses trükimeedias käsitleti rohkem kunstiprobleeme ja esteetilisi aspekte, eestikeelsetes lehtedes keskenduti pigem uue altarimaali kui kultuurisündmuse kirjeldamisele.

Kirikute heakorrastamist seati laialdaselt eeskujuks ja selle populariseerimine ning sotsiaalne heakskiit oli ilmselt soodne faktor ka altarimaalide tellimisele. Ka maalide kinkimine, mida paljuski

praktiseerisid kunstnikud ise, oli hea toon. Tellimise juures olid paratamatult tähtsad praktilised tegurid: ennekõike altarimaali maksumus, kuna kogudused olid reeglina rahapuuduses ja vajaminev summa saadi kokku korjanduste ja annetuste abil. Üks põhjus altarimaalide laialdaseks tellimiseks oli asjaolu, et erinevatest võimalustest kirikuhoonet ja -sisustust uuendada oli altarimaal üks odavamaid ja seega jõukohasemaid. Pilte telliti peamiselt baltisaksa kunstnikelt (Carl Sigismund Walther, Theodor Albert Sprengel, Otto von Moeller jt), kuid maale osteti ka otse Saksamaalt. Mõningaid altarimaale leidub ka vene autoritelt (nt Pavel Šiltsov) ja sajandi lõpukümnenditel mõnelt eesti kunstnikult (Johann Köler, Tõnis Grenzstein, Paul Raud, erandlikuna Ants Laikmaa). Suur hulk altarimaalide autoritest on teadmata.

Altarimaale tellides ei armastatud eksperimenteerida ja reeglina eelistati end selles vallas juba tõestanud autoreid ja tuntud kompositsioone. Osalt soodsa hinna tõttu, kuid paljuski ka sisulistel põhjustel eelistati altarimaalidena koopiaid. Väga oluline oli altarimaali üheseltmõistetavus, et pilt ei pakuks võimalusi valesti tõlgendamiseks ega oleks vasturääkiv või arusaamatu. Selle kindlustamiseks olid tähtsad ka pilti saatev piiblitseaat ja kirikuõpetaja antud selgitused. Nagu altarimaalide sisseõnnistamise kirjeldused näitavad, integreeris õpetaja pildi oma jutluse sisuga ning altarimaal ja jutlus täiendasid üksteist. Altarimaalil on lisaks teoloogilist sõnumit kandvale funktsioonile ka altari tähtsust rõhutav roll. Altar on kirikuruumi kese olnud varakristlikest aegadest peale. Vahepealsetel sajanditel oli kirikusse tulnud epitaafe, vääre, kinniseid pinke ja muid sisustuselemente, mis tõmbasid osa tähelepanu endale. 19. sajandil püüti muuhulgas kirikuehituse regulatsioonide abil koondada visuaalne fookus taas rohkem altarile. Eriti tähtsaks peeti altari ja kantsli head nähtavust kõigilt istekohtadelt — seega pidi ka altarimaal olema kogu jumalateenistuse aja inimestel silma ees.

Altari liturgiline tähtsus armulaua jagamise kohana ei olnud 19. sajandiks oluliselt muutunud ega muutunud kuigivõrd ka sajandi jooksul, küll aga muutus mõnevõrra altarimaalide laad. Kuigi pikaldaselt, käisid need siiski kaasas kunstiliste muutustega, mis olid religioossesse kunsti ilmaliku kunsti arengust imbunud — peamiselt liiguti idealiseerivast käsitlusest realistlikuma poole. Sajandi esimesel poolel domineeris religioosses maalitsatsareenlik laad, mis oli pikka aega religioosse kunstiga otsekui sünonüümne. Lähtuti ideest, et kristlikke teemasid tuleb edasi anda idealiseeritult ja üldistatult, võttes eeskujuna näiteks Raffaelilt. Natsareenlik pilt oli kui keerukas keel, mille sõnumit oleks maalilistele efektidele keskendumine hägustanud. Sajandi teisel poolel hakkas aga esile kerkima realistlikum, ka mõnevõrra subjektiivsem maalilaad, millele oli iseloomulik püüe Kristuse elu inimestele lähendada, teda psühholoogiseerida ja veristlikumalt kujutada. Selle suuna oluliseks esindajaks oli Eduard von Gebhardt.

Uue Testamendi sündmused asetati reformatsiooniaegsesse keskkonda, milles ei puudunud poliitiline alatoon — protestantismi ajaloo, Saksa ajaloo ja saksalikkuse rõhutamine pärast Saksa riigi ühendamist 1871. aastal. Kuigi riiklik representatsioon võis mõjutada ka religioosset kunsti, on altarimaalid ennekõike kiriku tööekspidamiste väljendajad ja kiriku identiteedi kandjad. Martin Lutheri arvates olid pildid usulise sõnumi tugevdamiseks, meeles pidamiseks ja õpetamiseks kasulikud ja nende lisamine nii kirikutesse kui kodudesse seepärast sobiv. Luteri kirik lähtus neist seisukohtadest järgnevate sajandite jooksul, ehkki Lutheri pildikäsitlus ei olnud põhjalik ja ühtne, nii et küsimus protestantliku kirikukunsti olemusest oli pidevalt päevakorral.

Koos üldise teoretiseerimise ja teaduslikkuse kasvuga 19. sajandil arutleti ohtralt ka religioosse kunsti eripärade üle. Püüti välja selgitada, milline oleks kirikuehituseks sobivaim stiil, milline piiblistseenide jaoks parim kujutusviis ja küsiti koguni, kas religioosne kunst kaasaegses, s.o 19. sajandi maailmas on üleüldse võimalik. Peamurdmist valmistas jumalikkuse kujutamise võimalikkus inimlike vahenditega ja Kristuse jumaliku-inimliku poole vahekord kunstiteostes. Enamik neist küsimustest lõplikku lahendust ei leidnudki, nii et iga konkreetne teos, sh altarimaal, moodustus paljude erinevate tegurite ja mõjutuste ristumiskohas. Lisaks tuleb arvestada luteri kiriku territoriaalset olemust ja ühtsete doktriinide puudumist. Kuigi 19. sajandil püüti erinevate territoriaalkirikute vahelisi erinevusi tasandada, tuleb ka kirikuehituse regulatiive käsitledes arvesse võtta nende praktikas pigem soovituslikku kui regulatiivset mõju.

Sajandi keskel rõhutasid Tartu Ülikooli teoloogid Theodosius Harnack ja Nikolai von Oettingen kunsti tähtsust kirikus ja kutsusid üles kirikukunsti heaks tegutsema. Nad leidsid, et kunst ja jumalateenistus toetavad üksteist ning peaksid käima käsikäes, ehkki kunst peab alluma jumalateenistuse seatud reeglitele. Nende seisukohad on heaks näiteks kohalike kirikutegelaste erudeeritusest, Euroopa arengutega kursis olemisest ja soosivast suhtumisest kirikukunsti sel perioodil. Ehkki tuleb arvestada, et Tartu Ülikooli teoloogide kui teoreetikute ja kirikuõpetajate kui praktikute vahel oli erinevusi ja ka vastuolusid, näitab ka arvukas altarimaalide tellimine, mida kirikuõpetajad pidid kahtlemata toetama, et kirikukunsti edendamist peeti tähtsaks.

Töös kirjeldasin, millised olid teoloogilised nõudmised altarimaalidele ja millised teoreetilised probleemid religioosnes kunstis, ning püüdsin seda võrrelda ka kunstipraktikaga. Kirikukunsti alased taotlused ja maalide tellimise praktika olid kohati kooskõlas ja kohati mitte. Üleskutsed kirikukunsti toetada ja väärtustada jõudsid ka praktikasse, ent rahaline reaalsus seadis tihti omad piirid. Kohati võis see soodustada varasema kihistuse säilimist, kuivõrd puudusid vahendid rohkemate kirikusistuse elementide täielikuks väljavahetamiseks. Võimalik, et ka altarimaalide osas oleks tänane

pilt mõnevõrra teistsugune, kui kogudustel oleks olnud parem finantsseis. Näiteks on teada, et rahapuudusel jäid tellimata altarimaalid Nõo kirikusse Johann Kölerilt ja Pärnu-Jaagupisse originaalkompositsioon Ants Laikmaalt. Küllap ei oleks üsna kohe pärast uue kiriku ehitamist saanud ka Kaarli kogudus vaid oma vahenditele toetudes Kölerilt freskot tellida, kui kunstnik poleks seda kirikule kinkinud. Tõenäoliselt on selliseid näiteid veel. Siiski on raske öelda, kas altarimaalide laad oleks paremates finantstingimustes olnud märgatavalt erinev, küsimus oli pigem konkreetsete kunstnike eelistamises ja/või rohkemate originaalkompositsioonide tellimises.

Altarimaalide funktsionaalsest olemusest lähtuvalt on neil kohati põnev ja kohati traagiline järelelu. Võib-olla oleks õigemgi jätta ära eesliide „järel“, kuna ma pole kindel, kas saab, ja kui, siis mille alusel eristada nende „päris elu“ ja „järelelu“, sest funktsionaalsete kunstiteostena jätkavad need tänapäevani ja edaspidigi eksisteerimist — ja ühtlasi oma ajastu kunsti- ja teoloogiliste ideede representeerimist — avalikkusele ligipääsetavas kirikuruumis. Tegutsevates kirikutes on need jätkuvalt funktsionaalne osa kirikusisustusest ja mitte hermeetilised museaalid, mistõttu on saanud võimalikuks ka poleemilised konserveerimis- ja muinsuskaitsejuhtumid²⁴⁹ nagu Vana-Vigala altari-seina ülemaaling rõõmsameelsete Sadolini värvidega, maali erksalt välja valgustavad päevavalgus-lambid Kirbla 1783. aasta altariseinal või arvukad altarimaalide vargused, lõhkilõikamised ja pöösa alt leidmised 1990. aastatel.²⁵⁰

Veetnud pikka aega kirikute reeglina keerukates kliimaatilistes tingimustes, koostöös loomulike aja jooksul tekkivate muutustega, vajab suur osa altarimaale konserveerimist. Viimastel aastakümnetel on seda mitmete maalide puhul tehtud ja see igikestev protsess muidugi jätkub. Lisaks altarimaalide tähtsusele 19. sajandi visuaalkultuuriliste sündmustena moodustavad need olulise osa tänastest kunstimälestistest. Altarimaalide ajalooline tähtsus ja nendega tegelemise praktiline vajadus nõuavad ka nende uurimist. Käesolevas töös olen püüdnud sellesse panustada, kuid kindlasti leidub lahendamata uurimisküsimusi veel. Jätkuv töö on lünkade täitmine kirikukunsti puudutavates andmetes, sealhulgas arheoloogilised ja maalingute uuringud *in situ*. Huvitavad probleemid on ka näiteks religioosne kunst ja kirikuarhitektuur 1920.–30. aastate Eestis või religioosus viimaste aastakümnete Eesti kunstis, näiteks Jüri Arraku, Andres Toltsi ja Laurensiuse altarimaalide koht nende autorite loomingus.

²⁴⁹ Täpsustuseks võib öelda, et suurem osa altarimaale (19. sajandi kihistusest vist peaaegu kõik) on küll muinsuskaitse all, kuid siinkohal tahaksin esile tuua just asjaolu, et need ei ole ümbritseva elutegevuse suhtes irdsed, vaid nagu mälestiste puhul võib ette tulla, on ka siin erinevatel ühiskondlikel huvigruppidel mõnikord erinevad nägemused võimalikest lahendustest.

²⁵⁰ Mõningat infot varguste kohta leidub Kultuurimälestiste riiklikus registris ja A. Ormisson, 19. sajandi altarimaalid Eestis kaasaegse teoloogia kontekstis. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool, usuteaduskond, 2007. Käsikiri autori valduses.

Summary

This research called “New Altar Paintings in Estonian Lutheran Churches in the 19th Century” focuses on the dense stratum of 19th century Lutheran church art in Estonia, namely on the reasons and background for ordering new altar paintings. The 19th century, especially the second half of the century, was a rather rich period in terms of church building and church art in Estonia. Many new churches were built and existing ones were renovated and refurbished. Therefore there was also a need for new altar paintings. However, it can be seen that many new paintings were not only meant for new churches but they were also ordered to replace older altar paintings. As this always meant new expenses for the congregation, it can be stated that a new painting was therefore deemed necessary.

The main reasons for this change were the old painting’s bad condition, but also the “inappropriate” way of representing biblical scenes and “lack of artistic mastery” — these were the assessments of the then-published newspapers.²⁵¹ The new paintings were sometimes put on existing (baroque style) retablos, sometimes new (neo-gothic) retablos were ordered. The old paintings could then be taken to sacristies or smaller chapels or churches. The new paintings were mostly larger than the old ones and focused mainly on Christ’s death on the cross. Christ’s figure is mostly larger than before and appears more dominating in the scene, especially as other figures have often been omitted. Therefore it can be stated that the changing of altar paintings was carried out not only because of the bad condition of old paintings, but also due to changes in ideas and views on church art. This statement is affirmed by the fact that some churches had their altar paintings changed even more than once during the 19th century.

In this thesis, I have treated the subject according to representation and identity theory.²⁵² The basis of my thesis is the assumption that altar paintings represent the viewpoints of the church in the art field. The altarpieces are a means of creating meaning using visual language and they show well

²⁵¹ In German, see for example: *Revalsche Zeitung, Das Inland*. In Estonian, for example: *Perno Postimees, Eesti Postimees, Olewik*.

A good overview of German reception on religious art is provided in A. Smitmans, *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts — Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870–1914. (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum 2.)* Sankt Augustin: Richartz, 1980.

²⁵² See S. Hall, *The Work of Representation. — Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. S. Hall. London: Sage, 1997. Pp. 13–64.

Social Representations and Identity. Content, Process, and Power. Eds. G. Moloney, I. Walker. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

what the church as an institution wished to express. Representation theory encompasses also the question of mental images which has its roots already in the medieval scholastic philosophy.²⁵³ This is especially important in religious art where problems regarding the depiction of the divine are of central importance. Biblical scenes are depicted based on traditions that have emerged without having original visual documentation, therefore they are based on representation. Questions of representation and identity also have to do with social and political aspects. Many different ethnic groups had their own cultural and representational ambitions that also apply to altar paintings.

During the 19th century Estonia was part of the Russian Empire. However, local power was largely in the hands of the Baltic Germans who had been the upper class of this region for centuries. Both the state and the Baltic German culture had a strong influence on religion. The state religion was Russian Orthodoxy and there were several state-inflicted waves of changing religion from Lutheranism to Russian Orthodoxy that weakened the power of Lutheran congregations. Lutheranism was mainly important for Baltic Germans who wished to have more power over local affairs and stand against centralization attempts in the Russian Empire. Beside Russian state policies and Baltic German interests there were also Estonian national endeavours which were steadily on the rise, especially in the second half of the century. These led to the birth of Estonian national culture and later the nation-state.

The authors of altar paintings were mostly Baltic German artists (Carl Sigismund Walther, Theodor Albert Sprengel, Otto von Moeller, Eduard von Gebhardt, and many others). Some paintings were bought directly from Germany where there were artists specializing on religious paintings who could have had lower prices. Only very few paintings in Lutheran churches of this period are from Russian artists. In the last decades of the 19th century there are also some altar paintings from Estonians, some of whom were specifically preferred to carry out the task because of their nationality. Best-known of them is Johann Köler who made the first fresco in the Russian Empire, in Kaarli church, Tallinn, in 1879. There are several altar paintings known by him, mostly on the subject "Come to Me."

Between 1800–1914, 123 churches were decorated with new altar paintings. More than half of them, 71 paintings, depicted Christ on the Cross. Such a clear prevalence of one subject is definitely not arbitrary and shows certain theological preferences. Other topics were clearly less popular. There were 13 paintings about the Resurrection, 12 paintings called "Christ in the Garden of

²⁵³ C. Schoell-Glass, *Repräsentation*. — Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Hrsg. U. Pfisterer. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2011. Pp. 379–382, p. 380.

Gethsemane“, 10 paintings called “Help Me, Lord“ or “Christ and St Peter on the Lake of Galilee“, and about 8 paintings of blessing Christ or “Let the Children Come to Me“, to name the most widespread of them. The most popular scene of the earlier centuries was the Last Supper as Martin Luther named this as the most appropriate subject for an altar painting. However, in the 19th and already in the 18th century there can be seen a steady decline in the popularity of this subject, and, between 1800–1914, there were only 5 new paintings in Estonia that depicted the Last Supper.

Although this work contains a large table of factological data²⁵⁴ about the altarpieces and altar paintings of all existing Estonian Lutheran churches and chapels (all in all 179 churches, except the ones that are in ruins or where the interior has perished or very small houses of worship), my intent was rather to analyse the paintings than to gather new data. The table serves as an overview and hopefully helpful material for new researchers, and enabled to make statistic conclusions about the 19th-century altar paintings. My primary aims were to find out whether the new altar paintings had any critical difference from the old ones, and if they did, where did the main differences lay. Therefore I tried to analyse the paintings and their reception and try to see what was expressed about the artistic means of representation and depiction in different articles and theoretical treatments about religious art.

In general, one can see a tendency towards depicting Christ on the Cross rather as a symbol than describing the event. Other figures such as Virgin Mary, St John, or Mary Magdalene could have been omitted from the scene, the background became more simplified, and Christ became more dominant in the picture. Earlier baroque retablos and their paintings were more focused on conveying a complex narrative where several picture panels and figures could be read as a story. We can say that the new altar paintings were more focused on inducing contemplation and meditation than telling stories. Also the theoretical treatises and articles in print media show that emotion was deemed more important than narrative. The altar paintings were expected to affect the viewers' feelings and induce piety. In general, the reception of the altar paintings was positive and it was seen that they served their purpose well.

The altar paintings are a subject that links together artistic problems on the one hand and theological questions on the other. The altar paintings are rather exceptional among other fields of art due to their role as functional objects in the church. The altar paintings had to support the sermon, facilitate learning and understanding, and remind of the most important aspects of

²⁵⁴ See p. 90, Extra no 5.

(Evangelical) Christian faith. The decision to renew works of art in churches shows their importance and also changed ideas about the role of art in the church. Therefore it is important to assess the paintings according to the views and ideas of the church. One has to keep in mind that the Lutheran church was a territorial church and therefore had no universal laws or guidelines regarding church buildings or church art.

Martin Luther saw art as beneficial for explaining the central aspects of faith, if used correctly. In his eyes, art had a didactic role and he supported adding artworks to the church — but they must not be seen as good deeds to please the Lord and they must not be worshipped *per se*. All in all, Luther did not provide a thorough treatment on art. Even though he gave some suggestions and guidelines regarding art in the church, much was left to be decided rather freely. In order to unify Lutheran church art and architecture, several synods were held starting from the middle of the 19th century. The first of them took place in Dresden in 1856, then in Barmen in 1860, in Eisenach in 1861, and so on. Each of these provided more or less detailed theses for church architecture which tried to settle the most appropriate style, ground plan, placement of the altar, tower, organ etc. Even though the theses of Eisenach were called a regulation, the legislative force of these documents was rather weak, thus they served rather as suggestions. They are also a good example of prevalent views about Protestant church architecture in the period.

As these theses also exemplify, the 19th century was a period of theoretical treatises, scientific endeavours and also forming societies for the support of church art. The complex, yet highly valued subject of religious art was discussed widely, especially in Germany. Definitions of Christian/religious art were rather varied and they depended on which traits were seen as appropriate for the field in question. Although church art is more specific in the field of religious art as it is specifically meant for the church building, the critical questions were shared among both. The main issues were: how to depict divinity? How to depict Christ — as the Son of God or more as a man? What kind of clothes should the figures wear? Is it better to idealize the subject or to depict realistically? Most of these questions could not be answered once and for all, so there were different approaches and an ongoing discussion throughout the century.

In the middle of the 19th century, theologians from the University of Tartu, Theodosius Harnack and Nikolai von Oettingen, also emphasized the importance of art in church. They invited to form societies for church art as had been made in Germany and to support church art in general. In their view, sermon and art support each other and therefore should go hand in hand, although art should be subject to the rules set by liturgy. Harnack's and Oettingen's views show them being closely

linked to the developments in Europe, their good education and awareness of art culture and aesthetics, and good regards towards church art in the period. Although there were some discrepancies and conflicts between the theologians at the University and the ministers, church art was considered to be important on both sides as the wide-spread ordering of new altar paintings shows.

In the first half of the 19th century, religious art was more dominated by the idealistic approach which was carried out mostly by the Nazarenes. In the second half of the century, realistic approach became more dominant. Such artists as the Baltic German Eduard von Gebhardt, professor at the Academy of Arts in Düsseldorf, were in favor of a more realistic, psychological viewpoint. Gebhardt placed the biblical events in 16th-century German reformation-style milieu, which was also appropriate for the newly unified German state and its attempts to show a glorious national history. Gebhardt showed Christ's acts and sermons through the influence that He had on the assembled crowd, depicting different strata of society and their reactions.

In 1866, young Gebhardt painted the altar painting for St Mary's Cathedral (the Dome Church) in Tallinn, „Christ on the Cross“.²⁵⁵ In that painting, the first influences of Düsseldorf's School in Estonian art were apparent. Gebhardt painted according to the principles of the so-called idealistic naturalism — the figures were painted after models, yet according to the main theme and idealized approach in general. In 1895, Gebhardt's student Tõnis Grenzstein made the altar painting in Nõo St Lawrence's Church near Tartu in Southern Estonia, also depicting „Christ on the Cross“.²⁵⁶ There are many similarities between Gebhardt's and Grenzstein's treatments on the same subject. However, Grenzstein's picture seems to be a bit more naturalistic. It also encompasses an ambivalent group of people leaving from the cross in the background which can be seen as a link between genre painting and religious painting, characteristic to the School of Düsseldorf.

These are among the many examples of close links with German art and culture in the 19th century. In general, local German-language media published more treatments on art and aesthetics while Estonian-language newspapers focused more on music than art and described new altar paintings rather as cultural events than as artworks. Newspaper articles also show that the practical aspects of the ordering of altar paintings were of crucial importance. Many choices regarding the paintings were made considering financial possibilities. Acts in favor of the church were well-regarded. However, the congregations tended to be in constant need of finances. Copies of well-known

²⁵⁵ See p. 86, Extra no. 3.

²⁵⁶ See p. 88, Extra no. 4.

paintings were favorable in churches due to their lower price, but also thanks to their established reputation.

Due to the large amount of copies and a general anachronistic impression, church art (especially of the 19th century) has not been thoroughly researched. Modernist approach to art and art history favoured avant-garde movements to which in Estonia the strongly anti-religious policy of the Soviet era was added. In recent years, there have been some studies about altar paintings in the 19th century, mostly about mapping data. It is important to carry these studies further and provide more analyses in the field, especially as the altar paintings remain in our cultural environment as carriers of 19th-century beliefs and views. They also form an important part of our cultural heritage that needs practical attention and caretaking.

Kasutatud kirjandus

Allikad

Altari pilt. — Perno Postimees ehk Näddalileht 16.10.1863. Osas: Ommalt maalt. Perno maakonnast.

Altari pilt. — Perno Postimees ehk Näddalileht 23.02.1866. Osas: Ommalt maalt. Haapsalust.

B. [Johann Heinrich Brasche], Uus altari pilt Tallinna Kaarle kirrikus. — Ristirahwa pühhapäwa leht 19.08.1879.

Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. Hrsg. Vereinigung Berliner Architekten. Berlin: Toeche, 1893.

Ehstland. Turgel. — Das Inland 05.11.1856, lk 730–731.

A. E. [August Einwald], Tallinna Doom-Kaarli kiriku altari-pilt. — Eesti Postimees ehk Näddalaleht 22.08.1879.

H. Das für hiesige Dom-Kirche bestimmte Altar-Gemälde von Ed. Gebhardt. — Revalsche Zeitung 03.09.1866, Extrablatt.

Halliste ue kirriko ehhitussest ja pühhitsussest. — Perno Postimees ehk Näddalileht 20.12.1867.

T. Harnack, Die Kunst im christlichen Kultus. — Dorpater Zeitschrift für Theologie und Kirche, 1870, Bd. 12, lk 293–339.

T. Harnack, N. von Oettingen, Aufruf zur Förderung christlich-religiöser Kunst in unserer Landeskirche. — Dorpater Zeitschrift für Theologie und Kirche 1869, Bd. 11, lk 568–578.

R. K.-P. [Kangro-Pool], E. v. Gebhardti kunstinäitus. Ta 100 a. sünnipäeva puhul. — Postimees 30.09.1938.

Kirriko mällestussepäaw. — Perno Postimees ehk Näddalileht 04.12.1863. Osas: Ommalt maalt. Perno maakonnast.

M. Lipp, Hans Wühnerit (1836–1911) meenutades. — Rahutegija. EELK Nõo Püha Laurentsiuse koguduse sõnumileht, 06.2011, lk 1–2.

M. Lipp, Minu elumälestused I. — Tuna 2005, nr 3, lk 110–116.

M. Luther, The Second Sermon, March 10, 1522, Monday after Invocavit. — Eight Sermons at Wittemberg, 1522, <http://www.predigten.uni-goettingen.de/archiv-6/eight-sermons-wittenberg.pdf> (vaadatud 29.03.2017).

M. Luther, The Third Sermon, March 11, 1522, Tuesday after Invocavit. — Eight Sermons at Wittemberg, 1522, <http://www.predigten.uni-goettingen.de/archiv-6/eight-sermons-wittenberg.pdf> (vaadatud 29.03.2017).

M. Luther, The Fourth Sermon, March 12, 1522, Wednesday after Invocavit. — Eight Sermons at Wittemberg, 1522, <http://www.predigten.uni-goettingen.de/archiv-6/eight-sermons-wittenberg.pdf> (vaadatud 29.03.2017).

[-n]. Tänavune piltide näitus Tallinna muuseumis... — Linda 07.07.1898. Osas: Meie ajalugu, lk 478–479.

Nõo altarpilt. — Olewik 12.09.1895, lk 870–871.

Nõo kiriku sisemus ajalooliselt. — Postimees 16.06.1936.

Pühkade wasto walmistamisest ja kirriko ehitusse kullust. — Perno Postimees ehk Näddalileht 22.01.1864. Osas: Ommalt maalt. Testamaalt.

Röömsad sõnnumed. — Perno Postimees ehk Näddalileht 24.02.1865. Osas: Ommalt maalt. Eestimaalt.

E. W. Korrespondenz. Aus Ehstland. — Das Inland 14.08.1850, lk 520–523.

Kirjandus

T. Abel, Altargemälde der Düsseldorfer Schule in Estland. — Künstler und Kunstaustellungen im Baltikum im 19. Jahrhundert. Zwölf Beiträge zum 11. Baltischen Seminar 1999. Lüneburg: Verlag Carl-Schirren-Gesellschaft, 2007, lk 127–144.

T. Abel, Introduction und Epilog. Zwei Anfügungen zur Darstellung der Abwandlungen der Düsseldorfer Malerschule in der estnischen Kunst. — Architektur und bildende Kunst im Baltikum um 1900. Hrsg. E. Grosmane, B. Hartel, J. Keevalik, B. Lichtnau. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999, lk 98–114.

W. Baŕus, Gotik ohne Gott? Die Symbolik des Kirchengebäudes im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016.

- D. Bieber, E. Mai, Gebhardt und Janssen — Religiöse und Monumentalmalerei im Späten 19. Jahrhundert. — Die Düsseldorfer Malerschule. Hrsg. W. von Kalnein. Mainz: Philipp von Zabern, 1979, lk 165–185.
- O. Clemen, Zwölf biblische Bilder von Ed. v. Gebhardt. Zwickau (Sachsen): Johannes Herrmann, [1925].
- K. David-Sirocko, Georg Gottlob Ungewitter und die malerische Neugotik in Hessen, Hamburg, Hannover und Leipzig. Petersberg: Imhof, 1997.
- J. Diekmann, „Und jeder hätte demnach seinen eigenen Gott.“ Die religiöse Malerei des 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Säkularisierung und religiöser Erneuerung. — Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Hrsg. C. Scholl, A.-K. Sors. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2013, lk 89–96.
- B. Ederma, A. Jaik, Eesti evangeeliumi luteriusu kirikud. Tartu: Konstantin Jaiki kirjastus, 1939.
- P. Ehasalu, Rootsiaegne maalikunst Tallinnas (1561–1710). Produksioon ja retseptioon. (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 2.). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2007.
- M. Facos, An Introduction to Nineteenth-Century Art. New York; London: Routledge, 2011.
- German Masters of the Nineteenth Century. Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany. Ed. J. P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art; Harry N. Abrams Inc., 1981.
- Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890. Hrsg. P. H. Feist, D. Dolgner, U. Krenzlin, G. Lammel. Leipzig: Seemann, 1987.
- C. Grewe, Painting the sacred in the age of Romanticism. London: Ashgate, 2008.
- C. B. Gries, Eduard von Gebhardt. Ein protestantischer Historienmaler im 19. Jahrhundert. Aachen: Mainz, 1995.
- H. Haebler, Das Bild in der evangelischen Kirche. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1957.
- S. Hall, The Work of Representation. — Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Ed. S. Hall. London: Sage, 1997, lk 13–64.
- K. Jõekalda, Art History in Nineteenth-Century Estonia? Scholarly Endeavours in the Context of an Emerging Discipline. — Kunstiteaduslikke uurimusi 2015, nr 3–4, lk 115–149.

- W. von Kalnein, Der Einfluß Düsseldorfs auf die Malerei außerhalb Deutschlands. — Die Düsseldorfer Malerschule. Hrsg. W. von Kalnein. Mainz: Philipp von Zabern, 1979, lk 197–208.
- T. Kaufmann, Die Bilderfrage in der frühneuzeitlichen Luthertum. — Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte. Hrsg. P. Blickle et al. (Historische Zeitschrift, NF. 33). München: Oldenbourg, 2002. Lk 417–424.
- J. Keevallik, K. Tiideberg, Karl August Senff — Ülikooli joonistusõpetaja ja kunstnik. — Eesti kunsti ajalugu. 3, 1770–1840. Koost J. Maiste. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2017, lk 207–218.
- K. Kodres, Kirikuisustus. — Eesti kunsti ajalugu 2, 1520–1770. Koost K. Kodres. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005. Lk 342–382.
- K. Kodres, Luterlik kirikuarhitektuur ja -kunst. — Eesti kunsti ajalugu 3, 1770–1840. Koost J. Maiste. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2017, lk 301–324.
- H. Kohle, Adolph Menzel ja 19. sajandi ajaloomaal. — Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil. Koost T.-M. Kreem. (Eesti Kunstimuseumi toimetised 5 (10).) Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2015, lk 57–66.
- T.-M. Kreem, Maalikoopiad Eesti evangeelses luterlikus kirikus 19. sajandil. — Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil. Koost T.-M. Kreem. (Eesti Kunstimuseumi toimetised 1.) Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2007, lk 45–56.
- T.-M. Kreem, Viisipäraselt ehitatud. Luterlik kirikuehitus, -arhitektuur ja -kunst Eestis Aleksander II ajal (1855–1881). (Dissertationes Academiae Artium Estoniae 5.) Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010.
- H. Locher, The Idea of the Canon and Canon Formation in Art History. — Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks. Eds M. Rampley et al. (Brill's Studies in Intellectual History 212; Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History 4). Leiden; Boston: Brill, 2012, lk 29–40.
- R. Loodus, Kunstielu Eesti linnades 19. sajandil. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia, 1993.
- E. Mai, Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde. Köln: Böhlau, 2010.
- E. Mai, Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts. — Die Düsseldorfer Malerschule. Hrsg. W. von Kalnein. Mainz: Philipp von Zabern, 1979, lk 19–40.

- P. Paenurm, Jumalateenistuse ruum. — Liturgika. Koost K. Soom. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2015, lk 173–188.
- U. Petti, Tartu teoloogide algatatud kiriklik-teoloogilised perioodilised väljaanded XIX sajandil. — Eesti teoloogilise mõtlemise ajalooost. Sissejuhatavaid märkusi ja apokrüüfe. Koost R. Altnurme. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2006, lk 38–44.
- R. Rast, Altar — Jumala laud ja esindusobjekt. — Eesti kunsti ajalugu 2, 1520–1770. Koost K. Kodres. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, lk 315–341.
- P. Roosimaa, Uue Testamendi aja jumalateenistus. — Liturgika. Koost K. Soom. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2015, lk 32–44.
- C. Schoell-Glass, Repräsentation. — Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Hrsg. U. Pfisterer. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2011, lk 379–382.
- C. Scholl, Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817–1906. Berlin: Akademie Verlag, 2012.
- E.-M. Seng, Der evangelische Kirchenbau im 19. Jahrhundert. Die Eisenacher Bewegung und der Architekt Christian Friedrich von Leins. Tübingen: Wasmuth, 1995.
- A. Smitmans, Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts. — Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870–1914. (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum 2.) Sankt Augustin: Richartz, 1980.
- Social Representations and Identity. Content, Process, and Power. Eds G. Moloney, I. Walker. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Tekste kunstist ja arhitektuurist. Kunstikirjutus Eestis 1777–1863. / Texte über Kunst und Architektur. Kunstschreibung in Estland von 1777 bis 1863. Kd 1. Koost R. Loodus, J. Keevallik, L. Viiroja. Tallinn: Teaduste Akadeemia kirjastus, 2000.
- Tekste kunstist ja arhitektuurist. Kunstikirjutus Eestis 1864–1900. / Texte über Kunst und Architektur. Kunstschreibung in Estland von 1864 bis 1900. Kd 2. Koost R. Loodus, J. Keevallik, L. Viiroja. Tallinn: Teaduste Akadeemia kirjastus, 2004.
- M. Tiitus, Usupuhastus ja sellele järgnev liturgiline areng luterlikus kirikus. — Liturgika. Koost K. Soom. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2015. Lk 116–138.
- V. Vaga, Kunst Tallinnas XIX sajandil. Tallinn: Kunst, 1976.

V. Vaga, Kunst Tartus XIX sajandil. Tallinn: Kunst, 1971.

L. Weiß, Carl Oesterley (1805–1891). Segnender Christus 1881. — Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Hrsg. C. Scholl, A.-K. Sors. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2013, lk 133–141.

Käsikirjad

I.-K. Hein, Eesti kirikute 17. sajandi retaablite ja epitaafide retooriline tähendusstruktuur evangeelse teoloogia kontekstis. Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut, 2006. Kättesaadav EKA Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudis.

I.-K. Hein, Keila altar ja Tobias Heintze. Kristliku traditsiooni tõlgendused protestantlikus kirikukunstim. Bakalaureusetöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut, 2003. Kättesaadav EKA Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudis.

H. Ingerpuu, 19. sajandi altarimaalid Järvamaa, Raplamaa, Pärnumaa ja Läänemaa luterlikes kirikutes. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikooli Filosoofiateaduskonna ajaloo osakonna kunstiajaloo õppetool, 2004. Kättesaadav nimetatud õppetoolis.

A. Kristov, 19. sajandi altarimaalid Lõuna-Eesti luterlikes kirikutes. Diplomitöö. Tartu: Tartu Ülikooli Filosoofiateaduskonna ajaloo osakonna kunstiajaloo õppetool, 1994. Kättesaadav nimetatud õppetoolis.

A. Ormisson, 19. sajandi altarimaalid Eestis kaasaegse teoloogia kontekstis. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool, usuteaduskond, 2007. Käsikiri autori valduses.

M. Reedik, Carl Siegismund Waltheri altarimaalid. Magistrieksami osatöö. Tallinn: EELK Usuteaduse Instituut, kristliku kultuuriloo magistriõpe, 2010. Kättesaadav KUMU raamatukogus.

K. Resik, Pühakirjatüli 19. sajandi teisel poolel Balti provintssides. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikooli usuteaduskond, 2003. Kättesaadav Tartu Ülikooli usuteaduskonnas.

M. Riistan, Tartu ülikooli usuteaduskond ja Balti kubermangude luterlik kirik: suhted ja suhtumised 1860. aastate kiriklik-teoloogilise publitsistika põhjal. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikooli usuteaduskond, 2004. Kättesaadav TÜ repositooriumis <http://dspace.ut.ee/handle/10062/1166>.

Internetiallikad

3135 Maal „Ülestõusmine“. — Kultuurimälestiste riiklik register, <https://register.muinas.ee/public.php?menuID=monument&action=view&id=3135> (vaadatud 10.05.2017).

4419 Altarimaal "Aita mind, Issand". — Kultuurimälestiste riiklik register, <https://register.muinas.ee/public.php?menuID=monument&action=view&id=4419> (vaadatud 27.01.2017).

Altar. — Tallinna Piiskoplik Toomkirik, <http://toomkirik.ee/toomkirik/muinsusvaartused/altar/> (vaadatud 19.04.2017).

Altar St Nikolai Church in Gryfino. — Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altar_St_Nikolai_Kirche_Greifenhagen_an_der_Oder_Kaselow.jpg (vaadatud 10.05.2017).

EELK Vahastu kirik. — Teeliste kirikud 2016, <http://teelistekirikud.ekn.ee/2016/kirik.php?id=34> (vaadatud 23.03.2017).

Eesti rahvaarv. — Eesti Entsüklopeedia, http://entsyklopeedia.ee/artikkel/eesti_rahvaarv (vaadatud 13.05.2017).

Galeria. — Parafia Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Gryfinie, <http://www.parafia.nar.gryfino.ehost.pl/index.php/galeria1/2016> (vaadatud 10.05.2017).

Р. Храпачевский, История дороговизны в России, 2001, <http://rutenica.narod.ru/inflation.html> (vaadatud 22.03.2017).

A. Mertin, Kirchenbau Regulativ. Evangelische Kirchbauprogramme von 1856 bis 2008. — *Tà katoptrizómena. Das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik*, Heft 58, 2009, <https://www.theomag.de/58/am277.htm> (vaadatud 15.04.2017).

Natuuri rikkus. Eluläheduse idee ja Düsseldorfis koolkond. — KUMU kunstimuuseum, <http://kumu.ekm.ee/syndmus/natuuri-rikkus-elulaheduse-idee-ja-dusseldorfis-koolkond/> (vaadatud 29.03.2017).

Н. И. Парусимова, Денежное обращение России периода формирования капиталистических отношений. — История денежно-кредитной системы России: Учебное пособие, 2004, <http://economics.studio/kredit-banki-dengi/denejnoe-obraschenie-rossii-perioda-33267.html> (vaadatud 22.03.17).

Population by continent. — Geohive, http://www.geohive.com/earth/his_history1.aspx (vaadatud 16.03.2017).

Suulised allikad

T. Abel, Gebhardt 1866. Ettekanne Toomkiriku 16. konverentsil, 16.11.2016. Märkmed autori valduses.

T.-M. Kreem, Christian Ackermann — Tallinna Pheidias — ülbe ja andekas. Ettekanne Toomkiriku 16. konverentsil, 16.11.2016. Märkmed autori valduses.

Vestlus Nõo kirikuõpetaja Mart Jaansoniga, 22.02.2017. Fotod M. Jaasoni materjalidest autori valduses.

LISA 1. Dresdeni liturgiakonverentsi teesid, 1856

Teesid, mis puudutavad kirikute sisseseadmist

Järgnevad teesid soovivad vaid mõningaid uuemal ajal tihti esile kerkinud nõudmisi kehtestada, mida peaks tegema, järgides luterliku jumalateenistuse vajadusi kirikute sisseseadele.

1. Uue kiriku ehitusel ei tohiks tähelepanuta jätta vana kommet asetada kirik ida-läänesuunaliselt ja altariotsitta, et mitte rikkuda vana tava, mille järgi on vaimulik ja kogudus altaripalve juures itta pööratud ja mille järgi saaks kogudus Jumala sõna ja õnnistust, kui vaimulik neile seda altari juurest annab, ida poolt.
2. Kiriku peasissekäik peaks tulema läbi torni, mille kõige õigem kuju on nõelakujuline ja mis asub kiriku lääneotsas.
3. Ruum, kus asub altar (kiriku koor), peab olema pikihoonest, koguduse jaoks mõeldud ruumist, mõnevõrra kõrgemal, selleks et vaimulik oleks oma toimetustes altari juures pikihoonesse hästi näha ja kuulda, ja peab olema piisavalt avar, et armulaua, konfirmatsiooni ja paaripaneku jaoks vajaminev ruum ei oleks segavalt piiratud.
4. Altar ise peab asuma pisut kõrgemal kui koor, nii et vaimulik seisaks mõnevõrra kõrgemal kui altari ette kogunenud armulaualiseid, abiellujad jt. Siiski ei tohi see olla niimoodi seatud, et vaimulik näiteks armulaualistele armulaua jagamiseks esmalt astmetest alla peaks astuma.
5. Mitte koor, vaid altar ja selle ees olev ruum, kus vaimulik seisab, peab olema eraldatud piirdega, mille äärde armulaualiseid astuvad. Need piirded, mis ei tohiks raskepärased välja näha, peavad olema välisküljelt sobiva seadistusega, et selle äärde astuvad armulaualiseid jt saaksid põlvitada.
6. Altarile kuuluvad kate, lugemispult, küünlajalg, Piibel, agendad ja armulauariistad. Peab hoolitsema selle eest, et igal kirikul oleks viimased (oblaaditoos, pateen, karikas ja veinikann) täies mahus olemas ja väärikal kujul.

- 7.** Altari idakülg peab olema kaunistatud risti, krutsifiksi või altarimaaliga. Aga viimase teemadeks ei sobi mitte iga moment piibliloost, vaid see peab kujutama mõnda suurtest lunastusloo põhisündmustest.
- 8.** Altar peab asetsema vabalt, et selle ümber saaks liikuda.
- 9.** Kirik vajab sakristeid, mitte eraldi asuvana, vaid juurdeehitusena koori kõrval, ruumikat, valget, kuiva, köetavat, sobiliku planeeringu ja sisustusega.
- 10.** Pihitoolid asuvad altari küljel kooris. Kogudusele määratud toole ei peaks koori kaasa tooma.
- 11.** Empoorid, kus nad on vältimatud, peavad olema seatud nii, et nad ei takistaks vaatevälja kirikus; mitte mingil juhul ei tohi need koori ulatuda.
- 12.** Täiesti vale ja peaaegu absurdne on asetada kantsel altari kohale; see kuulub kiriku ühele küljele ja täpsemalt sinna, kus koor ja pikihoone kohtuvad.
- 13.** Koguduse istmed pikihoones olgu võimaluse korral asetatud nii, et seal istujatel oleks vaba vaade altarile ja kantslile. Kui kantsel on õigesti paigutatud, on see saavutatav vähemalt kõigis mitte liiga suurtes kirikutes.
- 14.** Koguduse istmed olgu seatud nii, et jalatugesid saaks kasutada ka põlvitamiseks.
- 15.** Pääs pikihoonest koori peab olema avatud ja avar, mitte istmetega blokeeritud.
- 16.** Oreli, mille juures peab olema koht eeslauljale ja koorile, loomulik koht on altari vastas kiriku lääneotsas.
- 17.** Igas kirikus peab olema ristimisvahend ja mitte lihtsalt portatiivne, vaid ristimiskivi. Selle õigeim koht on kiriku peasissepääsu juures eeskojas. Kui seda pole võimalik nii asetada, on selle kõige õigem koht seal, kus pikihoonest koori astutakse, altari ees, aga pikihoonele lähemal kui altarile.
- 18.** Kellad on meie kirikute hädavajalik rekvisiit.

19. Kõigist kirikute ja tema kellade kasutusviisidest, mis erinevad jumalateenistuslikest vajadustest, tuleb hoiduda, kui just hädaolukord teisiti ei nõua.

20. Arhitektuurilise väärikuse nõudmisi kirikuhoonele tuleb rahuldada ühest küljest ainult pikliku või ladina risti kujulise põhiplaaniga, aga mitte rotundi või polügonaalise põhiplaaniga, teisest küljest üht kirikut ainult läbivalt ühes ja samas ehitusstiilis luues, olgu see siis uus- või ümberehitus või lihtsalt vana [kiriku] uuendus.

Suuremate linnakoguduste kirikute puhul tuleks lähtuda eriti arvu kolm kristlikust sümboolikast, eriti aga sellest, et mitte ainult ehitise ornamentika, vaid ka kiriklikud riistad, anumad ja sellesarnased väljendaksid valitud kirikuehitusstiili karakterit.

Saksakeelne originaal on ära toodud näiteks E.-M. Seng, Der evangelische Kirchenbau im 19. Jahrhundert. Die Eisenacher Bewegung und der Architekt Christian Friedrich von Leins. Tübingen: Wasmuth, 1995, lk 216–218.

LISA 2. Eisenachi regulatiiv, 1861

Eisenachi regulatiiv, 1861

1. Iga kirik peab olema vana kombe järgi orienteeritud ehk nii asetatud, et altariruum oleks päiksetõusu poole.

2. Evangeelsele jumalateenistusele sobivaim kiriku põhiplaani on piklik nelinurk. Selle väliskõrgus, ülemine karniis kaasa arvatud, peaks ühelöövilistel kirikutel olema ligikaudu $\frac{3}{4}$ laiust, samas kui akustilistele vajadustele on kasulik, mida vähem kiriku pikkus laiust ületab. Väljaulatuvad osad idas altariruumi jaoks (apsiid, tribüünid, koor) ning pikihoone idaosas põhja ja lõuna suunas ristihoonena annavad hoonele tähendusliku ristikujulise planeeringu. Ilma ristihooneta tsentraalehitistest on kaheksanurk akustiliselt lubatav, rotundi kui mitteakustilist aga mitte kasutada.

3. Kristliku kirikuehituse väärikus nõuab ühe ajalooliselt väljakujunenud kristliku ehitusstiili kasutamist ja soosib põhiplaanis piklikku nelinurka, vanakristliku basiilika ja niinimetatud romaani (eelgooti) ehitusviisi kõrval eelistatult germaani (gooti) stiili.

Ehitussüsteemi valik igal üksikjuhul ei peaks lähtuma mitte niivõrd ehitajate individuaalsest kunstimaitsest kui pigem vastaval maa-alal valitseva ehitusviisi karakterist. Ühtlasi peaks vanade kirikuhoonete säilinud osi hoolikalt alal hoidma ja mõõtuandvana kasutama.

Niisamuti peavad hoone sisustuse üksikud osad altarist ja selle nõudest kuni pingistiku ja riistadeni väljendama kiriku stiili.

4. Kirikuehitus nõuab vastupidavat materjali ja tugevat teostust ilma petliku pealispinna või kattekihita. Kui kiriku sisemuse jaoks valitakse puitkonstruktsioon, mis on eriti laekattena akustika jaoks soodus, ei tohiks see jäljendada kiviehitust. Altariruum tuleb igal juhul massiivselt võlvida.

5. Peasissepääs kirikusse on kõige sobilikum teha läänepoolsesse otsaseina, nii et peasissepääsust altarini jookseks kiriku pikitelg.

6. Torn ei tohiks puududa kusagil, kus vahendid selle ehitust võimaldavad, ja kui see praegu ka puudub, tuleb hoolitseda, et see hiljem ehitataks. See võib asuda mistahes kohas. Kirikuga

orgaaniliselt seotuna seisab ta siiski ainult kas läänepoolse peasissepääsu kohal, kus tema alumine korrus moodustab kiriku eeskoja ja teine korrus oreli lõõtsakambri, või idapoolse altariruumi kohal, kus hõlmab koori kas tervikuna või osaliselt ja kus seega, nagu ka läänepoolse asetuse korral, on kõige kõrgemal tornikorrusel kellakoda. [Hiljem muudeti seda nii, et reeglipäraselt peaks torn asuma siiski läänepoolse peasissepääsu kohal.] Kaks torni seisavad sobilikult kas koori külgedel või lõpetavad kiriku läänefassaadi.

7. Altariruum (koor) peab olema mitme astme võrra pikihoone põrandast kõrgemal. Ta on piisavalt suur, kui altari ümber jääb jumalateenistustlikeks vajadusteks piisavalt ruumi. Teised istmed peale mõningate vaimulike ja koguduse eestseisuse jaoks vajalike istmete ja, kus vajadus nõuab, pihitooli, ei kuulu sinna.

Samuti ei tohi mingid piirded altariruumi pikihoonest eraldada.

8. Altar võib liturgilistele ja akustilistele vajadustele vastavalt olla triumfikaare ja tagaseina vahel kas rohkem ees- või tagapool, kuid ei tohi kunagi olla vahetult (ilma läbipääsuta) koori tagaseina ääres.

Aste kõrgemal kui kooripõrand, peab see olema piirdega ümbritsetud, mis võimaldab konfirmandidel, armulaualistel, abiellujatel jt põlvitada.

Altarit kui sellist tähistab krutsifiks ja kui altarilaua on arhitektooniline ülaosa, siis on sellega seotud pildid, reljeef või maal, mis kujutavad lunastusloo põhisündmusi.

9. Ristimiskivi võib seista peaportaali eeskojas, mis jääb kirikumüüride sisse, või juuresasuvast kabelis, aga ka mõnes selleks ette nähtud kabelis koori kõrval. Seal, kus kokkutulnud koguduse ristimist toimetatakse, on tema sobivaim koht enne sisenemist altariruumi.

Seda ei tohi asendada kantava lauaga.

10. Kantsel võib asuda eespool või tagapool või altari kohal, samuti kooris. Tema õige asukoht on seal, kus koor ja pikihoone kohtuvad, triumfikaare piilaril (pikihoone poole); mitmelöövilistes suurtes kirikutes ühel kesklöövi idapoolsetest piilaritest. Kantsli kõrgus sõltub empooride kõrgusest ja asub võimalikult madalal, et jutlustajat oleks näha nii empooridelt kui põrandalt.

11. Orel, mille juures peab olema koht ka eeslauljale ja laulukoorile, leiab kõige loomupärasema koha altari vastas kiriku lääneotsas empooril peasissepääsu kohal, kust [s.o peasissepääsust] avanevat perspektiivvaadet pikihoonele ja koorile ei tohi empoori kandetalad piirata.

12. Kui kirikus on pihitool või lugemispult, kuulub see kooriruumi; kas altari ette ühele astmetest, mis pikihoonest koori üles viivad, nii et koguduse vaadet altarile ei takistata, või ühe triumfikaare piilari äärde, et kateheesi, piiblitunni vm sarnase jaoks altari ette liigutada.

13. Empoorid, peale läänepoolseima, kui neid ei saa vältida, peavad olema kiriku mõlema pikikülje ääres, nii et nad ei segaks vaba vaatevälja kirikus. Mitte mingil juhul ei tohi need koori ulatuda.

Empooride laius, kus pingid on asetatud tõusvalt üksteise taha, tohib, kui ristihoone väljaulatuvad osad suuremat laiust ei luba, olla 1/5 kiriku kogulaiusest, nende kõrgus kiriku põrandast 1/3 kiriku kõrgusest, et mitte valgust varjata.

Rohkematest empooridest üksteise kohal pole juttugi.

Uusehitise korral, kuhu on empoorid ette nähtud, on kohane, et kõrgete akende asemel, mille empoorid läbi lõikaksid, tuleb teha empooride kohale kõrgemad aknad, mis valgustaksid kirikut, ja empooride alla madalamad aknad, mis valgustaksid empooride tõttu muidu varjatud ruumi.

14. Koguduse istmed (kiriku pingistik) on võimaluse korral nii seatud, et neilt oleks kogu jumalateenistuse vältel võimalik altarit ja kantslit samaaegselt näha.

Koori astmete ette tuleb jätta sobilik ruum vabaks. Samuti tuleb jätta jumalateenistuse vajadustest lähtuvalt laiem käik pikihoone pingistiku keskele peasissepääsuni, või, kus see pole tarvilik, jätta kaks sobiliku laiusega käiku kesklöövi piilarite juurde või empoore kandvate sammaste juurde.

15. Kirik vajab sakristeid, mitte eraldi asuva ehitisena, vaid juurdeehitisena koori kõrval, ruumikat, valget, kuiva, köetavat, kirikuväärilise planeeringu ja sisustusega.

16. Nimetatud põhimõtted evangeelse kirikuehituse jaoks peavad kiriklikud nõukogud igal tasandil kehtestama, need tuleb ehitajatele õigeaegselt teatavaks teha ja need peavad olema aluseks kõikide ehitusplaanide hindamisel ja täiendamisel kirikuvalitsuses nii uute kirikute ehitusel kui vanade kirikute ümberehitusel.

Saksakeelne originaal on ära toodud näiteks E.-M. Seng, Der evangelische Kirchenbau im 19. Jahrhundert. Die Eisenacher Bewegung und der Architekt Christian Friedrich von Leins. Tübingen: Wasmuth, 1995, lk 275–278.

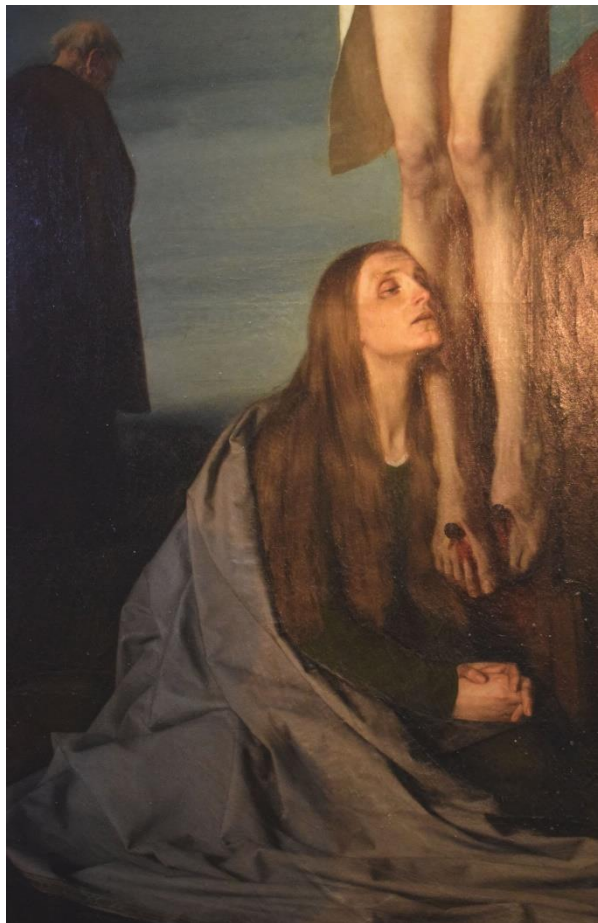
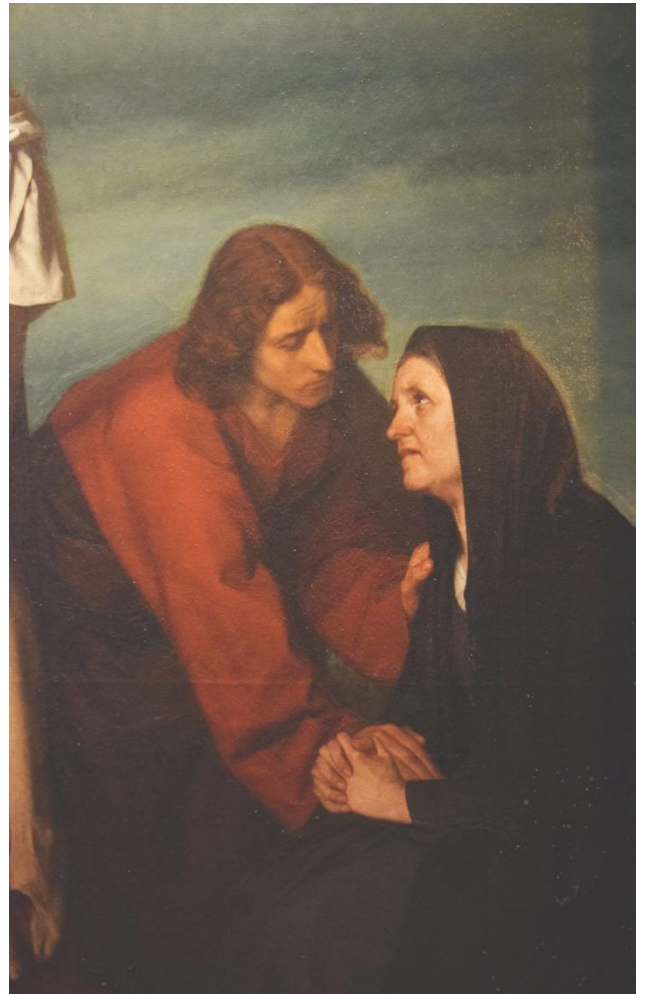
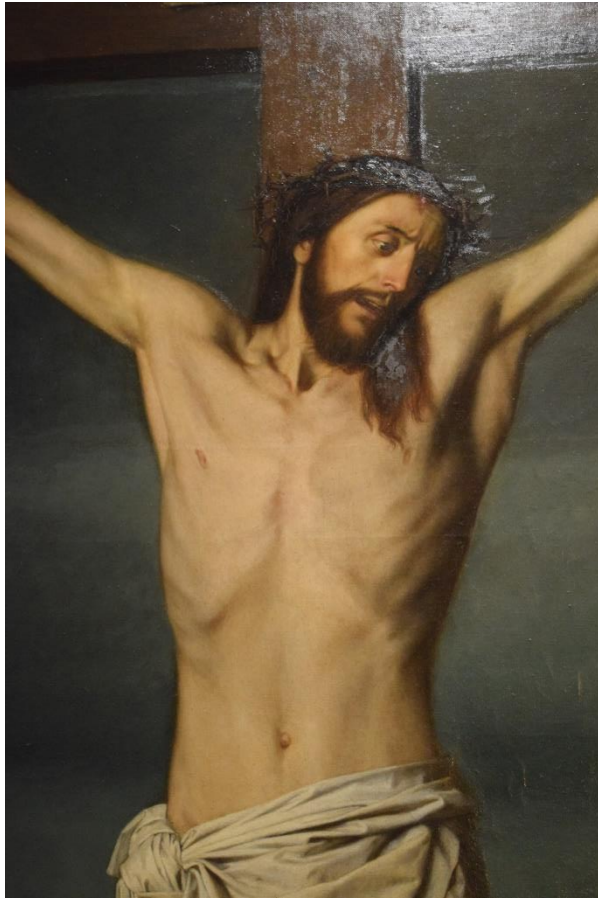
LISA 3. Eduard von Gebhardti altarimaal „Kristus ristil“, 1866



Eduard von Gebhardt. Kristus ristil, 1866. Õli lõuendil, 278,5 x 183,5 cm.

Altarisein ja skulptuurid Christian Ackermann, 1696. Puit, õlivärv, kullatis, stukk. Tallinna Toomkirik.

Fotod: Liisa-Helena Lumberg, 01.2017.



LISA 4. Tõnis Grenzsteini altarimaal „Kristus ristil“, 1895

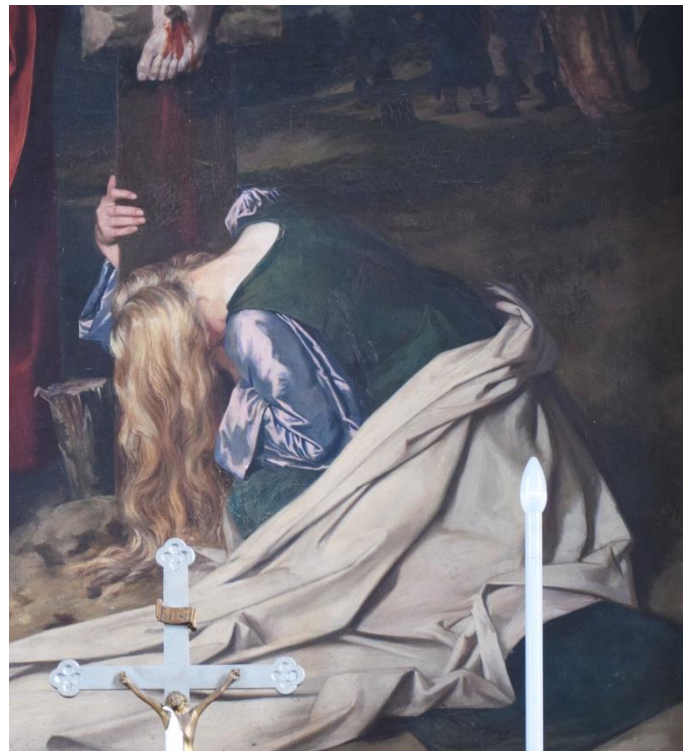


Tõnis Grenzstein. Kristus ristil, 1895. Õli lõuendil, 500 x 180 cm.

Altarisein ja altariaed 1897, puit, õlivärv. Skulptuurid Jaan Koort, 1909–10, puit, õlivärv.

Figuurid 130 x 45 cm. Nõo Laurentsiuse kirik, Tartumaa.

Fotod: Liisa-Helena Lumberg, 02.2017.



LISA 5. Eesti luteri kirikute altarimaalid