



Tony Pyykkö

Saksalaisen taidehistorioitsija Gustav Paulin toiminta Suomessa 1920-luvulla – näkökulma suomalaissaksalaisiin kulttuurisuhteisiin

ABSTRAKTI / ABSTRACT

Tässä artikkelissa tarkoitukseni on pohtia suomalaissaksalaisia kulttuurisubteita 1920-luvulta saksalaisen taidehistorioitsija Gustav Paulin (1866–1938) ja hänen toimiensa kautta. Pohdin muun muassa sitä, millainen vaikutus ja merkitys Paulin järjestämällä Ateneumin saksalaisen taiteen näyttelyllä lokakuussa 1922, Kalannin alttarikaapin ostojen restaurointiaikeilla 1922–1925 sekä suunnitelmilla suomalaisesta taidenäyttelystä Saksassa 1926–1927 oli laajemmin Suomen ja Saksan välisille suhteille. Artikkelissa tarkastellaan ja analysoidaan Paulin ja suomalaisten välistä kirjeenvaihtoa, joissa käsitellään esimerkiksi saksalaisen taidenäyttelyn syntyprosessia ja siihen vaikuttaneita seikkoja, kuin myös Paulin mielikuvaa ja vaikutelmia vastaisenäistyneestä Suomesta ulkomaalaisen silmin. Tarkoitukseni on osoittaa, miten Paulin toiminta Suomessa voidaan nähdä osana suomalaissaksalaisten suhteiden edistämistä ja positiivisen mielenlaadun osoittamista maalle, jolle suomalainen poliittinen eliitti koki olevansa kiitollisuuden velassa.

Kulttuurisuhteet, taidenäyttelyt, Gustav Pauli, Suomi ja Saksa, 1920-luku, kulttuuridiplomatia

Tony Pyykkö, poliittisen historian väitöskirjatutkija, FM, tapyyk@utu.fi

Johdanto

Yhteiskunnallisessa keskustelussa taide ja kulttuuri ovat usein mielletty luonteeltaan epäpoliittisiksi ilmiöiksi. Niiden katsotaan kuuluvan niin sanotulle pehmeän sektorin alueelle, jonne päivän politiikka ja sen juonenkäänneet eivät yllä. Kuitenkin tarkemman katsannon jälkeen tämä väite yleensä voidaan kumota, ja näin on myös Suomen ja Saksan välisessä kulttuurisessa kanssakäymisessä, erityisesti maailmansotien välisellä ajalla. Kulttuuri ja taide ovat yksiä keskeisimpiä kansallisen identiteetin ja julkisuuskuvan luomisen välineitä, ja siten myös politiikan ja poliittisen vaikuttamisen keinoja.

Ennen varsinaisen teeman eli kulttuurihistorian ja sen poliittisten ulottuvuuksien tarkastelua olisi pohdittava seuraavaa kysymystä: Miksi kulttuurin historiasta pitäisi olla kiinnostunut? Miksi kuvataiteen, kirjallisuuden tai akateemisten piirien liikkeistä pitäisi olla tietoinen? Tähän yksinkertaisin vastaus on se, että niillä voidaan hankkia symbolista arvoa ja pääomaa, joita käytetään sosiaalisen kanssakäymisen valuuttana. Viittaamalla omiin henkisiin ja kulttuurisiin saavutuksiin luodaan mielikuvaa omasta itsestä niin muille kuin omalle viiteryhmälle, ja siten niitä voidaan hyödyntää mitä erinäisimpiin elämäalueisiin. Kysymykset taiteen ja kulttuurin saralta vastaavat yleensä sellaisiin kysymyksiin kuin keitä me olemme, mistä me tulemme, minne menemme ja minne haluamme kuulua. Oheiset kysymykset voidaan liittää myös Suomen ja Saksan väliseen tematiikkaan. Ne liittyvät keskeisesti siihen, millainen valtio, kansa ja kansakunta vasta itsenäistynyt Suomi oli. Tai mitä se halusi kyseisenä ajankohtana olla.

Tarkoitukseni on tässä artikkelissa esitellä otosta suomalaissaksalaisista kulttuurisuhteista saksalaisen taidehistorioitsija Gustav Paulin avulla. Hän oli aktiivinen erityisesti 1920-luvulla Suomen ja Saksan välisessä kulttuurisessa kanssakäymisessä. Hän järjesti lokakuussa 1922 suuren saksalaisen taiteen näyttelyn, edesauttoi Suomen Kansallismuseon yhden merkittävimmän museoesineen, Kalannin alttarikaapin konservoinnissa ja oli mukana järjestämässä suomalaisen taiteen näyttelyä Saksaan 1927, mikä kuitenkin peruuntui. Miten taidehistorioitsija Gustav Pauli vaikutti Suomen ja Saksan kuvataidepiireissä, ja mitkä seikat toimivat hänelle vaikuttimina? Mikä merkitys hänellä oli suomalaiselle kulttuurielämälle, entä Saksalle?

Kyseistä teemaa lähestyn Gustav Paulin ja hänen Suomeen suuntautuneen kirjeenvaihdon kautta, jota hän kävi muun muassa Suomen Taideyhdistyksen intendentin, Torsten Stjernschantzin, saksalaissuomalaisen liikemiehen Albert-Goldbeck-Löwen sekä Saksan Suomen edustuston henkilökuntaan kuuluneiden lähetystöneuvosten Otto Göppertin ja Hans Völckersin kanssa. Kirjeenvaihto sijoittuu noin vuosille 1921–1926, ja edellä mainittujen henkilöiden kanssa Paulilla oli eniten kirjeenvaihtoa niin taidenäyttelyiden järjestämisen kuin myös yleisen taidepoliittisen keskustelun osalta. Fyysisesti kyseiset kirjeet sijaitsevat Ateneumissa Kuvataiteen Keskusarkistossa (KKA), Suomen Ulkoministeriön Arkistossa Merikasarmilla (UMA) sekä Hampurin Taidehallin Historiallisessa Arkistossa Hampurissa (Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle, HAHK). Joitain asiaan liittyviä materiaaleja löytyy myös Kansallisarkistosta (KA) Helsingistä, kuten Suomen Berliinin lähettilään Harri Holman arkistosta saapuneista kirjeistä.

Kulttuuri ja taide saavat aivan toisenlaisen ja kokoaan merkittävemmän roolin, kun niitä tarkastellaan Suomen ja Saksan tapauksessa laajemmassa kontekstissa: Molempia käytettiin viestinnän ja positiivisen huomion osoittamisen välineenä tilanteessa, jossa Suomi oli juuri sisällissodan läpikäynyt maa, jonka porvarilliset, valkoiset piirit ottivat johdettavakseen, muodostaen näin “valkoisen Suomen”. Saksa puolestaan oli juuri ensimmäisen maailmansodan hävinnyt, vanhoillisesta monarkiasta edustukselliseksi demokratiaksi muuttunut Weimarin tasavalta, jota vaivasivat jatkuvat poliittiset

levottomuudet niin oikealta kuin vasemmalta. Diplomaattisissa piireissä Saksa oli ajautunut poliittiseksi hylkiöksi, jota erityisesti Ranska ahdisteli.¹

Saksalla oli kuitenkin keskeinen rooli Suomen itsenäistymisprosessissa, ensinnäkin Saksassa Lockstedtin kylässä koulutuksen saaneiden suomalaisten jääkäreiden ja toiseksi saksalaisen kenraali Rüdiger von der Goltzin ja hänen johtamansa Itämeren divisioonan muodossa. Lisäksi osa suomalaisista saksalaismielisistä oli pyrkinyt saamaan saksalaisen kuninkaan Suomea hallitsemaan. Toisaalta on myös sanottava, että saksalaisten apu valkoisille ei ollut pyyteetöntä, vaan heidän väliintulonsa keväällä 1918 palveli enemmän Saksan omia suurvaltapoliittisia intressejä. Heidän tarkoituksensa oli saada Suomen kautta sillanpääasema Kuolan niemimaata ja ympäröivä valtoja vastaan, ja avunpyyntö Suomen valkoisilta tuli heille edulliseen ajankohtaan.²

Suomen ja Saksan välisten suhteiden historiasta uusinta tutkimusta edustavat professori Vesa Vareksen *Viihlää veljeyttä – Suomi ja Saksa 1918-1939* (2018), Seppo Hentilän ja Marja-Liisa Hentilän *Saksalainen Suomi 1918* (2016), professori Markku Jokisipilän ja tukija Janne Könösen *Kolmannen valtakunnan vieraat – Suomi Hitlerin Saksan vaikutuspiirissä 1933-1944* (2013), sekä Risto Peltovuoren *Suomi saksalaisin silmin 1933-1939 – Lehdistön ja diplomatian näkökulmia* (2005), jotka jo otsikoidensa puolesta viittaavat Suomen toimiin kansallissosialistisen Saksan kanssa. Kulttuurisuhteiden ja pehmeän sektorin tutkimuksen alueella erityisesti Britta Hiedanniemen *Kulttuuriin verbottua politiikkaa – Kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropaganda Suomessa 1933–1940* (1980) on maininnan arvoinen, kuten myös Saksan ja muiden Pohjoismaiden välisiin suhteisiin keskittyvä saksalaistutkija Matthias Hannemannin *Die Freunde im Norden – Norwegen und Schweden im Kalkül der deutschen Revisionspolitik 1918–1939* (2011). Kolmas keskeinen taiteen ja kulttuurin teemoja Suomen ja Saksan välillä käsittelevä teos on tutkijoiden Hanne Selkokarin ja Teppo Jokisen toimittama *Italiassa ja Saksanmaalla – taiteilijoiden ja taiteentuntijoiden matkassa 1840–1930* (2011).

Muita kulttuurihistoriallisia Suomen ja ulkomaiden välisiä suhteita käsitelleitä teoksia ovat Elina Melginin *Propagandaa vai julkisuusdiplomatiaa? – Taide ja kulttuuri Suomen maakuovan viestinnässä 1937–1952* (2014) sekä Hanna-Leena Paloposken *Taidenäyttelyt Suomen ja Italian julkisissa kuvataidesuhteissa 1920-luvulta toisen maailmansodan loppuun* (2012). Nämä teokset eivät aika- ja teemarajaustensa puolesta mahdu puhtaasti juuri suomalaissaksalaisten kulttuurisuhteiden tutkimukseen, mutta ne tarjoavat kuitenkin hyviä temaattisia havaintoja ja työkaluja.

Gustav Pauli ja kiinnostus Suomea kohtaan

Gustav Pauli (1866–1938) oli Hampurin Taidehallin johtaja vuosina 1914–1933 sekä taidehistorioitsija, joka kiinnostui Suomesta ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Hän kuului niihin saksalaisiin taidehistorioitsijoihin, jotka pyrkivät nostamaan modernia taidetta ja uusia virtauksia esille muutoin hyvin konservatiivisen taidemaun leimaamassa Saksassa. Esimerkiksi toimiessaan Bremenin Taidehallin johtajana 1900-luvun alkuvuosikymmenellä hän nosti voimakkaasti esiin saksalaisia moderneja naistaiteilijoita, kuten Paula Modersohn-Beckeriä ja Clara Westhoffia. Lisäksi Paulin uraa museojohtajana luonnehti paljon se, että hän oli ensimmäisiä tieteellisen koulutuksen saaneita museojohtajia Saksassa, ja tämä näkyi selkeästi myös hänen työssään.³ Hampurin Taidehallin johtoon Pauli valittiin 1914 museon edellisen johtajan, taidehistorioitsija Alfred Lichtwarkin, äkillisen kuoleman jälkeen. Paulin valintaa kyseiseen tehtävään edesauttoi se, että hän ja Lichtwark olivat olleet hyviä ystäviä, ja että hänellä Bremenin Taidehallin johtajana oli kokemusta kansalaisten organisoimista ja heidän tukeensa pohjautuvan taideorganisaation johtamisesta.⁴ Lichtwark oli lähestynyt museotyötä

pedagogiikan kautta, minkä lisäksi hänen aikanaan oli aloitettu museon laajennusosan suunnittelu ja rakentaminen. Pauli puolestaan ryhtyi johtajaksi noustuaan rakentamaan ja laajentamaan museon teoskokoelmia, tavoitteenaan koota maailmanluokan taidekokoelma maailmanluokan kaupungille.⁵



Kuva 1. Max Slevogt, "Gustav Pauli", 1924. Kunstkopie; Wikimedia Commons, the free media repository.

Erityisesti Suomeen Paulin toi Kansallismuseossa sijainnut teoskokonaisuus, Kalannin alttarikaappi, joka on keskiaikainen Lounais-Suomen Uudenkirkon Kalannin kylässä sijainneen kivikirkon alttarilaite. Kyseinen taideteos on ajoitettu 1400-luvulle ja nimetty hampurilaisen Meister Francken työksi. Kalannin alttarikaappi on taidehistoriallisesti erittäin arvokas, ja se on yksi parhaiten säilyneitä keskiaikaisen kirkkotaiteen esimerkkejä Pohjois-Euroopassa ja yksi neljästä suoraan Meister Franckelle nimetystä työstä. Teoksen kuuluisimmat osat ovat alttarikaapin siipiovet, jotka esittävät Pyhän Barbaran marttyyrikuolemaa kahdeksassa temperamaalauksessa alttarin keskiosan veistosten esittäessä Neitsyt Marian taivaaseenastumista. Teoksen "löysi" vuonna 1908 uudelleen suomalainen taidehistorioitsija Karl Konrad Meinander, ja saksalaiselle taideyleisölle sen esitteli taidehistorioitsija

Adolph Goldschmidt vuonna 1914. Teos herätti laajaa kiinnostusta niin Suomessa kuin Saksassa, ja Hampurissa oli jopa kiinnostusta teoksen ostamiseksi takaisin Saksaan. Ostosuunnitelmasta luovuttiin kuitenkin pian suomalaisten haluttomuuden vuoksi, ja sen sijaan teos päätettiin restauroida Hampurissa vuosina 1922–1925.⁶

Ensimmäiset näyttelysuunnitelmat 1921

Idea saksalaisesta taidenäyttelystä syntyi suomalaisten kesken Tukholmassa vuonna 1921 järjestetyn saksalaisen taidenäyttelyn vanavedessä. Asia nousi esille myös Paulin sihteerin, taidehistorioitsija Bella Martensin vuoden 1921 Suomen vierailun yhteydessä, ja tuolloin näyttelyn järjestämisestä olisi ollut kiinnostunut erityisesti Gösta Stenmanin taidesalonki huhtikuun 1922 aikana.⁷ Lisäksi Pauli oli kuullut, että Saksan silloinen lähettiläs Helsingissä, Erich Wallrooth, olisi ollut kiinnostunut auttamaan hankkeessa.⁸ Paulin ensimmäiset ajatukset vaikuttavat näyttelyn suhteen perustuneen siihen, miten hyvin kyseinen hanke olisi edistänyt mahdollista Kalannin alttarikaapin hankintasuunnitelmaa. Näyttelyn suhteen Pauli kertoi ottaneensa yhteyttä Suomen Taideyhdistyksen intendenttiin Torsten Stjernschantziin.⁹ Alustavasti Pauli suunnitteli ajankohdaksi seuraavan vuoden huhtikuuta, ja hän esitti samalla toiveen, jonka mukaan Helsinki ottaisi teosten kuljetuksista aiheutuvat kustannukset niin Tukholmasta (jossa näyttelyn teokset parhaillaan sijaitsivat) Helsinkiin kuin takaisin Hampuriin.¹⁰

Keskustelut lähettiläs Wallroothin kanssa kulkivat hieman toista reittiä. Kuullessaan Paulin ensimmäisistä suunnitelmista Wallrooth ilmaisi lievää kritiikkiä, sillä hänestä vaikutti aluksi siltä, että Pauli olisi järjestämässä näyttelyä omista lähtökohdistaan, eikä yleisistä kulttuuripoliittisista päämääristä käsin. Wallroothin mukaan Paulin tulisi itse käydä neuvotteluja Kalannin alttarikaapin ostoaikeiden suhteen, ja hän itse ilmoitti Saksan lähetystön haluavan pysyä alttarikaapin ostosuunnitelmien ulkopuolella. Wallrooth huomautti myös Suomen Kansallismuseon omistavan varsin vähän keskiaikaista taidetta, joten Wallroothin mukaan heille olisi hyvä tarjota jonkinlaista vaihtokauppaa. Näyttelyn yhteydessä Wallrooth ehdotti myös pidettävän esitelmiä, jotka voisi järjestää Suomen Saksalaisen Yhdistyksen kuin myös Helsingin yliopiston tiloissa.¹¹

Myöhemmin vuodenvaihteen 1921–1922 jälkeen ilmeni kuitenkin Stenmanin taidesalongin tilojen olevan riittämättömät näyttelyyn suunnitelluille teoksille, ja että Tukholman Liljewachin Taidehalli olisi hoitamassa kuljetukset Tukholmasta Helsinkiin. Pauli oli suunnitellut tuovansa noin 80 teosta Hampurin Taidehallin omista kokoelmista Suomeen näyttelyä varten.¹²

Myös Saksan lähetystöhenkilökunta oli kiinnostunut Helsingin taidenäyttelyhankkeesta. Saksalaisten kanssa Pauli puhui hieman avoimemmin taidenäyttelyn ja Kalannin alttarikaapin kauppojen välisestä suhteesta: Ostosuunnitelmat vaikuttivat olleen saksalaisille sen verran tärkeässä asemassa, että Paulin mukaan Hampurin Taidehallin johtoryhmä lupautuisi antamaan museon omista kokoelmista 80 teosta lainaan näyttelyä varten edellyttäen, että Hampurin Taidehallille annettaisiin mahdollisuus ostaa Kalannin alttarikaappi tai vaihtaa se joihinkin toisiin taide-esineisiin.¹³

Toisaalta ostosuunnitelma ei saksalaisten keskuudessa nauttinut täyttä luottamusta. Pauli kertoi esimerkiksi kirjeessään Hampurin pormestarille, ettei hän halunnut antaa suomalaisille sellaista kuvaa, jossa teoshankinta olisi ennakkoehtona saksalaiselle taidenäyttelylle.¹⁴ Mielenkiintoisen tästä lausunnosta tekee kuitenkin se seikka, ettei Pauli ollut vielä puhunut ostoaikeistaan suomalaisten kanssa ollenkaan. Saksan lähetystöneuvos Helsingissä, Otto Göppert, ei vaikuttanut ilahtuneelta kuullessaan Paulin suunnitelmat. Hän kertoi mahdollisen näyttelyn peruuntumisen taulukauppojen estymisen vuoksi pilaavan myös kaikki tulevat pyrkimykset Kalannin alttarikaapin hankkimiseksi. Göppertin mukaan

Paulin suunnitelmat palvelivat enemmän saksalaisia kuin suomalaisia intressejä. Hän ehdottikin Paulille eräänlaista vaihtokauppaa: Paulin tulisi kirjoittaa Stjerschantzille avoimesti kirje Kalannin alttarikaapista ja saksalaisten kiinnostuksesta siihen, ja että näyttelyn ehtona olisi tuo kyseinen kauppa. Toisaalta Göppert ehdotti myös eräänlaista keräilydiplomatiaa: Paulin olisi omia suunnitelmiaan edistääkseen järjestettävä kyseinen näyttely sekä joitain esitelmiä, ja niiden jälkeen, solmittuaan hyvät suhteet suomalaisen kulttuuriväen kanssa, nostettava puheeksi hänen kiinnostuksensa Kalannin alttarikaappia kohtaan. Kaikesta huolimatta Göppert toivoi Hampurin Taidehallin järjestävän näyttelyn Suomessa, sillä se palvelisi saksalaisten omia etuja ja olisi myös palvelus saksalaiselle taiteelle.¹⁵

Alkukevään 1922 aikana moni suomalainen sanomalehti ryhtyi kirjoittamaan saksalaisesta taidenäyttelystä. Esimerkiksi *Helsingin Sanomat* ja *Hufvudstadsbladet* molemmat kirjoittivat Stenmanin taidesalongissa 20. huhtikuuta avautuvasta näyttelystä, johon teokset olisivat tulossa Tukholman Liljevachin Taidehallista. Liljevachin näyttelyn kerrottiin olleen menestys ja samanlaista suosiota odotettaisiin myös Helsingissä. *Helsingin Sanomat* erikseen mainitsi lehtiartikkelissaan, ettei tulevaa näyttelyä ollut tarkoitettu myyntinäyttelyksi, vaan että sen oli tarkoitus “--pitää wireillä ja edelleen ehyyttää mielenkiintoa saksalaiseen taiteeseen.”¹⁶

Maaliskuussa 1922 alustava näyttelysuunnitelma kuitenkin kariutui, sillä logistiset ja aikataululliset ongelmat muodostuivat liian suuriksi. Teokset olisi haluttu tuoda ensin Hampurin kautta Suomeen, mikä olisi lisännyt matkapäiviä ja -kustannuksia, ja siten suunnitelmasta päätettiin luopua.¹⁷ Näyttelyn peruuntumisesta huolimatta Pauli kertoi kirjeessään Saksan lähetystölle Helsinkiin matkustavansa Helsinkiin valmistellakseen uutta näyttelyä ja kartoittaakseen Kalannin alttarikaapin kauppojen mahdollisuutta, ja että hän olisi asian suhteen laittanut Auswärtiges Amtille matkapurahahakemuksen vireille. Tosin edelleen Pauli kertoi Kalannin alttarikaapin hankkimisen olevan ennakkoehtona Suomessa järjestettävälle taidenäyttelylle.¹⁸ Pauli kirjoitti samalle päivälle päivätyin kirjeen myös Stjerschantzille, tosin ilman mainintaa teoskaupoista. Stjerschantzille Pauli kertoi peruuntumisen syyksi jo edellä mainitut logistiset haasteet, minkä lisäksi hän pohti uudeksi ajankohdaksi käyvän vuoden 1923.¹⁹

Paulin ensimmäinen matka Suomeen huhtikuussa 1922

Paulin suunnitelma vieraillla Helsingissä ja järjestää taidenäyttely (salaisista ennakkoehdoista huolimatta) sai ainakin lähettiläs Göppertin iloiseksi. Hän kertoi jo puhuneensa Paulin matkasuunnitelmasta Stjerschantzin kanssa, ja että Stjerschantzin oli onnistunut, yliopiston rehtorin kanssa käymänsä keskustelun jälkeen, varata yliopiston juhlasali 22.4. Paulin suunnittelema esitelmiä varten. Tilat yliopisto antaisi ilman maksua saksalaisten käyttöön. Göppert itse ehdotti Paulille esitelmän aiheeksi modernin saksalaisen maalaustaiteen kehitystä tai tulevan taidenäyttelyn teemoja, kuitenkin välttämättä Kalannin alttarikaapista tai siihen liittyvistä asioista puhumista.²⁰ Vastauksessaan Göppertille Pauli kertoi esitelmänsä aiheeksi modernin maalaustaiteen kehityksen Saksassa sekä tulevan matkan saaneen nyt uuden merkityksen: Omien sanojensa mukaan hän ei tehnyt matkaa vain omista intresseistään käsin vaan Saksan ulkoministeriön antaman tehtävän mukaan.²¹ Kuvattua mielenmuutosta todennäköisesti edisti se, että Pauli ilmoitti saaneensa Auswärtiges Amtilta rahallisen avustuksen matkaansa varten.²²

Göppert kertoi iloitsevansa Paulin päätöksestä järjestää tuleva näyttely Auswärtiges Amtin antaman tehtävän mukaisesti, eikä pelkästään Kalannin alttarikaapin vuoksi, koska sellaisen vaikutelman Paulin edelliset puheet olivat antaneet. Lisäksi Göppertin mukaan saksalaisen taiteen näyttelyn järjestäminen olisi samalla Hampurin Taidehallille eduksi. Hän edelleen neuvoi Paulia pidättäytymään

puhumasta taulukaupoista ja ehdotti asian ottamista puheeksi vasta näyttelyn jälkeen.²³ Pauli vaikutti itsekin tulleen tietoiseksi Kalannin alttarikaapin salamyhkäisten kauppojen olevan ongelmallisia saksalaisille intresseille.²⁴

Pauli laati monista ulkomaanmatkoistaan matkaraportteja, jotka olivat tarkoitettu eri ministeriöiden ja myös muiden viiteryhmien käyttöön. Myös Helsingin matkoistaan Pauli laati matkaraportit, ja koska niissä kuvataan erittäin kattavasti ja monipuolisesti sitä, miltä Suomi ulkomaalaisen silmin näytti 1920-luvulla, ovat ne erittäin antoisaa ja mielenkiintoista lähdeaineistoa. Paulin matkakirjeissä, erityisesti huhtikuulta 1922, on paljon yhtymäkohtia esimerkiksi Rüdiger von der Goltzin muistelmien kanssa. Paulin kuvaukset esimerkiksi saapumisesta Hankoon, ympäristön ja kansan kuvaaminen sekä tietynlainen eksotiikan ja ystävällisyyden leima kuvaavat kirjeitä, joita hän Suomesta kirjoitti.

Pauli saapui Hankoon höyrylaivalla Stettinistä 14.4. suurten ahtojäiden läpi, ja Hankoa Pauli kuvasi pieneksi mutta viihtyisäksi, kesäiseksi ranta- ja kylpyläkohteeksi. Ensimmäisenä, mihin Pauli kiinnitti ulkomaalaisena huomiota Suomessa, olivat paikkojen siisteys, rauha ja puhtaus. Hangosta Pauli matkusti junalla Helsinkiin, jossa asemalla hänet otti vastaan lähettiläs Otto Göppert. Vierailunsa aikana Pauli majoittui Saksan lähetystön tiloissa, jotka tuolloin sijaitsivat Esplanadilla.

Suomalaista kansaa Pauli kuvasi hyvin rauhalliseksi, ja tätä rauhallisuutta hän vertasi saksalaisiin böömiläisiin. Lisäksi hän mainitsi suomalaisten koostuvan 12 prosenttia ruotsalaisista, ja että suomalaisia ja ruotsalaisia olisi joskus ollut väestöstä yhtä paljon. Hän mainitsi lisäksi molempien kansanosien suhtautuvan erittäin ystävällisesti saksalaisiin.

Kielikysymyksen kohdalla Pauli mainitsi jotain myös suomalaisesta yliopistomaailmasta. Hän kertoi esimerkiksi, että opetusta yliopistoissa annettiin kummallakin kielellä ja esimerkiksi jopa Turun kokoisessa pienessä kaupungissa oli sekä suomen- että ruotsinkielinen yliopisto.

Helsinkiä Pauli kuvasi pieneksi suurkaupungiksi, jolle leiman antoi erityisesti Karl Friedrich Schinkelin aikalaisen, Carl Ludwig Engelin arkkitehtuuri. Erityisesti Senaatintorin alue, "Nikolai-Kirche" (Helsingin tuomiokirkko) sekä sitä ympäröivät senaatin ja yliopiston rakennukset antoivat kaupungille taiteellisen vaikutelman, vaikka tuota kuvaa on Paulin mukaan uudempina vuosikymmeninä pyritty pilaamaan. Uspenskin katedraalista Pauli mainitsi venäläisten rakennuttaneen sen lähinnä ärsyttääkseen suomalaisia. Muusta arkkitehtuurista Pauli mainitsi positiivisessa valossa Eliel Saarisen suunnitteleman rautatieaseman (tosin neljä ulkofasadilla olevaa "hermestä" pilasivat hänen mielestään muuten hyvän vaikutelman), mutta Helsingin puhelinlaitoksen talosta Pauli ei vaikuta pitäneen.

Paulin huhtikuun vierailulla hän pääsi myös tapaamaan suomalaisia akateemisia kuin myös muita taidepiirejä, joilta hän kuuli kiinnostuksen saksalaista taidenäyttelyä kohtaan olevan suurta. Paulille myös selvisi suomalaisten haluavan järjestää kyseisen näyttelyn jo syksyllä 1922, ja että Suomen Taideyhdistyksen intendentti Stjerschantz, jota Pauli kuvasi ystävälliseksi ja herttaiseksi, oli luvannut Ateneumista neljä salia näyttelyn käyttöön. Paulin mukaan Ateneum olisi parempi sijainti näyttelylle kuin Stenmanin salonki, jossa kaiken lisäksi oli kuulemma kehnot valaistusolosuhteet.

Ensimmäisen kerran Pauli otti puheeksi myös Kalannin alttarikaapin suomalaisten kanssa, ja nämä keskustelut hän totesi vaikeiksi. Paulille Kansallismuseon johtaja K.K. Meinander oli vastannut kieltävästi, koska asiasta olisi suotavaa ensin käydä julkista keskustelua ennen kuin kauppvoja voitaisiin ryhtyä harkitsemaan. Kansallismuseota muutoin Pauli kuvasi mielenkiintoiseksi niin arkkitehtuurin kuin myös kokoelmiensa puolesta.

Pauli keskusteli matkallaan myös monien Suomessa vaikuttaneiden saksalaisten kanssa todeten, että saksalaisten olisi osallistuttava ahkerammin taide-elämän viemiseen ulkomaille, sillä esimerkiksi

kulttuurityö Ranskasta oli niin Helsingissä, Turussa kuin Tukholmassakin erittäin elävää. Ranskasta lähetettiin esimerkiksi ilmaiseksi sanomalehtiä yliopistoihin.

Pauli piti esitelmän uudesta saksalaisesta maalaustaiteesta Helsingin yliopistolla, minkä jälkeen ilta jatkuu Pörssiklubilla ystävällisessä tunnelmassa.²⁵

15.5. Hampurin Taidehallin komissiolle osoittamassaan kirjeessä Pauli täydensi kokemuksiaan Helsingistä. Hän kertoi paljon avoimemmin kyseisessä kirjeessä matkastaan, ja ihmetteli ja selosti muun muassa suomalaista kieltolakia ja alkoholikäyttöä. Hän lisäsi myös, että alkoholikielto ei koskenut ulkomaisia lähetystöjä, joten suomalaisten kesken kutsu suurlähetystöön otettiin tämän vuoksi vastaan kaksinkertaisella riemulla. Pauli osallistui matkan aikana useille tällaisille kosteille illallisille, joissa hän tapasi lähemmin suomalaisia taitelijoita ja kulttuuripiirien vaikuttajia.²⁶

Huhtikuun vierailun jälkeen valmistelut lokakuussa järjestettävää näyttelyä varten käynnistyivät. Pauli ja suomalaiset vaikuttavat tuon ensimmäisen matkan aikana löytäneen toisensa, sillä huhtikuun jälkeen Paulin kirjeet erityisesti Stjerschantzille muuttuivat sävyltään paljon lämpimämmiksi. Pauli muun muassa ehdotti näyttelystä ja sen järjestämisestä koituvien kulujen jakamista puoliksi, minkä lisäksi hän pohti näyttelykomitean perustamista.²⁷ Stjerschantz pyysi lisäksi kesän aikana Paulilta listoja näyttelyyn suunnitelluista teoksista ehdottaen samalla, että lokakuussa nähtäisiin myös vanhempaa saksalaista taidetta.²⁸ Kirjeissään kesältä 1922 Pauli keskusteli Stjerschantzin kanssa erityisesti näyttelyn taiteellisista seikoista, mutta käytännön asioita hän hoiti suomalaissaksalaisen liikemies Albert Goldbeck-Löwen kanssa. Pauli itse pyysi Goldbeck-Löweä avustamaan häntä näyttelyn taloudellisten asioiden kanssa ja pyysi Goldbeck-Löweä näyttelykomitean jäseneksi.²⁹ Syksyn ja näyttelyn avajaisien lähestyessä Pauli ilmoitti saapuvansa Helsinkiin yhdessä teosten kanssa Botilla Russ -nimisellä höyrylaivalla 20.9.³⁰

45

Saksalaisen taidenäyttelyn näyttelykomiteasta tekee erityisen mielenkiintoiseksi sen jäsenluettelo. Näyttelykomitea koostui kulttuurin ja taiteen asiantuntijoista ja muista yhteiskunnan silmäätekeivistä, kuten myös hyvin avoimista Saksan-ystävistä. Jäsenistöstä löytyivät esimerkiksi senaattori Alexander Frey; taiteilijat Akseli Gallén-Kallela ja Eero Järnefelt; jo aiemmin mainittu kauppaneuvos Goldbeck-Löwe; professorit Waldemar Ruin (joka toimi myös Suomen Saksalaisen Yhdistyksen puheenjohtajana) ja Emil Nestor Setälä; Helsingin yliopiston taidehistorian ja nykyestetiikan professori Johan Jakob Tikkanen; leipurikondiittori Karl Fazer; senaattori Otto Stenroth sekä kauppaneuvos Karl Stockmann. Moni komitean poliitikkojäsenistä, kuten Alexander Frey ja Emil Setälä, kuuluivat aikoinaan esimerkiksi Svinhufvudin kevään 1918 valkoiseen hallitukseen.³¹ Tämä seikan avulla syksyn 1922 saksalainen taidenäyttely voidaan nähdä osana Suomen saksalaismielisten ja saksalaisten välistä kanssakäymistä ja sitä, miten näitä suhteita konkreettisesti tuotiin ilmi.

Saksalaisen näyttelyn avajaiset lokakuussa 1922

Myös sanomalehdissä alkoi loppukesän aikana ilmaantua kirjoituksia tulevasta saksalaisesta taidenäyttelystä. Esimerkiksi sanomalehti *Uusi Suomi* kertoi elokuussa, että Stenmanin peruuntunut saksalainen näyttely oli nyt tulossa Ateneumiin, ja taidehistorioitsija Gustav Pauli itse saapuisi valvomaan näyttelyn järjestelyjä ja avajaisia. Paulin mainitaan myös vierailleen keväällä Stenmanin salongin Tyko Sallisen näyttelyssä ja sen kerrottiin kiinnittäneen hänen huomionsa. *Uuden Suomen* mukaan Pauli oli nimittänyt Sallista ensimmäiseksi taiteilijaksi uudemmassa suomalaisessa maalaustaiteessa. *Uusi Suomi* valisti lukijoitaan myös pohtimaan ja vertaamaan suomalaista taidetta pian avautuvan näyttelyn kanssa, kuten myös pohtimaan uuden, nykyaikaisen taiteen tarkoituspäiriä ja

luonnetta.³² *Hufvudstadsbladet* puolestaan tiesi kertoa nyt esille asetettavan näyttelyn koostuvan kolmesta salista ja gravyyrikabinetista ja olevan suurin valikoima saksalaista taidetta mitä Suomessa on koskaan nähty.³³

Myös *Helsingin Sanomat* ylisti pian avautuvaa näyttelyä, jonka se Torsten Stjernschantzin sanoja lainatakseen kuvasi muodostuvan merkkitapaukseksi maamme taide-elämässä. *Helsingin Sanomat* kertoi Saksan lähettävän ensimmäistä kertaa taideteoksiaan Suomeen näytteille, ja suurin kunnia siitä kuuluisi museojohtaja Gustav Paulille. Teoksia näyttelyyn tulisi 285 kappaletta, 60:lta eri taiteilijalta. *Helsingin Sanomat* myös piti saksalaisten museoiden auliutta näyttelyn järjestämisessä huomionarvoisena ja kiitettävänä, ja näyttelyä yleisesti olisi pidettävä ystävyyden osoituksena maatamme ja sen sivistyspyrkimyksiä kohtaan.³⁴

Näyttelyn kutsuvierasavajaiset pidettiin 30.9., jolloin paikalla olivat muun muassa Suomen tasavallan presidentti K.J. Ståhlberg vaimoineen, saksalaista lähetystökuntaa sekä muita tieteen ja taiteen merkkihenkilöitä.³⁵ Näyttelyn sisäänkäynnille, Leopold von Kalckreuthin maalausten viereen, oli lisäksi sijoitettu Rüdiger von der Goltzin muotokuva, jonka eräs entente-mielinen vierailija oli tulkinut poliittiseksi kannanotoksi.³⁶ Goltzin muotokuvan oli valmistanut hyvin suopeasti saksalaisiin

suhtautunut kuvanveistäjä John Munsterhjelm (1879–1925).³⁷ Goltzin muotokuvan läsnäololla suomalaiset halusivat todennäköisesti muistuttaa museovieraita kevään 1918 aseveljeydestä.

Saksalaisen näyttelyn julisteen oli suunnitellut Akseli Gallén-Kallela, ja se esitti kaatunutta saksalaista sotilasta, joka pitelee kranssia, jonka päällä puolestaan Saksan kotka pitelee huntu. Julisteen motiivi ja toteutus jäivät Paulille hieman epäselviksi, mutta hän piti teosta kuitenkin vaikuttavana. Häntä ilahdutti lisäksi se, että sen oli suunnitellut juuri Suomen merkittävin ja keskeisin taiteilija Gallén-Kallela.³⁸ Teoksen aihe ja symboliikka olivatkin varsin vahvat ja sotaisat, ja suomalaisten ja saksalaisten yhteys keväältä 1918 on selkeästi luettavissa teoksesta. Lisäksi teoksesta voi aistia suomalaisten saksalaisia kohtaan osoittaman myö-

Kuva 2. Akseli Gallén-Kallela, ”Juliste saksalaiseen taidenäyttelyyn Ateneumissa”, 1922. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.



tätunnon, jota he kokivat sak-salaisten ja heidän vaikean ase-mansa puolesta.

Helsingin Sanomat antoi myös selostuksen Paulin yliopis-ton juhlasalissa pitämistä esitel-mistä, joista ensimmäinen keskit-tyi historiamaalari Adolph Men-zeliin ja toinen Wilhelm Leibl'iin. Paulin ensimmäisessä Adolph Menzeliä käsitelleessä esitelmässä hän selosti maailman taiteilijoiden jakautuvan kahteen kategoriaan, niihin, jotka pyrkivät esittämään kauneuden sopusuhtaisessa merkityksessä, sekä niihin, jotka pyrkivät luonnonmukaiseen esittämiseen. Saksalaisten Pauli katsoi kuuluvan jälkimmäiseen kategoriaan, ja hän pitääkin saksalaisia historian suurimpina kuvittajina. Hän mainitsee Saksan kahden suurimman historiallisen taitelijan, Albrecht Dürerin sekä Hans Holbeinin, olleen kuuluisia juuri piirtäjinä, ei maalareina. Menzelin Pauli katsoo ollen keskeisin Saksan 1800-luvun taiteen persoonallisuus sekä parhaiten yhdistäneen realistisen taiteen impressionismiin. Myös Menzeliä Pauli piti ennen muuta piirtäjänä eikä maalarina.³⁹

Paulin toinen esitelmä yliopistolla käsitteli Wilhelm Leibl'ia, ja hän suorittikin jonkin verran vertailua näiden kahden taiteilijan välillä: Molempia yhdisti se, että he tulivat akatemian ulkopuolelta, mutta Menzeliä Pauli piti enemmän universaalina taiteilijana Leibl'n ollessa enemmän taiteen käsityöläinen hollantilaisten taiteilijoiden tapaan. Tosin Leibl osasi elävöittää kuvaamiaan kohteita paremmin kuin Menzel. Leibl vertautui Paulin mielestä ennemmin Gustav Courbet'hen, mutta heitä yhdisti muutoin lähinnä ajan henki.⁴⁰

Paulin toisen esitelmän jälkeen järjestettiin Pörssiklubilla juhlaillallinen, jonne oli kokoontunut muun muassa näyttelytoimikunta sekä monia tieteen ja taiteen silmäätekeviä. Juhlapuheen Paulille piti taidehistorioitsija Johan Jakob Tikkanen, joka ylisti Suomen ja Saksan välisiä suhteita. Pauli puolestaan vastasi omalla puheellaan, jonka lopuksi hän pyysi juhlavieraita kolminkertaiseen eläköön-huutoon Suomen kunniaksi.⁴¹

Näyttelyn vastaanotto

Näyttelyn saamat arvostelut olivat pääsääntöisesti ylistäviä. *Iltasanomat* kuvaili 10.10. näyttelyä maamme taide-elämän merkkitapaukseksi antaen laajan yleiskatsauksen saksalaiseen taiteeseen.⁴² Laajimmat näyttelykriitikit saksalaisesta näyttelystä tulivat *Udelle Suomelle* Ludwig Wennevirran ja *Svenska Pressenille* Gustav Strengellin kynästä. Omassa kritiikissään Wennevirta kuvasi Paulin keskittyneen näyttelyssä uudempaan, realistisempaan ja impressionistisempaan saksalaiseen taiteeseen. Tärkeimmät taiteilijat Wennevirran mukaan olivat Adolph Menzel ja Wilhelm Leibl. Hän kehotti lisäksi lukijoita kiinnittämään erityistä huomiota taidegrafiikan töihin, koska kyseinen taidemuoto oli vähemmän Suomessa tunnettu. Yleisesti Wennevirran mukaan saksalainen näyttely oli “--*tarkoitettu tervehdykseksi maasta, jolle suomalainen kulttuuri on paljon velkaa.*”⁴³

Gustav Strengellin esitelmä oli paljon laajempi ja seikkaperäisempi. Hän aloitti kritiikkinsä ylistämällä Leibl'in ja Menzelin töitä, kuvaamalla Leibl'ia taiteilijana intohimoiseksi ja fantasianomaiseksi, kun taas Menzel oli selvä, joskus kuiva, mutta aina selkeä. Carl Spitzwegin romantiikan ajan töitä Strengel kuvasi vähemmän tunkkaisiksi niissä olevan huumorin takia, kun taas Ludwig Richterin työt samasta kategoriasta eivät vakuuttaneet häntä. Arnold Böcklinin töitä Strengell kuvasi levähdyspaikoiksi.⁴⁴ Impressionistien Max Liebermannin ja Fritz von Uhden töihin Strengell suhtautui myös hieman varautuneesti. Lovis Corinthin töihin Strengell suhtautui kaikista kriittisimmin. Hän sanoi muun muassa: “*meille Corinthilla ei ole [kykyä] nostattaa kiinnostusta, meille [hänen taiteensa] näyttäytyy rauhattomana huolestuneisuutena ilman kykyä keskittymiseen niin työskentelyssä kuin myöskään*

tunnetasolla.” Kiinnostavampina kuin saksalaiset impressionistit Strengell piti saksalaisia ekspressionisteja, ja ekspressionismin hän katsoi istuvan saksalaisille nuoren polven taiteilijoille paremmin.⁴⁵

Saksankielistä yleisöä varten laati Torsten Stjerschantz artikkelin *Deutsch-Finnische Brücke* -julkaisuun. Stjerschantz kirjoitti, että yhtä suurta valikoimaa saksalaista taidetta ei Suomessa ole aikaisemmin nähty, ja että näyttely oli merkittävä tapaus suomalaiselle kulttuuri- ja taide-elämälle. Stjerschantz kirjoitti Paulin vastanneen näyttelyn valikoimasta ja teoksista, eikä Pauli kuuleman mukaan osannut päättää mitä osa-aluetta hänen tulisi näyttelyssä painottaa: esittelisikö hän vain uusinta saksalaista taidetta vai tarjoaisiko hän laajemman katsauksen, sisältäen myös historiallista taidetta. Esille päätyi lopulta puoli vuosisataa saksalaisia maalauksia romantiikasta realismiin, impressionismiin ja nykyajan taiteeseen. Maalauksellisuus oli näyttelyn kantava teema, ja Stjerschantz mainitsi parhaimpina esimerkkeinä Adolph Menzelin ja Carl Spitzwegin. Muista vanhemmista taiteilijoista maininnan saivat Wilhelm Leibl, Wilhelm Trübner, Karl Schuch ja Hans Thoma. Uudemmissa ja erityisesti hampurilaisista maalareista Stjerschantz mainitsi muun muassa Emil Nolden ja Paula Modersohn-Beckerin. Stjerschantzin ylistyssanat näyttelylle olivat varsin runsaita, ja artikkelin lopuksi hän mainitsi, miten se ei vain ollut näyttely ja tervehdys Saksalta, vaan kulttuuriteko, joka tekisi suomalaisiin pysyvän ja syvän vaikutuksen. Näyttely oli hänestä *“-puhdas ja selkeä saksalaisen sielun ilmaus, jota luonnehti korkea ja itsenäinen taiteellinen luomisvoima.”*⁴⁶

Paulin vierailuja Suomeen voidaan pitää myös eräänlaisina akateemisten piirien pieninä valtiovierailuina, Vesa Vareksen termiä lainaten, ainakin hänen saamansa vastaanoton ja kohtelun perusteella. Yhtä ruhtinaallisesti otettiin vastaan itse asiassa moni saksalainen professori, ja ehkäpä kuuluisimmat vieraat Suomessa olivat olleet maantieteen professori Rudolf Eucken vuonna 1923 ja kulttuurihistorioitsija Oswald Spengler 1924. Näiden akateemisten vierailujen poliittisia ulottuvuuksia ei voida olla ohittamatta, ja erityisesti akateemisten piirien vierailut voitiin Vareksen mukaan nähdä Saksan pehmeän sektorin vaikuttamisen kovimpana ytimenä.⁴⁷

Avajaisten jälkeen

Pauli palasi nopeasti avajaisten jälkeen takaisin Hampuriin ja kiitti jälleen vuolaasti suomalaisten vieraanvaraisuutta ja ystävällisyyttä. Eräässä kirjeessään Stjerschantzille hän kirjoitti tuntemuksistaan Suomea kohtaan näin: *“Teidän ja teidän maanmiestenne kesken minut valtaa tämä saksalaiselle hyvin epätavallinen tunne, tunne suuresta ystävydestä ulkomailla.”* Lisäksi hän lähetti kiitollisuuden eleenä Max Liebermannin grafiikanvedoksen ja taidehistoriallisen kirjan.⁴⁸

Vastauksessaan Paulille Stjerschantz kiitti häntä ystävällisistä sanoista ja sekä kirjasta että vedoksesta. Hän antoi lisäksi väliaikatietoja näyttelyn edistymisestä: Näyttely oli siihen mennessä ollut jo suuri menestys, ja teoksia oli myyty näyttelystä 22 000 markalla. Lisäksi Stjerschantz välitti Paulille Turun Taideyhdistyksen pyynnön, voisiko Helsingissä järjestetyn näyttelyn siirtää myös Turkuun. Stjerschantz ei itse torjunut ajatusta, mutta pohti sellaisen järjestelyn käytännön toteutusta sekä toivoi pikaista vastausta lennättimellä.⁴⁹ Pauli joutui valitettavasti vastaamaan Turun suunnitelmiin kieltävästi, sillä hän oli teosten lainaajilta saanut luvan vain Helsingin näyttelyä varten. Sen sijaan hän antoi Stjerschantzille luvan pidentää näyttelyn aukioloa oman harkintansa mukaan, kuitenkin niin, että teokset saataisiin paluumatkalle ajallaan.⁵⁰

Taideteoksia myytiin näyttelystä jonkin verran, vaikka varsinaiseksi myyntitapahtumaksi Helsingin näyttelyä ei ollut suunniteltu. Toisaalta Saksan vuoden 1922 kiihtyvää inflaatiota pystyy seuraamaan Paulin kirjeistä, joissa hän pyysi nostamaan myynnissä olevien teosten hintoja,

pahimmillaan jopa kaksinkertaisiksi.⁵¹ Näyttelyn jälkeen omaa karua kieltään Saksan taloudellisesta ahdingosta kuvasti se, miten talousneuvos Goldbeck-Löwe oli myöhemmin tammikuussa tiedustellut, pidettäisiinkö teosten myynnistä saadut summat Suomen vai Saksan markkoissa.⁵² Stjerschantz onnistui hankkimaan näyttelystä Suomen Taideyhdistykselle Karl Schuchin asetelman sekä Lovis Corinthin työn.⁵³ Pauli onnitteli Stjerschantzia Schuchin teoksen hankinnasta, vaikka lisäsi samaan yhteyteen häntä hieman harmittavan, koska teos oli Hampurin Taidehallin omista kokoelmista. Toisaalta hän lisäsi, että hänen oloaan helpotti se, että hän tiesi teoksen menevän juuri suomalaisille ja hänen Suomessa oleville ystävilleen.⁵⁴

Näyttelyn purku tapahtui marraskuun alkuvuoroilla, ja lastausta takaisin saapui valvomaan Hampurin Taidehallin oma huolitsija. Taidenäyttely oli suuri menestys niin kävijämäärien kuin myynninkin perusteella, ja suomalaisilla ja saksalaisilla oli jopa puhetta suomalaisen valkoisen ruusun ritarikunnan kunniamerkin myöntämisestä Paulille näyttelyyn liittyvien ansioiden johdosta.⁵⁵ Näyttelystä saatiin tuotoksi yhteensä 18 000 Suomen markkaa (josta oli juoksevat kulut otettu pois), joka jaettiin puoliksi Suomen Taideyhdistyksen ja Hampurin Taidehallin välillä.⁵⁶ Saksan osuus jaettiin myöhemmin niin, että Hampurin kaupungille annettiin 4 000 markkaa hädänalaisille taiteilijoille ja 2 500 markkaa sekä Berliinin Taideakatemialle että Münchenin Taideakatemialle. Kiintoisa yksityiskohta oheisten summien kohdalla oli se, että ne päätettiin pitää Suomen valuutassa Saksan markan sijaan.⁵⁷

Kalannin alttarikaapin restaurointi 1922–1925 ja Paulin toinen matka Suomeen 1925

49

Kansallismuseon kokoelmissa sijaitseva Kalannin alttarikaappi oli arvokas jo hankinnastaan 1903 alkaen. Se oli ostettu Antellin kokoelmiin suoraan Kalannin seurakunnalta 5 000 markalla. Alkuun Kalannin alttarikaappi katsottiin ennemmin Meister Francken kouluun kuuluneen kuin taiteilijan itsensä tekemäksi, mutta 1910-luvulla Kansallismuseon johtajaksi edennyt K.K. Meinander vakuuttui näkemyksestä, että teos olisikin itsensä Meister Francken käsialaa. Alttarikaapin huonoon kuntoon ja tarpeeseen mahdollisesti restauroida sitä havahduttiin 1910-luvulla. Ensimmäiset restaurointiyhtymät suorittivat pietarilainen D. Bogolowsky ja ruotsalainen E. Ehrsten. 1920-luvulle tultaessa teoksen kunto oli kuitenkin pienistä parannuksista huolimatta huonontunut, ja K.K. Meinander epäili syyksi niin Kansallismuseon kuin Ateneumin rakennuksen liian kuivaa ilmaa.⁵⁸ Pauli tarjoutui vuonna 1922 restauroimaan teoksen Hampurissa, ostoaikeiden peruunnuttua, ja päätös tehtiin yhdessä Meinanderin kanssa. Teos lähetettiin Helsingistä Lyypekin kautta Hampuriin, jossa restaurointityön aloitti konservattori Victor Bauer. Pauli lupasi alkuun kuukausittaisen raportin työn edistymisestä, mutta tähän hän ei aina kyennyt suoriutumaan.⁵⁹

Alttaritaulujen konservointi osoittautui työläämmäksi kuin alun perin oli ajateltu, ja teosten puhdistaminen aikaisemmista korjaus- ja värikerroksista viivästytti valmistumista. Myös Paulin toivomus teettää kopio alkuperäisistä maalauksista viivästytti työtä.⁶⁰ Paulin kertomat viivästykset alttarin konservointityössä saivat suomalaiset jossain vaiheessa huolestumaan. Kansallismuseon johtaja Meinander pohti tarkastajan lähettämistä Hampuriin valvomaan työtä, sillä suomalaiset pelkäsivät, että heille lähetettäisiin kopio eikä aitoa teosta.⁶¹

Restaurointityön loppupuolella Pauli pohti haluavansa pitää esitelmän Meister Franckesta ja alttarikaapin konservoinnista. Toisaalta hän pohti, että suomalaiset olisivat ehkä hieman kyllästyneitä aiheeseen heillä jo ruuhkaksi asti käyneiden professoreiden ja asiantuntijoiden vuoksi. Lisäksi Kalannin alttarikaapin palautus saattoi olla Paulille jonkintasoinen kunniatehtävä, sillä esimerkiksi kirjeessään

Helsingin lähetystölle hän kuvaili tuntemuksiaan alttarimaalausten palautuksen suhteen seuraavalla tavalla: “-jotenkin minua sitoo tunne suuresta vastuusta. Ja jos laivamme törmäisi vanhaan ruosteiseen venäläiseen merimiinaan, olisi se ainakin kunniakas tapa kohdata loppunsa, sillä silloin lentäisin taivaan tuuliin Meister Francken kanssa.”⁶²

Keväeseen 1925 mennessä alttarikaapin maalausten restaurointi oli valmis, ja Pauli ja teokset saapuivat Helsinkiin 18. toukokuuta 1925. Seuraavana päivänä teos asetettiin paikoilleen Kansallismuseoon. Pauli keskusteli lisäksi kevään 1925 matkansa aikana Stjerschantzin kanssa suomalaisen taidenäyttelyn järjestämisestä Saksassa ja pohti, että sen voisi pitää Hampurissa puoli vuotta ruotsalaisen näyttelyn jälkeen. Palautuksen yhteydessä Pauli piti jälleen esitelmän yliopiston juhlasalissa, tällä kertaa aiheenaan saksalainen taidemaalari Arnold Böcklin. Esitelmän jälkeen Suomen Saksalainen Yhdistys järjesti juhlaillallisen Hotelli Seurahuoneella, jossa Saksan silloinen lähetti Herbert Hausschild piti Paulin mielestä pitkästyttävän puheen. Jälleen Pauli kuvaili, miten sydämellisesti suomalaiset ottivat saksalaiset vastaan, ja miten veljellisen yksimielisiä suomalaiset ja saksalaiset olivat. Hän kuvasi, miten suomalaiset eivät olleet unohtaneet sitä, miten saksalaiset olivat auttaneet suomalaisia pelastumaan keväällä 1918 “bolševistisilta verikoirilta”.⁶³ Usein Paulin kuvaukset ja viittaukset Suomen sisällissotaan ovat nykytutkimuksen valossa hieman ongelmallisia, ja monet hänen lausunnoistaan korostavat sisällissodan valkoista versiota.

Suunnitelmat suomalaisesta taidenäyttelystä Saksassa 1926-1927

Paulin mukaan suunnitelma suomalaisesta vastavuoroisesta taidenäyttelystä syntyi itse asiassa jo Helsingin lokakuun 1922 näyttelyn yhteydessä.⁶⁴ Tuolloin suomalaiset hänen mukaansa ajattelivat, etteivät he vielä olleet tarpeeksi kypsiä omien taiteellisten kykyjensä suhteen, eivätkä siksi halunneet ryhtyä tarkempiin suunnitelmiin.⁶⁵ Pauli lähestyi asiassa Stjerschantzia ja ilmoitti hänelle, että myös Saksan valtiohallinto olisi ollut kiinnostunut näyttelyn järjestämisestä. Alustavaksi näyttelyn lokaatioksi oli kaavailtu Hampuria.⁶⁶ Myöhemmin Pauli lähetti Stjerschantzille kaavion Hampurin Taidehallin näyttelytiloista, joissa käytettävissä olisi näyttelylle ollut 357 metriä seinätilaa. Pauli ehdotti näyttelyn ajankohdaksi helmikuuta 1927, koska se oli hänen mielestään paras ajankohta näyttelyille talvikaudella. Ongelmaksi Pauli näki kuitenkin sen, miten teokset saataisiin Hampuriin Itämeren yli jäätilanteen vuoksi. Näyttelyn oli tarkoitus Paulin mukaan jatkaa Hampurista myös Berliiniin ja Lyypekkiin, ja Berliinissä Pauli oli jo kaavaillut sopivia näyttelytiloja. Ensimmäinen vaihtoehto olisi Berliinin Kansallisgallerialle kuuluva Kronprinzen Palais, ja toinen Taideakatemia talo Pariser Platzilla. Pariser Platzin tiloissa olisi Paulin mielestä paremmat valaistusolosuhteet kuin Berliinin Kansallisgallerialla.⁶⁷

Myös suomalaiset sanomalehdet kirjoittivat uutisia erityisesti helmikuun 1926 aikana suomalaisen taiteen näyttelyn suunnittelusta Saksaan. *Hufvudstadsbladet* kertoi keskustelleensa saksalaisen *Berliner Tageblattin* Helsingin kirjeenvaihtaja Arthur Knüpferin kanssa. Tämä kertoi kiinnostuksen näyttelyä kohtaan olevan suurta ja että näyttelyä toivottaisiin Saksaan jo kevään 1926 aikana. *Hufvudstadsbladet* oli keskustellut asiasta myös suomalaisen taidehistorioitsija Johan Jakob Tikkasen kanssa, ja Tikkanen kertoi suomalaisten toivovan erityisesti valtion tukea näyttelyn aikaansaamiseksi. Periaatteessa valtiovalta suhtautui näyttelyyn positiivisesti. Erityisen ongelmalliseksi asian teki Tikkasen mukaan se, että esimerkiksi Hampurissa järjestettäisiin samaan aikaan ruotsalaisen taiteen näyttely, ja Tikkanen epäili sen vievän huomiota ja keskittymiskykyä suomalaisen näyttelyn suhteen.⁶⁸ Toisessa aiheita käsitelleessä lehtiartikkelissaan *Hufvudstadsbladet* kertoi museojohtaja Stjerschantzin ja ”tunnetun Suomenystävän” taidehistorioitsija Gustav Paulin keskusteluista, ja että Paulin mukaan ruotsalainen

taidenäyttely ei muodostaisi estettä suomalaisille. Samalla hänen mukanaolonsa katsottiin voivan vaikuttaa positiivisesti näyttelysuunnitelmien edistymiseen saksalaisten puolella. Päälimmäisenä suomalaiset odottivat saksalaisilta virallista kutsua, sillä näyttelyn suunnittelu oli tuolloin luonteeltaan vielä yksityisluontoista.⁶⁹

Suunnitteilla ollut näyttely keräsi kiinnostusta niin Suomen kuin Saksan valtiohallinnon parissa. Esimerkiksi Suomen Berliinin lähetystössä lehdistöattaseana toiminut kulttuurihistorioitsija Johannes Öhqvist keskusteli asiasta Stjerschantzin kanssa ja kysyi tarkempia yksityiskohtia suunnitellulle näyttelylle. Hän halusi tietää esimerkiksi keskittyisikö näyttely historialliseen vai uudempaan suomalaiseen taiteeseen sekä kuinka monta teosta ja ketkä taiteilijat olisivat näyttelyssä edustettuina. Hän myös välitti saksalaisten itsensä esittämiä toiveita näyttelyä koskien: He toivoivat muun muassa laajempaa ja kattavampaa otosta suomalaisesta taiteesta, ja nimeltä he toivoisivat erityisesti Victor Westerholmin, Hjalmar Munsterhjelmin, Bernand Berndsonin, Akseli Gallén-Kallelan sekä Eliel Saarisen töitä ja teoksia nähtäville. Ajankohdaksi näyttelylle oli ehdotettu maaliskuu- tai huhtikuuta 1927, ja Öhqvist itse toivoi, että näyttelyn voisi viedä useampaan keskeiseen Euroopan kaupunkiin, kuten Wieniin, Budapestiin ja Müncheniin.⁷⁰ Vastauksessaan Öhqvistille Stjerschantz antoi seuraavia tietoja: Näyttely tulisi kattamaan niin uudemman kuin vanhemmankin suomalaisen taiteen, yhteensä noin 300 teosta. Näyttelyesineet olisivat maalauksia, piirroksia ja grafiikkaa, arkkitehtuuri jätettäisiin puolestaan pois. Gallén-Kallella saisi oman salinsa. Lisäksi Stjerschantz ilmoitti Paulin jo tehneen virallisen kutsun Suomelle näyttelyn järjestämiseksi, ja että näyttelyn aiheuttamat kulut olisi tarkoitus jakaa puoliksi niin, että Saksa maksaisi omassa päässään syntyvät kulut kuljetuksista, tulleista ja muista maksuista ja Suomi vastaavasti omistaan.⁷¹

Kesän aikana joitakin käytännön toteutukseen liittyviä ongelmia alkoi ilmetä. Elokuussa esimerkiksi Berliinin Taideakatemia ilmoitti, että heidän omien näyttelyaikataulujensa vuoksi kevääseen 1927 liittyen he haluaisivat järjestää näyttelyn jo maaliskuussa, toisin sanoen ennen Hampuria, joka oli suurin toimeenpaneva taho Saksan puolella. Lisäksi saksalaiset edelleen esittivät toiveen arkkitehtuurin mukaan ottamisesta näyttelyyn sekä toivoivat kattavasti eri taiteilijoiden, myös “radikaalien” mukana oloa. Näyttelykatalogin materiaalit haluttaisiin saada lisäksi painettavaksi loppusyksystä, ja siihen tulevan esseen pitäisi olla 8–10 sivua pitkä. Kirjoittajan haluttaisiin lisäksi olevan joku, joka tuntisi suomalaista taidetta.⁷²

Suomalaiset olivat näyttelyn järjestämisen suhteen lopulta hyvin vastahakoisia, ja tämä kävi ilmi suomalaisten puolelta jo syyskuun alussa. Tämä selviää esimerkiksi Suomen opetusministeri Lauri Ingmanin allekirjoittamasta kirjeestä, jossa opetusministeriön anoma 150 000 markan avustus näyttelylle oli hylätty, ja että asia tuotiin ilmi ulkoministeriölle.⁷³ Asiasta ilmoitettiin seuraavana päivänä lisäksi Berliiniin Suomen lähetystöön ilmoittaen samalla, että ulkoministeriölläkään ei ollut antaa kyseistä summaa näyttelyä varten.⁷⁴

Öhqvist vetosi Suomen ulkoministeriöön vielä marraskuussa suomalaisen näyttelyn puolesta, jotta valtioneuvosto voisi antaa varat suomalaisen taidenäyttelyn järjestämiseksi. Hän kertoi käyneensä keskustelua muun muassa suomalaisten ministeriöiden, Stjerschantzin ja myös Suomen Saksan lähettilään Harri Holman kanssa. Näyttelyn järjestämisen puolesta puhuivat hänen mukaansa esimerkiksi se, että se oli jo herättänyt Auswärtiges Amtin, Saksan opetusministeriön sekä valtiollisen kulttuuriorganisaatio Reichskunstwartin huomion. Lisäksi saksalaiset olivat luvanneet antaa näyttelytilat maksutta suomalaisten käyttöön sekä kustantaa näyttelykatalogin painattamisen.⁷⁵

Myös lehdistössä pohdittiin suomalaisen taidenäyttelyn tilaa syksyn 1926 aikana. Iltalehti kirjoitti esimerkiksi marraskuussa 1926 suomalaiseen taidenäyttelyyn viitaten artikkelin, jossa pohdittiin taiteen ja urheilun välistä vastakkainasettelua. Saksassa järjestettävän näyttelyn suhteen lehti pohti, saisiko se

ollenkaan rahoitusta. Lehdessä myös pohdittiin kulttuurisaavutusten paljon pysyvämpää ja kestävämpää vaikutusta vieraisissa maissa maan tunnetuksi tekemisen suhteen, mainiten tästä esimerkkinä kirjailijat Aleksis Kivi ja Johannes Linnankoski. Heidän kerrottiin tuoneen Suomea yhtä paljon esille kuin sen aikaisten urheilijoiden.⁷⁶

Näyttelysuunnitelma kaatui lopulta suomalaisten haluttomuuteen kustannusten suhteen. Niitä haettiin niin ulkoministeriön, sisäministeriön kuin opetus- ja kulttuuriministeriön kautta. Päätös näyttelysuunnitelman peruuntumisesta syntyi Suomen päässä viimeistään marras-joulukuun vaihteessa, mitä esimerkiksi Berliinissä näyttelytiloista vastanneen Berliinin taideakatemian puheenjohtaja Max Liebermann valitteli kirjeessään Suomen Berliinin edustustolle. Hän toki vakuutti, että uusi ajankohta suomalaiselle näyttelylle voisi heidän puolestaan olla seuraavana vuonna 1928, ja että myös tuolloin he antaisivat tilat maksutta suomalaisten käyttöön.⁷⁷ Myös Pauli valitteli syntynyttä päätöstä Stjernschantzille joulukuisessa kirjeessään sanoen tuntevansa itsensä apeaksi suomalaisten päätösten takia. Toisaalta Pauli jätti positiivisen ja toiveikkaan vaikutelman kirjoittaessaan kuitenkin, että “*siirretty ei vielä ole peruttu*”. Päätös uudesta näyttelyajankohdasta tulisi Paulin mukaan tehdä vuoden 1927 puoliväliin mennessä, jolloin museon muu ohjelma saataisiin sovittua.⁷⁸

Suomalaisen taidenäyttelyn peruuntuminen aiheutti turhautumista ilmeisesti myös Stjernschantzille. Asia käy ilmi hänen marraskuun lopulla 1926 Berliiniin Harri Holmalle kirjoittamastaan kirjeestä, jossa hän kiivassanaisesti arvosteli näyttelyn avustuksen peruuntumista. Kirjeessään hän kuvaili, miten hän tällä hetkellä uhkui harmitusta ja suuttumusta valtioneuvoston päätöstä kohtaan, joka hänen mukaansa oli luettavissa maatalousministerin syyksi. Stjernschantz kertoi lisäksi kyseisen äänestyksen olleen tiukka (5–5), ja että pääministerin näkemys lopulta johti Stjernschantzin mukaan valtioneuvoston istunnon kulttuurivihamieliseen päätökseen. Kirjeessä Stjernschantz mainitsi myös Hampurin Taidehallin ja sen johtajan Gustav Paulin ponnistelut näyttelyn aikaansaamiseksi. Stjernschantzin mukaan Paulin olisi vaikea ymmärtää suomalaisten tarkoituksia sekä sitä, kuinka Stjernschantz joutuisi nyt kieltäytymään näyttelyn järjestämisestä. Hieman turhautuneeseen sävyyn hän lisäksi kehotti Holmaa hoitamaan näyttelyyn ja sen peruuntumiseen liittyvät asiat Berliinissä, Stjernschantz itse kun oli jo tehnyt kaiken minkä hän itse kykeni.⁷⁹

Pitkälle viedyistä suunnitelmista huolimatta 1920-luvulla suomalaista taidenäyttelyä ei kuitenkaan lopulta toteutettu, ja ensimmäinen laaja ja virallinen näyttely järjestettiin Berliinissä vasta vuonna 1935.

Johtopäätökset

Gustav Paulilla oli oma tärkeä roolinsa suomalaissaksalaisissa kulttuurisuhteissa hänen järjestämänsä lokakuun 1922 saksalaisen taidenäyttelyn, Kalannin alttarikaapin konservoinnin sekä Saksassa järjestettävän suomalaisen taidenäyttelyn ponnisteluiden takia. Pauli kiinnostui Suomesta aluksi keskiaikaisen taidemaalari Meister Francken ja hänen maalaamansa Kalannin alttarikaapin ostamisen vuoksi. Tämän seurauksena Paulin ja hampurilaisten motiivit taidenäyttelyn järjestämiseksi vaikuttivat suomalaisista aluksi hieman epäilyttäviltä. Lopulta hampurilaiset luopuivat ideasta hankkia alttarikaappi ja sen sijaan tarjoutuivat restauroimaan kyseisen taideteoksen. Pauli ystäväystyi monen suomalaisen kulttuurielämän henkilön kanssa, ja nämä suhteet paljastavat osuvasti myös laajempia merkityksiä Suomen ja Saksan välisistä suhteista yleisesti. Pauli otettiin vastaan Suomessa valtiomiesmäisellä tavalla, ja hänen vierailunsa ovat omalaisensa lisä suomalaissaksalaisiin suhteisiin.

Tapaus Gustav Pauli osoittaa sen, miten “valkoisen Suomen” porvarilliset piirit hakeutuivat yhteen saksalaisten kanssa, ja miten näitä suhteita manifestoitiin ja tuotiin laajemmin esille

yhteiskunnassa. Taidenäyttelyitä ja kuvataidetta koskien voimme havaita, miten suomalainen taide-elämä haluttiin liittää ja nähdä osana saksalaista kulttuuripiiriä, tästä esimerkkinä muun muassa Ludwig Wennevirran kirjoitukset saksalaisesta näyttelystä sekä aiheet, joista Pauli luennoi vierailuillaan. Suomalainen kuvataide on saanut vaikutteita Saksasta, mutta Paulin ja taidenäyttelyiden tapauksessa nämä yksittäiset seikat otettiin selkeän poliittisen agendan työkaluiksi, ja niitä sellaisina myös käytettiin. Sekä itse näyttelyn että Paulin vierailujen pienet yksityiskohdat kertovat omaa sanomaansa suomalaissaksalaisten suhteiden tärkeydestä, ainakin niitä vaalineille tahoille: sillä todennäköisesti oli merkitystä, että Pauli kirjoitti aikoinaan saapumisestaan Hankoon sekä juhlaillallisista, joissa hän nostatti maljaa Suomen kunniaksi. Selkeä poliittinen viesti haluttiin lisäksi antaa Ateneumin näyttelyjulisteella. Myöskään Rüdiger von der Goltzin muotokuvan sijoittamiselle muiden näyttelyesineiden yhteyteen Ateneumissa ei voi olla muuta syytä kuin kyseisen esineen selkeä poliittinen sanoma. Saksalaisen taiteen näyttely Helsingissä oli suomalaisilta oivallinen tapa osoittaa positiivista huomiota saksalaisia kohtaan tilanteessa, jossa heidän asemansa eurooppalaisella tasolla ei maailmansodan jälkeen ollut kovin korkea. Kulttuurilla ja taiteella on yhteiskunnassa laaja merkitys, ja edellä kuvatulla tavalla niitä käytettiin konkreettisesti hyväksi Suomen ja Saksan välisessä kanssakäymisessä 1920-luvulla.

- ¹ Heinrich August Winkler, *Die Lange Weg Nach Westen – Deutsche Geschichte von Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik* (München: Verlag C. H. Beck oHG, 2000), passim. Doi: <https://doi.org/10.17104/9783406661402>.
- ² Marja-Liisa Hentilä & Seppo Hentilä, *Saksalainen Suomi 1918* (Helsinki: Siltala, 2016), passim.
- ³ Christian Ring, *Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle – Biografie und Sammlungspolitik* (Deutscher Kunstverlag/Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, 2010), 30–32.
- ⁴ Ring, *Gustav Pauli -Biografie und Sammlungspolitik*. 39–40, 48.
- ⁵ Ring, *Gustav Pauli -Biografie und Sammlungspolitik*. 42–48; 72.
- ⁶ Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen & Uwe Albrecht, ”Einleitung Meister Francke – Werke und Wirkung”, teoksessa Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen & Uwe Albrecht (Hrsg.), *Meister Francke Revisited – Auf dem Spuren eines Hamburger Malers* (Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG, 2017), 15–16.
- ⁷ Kirje Gustav Paulilta Gösta Stenmanille 16.9.1921, Hampuri. HAHK.
- ⁸ Kirje Gustav Paulilta Erich Wallroothille, 15.9.1921, Hampuri. HAHK.
- ⁹ Kirje Gustav Paulilta Wilhelm Wallroothille 15.9.1921, Hampuri. HAHK.
- ¹⁰ Kirje Paulilta Stjerschantzille, 15.9.1921, Hampuri. Ks. myös Kirje Paulilta Stjerschantzille 29.10.1921, Hampuri. KKA.
- ¹¹ Kirje Erich Wallroothilta Gustav Paulille, 23.9.1921, Helsinki. HAHK.
- ¹² Kirje Paulilta Stjerschantzille 2.3.1922, Hampuri. KKA.
- ¹³ Kirje Paulilta Göppertille, 4.2.1922, Hampuri. HAHK.
- ¹⁴ Kirje Paulilta Pormestari Dr. Pedersenille 2.3.1922, Hampuri. HAHK.
- ¹⁵ Kirje Göppertiltä Paulille, 17.2.1922, Helsinki. HAHK.
- ¹⁶ Helsingin Sanomat, 14.3.1922 sekä Hufvudstadsbladet 13.3.1922.
- ¹⁷ Vrt. Kirje Göppertiltä Paulille, Helsinki 4.3.1922. HAHK.
- ¹⁸ Kirje Paulilta Göppertille, 8.3.1922, Hampuri. HAHK.
- ¹⁹ Kirje Paulilta Stjerschantzille, 8.3.1922, Hampuri. KKA.
- ²⁰ Kirje Göppertiltä Paulille 14.3.1922, Helsinki. HAHK.
- ²¹ Kirje Paulilta Göppertille 23.3.1922, Hampuri. HAHK.
- ²² Ibid.
- ²³ Kirje Göppertiltä Paulille, 28.3.1922, Helsinki. HAHK.
- ²⁴ Kirje Paulilta Göppertille, 28.3.1922, Hampuri. HAHK.
- ²⁵ Kirje Paulilta Auswärtiges Amtille, 15.5.1922, Hampuri. HAHK.
- ²⁶ Kirje Paulilta HK:n komissiolle, 4.5.1922, Hampuri, teoksessa Christian Ring, *Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle – Reisebriefe* (Deutscher Kunstverlag/Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, 2010), 413–425
- ²⁷ Kirje Paulilta Stjerschantzille 3.4. 1922 sekä 17.4.1922, Hampuri. KKA.
- ²⁸ Kirje Stjerschantzilta Paulille, päiväämätön KKA.
- ²⁹ Kirje Paulilta Goldbeck-Löwelle, 4.5.1922, Hampuri. HAHK.
- ³⁰ Kirje Paulilta Stjerschantzille 14.9.1922. KKA.
- ³¹ Ks. esim. Svinhufvudin itsenäisyssenaatti: <https://www.eduskunta.fi/FI/naineduskuntatoimii/kirjasto/aineistot/yhteiskunta/historia/eduskunta-ja-itsenaistyminen-1917/Sivut/svinhufvudin-itsenaisyssenaatti.aspx> (luettu 2.2.2023) ks. myös *Ausstellung Deutscher Kunst in Ateneum zu Helsingfors, Oktober 1922*.
- ³² Uusi Suomi 12.8.1922.
- ³³ Hufvudstadsbladet 18.9.1922.
- ³⁴ Helsingin Sanomat 19.9.1922.
- ³⁵ Helsingin Sanomat 1.10.1922.
- ³⁶ Kirje Paulilta HK:n komissiolle, 4.10.1922, S/S Birger Jarl, teoksessa Ring, *Reisebriefe*, 442–446
- ³⁷ Von der Goltzin rintakuvasta, ks. <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/549577> (luettu 2.2.2023). Ks. myös Reitala, Aimo, ”Munsterhjelm, John”, Kansallisbiografia-verkkojulkaisu, Studia Biographica 4 (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– (luettu 2.2.2023)).
- ³⁸ Kirje Paulilta HK:n komissiolle, 24/26.9.1922, Helsinki, teoksessa Ring, *Reisebriefe*, 236–442
- ³⁹ Helsingin Sanomat 1.10.1922.
- ⁴⁰ Uusi Suomi 3.10.1922.
- ⁴¹ Ibid.
- ⁴² Iltasanomat 10.10.1922.
- ⁴³ Uusi Suomi 30.9.1922.
- ⁴⁴ Svenska Pressen 12.10.1922.
- ⁴⁵ Svenska Pressen 19.10.1922.
- ⁴⁶ Deutsch Finnische Brücke, Heft 11–12, 3. Jahrgang, Nov.- Dez. 1922.
- ⁴⁷ Vesa Vares, *Viileää veljeyttä – Suomi ja Saksa 1918–1939*. (Helsinki: Siltala 2018), 216–221.
- ⁴⁸ Kirje Paulilta Stjerschantzille, Hampuri, 11.10.1922. KKA.

- ⁴⁹ Kirje Stjerschantzilta Paulille, Helsinki 19.10.1922. KKA.
- ⁵⁰ Kirje Paulilta Stjerschantzille 25.10.1922, Hampuri. KKA.
- ⁵¹ Ibid.
- ⁵² Vrt. jäljennös Hampurin kaupunginvaltuuston pöytäkirjasta 16.4.1923. HAHK.
- ⁵³ Kirje Stjerschantzilta Paulille, 30.10.1922, Helsinki. KKA.
- ⁵⁴ Kirje Paulilta Stjerschantzille, 3.11.1922, Hampuri. KKA.
- ⁵⁵ Kirje Paulilta Hans Völkersille, 3.11.1922, Hampuri. HAHK.
- ⁵⁶ Uusi Suomi 6.3.1923.
- ⁵⁷ Kirje Goldbeck-Löweltä Hampurin kaupungille, Berliinin taideakatemialle sekä Münchenin taideakatemialle, 14.4.1923. HAHK.
- ⁵⁸ Henni Reijonen, ”The Conservation of the Saint Barbara Paintings of the Kalanti Altarpiece in Hamburg 1922-1925”, teoksessa Nürnberger, Räsänen, Albrecht (Hrsg.), *Meister Francke Revisited*, 151–153.
- ⁵⁹ Reijonen, The Conservation. Teoksessa Nürnberger, Räsänen, Albrecht (Hrsg.) *Meister Francke Revisited*, 153–154.
- ⁶⁰ Reijonen, The Conservation. Teoksessa Nürnberger, Räsänen, Albrecht (Hrsg.) *Meister Francke Revisited*, 158.
- ⁶¹ Ibid.
- ⁶² Kirje Saksan lähetystöltä Stjerschantzille, 21.1.1925. KKA.
- ⁶³ Kirje Paulilta HK:n komissiolle, 21.5.1925. Teoksessa Ring, *Reisebriefe*, 539–542.
- ⁶⁴ Kirje Gustav Paulilta Hampurin Taidehallin komissiolle, 4.10.1922, S/S Birger Jarl, teoksessa Ring, *Reisebriefe*, 444.
- ⁶⁵ Ibid.
- ⁶⁶ Kirje Paulilta Stjerschantzille, 5.5.1926, Hampuri. KKA.
- ⁶⁷ Kirje Paulilta Stjerschantzille 7.5.1926, Hampuri. KKA.
- ⁶⁸ Hufvudstadsbladet 3.2.1926.
- ⁶⁹ Hufvudstadsbladet 4.2.1926.
- ⁷⁰ Kirje Öhqvistiltä Stjerschantzille, 22.6.1926, Berliini. UMA Signum 65, Saksa.
- ⁷¹ Stjerschantz Öhqvistille 30.6.1926, Helsinki. UMA Signum 65, Saksa.
- ⁷² Kirje Öhqvistiltä Stjerschantzille, 7.8.1926, Berliini. UMA Signum 65, Saksa.
- ⁷³ Kirje opetusministeriöltä ulkoministeriöön, 20.9.1926. UMA Signum 65, Saksa.
- ⁷⁴ Kirje ulkoministeriöltä Berliinin lähetystölle, 21.9.1926. UMA Signum 65, Saksa.
- ⁷⁵ Kirje Öhqvistiltä ulkoministeriölle, 2.11.1926, Berliini. UMA Signum 65, Saksa.
- ⁷⁶ Iltalehti, 22.11.1926.
- ⁷⁷ Kirje Max Liebermannilta Suomen lähetystölle 9.12.1926. UMA Signum 65, Saksa.
- ⁷⁸ Kirje Paulilta Stjerschantzille, 13.12.1926, Hampuri. KKA.
- ⁷⁹ Kirje Stjerschantzilta Harri Holmalle, 22.11.1926, Helsinki. KA Harri Holman arkisto, B:14 kirjeenvaihtoa, Som-Sö.