



5 [10] 2015

EESTI KUNSTIMUUSEUMI TOIMETISED

PROCEEDINGS OF THE ART MUSEUM OF ESTONIA
SCHRIFTEN DES ESTNISCHEN KUNSTMUSEUMS

5 [10]
2015



Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil
The Artist and Clio. History and Art in the 19th Century
Der Künstler und Klio. Geschichte und Kunst im 19. Jahrhundert

5 [10] 2015

EESTI KUNSTIMUUSEUMI TOIMETISED

PROCEEDINGS OF THE ART MUSEUM OF ESTONIA
SCHRIFTEN DES ESTNISCHEN KUNSTMUSEUMS

Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil
The Artist and Clio. History and Art in the 19th Century
Der Künstler und Klio. Geschichte und Kunst im 19. Jahrhundert

 EESTI KUNSTIMUUSEUM

KADRORU
KUNSTIMUUSEUM

TALLINN 2015

Esikaanel: Rudolf von zur Mühlen. Tartu linn ja stifti rüütelkond uuendavad liidulepingut 1522. aastal. 1897. Detail. Eesti Rahva Muuseum
On the cover: Rudolf von zur Mühlen. Treaty Between the City and the Vassals of the Bishop in Tartu 1522. 1897. Detail. Estonian National Museum

Ajakirjas avaldatud artiklid on eelretsenseeritud.
All articles published in the journal are peer-reviewed.

Toimetuskolleegium / Editorial Board:
Kristiäna Äbele, PhD (Läti Kunstiakadeemia / Art Academy of Latvia)
Natalja Bartels, PhD (Venemaa Kunstide Akadeemia / Russian Academy of Arts)
Éva Forgács, PhD (Art Center College of Design, Pasadena, USA)
Roman Grigorjev, PhD (Riiklik Ermitaaž / State Hermitage Museum)
Sirje Helme, PhD (Eesti Kunstimuuseum / Art Museum of Estonia)
Kadi Polli (Tartu Ülikool / University of Tartu)
Elina Räsänen, PhD (Helsingi Ülikool / University of Helsinki)

Peatoimetaja / Editor-in-chief: Merike Kurisoo
Koostaja / Editor: Tiina-Mall Kreem
Keeletoimetaja / Language editor (Estonian text): Ester Kangur

Tõlkijad / Translators:
Kadi-Riin Haasma (inglise-eesti, saksa-eesti / English-Estonian, German-Estonian)
Matthias Jost (eesti-saksa / Estonian-German)
Tiina Randviir (eesti-inglise / Estonian-English)
Madli Valk (inglise-eesti / English-Estonian)
Saksakeelse teksti toimetaja / Language editor (German text): Matthias Jost
Ingliskeelse teksti toimetaja / Language editor (English text): Richard Adang

Kujundus / Graphic design: Tuuli Aule (küljendus/layout), Mari Kaljuste (makett/design)
Trükk / Printed by: Tallinna Raamatutrükikoda

Eesti Kunstimuuseum / Art Museum of Estonia
Weizenbergi 34 / Valge 1, 10127 Tallinn, Eesti/Estonia
www.kunstimuuseum.ekm.ee

Täname / Acknowledgements:



EESTI KULTUURKAPITAL

© Väljaandja Eesti Kunstimuuseum – Kadrioru kunstimuuseum 2015
© Published by the Art Museum of Estonia – Kadriorg Art Museum 2015
© Tekstide autorid / Authors of texts

ISSN 1736-5503
ISBN 978-9949-485-46-8

Sisukord / Contents / Inhalt

FOOKUSES / IN FOCUS / IM FOKUS

Tiina-Mall Kreem

- 19. sajandi ajaloopildid. Uurimisseis ja -perspektiiv Eestis 7
- *Die Historienbilder im 19. Jahrhundert. Forschungsstand und Forschungsperspektiven in Estland* 24

ARTIKLID / ARTICLES / ARTIKEL

Hubertus Kohle

- Adolph Menzel ja 19. sajandi ajaloomaal 57
- *Adolph Menzel and 19th Century History Painting* 67

Udo Arnold

- Saksa ordu 19. sajandi maalikunstis 83
- *Das Bild des Deutschen Ordens in der Malerei des 19. Jahrhunderts* 99

Anne Untera

- Pühendumus. Friedrich Ludwig von Maydelli elu ja loomingu sisulisest teljest 125
- *Hingabe. Über Dreh- und Angelpunkte in Leben und Werk Friedrich Ludwig von Maydells* 142

Anu Allikvee

- Friedrich Ludwig von Maydell ja ajaloopildi traditsioon. Eeskujud ja tsitaadid 169
- *Friedrich Ludwig von Maydell und die Tradition der Historienbilder. Vorbilder und Zitate* 184

Linda Kaljundi

- Balti ajalugu, kolonialism ja kultuurimälu. Friedrich Ludwig von Maydelli ajaloopildid 213
- *The Workings of Cultural Memory and Colonialism. Friedrich Ludwig von Maydell's Baltic History in Images* 233

Inna Põltsam-Jürjo

- Friedrich Ludwig von Maydell ja kostüümiajalugu 268
- *Friedrich Ludwig von Maydell und die Kostümgeschichte* 281

Poul Grinder-Hansen

- Taevast langenud lipp. Eesti ajaloo stseen taani ajaloomaalis 307
- *The Flag That Fell from the Sky. An Estonian Scene in Danish History Painting* 320

Ulrike Plath

- Bremeni börsihoone maal kui allegooria. Plaanvankrid, konkistadoorid ja „saksa Benjamin” 343
- *Das Bremer Börsenbild als Allegorie. Planwagen, Konquistadores und der „deutsche Benjamin“* 359

Juhan Kreem

- 19. sajandi pilk reformatsioonile. Rudolf von zur Mühlени maal „Tartu linn ja stifti rüütelkond uuendavad liidulepingut 1522. aastal” 381
- *Ein Blick aus dem 19. Jahrhundert auf die Reformation. Rudolf von zur Mühlens Gemälde „Die Stadt Dorpat und die Stiftsritterschaft erneuern das Schutz- und Trutzbündnis im Jahre 1522“* 393

Kristina Jõekalda

- Balti pärand ja maalilised varemed. Kujutav kunst kui vahend kohalikkuse „leiutamiseks” 412
- *Baltic Heritage and Picturesque Ruins. Visual Art as a Means of “Inventing” the Local* 437

Rüta Kaminska

- Kunstiajaloolase pilguheit albumile „Terra Mariana. 1186–1888” 475
- *An Art Historian’s Look at the Album “Terra Mariana. 1186–1888”* 485

RAPORTID / RAPORTS / BERICHTE

Kristina Aas, Hilikka Hiiop

- Kuidas maikrahv uued rõivad sai. Leopold von Pezoldi „Maikrahvi sissesõit Tallinna” ja Theodor Albert Sprengeli „Reformatsiooni algus Tallinnas” avalik konserveerimine 509
- *How the May King Got His New Clothes. Public Conservation of Leopold von Pezold’s “The May King Entering Tallinn” and Theodor Albert Sprengel’s “The Beginning of the Reformation in Tallinn”* 514

Tiina-Mall Kreem, Liis Reier

- Ajalooõpetus ja -pildid. Veebipõhine audiovisuaalne õppematerjal üldharidus- ja kõrgkoolidele 529
- *History Teaching and Art. Web-Based Audiovisual Study Materials for General and Higher Education Schools* 532

Autorid / Authors

535

Adolph Menzel ja 19. sajandi ajaloomaal

HUBERTUS KOHLE

I

Modernismi esiletõusu kontekstis kritiseeriti ajaloomaali järjepidevalt kui tagurlikku ja vanamoodsat žanrit, mis ammutas teemasid minevikust ega olnud kooskõlas oma ajastu vaimuga. Just see viimane aspekt oli peamiseks teguriks ajaloomaali negatiivse maine kujunemisel 19. sajandi lõpukümnenditel. Arthur Rimbaud' tuntud lause *Il faut être absolument moderne* („Tuleb olla absoluutselt modernne”) sõnastas põhimõtte, mida modernismiajastu juhtfiguurid olid erinevates versioonides varemgi väljendanud ning mida nad asusid jõuliselt ellu viima, välistades sellega igasuguse kunstilise ajalookujutuse.

19. sajandi ajaloomaali määratlusi ja praktikaid lähemalt uurides aga selgub, et asjad on hoopis komplitseeritumad. Isegi niivõrd konservatiivne nähtus nagu ajaloomaal sisaldas modernseid elemente, pigem jaatades modernset kui väljendades selle suhtes vastuseisu. Mina mõistan „modernset” siinkohal Reinhart Kosellecki käsitluse kohaselt – selle ajastu fundamentaalseteks tunnusoonteks olid radikaalne avatus tuleviku suhtes ja ajaloo ajalikuks muutmine.¹ Minu arutluse keskmes on Adolph Menzel (1815–1905), (ill 1) maalikunstnik, kellele on pööratud järjest enam rahvusvahelist tähelepanu pärast 1990. aastate lõpus Berliinis, Washingtonis ja Pariisis toimunud suurt näitust.²

Menzeli huvi ajalooliste teemade vastu piirdus peamiselt tema pika kunstnikukarjääri esimese 25 aastaga. Ta suri 1905. aastal, olles suisa 90-aastane, lugupeetud ja samas väga ühekülgsest mõistetud. Oma karjääri algusaastatel oli ta vaimustatud Preisimaa

¹ R. Koselleck, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979; tõlgitud inglise keelde kui: R. Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985. [Autori märkus: Kosellecki selgituste kohaselt jõudis see avatus tuleviku suhtes ja ajaloo ajalikustamine kohale pärast nn Sattelzeit-ajastut ehk üleminekuperioodi Saksa varajaselt modernismilt modernismile, mis kestis umbes 1750–1850. Vt: *The Meaning of Historical Terms and Concepts: New Studies on Begriffsgeschichte*. Toim H. Lehmann, M. Richter. Washington, D. C.: German Historical Institute, 1996.

² Näitused: Adolph Menzel (1815–1905): *Between Romanticism and Impressionism* – Musée d'Orsay, Paris, 15.04.–28.07.1996; Alte Nationalgalerie, Berlin, 07.02.–11.05.1997; National Gallery of Art, Washington, 15.09.1996–05.01.1997. Kataloog: Adolph Menzel, 1815–1905: *Between Romanticism and Impressionism*. Toim C. Keisch, M. U. Riemann-Reyher. New Haven: Yale University Press, 1996.

18. sajandi ajaloost, täpsemalt Friedrich II ehk Friedrich Suure elust. Menzel saigi tuntuks illustratsioonidega Franz Kugleri raamatule „Geschichte Friedrichs des Großen”, mis ilmus 1840. aastal.³ (ill 2) Menzeli isikupärane realism, mille Kugler nimetas „dagerrotübilikuks” realistlikuks maalilaadiks, oli selleks ajaks täielikult välja kujunenud. Järgnevatel aastatel jätkas Menzel sama temaatikaga, kuid nüüd juba suuremas formaadis. 1840. aastate lõpus ja 1850. aastatel lõi ta terve hulga eri suuruse ja tähtsusega õlimaale, millel leidsid kajastamist juba Kugleri illustratsioonidest tuttavad teemad. Seejärel, 1850. aastate lõpupoole, jättis Menzel üsna ootamatult ajaloomaali sennapaika ning hakkas uurima silmaga nähtavat reaalsust. Paljud kunstiloolased on seda äkilist muutust tõlgendanud kui hetke, mil Menzel jõudis lõpuks järele rahvusvahelisele avangardilainele, ning mingis mõttes on neil ka õigus. Samas on aga tähtis mitte mõista seda arengut vääriti ehk pelgalt lineaarse edasiminekuna traditsiooniliselt modernsele, kuna tegelikult oli juba „traditsiooniline” ise tugevalt mõjutatud modernsuse vaimust.

Menzeli ajaloomaali käsitlemine modernsena on vastuolus kahe ajalooliselt mõjuvõimsa käsitlustrigiga kunstniku historiograafias, mis teineteisele vastandudes moonutasid tema saavutusi. Ühele poole jäid Menzeli imetlejad, kes kuulutasid kunstniku tema hilisemal eluperioodil jälle selleks ainsaks ja õigeks Friedrich Suure maalijaks ega pidanud teda sugugi „moodsa elu maalijaks” (*peintre de la vie moderne*). Selle tõlgendussuuna keskmes oli kuninga heroiline kujutis – Friedrich Suur kui võimsa Preisi riigi rajaja, kelles väga muljetavaldaval moel olid kehastunud protestantliku Saksamaa väärtushinnangud: kohusetunne, pühendumus ja valmisolek lahinguks. Ta oli kuningas, kes astus olulise sammu võimuteadliku Saksa keisririigi ülesehitamise suunas.⁴

Sellest konservatiivsest lähenemisest sugugi vähem tähtis pole teine, kunstiajaloolase Julius Meier-Graefe modernistlik tõlgendus, kes seadis 20. sajandi alguses esiplaanile hoopis Menzeli maastikuvisandid ja linnavaated. Nähes nendes töodes eelimpressionistlikku värvi- ja motiivikasutust, vastandas Meier-Graefe need Menzeli ajaloomaalidele, pidades vaid eespool mainitud maastikke ja linnavaateid kunstiliselt väärtuslikeks.⁵

II

19. sajandil arutlesid kunstnikud, kunstiloolased ja kriitikud väga tulihingeliselt ajaloomaali staatuse üle. Sarnane olukord oli tekkinud ka Prantsusmaal, kus näiteks Paul Delaroche'i

³ F. Kugler, *Geschichte Friedrichs des Großen*. Leipzig: J. J. Weber, 1840; A. Menzel, *Die Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformierung gezeichnet und erläutert von Adolph Menzel*. Berlin, 1851–1857; A. Menzel, *Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen*. In Holz geschnitten von O. Vogel, A. Vogel, F. Unzelmann, H. Müller. 200 fooliot Ludwig Pietschi saatetekstiga, 4 köidet. Berlin, 1882.

⁴ Vt selle domineeriva retseptiooni kohta: M. Diener, 'Ein Fürst der Kunst ist uns gestorben': Gedanken zum Nachruhm Adolph von Menzels in den Jahren 1905–1910. – *Jahrbuch der Berliner Museen* 21, 1999 Beiheft, lk 313–324.

⁵ J. Meier-Graefe, *Der junge Menzel: Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands*. München: R. Piper, 1914. Minu tõlgendus baseerub Werner Hofmannil; vt lõike Menzeli „Hochkirchi” pildi kohta: samas, *Das irdische Paradies*. München: Prestel, 1960, lk 119.

(1797–1856) maalitud dramaatilised episoodid Lääne-Euroopa ajaloost põhjustasid ägedaid arutelusid, mille mõjud ulatusid ka Saksamaale.⁶ (ill 3) Delaroche'i stiilis ajaloomaali eelkäijaks võib pidada nn trubaduurimaali, mis tekkis juba enne sajandivahetust. See ajalookujutuse alaliik huvitus ennekõike isiklikumast laadi aspektidest „suurte” meeste elulugudes. 19. sajandi lõpukümnenditel kujunes sellest kunstiilik, mis kannab nimetust „ajalooaineline žanrimaal” (*genre historique*) ning mis ühendab žanrimaali ja ajaloomaali iseloomulikke elemente.⁷

Saksakeelses kultuuriruumis lõikas uute nähtuste kirjeldamiseks loodud terminoloogia kasu sellest, et saksa keeles on kaks vastet sõnale „ajalugu”: 1) *Historie*, mis on tuletatud ladinakeelsest sõnast *historia* ning 2) germaani päritolu *Geschichte*, mis tuleneb sõnast *Geschehen*. Lühidalt öeldes keskendusid arutelud ajaloomaali üle – selle kõige laiemas tähenduses – küsimusele, kas selle juures on tähtsamad idealistlikud või realistlikud püüdlused. Saksa keeles võeti vastavalt kasutusele kaks terminit: *Historienmalerei* tähistas idealistlikku lähenemisviisi, *Geschichtsmalerei* realistlikku suhtumist.⁸

Käesoleva arutelu eesmärgiks on näidata Menzeli kunsti sügavamaid seoseid *Geschichtsmalerei*-kontseptsiooniga, mida ta omalt poolt täiendas väga peenekoeliste psühholoogiliste tähendusdimensioonidega, milliseid selles žanris üldjuhul harva kohtab. Samal ajal kui pigem universaalsele kui individuaalsele keskenduv *Historienmalerei*-žanr põhimõtteliselt ei soovinudki niisuguste dimensioonideni jõuda. Oma püüdlustes psühholoogiliselt täpse kujutuse poole lammutas Menzel seni kehtinud valitseva kujutamise ikonograafilise mudeli – ta muutis kuninga inimlikumaks, vähendas pildil kujutatatu hierarhilisust ning muutis radikaalselt kujutatu ajalist ülesehitust. Enne selle äärmiselt olulise aspekti põhjalikumast käsitlemist tuleks aga korraldada peatuda „ajaloomaali revolutsioonil”, millest enam kui pool sajandit tagasi kirjutas Edgar Wind seoses (inglise) valgustusajastu ajaloomaailiga.⁹

18. sajandi eelmäng modernsele *Geschichtsmalerei*le

Mitmed maalikunstnikud- ja graafikud, nagu Johann Heinrich Tischbein (1722–1789), Bernhard Rode (1725–1797) ja Daniel Chodowiecki (1726–1801) hakkasid lähiajaloo sündmusi kujutama uuenduslikul moel – neid ei huvitanud enam ainult antiikaeg ja pühakirjad, vaid nad asusid valima teemasid lähiminevikust. Ennekõike huvitusid nad möödajärglaste sündmustest, mis seostusid kaasaegse rahvusliku identiteedi küsimustega, uurides keskaja ja varase uusaja erinevaid episooide nii Saksamaal kui ka terves Euroopas. Nende

⁶ S. Bann, Paul Delaroche: History Painted. London: Reaktion Books, 1997.

⁷ Vt: T. W. Gaehtgens, Menzel et la peinture française de son temps: deux conceptions du genre historique – Menzel (1815–1905): “la névrose du vrai”. Toim C. Keisch. Pariis: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux [...], 1996, lk 113–124.

⁸ Prantsuse olukorra kohta vt hiljuti avaldatud: P. Duro, Giving up on History? Challenges to the Hierarchy of the Genres in Early Nineteenth Century France. – *Art History*, kd 28, nr 5, 2005, lk 689–711.

⁹ E. Wind, The Revolution of History Painting. – *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2, 1938–1939, lk 116–127.

sündmuste kujutamisel üritasid kunstnikud luua ajaliselt ja ruumiliselt autentsena mõjuvat atmosfääri, rekonstrueerida ajalooliselt tõepärasest keskkonda – vähemasti niisugusel tasemel nagu see tollaste antikvaarsete teadmiste ja kunstnike endi uurimistöö baasil võimalik oli.¹⁰ Me peaksime aga hoiduma käsitlemast „ajaloomaali revolutsiooni” kui lineaarset arengut, vähemasti saksa kunsti kontekstis. Romantism ja selle natsareenlastest mantlipärijad võtsid omaks nii mõnegi impulsi, sealhulgas keskaja väärtustamise. Ent romantismile oli omane idealiseeritud arusaam kunstist vastandina valgustusaja kunstnike, nagu Chodowiecki ja Rode realismitaotlustele.

III

Peter Corneliust (1784–1867) võib pidada kunstnikuks, kes esindas kõige puhtamal kujul idealistlikku kunsti. Seetõttu on just tema väga oluline lähtepunkt edasisteks aruteludeks. Cornelius töötas Saksamaal välja freskomaali taaselustamise plaani. See laiahaardeline avalikkusele suunatud kava pani aluse tema eeskujulikule karjäärile – Baierimaa kroonprints, tulevane Ludwig I, kutsus Corneliuse Münchenisse, kus tema ülesandeks sai mitme asja rajatud tähtsa muuseumi dekoreerimine. 1840. aastate alguses liikus Cornelius edasi Berliini, kus teda varustas tellimustega Preisimaa kuningas.¹¹ (III 4) Suurte freskoseeriade loojale omase napsionalisusega nimetas Cornelius realismist inspiratsiooni ammutava uue *Geschichtsmalerei* „vaimude manamiseks”, minimeerides nõnda ajaloolisi teemasid kujutavate piltide püüdlusi ajalugu rekonstrueerida.¹² Sedaviisi väljendudes oli tal mingil määral õiguski, sest see, mida ma nimetan *Geschichtsmalerei*’ks, on Stephen Banni raamatus „The Clothing of Clio” esitatud tabava analüüsi kohaselt kui omamoodi surnute ülesäratamine. Nimelt tuuakse kujutatud tegelased sellistes kunstiteostes vaatajale nii lähedale, et tundub, nagu oleks nad osa tema elust – võte, mida hiljem hakati kasutama filmis.¹³ Alternatiivina sellele „vaimude manamisele” propageeris Cornelius koos oma järgijatega idee kunstilist teostamist, mille puhul on alati hõlmatud rohkem kui vaid konkreetne hetk ja indiviid. Peamiselt müüdi- ja piibliteemasid kujutades rõhutasid nad kunstiteoses ajalooliste printsiipide, aja- ja indiviidiüleste normide ellu rakendamist. Kõik, mis kunagi juhtus, ei ole pelgalt fakt. Elatud mineviku esile manamises on oma paratamatus ning teatud loogika

¹⁰ F. Büttner, Wilhelm Tischbeins „Konradin von Schwaben”. – *Kunstsplitter: Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag überreicht von Kollegen und Schülern.* Husum: Verlag der Kunst, 1984, lk 100–117. Üldisema konteksti mõistmiseks vt: R. Strong, *And When Did You Last See Your Father? The Victorian Painter and British History.* London: Thames and Hudson, 1978.

¹¹ Vt: F. Büttner, *The Frescoes of Peter Cornelius in the Munich Ludwigskirche and Contemporary Criticism.* – *Art in Bourgeois Society, 1790–1850.* Toim A. Hemingway. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1998, lk 229–251. Vt ka: C. Grewe, *Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art.* – *Art Bulletin*, kd 89, nr 1, märts 2007, lk 82–107.

¹² Vt: M. Carrière, *Peter Cornelius.* – *Der neue Plutarch: Biographien hervorragender Charaktere der Geschichte, Literatur und Kunst.* 7. osa. Toim R. Gottschall. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1880, lk 327.

¹³ S. Bann, *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984, lk 14 jj.

abil on võimalik seda lõimida mõttekasse struktuuri. Kusjuures Corneliuse puhul tingis selle loogika Jumal.

Kuidas saab siis kunstnik siit edasi liikuda? Ta peab ületama lihtsalt hetke ja visuaalseerima ainult seda, mis „sisaldub iseeneses ja muudab nähtavaks terve rea sündmusi [...]”.¹⁴ See „sündmus iseenda pärast ja iseeneses”, nagu Cornelius halvustavalt märkis Paul Delaroche'i töid vaadates, moodustus „tühistest seikadest” ning pidi seega tunduma tarbetu igauhele, keda huvitas küsimus, millist ülemat tõe antud sündmuse vahendusel kujutati.¹⁵ Otsustav oli siinjuures see, et minevikku ei peetud kunstilise kujundi kaudu taasesitamise vääriliseks üksnes oma kunagise olemasolu tõttu. Universaalset tähendust omavad minevikusündmused olid ka väärt kunstniku fantaasia töölerakendamist.

Otsides iseloomulikku

Anton Springer, keda tuntakse siiani kui moodsa kunstiajaloo üht alusepanijat, oli vastupidisel seisukohal. Suhtudes skeptiliselt idealistide püüdlustesse tabada mineviku vaimsust, seda midagi, mis on „väljaspool ajalugu”, eelistas Springer ise „individuaalsete seisundite” ja „vastastikustest seostest tulvil üksikute hetkede” kujutamist.¹⁶ Temale oli määrav materjali tihedus, tema idealistidest oponentidele aga vaimne sügavus. Kuigi sakslaste poolel esines teatavat fundamentaalset skeptitsismi prantsuse realismimudeli suhtes, oli 1840. aastatest alates märgata üha suuremat poolehoidu prantslaste lähenemises sisalduvale huvile reaalsuse vastu. Saksa kriitikud soovitasid kunstnikel nüüdsest „mitte maalida seda, mis ei ole nägemismeele võimalik objekt, mis ei saa olla tegelikult olemas”.¹⁷ Selle äärmiselt keerulise protsessi kontekstis sõnastati ümber nii mõnigi kunstiteoreetiline termin, muuhulgas mõiste „iseloomulik”.

Kuna iseloomulikku sai tabada vaid pingsa vaatluse tulemusena, oli idealistlik-neoklassitsistlik teooria selle kõrvale lükanud, eelistades „ideaali”.¹⁸ Kunstnik, kes üritab kujutada iseloomulikku, kuulab „loodust selle kõige varjatumates tunnusjoontes ja kõige põgusamates ilmutistes”, nagu on kenasti öelnud kunstiajaloolane Friedrich Wilhelm Unger.¹⁹ Erinevalt idealistist, kes kasutab loodust mõtteliste konstruktsioonide lähtekohana eesmärgiga ületada loodust ennast, asetab realist looduse oma teravdatud tähelepanu keskpunkti. Kuidas saab niisugustes tingimustes luua maale, mis on pühendatud ajaloolistele teemadele? Üks võimalik vastus, kusjuures sugugi mitte kohatu, oleks see, et

¹⁴ J. M. Sötl, *Die bildende Kunst in München*. München, 1842, lk 81.

¹⁵ Vt: *Unterhaltungen am häuslichen Herd*. New Series 3, 1858, lk 797.

¹⁶ A. Springer, *Die bildenden Künste in der Gegenwart*. – *Die Gegenwart, eine encyclopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände*. Kd 12. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1856, lk 717.

¹⁷ W. Herold, *Über die Stellung der bildenden Kunst in der Gegenwart: Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte*. Halle, 1855, lk 64.

¹⁸ Vt: E. Krückeberg, *Das Charakteristische*. – *Historisches Wörterbuch für Philosophie*. Kd 1. Toim J. Ritter, K. Gründer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, vg 992–994.

¹⁹ F. W. Unger, *Die bildende Kunst. Ästhetische Betrachtungen über Architektur, Skulptur und Malerei für Künstler und Kunstfreunde*. Göttingen, 1858, lk 127.

kõnealune maalilaad jõudis 19. sajandi keskel tõepoolest teatava kriisini, vähemalt avangardi vaatenurgast täheldatuna. Ent Menzel on hea näide katsest ühendada ajaloolised teemad iseloomuliku edasiandmisele suunatud kujutamislaidiga. Menzel esindas seda püüdlust täieliku realismi suunas liikudes, eelistades lähiajaloo sündmusi kaugele minevikule, nagu Ernst Guhl veenvalt kirjeldas oma 1848. aasta uurimuses „Die neuere geschichtliche Malerei”. Guhl rõhutas, et Menzeli teemad jäid traditsioonilisele, „sümboolseid osutamisi viise” eelistavale ajaloomaalile kättesaamatuks.²⁰

Menzel maalimas Friedrich Suurt

Pööre lähiajaloo kujutamise suunas sattus paratamatult vastamisi klassikalise ajaloomaali eestkostjate skeptilisusega ning see puudutas ka Menzelit. Tema otsus maalida olulisi sündmusi Friedrich Suure elust tähendas vähem kui saja aasta taguse ajaloo kujutamist, mis polnud idealisti silmis küllalt kaugel aeg. Heidelbergis tegutsenud romantilise maastikumaalija Christian Kösteri (1784–1851) suhtumine on tüüpiline näide idealistlikust positsioonist. Igatsustega täidetud *Gedankenkunst*’i unelustesse mähkununa väitis Köster: „Olevik piirab fantaasiat, see viib proosa ja üksluisuseni. Minevik vabastab fantaasia.”²¹ Köster oli ilmselgelt seisukohal, et mida kaugem minevik, seda suurem selle vabastav potentsiaal.

Nii suurt ajalist vahemaad kui ka müüdi hõngu võib pidada omadusteks, mis võimaldasid üksikindiviidil muutuda universaalseks kangelaseks. Sellest tõekspidamisest kantuna leidis Dresdenis tegutsev ning „vana saksa” (keskaja ja renessansi) kunsti taasavastamisel tähtsat rolli mänginud kunstikolleksionäär Johann Gottlob von Quandt (1787–1859), et „suurmehe ideaal”, millele vastandus „lihtinimese eripära”, oli ainsana väärt kunstilisi püüdlusi.²² Saksa luuletaja, kriitik ja kirjandusloolane Wolfgang Menzel (1798–1873) pöördus oma kriitilises analüüsis belgia *Geschichtsmaler*’ite (modernse realistliku ajaloomaali esindajate) poole, kelle Belgia ajaloo teemalised maalid olid väga edukad 1840. aastatel: „Kui te maalite kangelast eesmärgiga meid vaimustada, siis lakkab ta olemast konkreetne ajalooline kangelane ning muutub mingiks üldiseks ideaaliks.”²³ Vastandudes Quandti ja Wolfgang Menzeli seisukohtadele, olid Adolph Menzeli maalitud pildid Friedrichist võimalikult konkreetsed ning kujutatud isikud paigutusid alati kindlasse ajaloolisse keskkonda. Need maalid võluvad vaatajat just ajalugu taaselustavate taustalahendustega.

Tähenduse loomine muutub nendes tingimustes problemaatiliseks, igal juhul erineb see aga oma struktuuri poolest sellest protseduurist, mida näeb ette idealistlik platvorm. Siinkohal on Springeril välja pakkuda selgitus, mida tasub kaaluda. Kui säärane kunstnik

²⁰ E. Guhl, *Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien*. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1848.

²¹ Sõna *Gedankenkunst* võib tõlkida kui „ideede kunst, mõtete või mee kunst”. Chr. Köster, *Zerstreute Gedanken-Blätter über Kunst*, v 1–6. Mannheim, 1833–1848, vt v 6 (1848), lk 26.

²² Vt: J. G. von Quandt, *Der Parallelismus zwischen ausübender Kunst und deren Literatur*. – *Allgemeine Monatsschrift für Literatur* 1, 1850, lk 61j.

²³ Vt: W. Menzel, *Rezension zu E. Guhl, „Die neuere geschichtliche Malerei”*. – *Morgenblatt für gebildete Leser: Literaturblatt* 19, 1848, lk 279.

nagu Adolph Menzel püüdlis suurema (ajaloolise) realismi poole, „süvenedes täielikult [...] välisesse tegevusse”, teisisõnu – kui ta enam ei tuletanud oma konstruktsiooni juba olemasolevast ideest –, siis muutus „tähenduse ja mõtte otsimine väliselt nähtava tagant” võimatuks, kuna tähendus sisalduski just nimelt selles väliselt nähtavas.²⁴ Tähendus hakkas vabalt võnkuma ning moodustuma ainult koostöös vaatajaga, vaataja osalusel. Selle tõsiasi tähtsust moodsa kunsti jaoks ei saa üle hinnata. Niisugune lähenemisviis välistab võimaluse näha maalidel kujutatust pelgalt preisi maailmavaate väljendamist, nagu Menzeli retseptisoonis 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses sageli juhtus.

Adolph Menzeli loodud kujutised Friedrich Suurest

Kohe pärast 1848. aasta revolutsiooni keskendus Menzel järjest pingsamalt õlimaalide ettevalmistamisele, mis pidid kujutama Friedrich Suurt. Võib öelda, et enamiku maalide algidee pärinebki 1848. aasta lõpust või 1849. aastast. Ma ei kavatsenud siinkohal keskenduda nendele Saksa kultuuriruumis ikoonilistele maalidele, mille järgi mäletatakse Friedrich Suurt, nimelt Menzeli „Friedrich Suure pidusöök” ja „Flöödikontsert” (ill 5). Selle asemel käsitlen ma lühidalt hoopis maali „Friedrich ja tema lähedased Hochkirchi all”. See maal läks tõenäoliselt viimase sõja käigus kaduma, kuigi on ka teisi teoseid, mis ilmselt asuvad mõnes peaaegu tundmatus Vene muuseumis. (ill 6)

Menzeli 1850.–1856. aastal maalitud teose „Friedrich ja tema lähedased Hochkirchi all” tõenäoline hävinemine on minu arvates kunsti seisukohalt üks suuremaid kaotusi Teises maailmasõjas, mis puudutab 19. sajandi maalikunsti.²⁵ Originaalpealkiri on kõnekas ja liigutav, võib-olla isegi veidi naiivne. Maal ei ole pühendatud kuninga ülistamisele, vähemasti mitte ainult. See toob samaväärselt esile ka kuninga relvavennad, kes on talle peaaegu nagu pereliikmed. Selle lahingu valimine maali teemaks on tüüpiline näide Menzeli ebatavalisest suhtumisest – Hochkirchi all sai preislastele osaks üks raskemaid, kuigi mitte lõplik kaotus Seitsmeaastases sõjas. Lahing algas kell 5 hommikul 14. oktoobril 1758. aastal, kui Austria feldmarssal Daun andis käsu ootamatuks rünnakuks preislaste vastu. Rünnak oli üldjoontes edukas.

Maali pealkiri „Friedrich ja tema lähedased Hochkirchi all” on tähelepanuväärne ka selle poolest, et viitab ühele lahingustseenide puhul ebatavalisele asjaolule – me ei näe lahingutegevuses mõlemat osapoolt, vaid ainult üht – preislasi. Friedrich ratsutab galopeerival hobusel ettepoole, samas kui paremal on grupp ohvitsere, kes vaatavad muRELIKUL ja jahmunud ilmel, kuidas nende kuningas sööstab vastase vaenutule alla. Maali esiplaan on täidetud sõduritega, kes üritavad ronida üles kallakust maali paremas allosas. Austerlaste preisi laskerühmade sihtmärgina ainult vihjatakse, neid otseselt ei kujutata, kusjuures maali keskmest vasakule jäävaid laskerühmi näidatakse meeletult vaenlase

²⁴ Vt: Springer, *Die Bildenden Künste in der Gegenwart*, lk 737.

²⁵ Adolph Menzel. *Friedrich ja tema lähedased Hochkirchi all*, 13./14. oktoober 1758. Õli, lõuend, 295 × 378 cm. 1850–1856 (kunagi Berliin, Nationalgalerie).

pealetungi tõrjumast. Menzeli keskendumine ainult ühe lahingupoole tegevusele oli äärmiselt ebatavaline ja kahtlemata polnud tegemist klassikalise lähenemisega. Lõik Adam Weise populaarsest raamatust „Grundlagen zu der Lehre von den verschiedenen Gattungen der Malerei” illustreerib seda väidet hästi: „Lahingus jaotatakse jõud võrdselt, rünnaku uljus ja julge vastupanu on nähtavad. Mida enam rünnak siin vihaselt möllab ning võitlejad oma näoilme ja kehahoiuga nähtavaks saavad, seda tõetruum on tegevus.”²⁶ „Klassikaline” tähendab siin sõna otseses mõttes „tasakaalustatud”, ainult tasakaal muudab kujutatud tegevuse tõseks. Niisiis on paljude erinevate momentide kombinatsioon otsustav, kuna tagab üksiku ja seetõttu tingimata ebatäiusliku momendi ületamise. „Mõõtmatu lahingumõllu edasi andes [ei saa kunstnik] kujutada mitte ainult üht momenti, vaid peab andma ülevaate mitme momendi kombinatsioonina tekkivast tervikust. Ta võib kirjeldada erinevaid, sageli jõuliselt vastandlikke kirgi ja karaktereid, kujutada elavalt siin julgust, seal hirmu, viha ja õudu, võidurõõmu ja lootusetust, ning saavutada seeläbi suurepärase mõjuvuse.”²⁷ Oma teoses „Aesthetisches Lexikon” propageeris sarnast vaadet ka Ignatius Jeitteles, kuigi alguse sai see juba Leon Battista Albertist ja tema mitmekesisuse mõistest. Alberti teedrajav tekst moodsast ajaloomaalist oli sõnastanud vajaduse kujutada sündmust nii, et see tunduks olevat kõikehõlmav. Ainult kõikehõlmavana võis kujutatut olla üle pelgast faktilisusest ning pretendeerida ideaalile. Isegi Menzeli kaasajal järgiti seda mudelit väga laialdaselt, vähemasti nende kunstnike poolt, kes jäid truuks pigem *Historienmalerei*’le kui *Geschichtsmalerei*’le. Hea näide on Wilhelm Kaulbachi „Hunnide võitlus”, mis valmis vahemikus 1834–1837. Isegi mina arvan, et Menzeli motiiv nõlvakust vaevaliselt üles komberdavatest sõduritest oli mõeldud satiirina Kaulbachi visioonile surnud sõduritest, kes taevasse tõusnuina jätkasid võitlemist.

„Hochkirch” ei olnud kõikehõlmav veel ühes aspektis – see rõhutas lausa liialdatult kujutatud hetke, mistõttu tõdes rahvuslikult meelestatud liberaal Karl Frenzel, kes kirjutas ajakirjale *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, et Menzel pööras tähelepanu „ainult reaalsusele, hetkele”.²⁸ Ning ta lisas veel ühe olulise tähelepaneku: „Mitte üheski detailis ei vihja „Rünnak Hochkirchi all” millelegi enamale, ei lahingu tähtsusele kuninga jaoks, ei saatuslikult liigsele enesekindlusele võidu suhtes, mis selleni viis. Ei midagi enam kui lihtsalt rünnak.”²⁹ Frenzelil oli õigus, kui ta täheldas, et maal ei vihja eelnevatele ega järgnevatele sündmustele, mis võiksid anda lahingule tähenduse, vaid pildi mõju tuleneb puhtast kohalolust. See on nagu pimedas valguga tehtud foto, mis annabki maalile erilise intensiivsuse. Kriitika tegi „Hochkirchi” 1858. aastal Düsseldorfis näitusel otsustavalt maha, ning see on väärt siinkohal tsiteerimist, kuna valgustab asjade seisu väga selgelt: „On tõepoolest võimalik, et kõnealuse sündmuse käigus leidis aset selline stseen, nagu kunstnik on kujutanud, kuid küsimus ei ole selles. Kunstil on omad seadused ning kunstnik jõuab poeetilisele tõele

²⁶ A. Weise, *Grundlagen zu der Lehre von den verschiedenen Gattungen der Malerei*. Halle/Leipzig, 1823, lk 121.

²⁷ I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste*. Kd 1–2. Wien, 1836/37, märksõna *Bataillenmalerei*.

²⁸ Vt: *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 4, 1859, lk 22.

²⁹ Samas.

ainult nii lähedale, kui kaugele ta eemaldub faktilisest tõest. Selles seisnebki proosa ja luule, realismi ja idealismi erinevus. Kuna seda erinevust eirati, on see kuulsa kunstniku [Menzeli] kavandatud *Geschichtsmalerei* muutunud hoopis žanrimaaliks.³⁰ Tsiteeritud kriitika näitab muljetavaldaval moel seost reaalsuse kujutamise määra ja žanrikuuluvuse vahel, rõhudes otsustavale erinevusele looduse imiteerimise (*imitatio naturae*) ja nn looduse simuleerimise vahel, mis on võimalik juhul, kui kunstnik tajub ennast sündmuse pealtnägijana.

Pealtnägijaks olemist tuleb siinkohal mõista sõna-sõnalt, kuigi ajaloolise sündmuse puhul peaks see olema võimatu. *Geschichtsmaler* nagu Menzel tajus ennast kohalolevana (autori sõrendus) kujutatavas sündmuses, jälgides seda nagu toimunuks kõik reaalselt. Selle poolest erines ta *Historienmaler*'ist, kes sündmust ette kujutas. Kui Menzel oleks järginud konservatiivse kunstikriitika ettekirjutusi, oleks ta pidanud Friedrichit Hochkirchi lahingus vaimusilmas ette kujutama. Menzeli maali juures on aga kaks asjaolu, mis näitavad vägagi selgelt, et ta eiras neid ettekirjutusi. Esiteks maalis ta Preisimaa kuningat vähendatud suveräänsusega. Teiseks (ning eelpool mainitust lahutamatusena) kujutas ta teda liiga väiksena. Menzeli kaasaegne kirjeldus sellest maalist kui „suure kuninga ajast pärit ülesvõttest” annab hea vihje Menzeli tavapäratu kompositsiooni tõlgendamiseks, kuna maalil kujutatul näib tõepoolest olevat fotograafiale omaseid jooni.³¹

Ka kaasaegsetes kirjeldustes leiab kinnitust see, et kuningas domineerib maalil vaid esmapilgul ning põhjalikumal vaatlemisel tundub vaevu suutvat end kehtestada, võrreldes esiplaanil olevate figuuridega. 1856. aastal kirjutas Frankfurter Museum: „Lisaks sellele on maali kontseptsiooni ja kompositsiooni keskpunkt ehk Friedrich ise nii kaugel eemal, et ta tundub olevat teisejärguline, samas kui esiplaani täidavad paljud elusuurused figuurid.”³² Ruumiliselt vähem tähtis positsioon – ning see on süüdistuse moraalne tagapõhi – viib mõjuvõimu tegeliku vähenemiseni, mis on põhimõttelises vastuolus *Historienmalerei* soovitud fookusega kangelasele. Seetõttu pole kriitikute tulised rünnakud Friedrichi kuju liigse tagasihoidlikkuse suhtes sugugi üllatavad. Üks kriitik leidis, et „kuninga välimus pole ehk piisavalt jõuline”, teine nägi temas „kahvatut tonti”.³³ Lubatavaks peeti heal juhul seda, et rünnaku ootamatus ja sellega kaasnev šokk väljendusid pea iga preisi sõduri näol, kuid Frenzeli meelest oli vastuvõetamatu, et need samad emotsioonid „kõnelesid ka Friedrichi näol liigagi selget keelt”.³⁴ See piiras klassikalise kangelase fundamentaalset vabadust, temast oli saanud sündmuse käigus ohver.

Esiplaani olevad figuurid haaravad tõesti vaataja tähelepanu ning nende eksistent-siaalne kaasatus hoiab seda pikka aega. Iga sõdurit on kujutatud tema isiklikes kannatustes. Prantsuse kriitik Paul Mantz esitas 1867. aastal väljaandes *Gazette des Beaux-Arts* ilmunud

³⁰ Vt: *Deutsches Kunstblatt* 9, 1858, lk 55.

³¹ *Die Zeit*, 26.09.1856.

³² D. R., *Ein Gang durch die akademische Kunstausstellung zu Berlin II.* – *Frankfurter Museum* 2, 1856, lk 404.

³³ *Düsseldorfer Zeitung*, 03.11.1857 ('Kunstnotiz'); anonüümne, *Die deutsche Geschichtsmalerei.* – *Stimmen der Zeit* 2, 1859, lk 348.

³⁴ *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, New Series 4, 1859, lk 22.

arvustuses tabava määratluse, mille kohaselt „Lahing Hochkirchi all” ei ole mitte ainult lahingustseen, vaid – ja see on eriti huvitav – *réunion de portraits* ehk portreede kokkutelek.³⁵ See teine määratlus viitab maali parataktilisele kompositsioonile, mis ei ole kooskõlas ajaloomaali olemusega. Sellele faktile juhtis tähelepanu ka kriitik Andreas Oppermann, kuulsa Dresdeni skulptori Ernst Rietscheli õemees, kes soosis tagasihoidlikumat realismi. „Kahtlemata on ta nii-öelda suutnud lõuendil tabada loodust, kuid kunstnik jääb nende silmatorkavate detailide laviini alla, mis kõik võrdse jõulisusega esile tungivad, kaotades seejuures silmist selle, mida ta üldse öelda tahtis. Vaatajat aga ehmatab see hämmastavate asjade kaootiline kogum.”³⁶ „Terviklik üldmulje” läheb kaduma, tervik on jagatud osadeks. Isegi parima tahtmise juures ei saa vaataja selget ettekujutust kogu sündmusest, nagu kurtis Julius Große.³⁷ Konservatiivide meelest oli see põlastusväärne. Ilu ja ajaloolise suursugususe arvelt iseloomulikkuse rõhutamine ajas neid segadusse, kuna see kõigutas nende fundamentaalset arusaama kunstist. Selle asemel tungis esiplaanile moodsa eksistentsi üks tunnususjooni – ebakõla.

Minu analüüsi lähtepunktiks oli kahe maaliliigi – *Historienmalerei* ja *Geschichtsmalerei* – vaheline erinevus. Esimene neist peegeldab klassikalist idealistlikku mudelit, mis oli jõuliselt esindatud 19. sajandi kunstiteoorias ja -praktikas ning mille eestkõneleja oli Peter Cornelius. *Geschichtsmalerei* hõlmas ka uuemaid lähenemisi, millele käesolevas kirjutises viidatakse kui realistlikele ning mis asetasiid vaatluse tähtsamale kohale kui konstruktsiooni. Selle nihke tulemusi võib näha mitmel tasandil. Ajalise struktuuri seisukohalt vaadatuna liikus rõhuasetus hetkele, mis ei lasknud vaatajal tajuda kujutatud stseeni läbi ja üle aja ulatuva tähendusliku kontiinumina. Narratiiv muutub ebakindlaks ning see omakorda tugevdab vaataja positsiooni, kui ta peab tähenduse ise välja pakkuma. Sarnast väärtuse vähenemist võib täheldada ka kangelase domineeriva positsiooni puhul, mis muutus küsitavaks ning viis isegi täieliku õigustest ja võimust ilmajätmiseni. Detailid, mis hajusid teose keskpunktist kaugemale, toodi esiplaanile, nii et varem kõrvalises rollis olnud elemendid muutusid tähenduse kandjateks. Sellist paradigmaatilist pööret võib nimetada modernseks, kuna kunstiteost ei mõistetud enam vaimusilmas kavandatu visuaalse esitamisenä, vaid pigem erapooletu vaatluse kokkumatu tulemusena. Pelga kujutluspildi edasiandmise asemel pakkus kunstiteos nüüdsest vaatajale tähendusi.

³⁵ Arvustus ilmus maali esitlemise puhul Pariisi maailmanäituse Preisi paviljonis. P. Mantz, Adolphe Menzel. Le Grand Frédéric à Hochkirch. – *Gazette des Beaux-Arts* 23/1, 1867, lk 140.

³⁶ A. Oppermann, *Nach der historischen Kunstaussstellung. – Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* (Leipzig, 1859), lk 67.

³⁷ Vt viide 30.

Adolph Menzel and 19th Century History Painting

HUBERTUS KOHLE

I

In the context of the rise of modernism, history painting has consistently been denounced as backward and old-fashioned in two respects: as a genre that derives its subject matter from the past, and as a genre that no longer acts in accordance with the spirit of its time. This second aspect in particular was essential in creating the negative reputation that history painting began to acquire rapidly in the later decades of the 19th century: “Il faut être absolument moderne,” that famous phrase of Arthur Rimbaud’s that leading exponents of the modern period had prefigured in many variations and had subsequently taken up with great vigour, seems to preclude any form of artistic historicization.

Nonetheless, when we study nineteenth-century definitions and practices of history painting in greater detail, we notice that things are more complicated than that. Even such an apparently conservative phenomenon as history painting contained modern elements; indeed, it ultimately seemed to affirm the modern rather than displaying an antagonism towards it. I understand “the modern” here in the sense of Reinhart Koselleck, who regarded a radical openness towards the future and the temporalization of history as the fundamental characteristics of the period under investigation.¹ The painter at the centre of my argument is Adolph Menzel (1815–1905), (**Fig. 1**) an artist who has attracted increased international attention since a huge show in Berlin, Washington and Paris in the late 1990s.²

¹ R. Koselleck, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979; translated as Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985. [Author’s note: In Koselleck’s explanatory system, this openness to the future and temporalization of history set in after what he calls the *Sattelzeit*, a threshold period of transition between early modern and modern Germany, roughly stretching from 1750 to 1850, as the threshold period of transition.] See *The Meaning of Historical Terms and Concepts: New Studies on Begriffsgeschichte*. Eds. H. Lehmann, M. Richter. Washington, D. C.: German Historical Institute, 1996.

² Exhibitions: Adolph Menzel (1815–1905): Between Romanticism and Impressionism – Musée d’Orsay, Paris, April 15 – July 28, 1996; Alte Nationalgalerie, Berlin, February 7 – May 11, 1997; National Gallery of Art, Washington, September 15, 1996 – January 5, 1997. Catalog: *Adolph Menzel, 1815–1905: Between Romanticism and Impressionism*. Eds. C. Keisch, M. U. Riemann-Reyher. New Haven: Yale University Press, 1996.

Menzel's interest in historical subjects was largely limited to the first twenty-five years of his long artistic career. He died in 1905, at the considerable age of ninety, highly respected and yet very one-sidedly understood. The beginning of his career was shaped by his deep fascination with the history of eighteenth-century Prussia, and more precisely with the life of Frederick II, better known as Frederick the Great. Indeed, Menzel's breakthrough came with a series of illustrations for the 1840 book *History of Frederick the Great*, by Franz Kugler³. (Fig. 2) Menzel's distinctive realism was already fully formed at the time, resulting in what Kugler describes as the "daguerreotype-like reality" of his renderings. In the years to come, Menzel would carry on with this subject but on a grander scale: in the late 1840s and 1850s he produced a series of oil paintings of varying size and importance, which took up the themes previously visualized in the Kugler illustrations. Then, in the late 1850s, he quite abruptly ended his involvement with history painting altogether in order to study observed reality. Many scholars have interpreted this sudden change as the moment when Menzel finally managed to catch up with the international avant-garde and, to some extent, this is correct. But it is important not to misconstrue this development simply as a linear progression from tradition to modernity, for already the seemingly "traditional" was deeply affected by the spirit of modernity.

The reading of Menzel's history painting as modern contradicts two historically very influential patterns in the Menzel historiography; while opposed to each other, they both distorted his achievement: on the one side were his admirers, who celebrated Menzel again later in life as *the* painter of Frederick the Great, without considering him to be a "peintre de la vie moderne". The heroic figure of the king was the focus of this interpretative strand: Frederick the Great as the founder of the great Prussian State who incarnated in an impressive way specifically Protestant-German values, such as duty, dedication and the preparedness for battle, a king who took an important step in building the power-conscious German Empire.⁴

No less influential than this conservative approach was the modernist interpretation of the art historian Julius Meier-Graefe, who at the beginning of the twentieth century privileged Menzel's landscape sketches and city views. Seeing in these a proto-Impressionist handling of colour and motif, Meier-Graefe set them against Menzel's history paintings, accepting only the former as artistically valuable.⁵

³ F. Kugler, *Geschichte Friedrichs des Großen*. Leipzig: J. J. Weber, 1840; A. Menzel, *Die Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformierung gezeichnet und erläutert von Adolph Menzel*. Berlin, 1851–1857; A. Menzel, *Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen*. In Holz geschnitten von O. Vogel, A. Vogel, F. Unzelmann und H. Müller. 200 fols with text by Ludwig Pietsch, 4 vols. Berlin, 1882.

⁴ On this dominant kind of reception, see Michaela Diener, "Ein Fürst der Kunst ist uns gestorben": Gedanken zum Nachruhm Adolph von Menzels in den Jahren 1905–1910", *Jahrbuch der Berliner Museen* 21, 1999 Beiheft, pp. 313–324.

⁵ J. Meier-Graefe, *Der junge Menzel: Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands*. Munich: R. Piper, 1914. My interpretation draws on Werner Hofmann; see the passages on Menzel's *Hochkirch* picture in: id., *Das irdische Paradies*. Munich: Prestel, 1960, p. 119.

II

During the nineteenth century, artists, art historians and critics all intensely theorized on the status of history painting. This is reminiscent of the French situation, where, for example, Paul Delaroche (1797–1856) provoked an intense discussion with his stage-like representations of dramatic episodes from the history of Western Europe, a discussion that also had a strong influence on Germany⁶. (Fig. 3) The kind of historical pictures produced by Delaroche sprang from a practice formed even before the turn of the century, which was consequently subsumed under the term “troubadour-painting”. With its evocations of ages past, this particular branch of historical imagination was mostly interested in the private aspects of “great” men’s lives; during the course of the later nineteenth century, this led to an art which, as “genre historique”, combined characteristics of genre painting with those of history painting.⁷

In German, the development of a new nomenclature benefited from the fact that the German language has not only one, but two terms for “history”: 1) the term “Historie”, derived from the Latin *historia*, and 2) the Germanic “Geschichte”, stemming from the German “Geschehen”. Generally speaking, reflections on the nature of history painting – here understood in the widest sense of the term – focused on the question of its idealist versus its realist character, whereby the term “*Historienmalerei*” became associated with the idealist approach, and the term “*Geschichtsmalerei*” with the realist attitude.⁸

My argument is intended to reveal the deep affinities of Menzel’s art with the concept of *Geschichtsmalerei*, which he imbued with the most subtle psychological dimensions of meaning, a subtlety rarely achieved in this genre and which *Historienmalerei*, with its focus on the universal rather than the individual, was basically unwilling to reach. In his pursuit of psychological refinement, Menzel deconstructed inherited models of the iconography of rulers by humanizing the king, reducing the hierarchic character of the pictorial field, and radically altering the temporal structure of his images. Before addressing this crucial point, I should comment on the “revolution of history painting”, recognized more than half a century ago by Edgar Wind in the context of the (English) history painting of the Enlightenment.⁹

⁶ S. Bann, *Paul Delaroche: History Painted*. London: Reaktion Books, 1997.

⁷ See T. W. Gaehtgens, “Menzel et la peinture française de son temps: deux conceptions du genre historique,” *Menzel (1815–1905): “la névrose du vrai”*. Ed. C. Keisch. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux [...], 1996, pp. 113–124.

⁸ On the French situation, see the recent contribution by P. Duro, “Giving up on History? Challenges to the Hierarchy of the Genres in Early Nineteenth Century France,” *Art History*, vol. 28, no. 5, 2005, pp. 689–711.

⁹ E. Wind, “The Revolution of History Painting,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2, 1938–1939, pp. 116–127.

The Eighteenth-Century Prelude to Modern *Geschichtsmalerei*

Such painters and engravers as Johann Heinrich Tischbein (1722–1789), Bernhard Rode (1725–1797) and Daniel Chodowiecki (1726–1801) began to render more recent historical events in an innovative fashion. No longer merely interested in antiquity and the Scriptures, these artists began to choose topics from a past closer to their own present, in particular when this past had bearings on the question of contemporary national identity: they also looked at episodes from medieval and early modern history, both German and European. In representing these events the artists tried to create an authentic atmosphere of time and place, to reconstruct a historically accurate environment – at least as accurate as the existing antiquarian knowledge (which flourished during the late eighteenth century) and their own studies permitted.¹⁰ We should beware, though, of seeing the phenomenon of a “revolution of history painting” as a linear development, at least in the German context. Romanticism and its Nazarene offspring certainly took up some of the impulses, not least with their appreciation of medieval themes. But Romanticism adhered to an idealist notion of art, as opposed to the realist tendencies of artists of the Enlightenment, such as Chodowiecki and Rode.

III

Peter Cornelius (1784–1867) may be seen as the artist who embodied the idealist notion of art most purely, and he is therefore the crucial starting point for any further discussion. Cornelius fashioned a programme of reviving fresco painting in Germany, and it was this programme of a national public art that fostered his exemplary career: called to Munich by the Bavarian Crown Prince, the future Ludwig I, to attend to the pictorial decoration of various recently founded important museums, at the beginning of the 1840s he moved to Berlin, where the Prussian King provided him with commissions¹¹. (**Fig. 4**) With the conciseness characteristic of a painter of large fresco cycles, Cornelius referred to the new *Geschichtsmalerei*, realist in inspiration, as “invocations of ghosts”, thus minimising the attempt to create historically correct reconstructions in pictures with historical subjects.¹² In so doing, he was not entirely wrong, because what I refer to as *Geschichtsmalerei* has, according to Stephen Bann’s striking analysis in his book *The Clothing of Clio*, something of the quality of the resurrection of the dead; it moves the depicted figures so close to the

¹⁰ F. Büttner, “Wilhelm Tischbeins ‘Konradin von Schwaben,’” *Kunstsplitter: Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte*. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag überreicht von Kollegen und Schülern. Husum: Husum, 1984, pp. 100–117. For the general context, see R. Strong, *And When Did You Last See Your Father? The Victorian Painter and British History*. London: Thames and Hudson, 1978.

¹¹ See F. Büttner, “The Frescoes of Peter Cornelius in the Munich Ludwigskirche and Contemporary Criticism,” *Art in Bourgeois Society, 1790–1850*. Ed. A. Hemingway. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1998, pp. 229–251. See also C. Grewe, “Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art,” *Art Bulletin*, vol. 89, no. 1, March 2007, pp. 82–107.

¹² See M. Carrière, “Peter Cornelius,” *Der neue Plutarch: Biographien hervorragender Charaktere der Geschichte, Literatur und Kunst*. Ed. R. Gottschall, pt. 7. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1880, p. 327.

beholder that they – as would later be the case in film – appear to share his life.¹³ As an alternative to this “invocation of ghosts”, Cornelius and his followers propagated the artistic realization of an idea within which there always appears more than the specific moment and the specific individual. In mostly choosing mythical and biblical subjects they insisted on the realization in the work of art of historical principles, trans-temporal notions and trans-individual norms. What once happened is never merely a simple fact. An invocation of a lived past has its own necessity, and it is the result of a logic which integrates it into a meaningful structure. Incidentally, this logic for Cornelius was determined by God.

How then can the artist proceed? He needs to transcend the simple moment and visualize only what “contains within itself and makes visible an entire series of events [...]”.¹⁴ The “event for and in itself”, as Cornelius remarked derogatorily when confronted with pictures by Paul Delaroche, was shaped by “trifles” and thus had to seem dispensable to anybody who posed the question of what superior truth was to be represented by the event.¹⁵ What was crucial was that in its pure factuality the past was not deemed worthy to reappear in the image. Only when it had a universal meaning did it deserve to engage the fantasy of the artist.

Searching for the “Characteristic”

Anton Springer, known to this day as one of the founders of modern art history, defended the opposite view. Sceptical vis-à-vis the idealists’ concern with the spirit of the past, with the “beyond of history”, Springer himself preferred a representation of “individual conditions” and “single moments rich in interrelations”.¹⁶ His notion was determined by material density, and that of his idealist opponents by spiritual depth. Although a certain fundamental scepticism existed on the German side with regard to the realist model of the French, the 1840s witnessed an increasing appreciation of the concern for reality embedded in the French approach. German critics now suggested to the artists “not to paint anything that is not the possible object of vision, that cannot be factual”.¹⁷ In the context of this convoluted process, art theoretical terms were significantly redefined, such as the notion of the “characteristic”.

Since the characteristic was seen as the result of intense observation, idealist-neo-classical theory had rejected it in favour of the “ideal”.¹⁸ The artist seeking to represent the

¹³ S. Bann, *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 14 ff.

¹⁴ J. M. Sötl, *Die bildende Kunst in München*. Munich, 1842, p. 81.

¹⁵ See *Unterhaltungen am häuslichen Herd*. New Series 3, 1858, p. 797.

¹⁶ A. Springer, “Die bildenden Künste in der Gegenwart,” *Die Gegenwart, eine encyclopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände*, vol. 12. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1856, p. 717.

¹⁷ W. Herold, *Über die Stellung der bildenden Kunst in der Gegenwart: Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte*. Halle, 1855, p. 64.

¹⁸ See E. Krückeberg, “Das Charakteristische,” *Historisches Wörterbuch für Philosophie*. Ed. J. Ritter, K. Gründer, vol. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, cols. 992–994.

characteristic – in the felicitous phrase of the art historian Friedrich Wilhelm Ungers – listens to “nature in its most hidden traits and most transient appearances”.¹⁹ Rather than using nature, as does the idealist, as a starting point of a mental construction aimed at transcending nature itself, the realist artist makes nature the focus of extreme attention. Under such conditions, how is it possible to produce paintings dedicated to historical themes? One reply, and not an inappropriate one, would be that such painting did indeed develop symptoms of crisis in the middle of the nineteenth century, at least from the vantage point of the avant-garde. But in Menzel we find an example of the attempt to combine historical themes with a mode of representation oriented toward the characteristic. Menzel thus represented a quest, cogently described by Ernst Guhl in his 1848 study *Die neuere geschichtliche Malerei*, for a fullness of reality that preferred recent events to those of the distant past. Guhl stressed that Menzel’s themes were inaccessible to traditional history painting, which preferred “symbolic forms of indication”.²⁰

Menzel Painting Frederick the Great

The turn to representing the recent past was bound to encounter the scepticism of those advocating classical history painting. This was the case with regard to Menzel. After all, when he chose to paint the great events from the life of Frederick the Great, these dated back less than a century: in the eyes of any idealist, a negligible chronological distance. Typical of the idealist position was the attitude of the Romantic landscape painter Christian Köster (1784–1851), active in Heidelberg. Wrapped up in reveries of *Gedankenkunst* filled with longing, the painter stated: “Fantasy is limited by the present; it leads to prose and sobriety. The past liberates fantasy.”²¹ Köster left no doubt that the liberating potential of the past seemed even greater to him the further back that past dated.

Great chronological distance and the scent of myth: both can be viewed as qualities that enabled a transformation of the particular individual into the universal hero. Accordingly, the Dresden collector Johann Gottlob von Quandt (1787–1859), who had greatly contributed to the rediscovery of “old German” (i.e. medieval and Renaissance) art, proposed the “ideal of the great man” against the “specificity of the person”, considering only the former as worthy of pursuit.²² The German poet, critic and literary historian Wolfgang Menzel (1798–1873) critically appealed to the Belgian *Geschichtsmaler* (painters of modern realist history), whose depictions of Belgian history achieved spectacular successes in the 1840s: “When you paint a hero who is meant to enchant us, he ceases to be the particular

¹⁹ F. W. Unger, *Die bildende Kunst. Ästhetische Betrachtungen über Architektur, Skulptur und Malerei für Künstler und Kunstfreunde*. Göttingen, 1858, p. 127.

²⁰ E. Guhl, *Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien*. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1848.

²¹ *Gedankenkunst* can be translated as ideational art, art of ideas and thought or art of the mind. Chr. Köster, *Zerstreute Gedanken-Blätter über Kunst*, fasc. 1–6. Mannheim, 1833–1848, see fasc. 6 (1848), p. 26.

²² See J. G. von Quandt, “Der Parallelismus zwischen ausübender Kunst und deren Literatur,” *Allgemeine Monatsschrift für Literatur* 1, 1850, p. 61f.

historical hero and turns into some general ideal.”²³ In opposition to Quandt and Wolfgang Menzel, the representations of Frederick by Adolf Menzel were as specific as possible. They were not imaginable without being placed in a concrete historical environment, and their appeal to a significant extent derives from their evocative settings.

The production of meaning becomes problematic under these circumstances: at least it differs structurally from the procedure prescribed by idealist premises. Here again Springer found an explanation worth considering. When an artist such as Adolph Menzel strove for greater (historical) reality, when he “entirely delves [...] into external action”, that is to say when he no longer derived his construction from a pre-existent idea, then it became impossible “to search for meaning and the idea *behind* the external appearances”; instead, meaning was located precisely in the external appearances.²⁴ Meaning began to oscillate freely and to constitute itself only in collaboration with the beholder, who had to participate in constituting it, a fact whose importance for modern art cannot be overestimated. Such a procedure precludes the possibility of viewing these images as simple statements of a Prussian world-view, as frequently happened in the reception of Menzel during the late nineteenth and early twentieth centuries.

Adolf Menzel's Images of Frederick the Great

Very soon after the revolution of 1848, Menzel the Great began to concentrate with greater intensity on developing designs for oil painting that would have Frederick the Great as their subject. Indeed, one may say that the initial ideas for most of them go back to late 1848 and 1849. Here, I will not focus on what have become true icons in the German commemoration of Frederick, namely Menzel's *Dinner party of Frederick the Great* and the *Flute concert*. (Fig. 5) Instead, I will briefly examine *Frederick and Those Close to Him at Hochkirch*, most probably lost in the last war, although there are other works that seem still to be housed in some virtually unknown Russian museums. (Fig. 6)

The likely destruction of Menzel's picture *Frederick and Those Close to Him at Hochkirch*, painted between 1850 and 1856, is in my opinion one of the greatest art losses of World War Two, when it comes to nineteenth-century painting.²⁵ The – original – title is indicative and almost touching, if a little naïve. The picture is not devoted to the celebration of the king, at least not exclusively. It equally emphasizes the king's comrades-in-arms, who by extension almost become members of his family. The choice of this battle as the picture's theme is typical of Menzel's unorthodox attitude, as the battle ended in one of the most noteworthy, albeit not lastingly damaging, defeats of the Prussians during the Seven Years War.

²³ See W. Menzel, Rezension zu E. Guhl, “Die neuere geschichtliche Malerei,” *Morgenblatt für gebildete Leser: Literaturblatt* 19, 1848, p. 279.

²⁴ See Springer “Die bildenden Künste in der Gegenwart,” p. 737, n. 19.

²⁵ Adolph Menzel. *Frederick and Those Close to Him at Hochkirch*, 13./14. October 1758. Oil on canvas, 295 × 378 cm. 1850–1856 (once Berlin, Nationalgalerie).

The battle occurred on 14 October 1758, when the Austrian field marshal Daun launched, at five in the morning, a surprise attack against the Prussians, which was largely successful.

The title *Frederick and Those Close to Him at Hochkirch* is also significant in that it points to an aspect of the representation most unusual for the genre of battle scenes: we do not see both of the adversary parties as they are engaged in battle, but only one of them, the Prussians. Frederick approaches on a galloping horse from the back, whilst on the right a group of officers behind him watches him, their faces filled with concern and dismay, as their king is exposing himself to the enemy's hostile fire. The foreground is filled with soldiers trying to climb up a slope from the lower right. The Austrians do not appear, and are only alluded to as the targets of the Prussian firing platoons positioned left of centre, which desperately try to beat back the enemy offensive. Menzel's decision to focus only on one half of the battling forces was highly unconventional, and indeed decidedly non-classical. A passage from the widely read book *Grundlagen zu der Lehre von den verschiedenen Gattungen der Malerei*, by Adam Weise, illustrates this point: "In battle equal force is distributed; boldness of attack and courageous resistance are visible, and the more the attack rages furiously here, and the fighters distinguish themselves by their expressions and postures, the more the action gains in truth."²⁶ Here, quite literally, "classical" means "balanced", and only the state of equilibrium grants truth to the action depicted. Thereby, the combination of several moments is crucial, as it guarantees a transcendence of the singular and therefore necessarily incomplete moment. "In the representation of the immeasurable tumult of battle [the painter must] not give only one moment, but must give a survey of the whole in the combination of several moments; he can describe the various, often strongly contrasting passions and characters, here depict courage in a lively manner, there fear, fury and terror, triumph and despair, and can achieve a wonderful effect."²⁷ This view, propagated by Ignatius Jeitteles in his *Ästhetisches Lexikon*, ultimately reached back as far as Leon Battista Alberti and his notion of variety. Alberti's founding text of modern history painting had defined the necessity of depicting an event in such a way that it appeared comprehensive. Only when it was comprehensive could it overcome mere factuality and lay claim to the ideal. Even in Menzel's day, this model was widely observed, at least by those who felt allegiance with *Historien* – rather than with *Geschichtsmalerei*. Wilhelm Kaulbach's *Battle of the Huns*, of 1834–1837, is a good example. I even consider it possible that Menzel's motif of soldiers desperately staggering up a slope was a satire of Kaulbach's vision of dead soldiers who ascended to heaven, where they continued to fight.

The *Hochkirch* picture was not comprehensive in one further respect: it emphasized the moment in such an exaggerated manner that Karl Frenzel, a liberal with a national orientation who wrote for the journal *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, maintained that

²⁶ A. Weise, *Grundlagen zu der Lehre von den verschiedenen Gattungen der Malerei*. Halle/Leipzig, 1823, p. 121.

²⁷ I. Jeitteles, *Ästhetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste*, 2 vols. Vienna, 1836/37, entry 'Bataillenmalerei'.

Menzel paid attention “only to reality, to the moment”.²⁸ And he significantly added: “In no feature does *The Attack at Hochkirch* indicate any more than that; neither the importance of the battle for the King, nor the fatal over-confidence in victory which led to it. No more than just an attack.”²⁹ Frenzel rightfully observed that the work hinted neither at previous nor at subsequent events so as to give meaning to the battle; the effect of the picture derives from pure presence, like a snapshot taken in the dark with a flash, and precisely this gives it the picture its intensity. When exhibited in Düsseldorf in 1858, *Hochkirch* provoked a decisive rejection that deserves to be quoted in full, given the degree to which it clarifies matters: “Admittedly, it is possible that this event really presented a scene such as the one depicted by the artist, but that is not the issue. Art has its own laws, and the artist can come close to poetic truth only to the extent that he violates factual truth. Therein lies the difference between prose and poetry, realism and idealism, and because [Menzel] neglected this difference the intended *Geschichtsmalerei* of this famous artist turned into a genre picture.”³⁰ This criticism demonstrates to an impressive extent the correlation between fullness of reality and belonging to a genre. It insists on the decisive difference of imitation as *imitatio naturae* and what can only be called a simulation of nature resulting from the artist’s self-understanding as eyewitness.

Ocular testimony must be understood entirely literally here, although this is impossible in a historical event. A *Geschichtsmaler* like Menzel comprehended himself as *present* in front of the event, observing it as if it were happening in real life. He thus differed from the *Historienmaler*, who *imagines* this event. Menzel would have been expected to view Frederick in the battle of Hochkirch with the eyes of the mind, at least if he had followed the prescriptions given by conservative art criticism. Two aspects of his painting, however, demonstrate most succinctly Menzel’s rejection of these prescriptions. Firstly, he painted the Prussian King with reduced sovereignty; secondly (and inseparable from the former), he represented him too small. A contemporary description of Menzel’s picture as “a true photograph from the time of the Great King” provides a helpful clue to interpret Menzel’s unconventional composition, since the image indeed appears to incorporate characteristics of photography into the medium of painting.³¹

That the king dominates the painting at first glance, but seems upon further reflection to be scarcely able to assert himself against the figures in the foreground is confirmed by contemporary descriptions of the image. In 1856, for example, the *Frankfurter Museum* wrote: “Additionally, the centre of the image in terms of conception and placing, that is, Frederick himself, is so far distant that he appears secondary, whereas the foreground is filled with numerous life-size figures.”³² The spatial qualification – and this is the moral

²⁸ See *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 4, 1859, p. 22.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ See *Deutsches Kunstblatt* 9, 1858, p. 55.

³¹ *Die Zeit*, 26 September 1856.

³² D. R., “Ein Gang durch die akademische Kunstaussstellung zu Berlin,” II, *Frankfurter Museum* 2, 1856, p. 404.

background of the accusation – leads to a factual deprivation of power, a fact that is fundamentally opposed to the focus on the hero advocated by *Historienmalerei*. It is thus not surprising that critics fervently attacked the lack of superiority in the figure of Frederick. One surmised that “the appearance of the King is perhaps not sufficiently powerful”, while another saw in him a “pale ghost”.³³ That the suddenness and shock of the attack appear in the face of almost every Prussian soldier might be permissible, but that they “speak out of the [face] even of Frederick all too clearly” was, in Frenzel’s opinion, unacceptable.³⁴ It limited the fundamental freedom of the classical hero, who had become the victim of the progress of the action.

Indeed, the figures in the foreground absorb a good part of the beholder’s interest, and in their existential involvement engage it lastingly. Each soldier is portrayed in his suffering individuality. Appropriately, the French critic Paul Mantz defined the *Battle of Hochkirch*, when he reviewed it in 1867 for the *Gazette des Beaux-Arts*, not only as a battle scene, but also, and this is the interesting point, as a “réunion de portraits”.³⁵ This second definition leads to the painting’s paratactic composition, which does not conform with the spirit of history painting, a fact subtly noted by the critic Andreas Oppermann – the brother-in-law of the famous Dresden sculptor Ernst Rietschel – who favoured a very moderate realism: “Undoubtedly, in a manner of speaking, he captured nature on his canvas, but the artist is squashed by the striking details, all of which come to the fore with the same force; he loses the expression of what he wants to say overall, and the viewer is upset by the hotch-potch of the astounding.”³⁶ The “unified total impression” is lost, the whole divided into its parts. Even with the best of intentions, Julius Große complained, one cannot arrive at a clear impression of the event.³⁷ For the conservatives, this was abhorrent. The one-sided emphasis on the characteristic at the cost of beauty and historical grandeur confused them, because it challenged one of the fundamental notions of their understanding of art. Instead, the discordant – a characteristic of the uncertainty of modern existence – pushed itself into the foreground.

The starting point of my analysis was the distinction between *Historienmalerei* and *Geschichtsmalerei*. The former reflects the classical idealist model powerfully present in nineteenth-century art practice and theory as embodied by Peter Cornelius. *Geschichtsmalerei* embraced new approaches, here referred to as realist, which privileged observation over construction.

³³ *Düsseldorfer Zeitung*, 3 November 1857 (‘Kunstnotiz’); anonymous, “Die deutsche Geschichtsmalerei,” *Stimmen der Zeit* 2, 1859, p. 348.

³⁴ *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, New Series 4, 1859, p. 22.

³⁵ The review appeared on the occasion of the painting’s presentation in the Prussian pavilion at the Paris World’s Fair. P. Mantz, “Adolphe Menzel. Le Grand Frédéric à Hochkirch,” *Gazette des Beaux-Arts* 23/1, 1867, p. 140.

³⁶ A. Oppermann, “Nach der historischen Kunstaussstellung,” *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* (Leipzig, 1859), p. 67.

³⁷ *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 4, 1859, p. 22.

The results of this shift can be observed on various levels: in terms of temporal structure a new emphasis on the moment emerged, which prevented the beholder from comprehending the represented scene as part of a meaningful continuum through and over time. The narrative becomes precarious, and this necessarily strengthens the position of the viewer, who has to contribute to the production of meaning. A similar observation is true for the devaluation of the hero's predominance: the position of the hero was questioned, even to the degree of a true dis-empowerment. Details that distracted from the centre of the image were pushed into the foreground, so that what previously had merely played a supportive role now became a carrier of meaning. Such a paradigm change may be called modern, because the work of art is understood as the unflinching result of unbiased observation rather than the visualization of a mental idea, and because it offers meaning to the viewer rather than merely passing the visualization on.



1. Adolph Menzel
Autoportree ühe silmaga
1876. Pliats
Repro: M. Fried, *Menzel's Realism
Art and Embodiment in the Nineteenth
Century*. New Haven & London, 2002

*Adolph Menzel
Partial Self-Portrait
1876. Pencil
Repro: M. Fried, *Menzel's Realism
Art and Embodiment in the Nineteenth
Century*. New Haven & London, 2002*



2. Adolph Menzel
Raamatu tiitelleht: F. Kugler, *Geschichte
Friedrichs des Großen*
Leipzig: J. J. Weber, 1840

*Adolph Menzel
Title Page: F. Kugler, *Geschichte Friedrichs
des Großen*
Leipzig: J. J. Weber, 1840*



3. Paul Delaroche
Leedi Jane Grey hukkamine
1833. Õli
Allikas: Wikipedia

Paul Delaroche
The Execution of Lady Jane Grey
1833. Oil
Source: Wikipedia



4. Peter Cornelius
Viimne kohtupäev
1836–1839. Fresko
Püha Ludwigi kirik, München

Peter Cornelius
The Last Judgement
1836–1839. Fresco
St. Ludwig Church, Munich



5. Adolph Menzel
Flöödikontsert
1850–1852. Õli
Allikas: Wikipedia

Adolph Menzel
Flute Concert
1850–1852. Oil
Source: Wikipedia



6. Adolph Menzel
Friedrich ja tema lähedased Hochkirchi all
1850–1856. Õli
Repro: M. Fried, Menzel's Realism. Art and
Embodiment in the Nineteenth Century
New Haven & London, 2002

Adolph Menzel
Frederick and Those Close to Him at Hochkirch
1850–1856. Oil
Repro: M. Fried, *Menzel's Realism. Art and*
Embodiment in the Nineteenth Century
New Haven & London, 2002

Autorid Authors

Kristina Aas (1988) on lõpetanud Eesti Kunstiakadeemia kunstimälestiste konserveerimise suuna bakalaureuseõppe ja jätkab samas magistriõppes. Tema peamiseks tegevusvaldkonnaks on lõuendalusel maalide konserveerimine.

2015. aastast töötab Aas Konserveerimis- ja Digiteerimiskeskuses Kanut maalikonserveerija ja digiteerimiskeskuses Kanut maalikonserveerimise ja digiteerimise osakonnas. Lisaks on ta osalenud mitme Eesti kiriku ja mõisa siseviimistlusuuringutel.

Kristina Aas (1988) has a BA in the field of artistic monument conservation at the Estonian Academy of Arts. She is currently doing her MA. Her main area of expertise is conservation of paintings on canvas.

Since 2015, Aas works as a conservator at the Conservation and Digitisation Centre Kanut. She has also participated in various interior finishing researches in Estonian churches and manor houses.

Anu Allikvee (1960) on õppinud Tartu Ülikoolis ajalugu ja kunstiajalugu. 1983. aastast töötab ta Eesti Kunstimuuseumis teadurina ja 2000. aastast Kadrioru kunstimuuseumi graafikakogu kuraatorina. Tema peamiseks uurimisaineks on baltisaksa kunst ja Lääne-Euroopa vanem graafika. Allikvee on kureerinud näitusi, avaldanud artikleid ja koostanud katalooge.

Anu Allikvee kuulub Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingusse ning Baltisaksa Kultuuri Seltsi Eestis.

Anu Allikvee (1960) read history and art history at the University of Tartu. From 1983 she worked as a researcher at the Art Museum of Estonia and since 2000 as a curator of the graphic art collection at the Kadrioru Art Museum. Her main research area is Baltic German art and older West-European graphic art. Allikvee has curated exhibitions, published articles and compiled catalogues.

Anu Allikvee is a member of Estonian Society of Art Historians and Curators and of the Baltic German Cultural Society in Estonia.

Udo Arnold (1940) on õppinud Bonnis Reini Friedrich Wilhelmi ülikoolis ajalugu, Ida-Euroopa ajalugu ja kunstiajalugu, samuti germanistikat, filosoofiat, muusika- ja õigusteadust

ning pedagoogikat. 1967. aastal kaitses ta doktorikraadi, 1975. aastal habilitatsioonitöö. Arnold on juhtinud Viinis asuvat Saksa ordu keskarhiivi, Hannoveri Ülikooli medievistika õppetooli ja Bonni Ülikooli Ida-Saksa uurimisprojekti „Landesgeschichte”. Ta on töötanud Toruńi Nikolaus Kopernikuse nimelises Ülikoolis külalisprofessori ja Bonni Seminari tegevjuhina.

Arnoldi peamiseks uurimisvaldkonnaks on Saksa ordu ajalugu ning ta on üks olulisemaid ja tunnustatumaid ordu ajaloo uurimisele pühendunud ajaloolasi. Ta on paljude Saksa ordu ajalugu käsitlevate rahvusvaheliste konverentside peainitsiaator, raamatute-kogumike koostaja ja kaasautor, samuti näituste koostaja.

Udo Arnold on Saratovi Riikliku Ülikooli (1999) ja Olsztyni Ermland-Masuria Ülikooli (2012) audoktor.

Udo Arnold (1940) read history, East-European history and art history at the University of Bonn (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität), also German language and literature, philosophy, music, law and pedagogics. In 1967 he received his PhD, in 1975 he achieved the highest qualification, the habilitation. Arnold was head of the Central Archive of the Teutonic Order in Vienna, the chair of medieval studies at the University of Hannover and research project of East-German *Landesgeschichte* at the University of Bonn. He has been a visiting professor at Toruń Nicolaus Copernicus University and a chief executive of the Bonn Seminar.

Arnold's main research fields include the history of the Teutonic Order and he is among the most significant and renown historians devoted to researching the history of the Order, He has been the main initiator of numerous international conferences on the Teutonic Order, editor and co-author of many books and collections of articles, also compiler of exhibitions.

Udo Arnold is an honorary doctor at the Saratov State University (1999) and the University of Warmia and Mazury in Olsztyn (2012).

Poul Grønder-Hansen (1956) on õppinud Kopenhaageni Ülikoolis ajalugu ja Aarhuse Ülikoolis arheoloogiat. Ta on 1988. aastast Taani Rahvusmuuseumi Taani keskaja- ja renessansisikogu kuraator, 2001. aastast ka vanemteadur.

Grønder-Hansen on kirjutanud ja toimetanud ligi 145 teaduslikku ja populariseerivat raamatut ja artiklit, keskendudes peamiselt mentaliteedi, ikonograafia ning Taani keskaegse ja renessansiperioodi materiaalsele kultuurile ja kogude ajaloole.

Poul Grønder-Hansen on koostanud ja kureerinud mitmeid näitusi, sealhulgas Taani Rahvusmuuseumi praegust püsiväljapanekut keskajast ja renessansist.

Poul Grønder-Hansen (1956) graduated in history from the University of Copenhagen in 1984 and in medieval archaeology from Aarhus University in 1986. In 1988 he became curator at the Collections of Danish Middle Ages and Renaissance at the National Museum of Denmark. Since 2001 he has been also senior researcher.

Grønder-Hansen has published and edited about 145 books and articles, as well scientific as popular on a wide range of subjects but mostly focusing on mentality, iconography and material culture of medieval and renaissance Denmark, as well as on the history of collections.

He has been responsible for several exhibitions, including the present permanent

exhibition of the Danish National Museum about the late Middle Ages and the Renaissance.

Hilkka Hiiop (1974) on õppinud Tartu Ülikoolis kunstiajalugu ning kaitsnud Eesti Kunstiakadeemias magistri- ja doktoritöö kaasaegse kunsti säilitamise alal. 2003. aastast töötab Hilkka Hiiop Eesti Kunstiakadeemia kunstimälestiste konserveerimise õppesuuna juhi ja alates 2013 dotsendina, 2006. aastast ka Eesti Kunstimuuseumi konserveerimisspetsialistina. Ta on õppinud ja töötanud mitmes Euroopa konserveerimiskeskuses.

Hiiopi peamised uurimissuunad on kaasaegse kunsti säilitamise meetodika ja kunstiteoste tehnilised analüüsid. Ta on avaldanud vastavasisulisi artikleid, kureerinud rahvusvahelisi näitusi ja töötanud välja oma eriala populariseerivaid multimeediumilahendusi. Samuti on ta loonud andmebaase ning osalenud Eesti kirikute ja mõisate maalingute uurimisel ja restaureerimisel.

Hilkka Hiiop on Eesti Kunstiakadeemia muinsuskaitse ja restaureerimise osakonna magistrinõukogu ning „Muinsuskaitse aastaraamatu” toimetuskolleegiumi liige.

Hilkka Hiiop (1974) received a BA in art history at the University of Tartu and an MA and PhD degree in restoration at the Estonian Academy of Arts. From 2003, Hilkka Hiiop has been working as coordinator of the conservation branch at the Estonian Academy of Arts, since 2013 as a docent and from 2006 as a conservation specialist at the Art Museum of Estonia. She has studied and worked in several European conservation centres.

Hiiop's main area of research is the methodology of preserving contemporary art and technical analysis of artworks. She has published articles, curated international conservation-related exhibitions, worked out and produced various multimedia solutions and homepages to promote her speciality. Hilkka Hiiop has additionally created databases and participated in several investigations of interior finishing and in restoring paintings in Estonian churches and manor houses.

Hilkka Hiiop is a board member of the Society of Estonian Conservators, member of the MA council in the Department of Cultural Heritage and Conservation at the Estonian Academy of Arts, and of the editorial board of the *Yearbook of the Heritage Board*.

Kristina Jõekalda (1985) on õppinud Eesti Kunstiakadeemias ja Helsingi Ülikoolis kunstiajalugu. 2010. aastal kaitses ta Eesti Kunstiakadeemias magistrikraadi ning jätkas samas doktoriõpinguid. Jõekalda on töötanud Eesti Kunstimuuseumis kuraatori assistendina, 2013. aastast on ta Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituudi teadur.

Jõekalda peamiseks uurimisvaldkonnaks on kunstiajalooteaduse ja muinsuskaitse ajalugu Eestis ja Euroopas, eriti seoses tärkava rahvuslusega. Ta on avaldanud kunstiteaduslikke artikleid ja toimetanud erialaseid väljaandeid.

Kristina Jõekalda on Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingu ning Baltisaksa Kultuuri Seltsi Eestis liige.

Kristina Jõekalda (1985) has studied art history at the Estonian Academy of Arts and the University of Helsinki. In 2010 she defended her MA and started her PhD studies at the Estonian Academy of Arts. Jõekalda has been working as assistant curator at the Art Museum of

Estonia, and is currently researcher and lecturer at the Institute of Art History of the Estonian Academy of Arts.

Her primary research interests are the history of art history and heritage preservation in Estonia as well as Europe during the 19th and 20th century, particularly in connection with rising nationalism. She has published articles in art history and edited various publications.

Kristina Jõekalda is member of the Estonian Society of Art Historians and Curators and the Society of Baltic-German Culture in Estonia.

Linda Kaljundi (1979) on õppinud Tartu Ülikoolis ajalugu, kaitsnud samas magistrikaadi ning jätkanud doktoriõpinguid Helsingi Ülikoolis. 2007. aastast töötab ta Tallinna Ülikoolis ja 2012. aastast Soome Kirjanduse Seltsi teadurina.

Kaljundi peamised uurimisvaldkonnad on keskaegse ajalookirjutuse ja 19.–20. sajandi kultuurimälu uuringud. Linda Kaljundi on pidanud mitmes ülikoolis loengukursusi, avaldanud arvukalt teadusartikleid ja koostanud rea kogumikke.

Ta on Tallinna Ülikooli Keskajaloo Keskuse asutajaliige ja 2015. aasta sügisest juhataja, samuti Eesti Akadeemilise Ajaloo Seltsi, Soome Kirjanduse Seltsi ning Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingu liige.

Linda Kaljundi (1979) read history and defended her MA at the University of Tartu, and continued with her PhD studies at the University of Helsinki. In 2007 she began work at the Tallinn University and since 2012 she has been a researcher at the Finnish Literature Society.

Kaljundi's main research areas include medieval history writing and studies of the cultural memory of the 19th–20th centuries. She has lectured at various universities, published numerous articles and edited a number of collections.

She is a founding member of the Centre for Medieval Studies of the Tallinn University and since autumn 2015 its director; she is also a member of the Estonian Academic History Society, Finnish Literature Society and Estonian Society of Art Historians and Curators.

Rüta Kaminska (1950) on õppinud Läti Kunstiakadeemias kunstiajalugu, kaitsnud 1992. aastal kandidaadi väitekirja Vene Kunstiakadeemias Moskva ning järgmisel aastal doktorikraadi Läti Kunstiakadeemias. 1977. aastast on Kaminska töötanud Läti Riiklikus Muinsuskaitse inspeksioonis vanemspetsialisti, eksperdi ja juhatajana. Samuti on ta olnud teadur Läti Kirjanduse, Folkloori ja Kunsti Instituudis (1994–2002) ning Läti Kunstiajaloo Instituudi asejuhataja (2002–2008), kus ta on lugenud ka loenguid.

Kaminska peamiseks uurimisvaldkonnaks on 18.–19. sajandi kunstikultuur ning arhitektuur ja kirikukunst. Ta on avaldanud arvukaid artikleid läti, leedu, poola ja eesti keeles.

Rüta Kaminska on Läti Kunstnike Ühenduse ning Läti Restauraatorite Ühingu, samuti mitme Läti ja Leedu ajakirja toimetuskolleegiumi liige.

Rüta Kaminska (1950) graduated as an art historian from the Latvian Academy of Arts (1975) and received her Candidate in Art Studies degree in 1992 at the Russian Institute of Arts of the Russian Ministry of Culture and her Dr. art. degree in 1993 at Latvian Association of Art

Academies. She has been working at the Latvian State Inspection for Heritage protection since 1977 as a senior specialist, head of department and an expert. She has worked as Senior Researcher at the Latvian Institute of Literature, Folklore and Arts (1994–2002) and as the Assistant Director at the Latvian Institute of Art History (2002–2008). She has delivered lectures at the Latvian Academy of Arts.

Her academic interests focus on the 18th–19th century artistic culture, including regional aspects, architecture and art of Eastern Latvia and sacred art. She has published numerous articles in Latvia, Lithuania, Poland and Estonia.

Rūta Kaminska is a member of the Artists' Union of Latvia and Latvian Society of Restorers as well as several editorial boards of academic magazines in Latvia and Lithuania.

Hubertus Kohle (1959) on kaitsnud Bonni Ülikoolis doktoritööd ning Bochumi Ülikoolis habilitatsioonitööd. Ta on olnud vanemlektor Bochumi ja dotsent Kölni Ülikoolis, alates 2000. aastast on Kohle Müncheni Ülikooli professor ja külalisprofessor kõrgkoolis École Normale Supérieure Pariisis. Tema peamised uurimisteemad on Saksa ja Prantsuse 18. kuni 20. sajandi alguse maalikunst ning kiirelt arenev digitaalse kunstiajaloo väli.

Hubertus Kohle on mitme (kunsti)ajalooajakirja koostaja ja toimetaja, nagu *Kunstgeschichte* open peer reviewed journal, *zeitenblicke* ja *sehpunkte*. Ta on täitnud eri ametiposte Müncheni Ludwig-Maximiliansi Ülikooli senatis, Saksa Teadusfondis, Getty Uurimisinstituudi ja Saksa Kunstiajaloolaste Ühenduse töös.

Hubertus Kohle (1959) graduated with a dissertation on Denis Diderot's art theory from the University of Bonn and wrote his habilitation on Adolph Menzel's Friederician paintings at the Bochum University. He was assistant professor in Bochum, associate professor in Cologne and is full professor in Munich since 2000, interrupted by a guest professorship at the Ecole Normale Supérieure in Paris.

Kohle is co-editor of several (art)history journals as *Kunstgeschichte* open peer reviewed journal, *zeitenblicke* and *sehpunkte*. He served in different functions at the senate of Ludwig-Maximilians University in Munich, the German Science Foundation, the Getty Research Institute, and the German Art History Association. His main research fields are German and French painting of the 18th to early 20th century and the newly developing field of digital art history.

Juhan Kreem (1971) on õppinud ajalugu Tartu Ülikoolis, kaitsnud magistrikraadi Kesk-Euroopa Ülikoolis ja doktorikraadi Tartu Ülikoolis. Kreem on töötanud Eesti Meremuuseumis, aastast 1996 töötab ta Tallinna Linnaarhiivis ja 2010 ka Tallinna Ülikoolis teadurina. Kreemi peamised uurimisvaldkonnad on keskaja ja varauusaja, Tallinna linna, Saksa ordu ja reformatsiooni ning meresõidu ajalugu Vanal-Liivimaal. Ta on kirjutanud arvukalt eriteemalisi teadusartikleid ja mitmeid raamatuid, näiteks Saksa ordu ja Tallinna linna kohta, religiooni küsimustest Liivimaa seisuste kogunemistel, samuti Liivimaa keskaegsetest piraatidest.

2010–2015 juhtis Kreem Tallinna Ülikooli Keskaja Keskust ning aastast 2015 on ta aastaraamatu „Vana Tallinn” peatoimetaja. Juhan Kreem on Rahvusvahelise Saksa ordu ajaloo komisjoni, Rahvusvahelise Linnaajaloo komisjoni ja Eesti Akadeemilise Ajaloo Seltsi liige, Eesti

Rahvusraamatukogu teadusnõukogu, samuti ajakirja *Forschungen zur baltischen Geschichte* toimetuskolleegiumi liige.

Juhan Kreem (1971) studied history at the University of Tartu, received his MA at Central European University and his PhD at the University of Tartu. He worked in the Estonian Maritime Museum, from 1996 works he at the Tallinn City Archives and since 2010 as a researcher at the Tallinn University. Kreem's main areas of research include history of the Middle Ages and the Early Modern Age, the town of Tallinn, Teutonic Order and Reformation, and maritime history in Old Livonia. He has written numerous articles and several books, e.g. about the Teutonic Order and Tallinn; issues of religion on Livonian Diets, Livonian medieval pirates, etc.

In 2010–2015 Kreem headed the Centre for Medieval Studies at the Tallinn University and since 2015 he is editor in chief of the yearbook *Old Tallinn*. Juhan Kreem is member of the International Commission of the History of the Teutonic Order, International Commission for the History of Towns and the Estonian Academic History Society; he is also a member of research council of the Estonian National Library, and member of the editorial board of the journal *Forschungen zur baltischen Geschichte*.

Tiina-Mall Kreem (1971) on õppinud Tartu Ülikoolis ajalugu, kunstiajalugu ning ajaloo- ja kunstiajalooõpetajaks. Ta on kaitsnud samas magistrikraadi ja Eesti Kunstiakadeemias doktori-kraadi. Kreem on alates 1993. aastast töötanud Eesti Kunstimuuseumis, kureerinud erinevaid näitusi, muuseumi haridustööd ja teadusnõukogu tegevust.

Kreemi peamised uurimisvaldkonnad on uusaegne skulptuur, 19. sajandi kirikukunst ning ajalooteemalise kunsti seosed ühiskonna üldisema ajalooteadvusega. Ta on avaldanud nii teaduslikke kui ka populaarteaduslikke artikleid ja raamatuid.

Tiina-Mall Kreem on Eesti Kunstiteadlaste Ühingu, Eesti Ajaloo- ja Ühiskonnaõpetajate Seltsi, Eesti Muuseumi Ühingu, Baltisaksa Kultuuri Seltsi Eestis ning Balti Ajaloo Komisjoni liige.

Tiina-Mall Kreem (1971) read history and art history at the University of Tartu. She received her MA at Tartu and her PhD at the Estonian Academy of Arts. Since 1993 she has worked at the Art Museum of Estonia, curated exhibitions, organised educational work and the activities of the research council.

Kreem's main areas of research are early modern age sculpture, 19th century church art and links between history-themed art and general awareness of history in society. She has published academic and popular-scientific articles and books.

Tiina-Mall Kreem is a member of the Estonian Society of Art Historians, The Estonian History and Civics Teachers' Association, Estonian Museum Association, Baltic-German Cultural Society in Estonia and Baltische Historische Kommission.

Ulrike Plath (1972) on õppinud ajalugu, fennougristikat ja folkloristikat Hamburgi ja Tartu Ülikoolis ning kaitsnud doktoritööd Mainzi Ülikoolis. Aastast 2007 töötab ta Tallinnas Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuses vanemteadurina, 2012. aastast Tallinna Ülikooli saksa ajaloo ja kultuuri Balti ruumi professorina, õpetades samal ajal ka Eesti

Kunstiakadeemias. 2011. aastast on ta juhatanud Eesti Keskkonnaajaloo Keskust.

Plathi põhilised uurimisalad on baltisaksa kultuuriajalugu ja Balti keskkonnaajalugu. Ta on kirjutanud baltisaksa koloniaaldiskursusest, lastekirjandusest, erootikast, ökonoomiast, aiandusest ja toidukultuurist. Ta on teinud koostööd Eesti Kunstimuuseumi ja Eesti Rahva Muuseumi näituste koostamisel.

Ulrike Plath on mitme asutuse ja rahvusvahelise seltsi teadusnõukogus ning erinevate väljaannete toimetuskolleegiumis. Ta on ka Baltisaksa Kultuuri Seltsi Eestis ja Balti Ajaloo Komisjoni liige.

Ulrike Plath (1972) read history, Finno-Ugric studies and folkloristics at Hamburg and Tartu universities and was a member of the doctoral school at the Greifswald University. 2006 she graduated as a historian from the University of Mainz. Since 2007 she is working as a senior researcher at the Under and Tuglas Literature Centre of the Estonian Academy of Sciences. 2012 she was elected as a professor for German history and culture in the Baltic region at Tallinn University and has been teaching also at the Estonian Academy of Arts. Since 2011 she is the acting head of the Estonian Centre for Environmental History

Her main research topics are Baltic German cultural history and Baltic environmental history. She has written about the Baltic German colonial discourse, children literature, erotics, economics, gardening and food history. She has been co-operating with the Estonian Art Museum and the Estonian National Museum.

Ulrike Plath is in the scientific board of different Estonian Institutions and international societies and in the editorial board of different editions.

Ulrike Plath is also a member of the Baltic-German Cultural Society in Estonia and Baltische Historische Kommission.

Inna Põltsam-Jürjo (1969) on õppinud Tartu Ülikoolis ajalugu, kaitsnud samas magistrikaardi ning Tallinna Ülikoolis doktorikraadi. Inna Põltsam-Jürjo töötab Tallinna Ülikoolis vanemteadurina. Tema peamine uurimisvaldkond on keskaja ja varauusaja, reformatsiooni, linna- ja argieluajalugu.

Põltsam-Jürjo on pidanud loenguid Tallinna Ülikoolis, avaldanud arvukalt teadusartikleid ja raamatuid ning koostanud mitmeid kogumikke.

Inna Põltsam-Jürjo on Balti Ajaloo Komisjoni liige, Tallinna Ülikooli Keskaja Keskuse ja Keskkonnaajaloo Keskuse asutajaliige ja Baltisaksa Kultuuri Seltsi Eestis liige.

Inna Põltsam-Jürjo (1969) read history at the University of Tartu, defended her MA there and her PhD at Tallinn University. She is a senior researcher at the Institute of History at the Tallinn University. Her main areas of research include the history of the Middle Ages and the Early Modern Age, Reformation, urban and history of everyday life.

Põltsam-Jürjo has lectured at the Tallinn University, published numerous articles and books, compiled several collections.

Inna Põltsam-Jürjo is a member of the Baltische Historische Kommission, founding member of the Centre for Medieval Studies of Tallinn University and Centre for Environmental

History and a member of the Baltic-German Cultural Society in Estonia.

Liis Reier (1974) on õppinud Tallinna Pedagoogikaülikoolis kunstiõpetuse ja joonestamise õpetajaks ning kaitsnud magistrikraadi Tallinna Ülikoolis (ajaloo- ja ühiskonnaõpetaja erialal). Alates 1999. aastast on Liis Reier töötanud ajaloo-, kunstiajaloo-, ühiskonnaõpetuse- ja kunstiõpetajana, 2014. aasta sügisest on ta Võsu Kooli direktor.

Reier on hariduse teemadel avalikult aktiivselt sõna võtnud ning koostanud erinevaid aineid lõimivaid õppematerjale.

Liis Reier kuulub Eesti Ajaloo- ja Ühiskonnaõpetajate Seltsi ning on 2012. aastast seltsi juhatuse liige ja aseesimees.

Liis Reier (1974) qualified as a teacher of art and technical drawing at the Tallinn Pedagogical University and received her MA at the Institute of History (history and civics). From 1999 she worked as a teacher of history, art history, social education and art. Since autumn 2014 she is director of Võsu School.

Reier has actively participated in discussions about education and compiled various integrating study materials.

Liis Reier is a member of the Estonian History and Civics Teachers' Association, since 2012 she is member of the board and vice chairman.

Anne Untera (1951) on õppinud Tartu Ülikoolis ajalugu ja kunstiajalugu ning kaitsnud Tallinna Ülikoolis magistrikraadi. Ta on 1979. aastast töötanud Eesti Kunstimuuseumis teadurina ja olnud Adamson-Ericu muuseumi juhataja. Praegu on ta kunstimuuseumi graafikaosakonna juhataja. Oma uurimistöös on Untera keskendunud Eesti 18.–19. sajandi kunstile ja samuti eesti nüüdisgraafikale.

Untera on kureerinud arvukalt näitusi, avaldanud jooksvat kunstikriitikat, koostanud näitusekatalooge ja artiklikogumikke.

Anne Untera on Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühingu ning Baltisaksa Kultuuri Seltsi Eestis liige, ta on olnud seltsi juhatuse esinaine.

Anne Untera (1951) graduated from the University of Tartu as a historian in 1979, specialising in art history. In 2002 she received her MA at the Tallinn University. Her research focuses on Estonian art of the 18th–19th century, Estonia's art collections and contemporary graphic art.

Anne Untera has worked as a researcher at the Art Museum of Estonia, as director of the Adamson-Eric Museum and head of the graphic art collection. She has curated exhibitions, participated in conferences in Estonia and Germany and compiled exhibition catalogues and collections of articles.

Anne Untera is member of the Estonian Society of Art Historians and Curators and the Society of Baltic-German Culture in Estonia, she has been member of the board and chairman of the society.

Varem ilmunud
Published before

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 1. Meistriteoste lummus. Koopia 19. sajandil. Kadrioru kunstimuuseum. Kevadkonverents 2006. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2007 = **Schriften des Estnischen Kunstmuseums 1. Im Bann der Meisterwerke. Die Kopie im 19. Jahrhundert.** Kunstmuseum Kadriorg. Frühjahrstagung 2006. Tallinn: Estnisches Kunstmuseum, 2007.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 2. Vene valitsejate portreed. Kadrioru kunstimuuseum. Kevadkonverents 2007. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2008 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 2. Portraits of Russian Tsars.** Kadriorg Art Museum. Spring Conference 2007. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2008.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 3. Ühest sajandist teise. Kristjan ja Paul Raud. Kumu kunstimuuseum. Sügiskonverents 2006. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2008 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 3. From One Century to the Next. Kristjan and Paul Raud.** Kumu Art Museum. Autumn Conference 2006. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2008.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 4. Erinevad modernismid, erinevad avangardid. Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda. Kumu kunstimuuseum. Sügiskonverents 2007. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 4. Different Modernisms, Different Avant-Gardes. Problems in Central and Eastern European Art after World War II.** Kumu Art Museum. Autumn Conference 2007. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2009.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 5. Šveitsi maastikud Balti valgustusaja kunstis. Kadrioru kunstimuuseum. Kevadkonverents 2008. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2009 = **Schriften des Estnischen Kunstmuseums 5. Schweizer Landschaften in der baltischen Kunst.** Kunstmuseum Kadriorg. Frühjahrstagung 2008. Tallinn: Estnisches Kunstmuseum, 2009

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 1 [6]. Balti biidermeier. Panoraame ja lähivaatlusi. Kadrioru kunstimuuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2011 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 1[6]. Baltic Biedermeier. Panoramas and Introspections.** Kadriorg Art Museum. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2011.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 2 [7]. Tehniline kunstiajalugu – kunstiajaloo tehnikad? Kadrioru kunstimuuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2012 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 2 [7]. Technical Art History – Technics of Art History?** Kadriorg Art Museum. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2012.

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 3 [8]. Kunst ja reaalspoliitika. Kumu kunstimuuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013 = **Proceedings of the Art Museum of Estonia 3 [8]. Art and Political Reality.** Kumu Art Museum. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2013

Eesti Kunstimuuseumi Toimetised 4 [9]. Naiskunstnik ja tema aeg. Adamson-Ericu muuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2014 = **Proceedings of the Art. Museum of Estonia 4 [9]. A Woman Artist and her time.** Adamson-Eric Art Museum. Tallinn: Art Museum of Estonia, 2014.