

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 tunnusjoonteks 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 „dagerrotüübilikuks” 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 käsitlustraditsiooniga kunstniku historiograafias, mis teineteisele vastandudes moonutasid tema saavutusi. Ühele poole jäid Menzeli imetlejad, kes kuulutasid kunstniku tema hilisemal eluperioodil jälle selleks ainsaks ja õigeaks 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 töödes 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 löike 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 isiklikumat laadi aspektidest „suurte” meeste elulugudes. 19. sajandi lõpukümnenditel kujunes sellest kunstileik, mis kannab nimetust „ajalooaineline žanrimaal” (*genre historique*) ning mis ühendab žanrimaali ja ajaloomaali iseloomulikke elemente.⁷

Saksakeelses kultuuriruumis lõi uus 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 kohtub. 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 valitseja kujutamise ikonograafilise mudeli – ta muutis kuninga inimlikumaks, vähendas pildil kujutatu hierarhilisust ning muutis radikaalselt kujutatu ajalist ülesehitust. Enne selle äärmiselt olulise aspekti põhjalikumat käsitlemist tuleks aga korraldada peatuda „ajaloomaali revolutsioonil”, millest enam kui pool sajandit tagasi kirjutas Edgar Wind seoses (inglise) valgustusajastu ajaloomaaliga.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 möödunud sündmustest, mis seostusid kaasaegse rahvusliku identiteedi küsimustega, uurides keskaja ja varase uusaja erinevaid episoodide nii Saksamaal kui ka terves Euroopas. Nende

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

⁷ Vt: T. W. Gaehgens, 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 (ill 4) Suurte freskoseeriade loojale omase napolisõnalisusega nimetas Cornelius realismist inspiratsiooni ammutava uue *Geschichtsmalerei* „vaimude manamiseks”, minimeerides nõnda ajaloolisi teemasid kujutatavate 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 individ. Peamiselt müüdi- ja piibliteemasid kujutades rõhutasid nad kunstiteoses ajalooliste printsiipide, aja- ja indiviidülestest 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 igaühele, 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 ilnumistes”, nagu on kenasti öelnud kunstiajaloolane Friedrich Wilhelm Ungers.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. Söhl, 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 encyklopädische 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 kujutamislaadiga. 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 kauge 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 kunstikollektsionäär 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 kujutatus 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 olimaalide ettevalmistamisele, mis pidid kujutama Friedrich Suurt. Võib öelda, et enamiku maalide algidee pärinebki 1848. aasta lõpust või 1849. aastast. Ma ei kavatse 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 muralikul ja jahmunud ilmel, kuidas nende kuningas sööstab vastase vaenutule alla. Maali esiplaan on täidetud sõduritega, kes üritavad ronida üles kallakust maali paremas allosas. Austerlastele 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. Öli, lõuend, 295 x 378 cm. 1850–1856 (kunagi Berliin, Nationalgalerie).

pealetungi tõrjumas. 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. „Mõõtnut 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 kujutatu 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 tões 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 tõe

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 toimumuks kõik reaalasjas. 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 mainitud 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* soositud 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.

Esiplaanal olevad figuurid haaravad tõesti vaataja tähelepanu ning nende eksistentsiaalne 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 Düsseldorfischer 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.

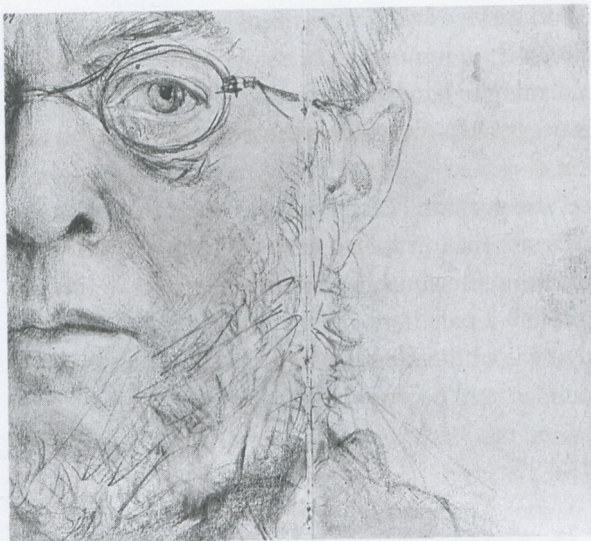
arvustuses tabava määratluse, mille kohaselt „Lahing Hochkirchi all” ei ole mitte ainult lahingustseen, vaid – ja see on eriti huvitav – *réunion de portraits* ehk portreede kokkutelek.³⁵ See teine määratlus viitab maali parataktilisele kompositsioonile, mis ei ole kooskõlas ajaloomaali olemusega. Sellele faktile juhtis tähelepanu ka kriitik Andreas Oppermann, kuulsas 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 tunnusjooni – 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 asetasi 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 ulatuvat 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 keskpunkti 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 kohkumatu 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 Kunstausstellung. – Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft (Leipzig, 1859), lk 67.

³⁷ Vt viide 30.



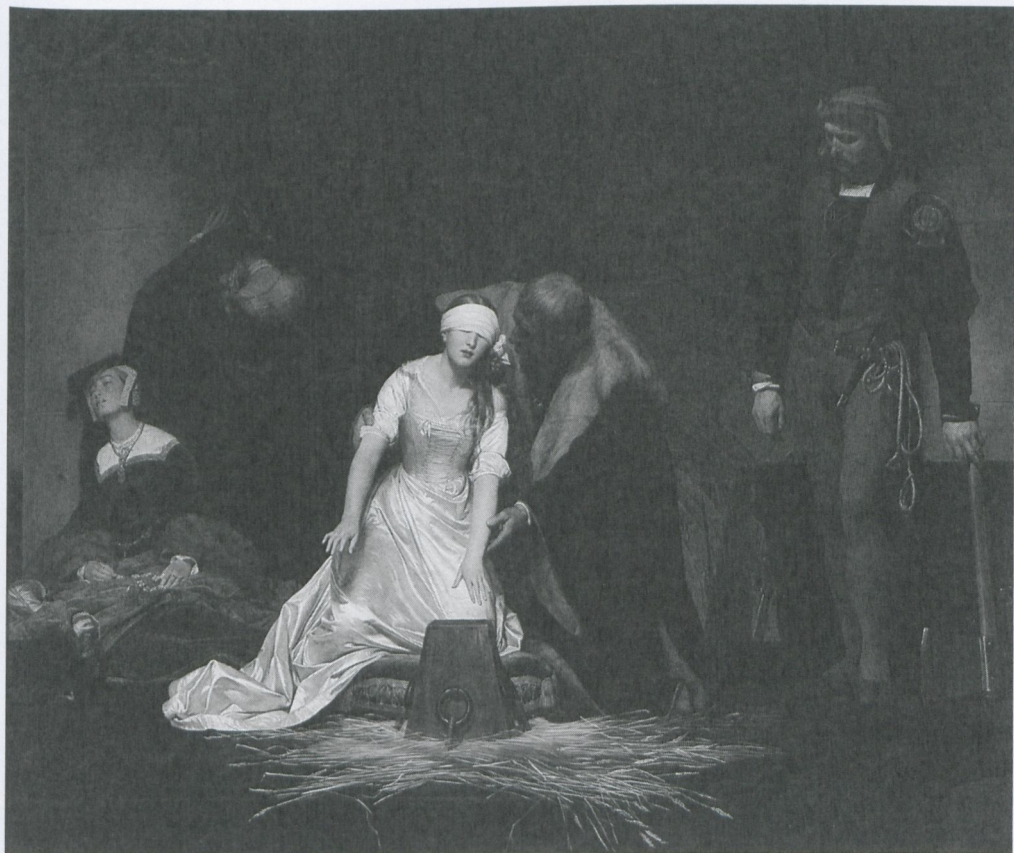
1. Adolph Menzel
 Autoportree ühe silmaga
 1876. Pliats
 Repro: M. Fried, Menzel's Realism
 Art and Embodiment in the Nineteenth
 Century. New Haven & London, 2002

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



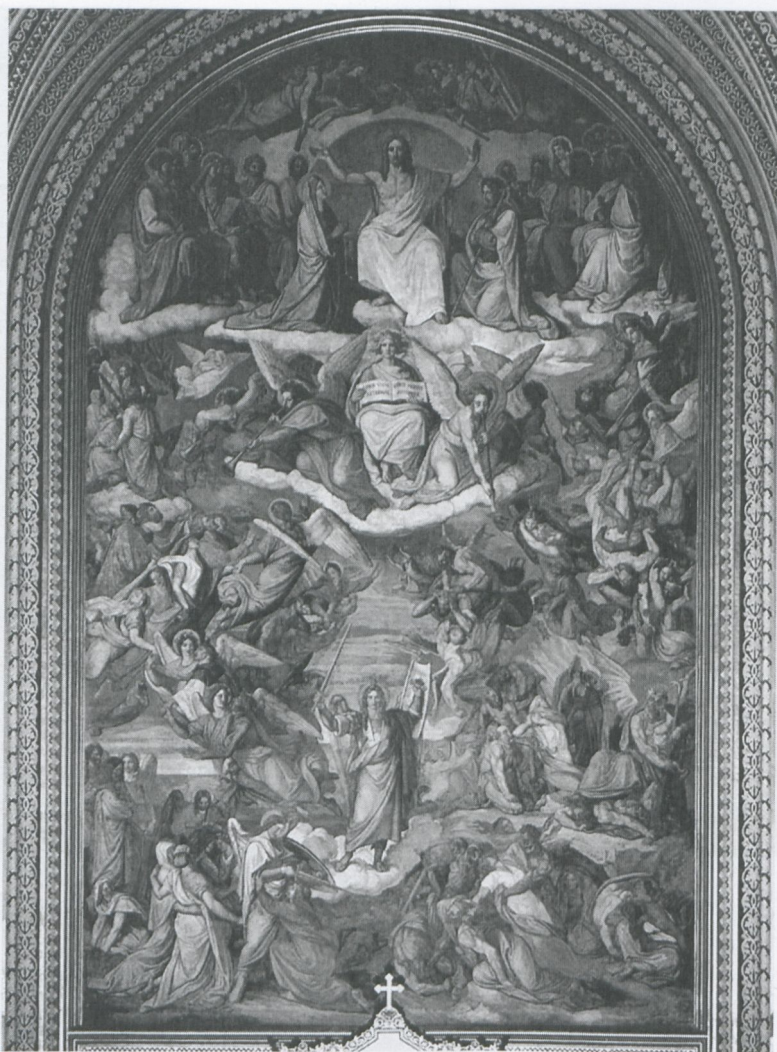
2. Adolph Menzel
 Raamatu tiitelleht: F Kugler, Geschichte
 Friedrichs des Großen
 Leipzig: J. J. Weber, 1840

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
Flötenkonzert
1850–1852. Öli
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