

Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil [Der Künstler und Klio. Geschichte und Kunst im 19. Jahrhundert] (Eesti Kunstimuuseumi toimetised, 5 [10]). Hrsg. von TIINA-MALL KREEM. Eesti Kunstimuuseum – Kadrioru Kunstimuuseum. Tallinn 2015. 542 S., Ill. ISBN 9789949485468; ISSN 17365503.

In Anknüpfung an die von September 2013 bis März 2014 im Estnischen Kunstmuseum (Kunstmuseum Kadriorg) gezeigte Ausstellung „Kui kunstnik kohtus Kleioga. Ajaloopildid 19. sajandil“ – deren Titel von den Organisatoren mit „Als der Künstler Klio traf. Historische Szenen aus dem 19. Jahrhundert“ übersetzt wurde – versammelt ein unter unwesentlich anderer Überschrift stehender Band der „Eesti Kunstimuuseumi toimetised“ (Schriften des Estnischen Kunstmuseums) nunmehr Aufsätze von Fachleuten aus Estland, Lettland, Dänemark und Deutschland, in denen Kernthemen der Ausstellung aufgegriffen, vertieft und in größere Kontexte eingeordnet werden. Unter den Beteiligten finden sich jeweils ungefähr zur Hälfte Vertreterinnen und Vertreter der Kunstgeschichte respektive der Geschichtswissenschaft. Jeder Aufsatz ist zunächst auf Estnisch und danach ungekürzt in einer entweder deutsch- oder englischsprachigen Fassung abgedruckt.

Tiina-Mall Kreem betont in ihrer Einführung über „Die Historienbilder im 19. Jahrhundert. Forschungsstand und Forschungsperspektiven in Estland“, dass in der estnischen Forschung das Themengebiet Historienmalerei ein noch sehr junger Untersuchungsgegenstand sei, dessen systematische Erschließung erst vor wenigen Jahren begonnen habe. Seine bis dahin einzige einheimische Bearbeiterin sei die Historikerin Ea Jansen (1921–2005) gewesen, deren eigener Vater, der Künstler August Jansen (1881–1957), neben anderen Werken auch mehrere Historienbilder hinterlassen hatte. Kreem geht auf mögliche Unschärfen der Begriffe „Historienbild“ und „Historiengemälde“ ein, kommt jedoch zu dem Schluss, dass auch der verschiedentlich vorgeschlagene Ersatzbegriff „Ereignisbild“ (*sündmuspilt*) wenig hilfreich sei; denn gerade er transportiere nicht die für die jüngere Forschung so wesentliche Einsicht, dass Historienbilder weit mehr Aussagewert bezüglich der Zeit und der Umstände ihrer Entstehung als bezüglich der abgebildeten Ereignisse bieten. Bereits in Kreems Ausführungen klingt an, dass als Pionier und zugleich bedeutendster Schöpfer von Historienmalerei auf dem heutigen Boden Estlands eindeutig der nahe Goldenbeck geborene Friedrich Ludwig von Maydell (1795–1846) zu gelten hat. Dass 2013 „Friedrich Ludwig von Maydells Baltische Geschichte in Bildern“¹ – eine moderne Edition der beiden 1839 und 1842 in Dorpat

¹ Friedrich Ludwig von Maydells Baltische Geschichte in Bildern, hrsg. von LINDA KALJUNDI und TIINA-MALL KREEM, Tallinn 2013. – Siehe die Rezension von ULRIKE PLATH, in: Forschungen zur baltischen Geschichte 9 (2014), S. 334–338 (Anm. d. Red.).

erschienenen Hefte des Albums „Fünzig Bilder aus der Geschichte der deutschen Ostsee-Provinzen Russlands“ – vorgelegt werden konnte, ist dabei als die entscheidende Basis zu sehen, ohne die vermutlich weder die Ausstellung „Als der Künstler Klio traf“ zustande gekommen noch das hier zu besprechende Themenheft der „Eesti Kunstimuuseumi toimetised“ denkbar gewesen wäre. Passend dazu sind von den insgesamt elf Aufsätzen und zwei Projektberichten, die auf den Einführungstext folgen, immerhin vier dem Leben und künstlerischen Schaffen Maydells gewidmet.

Einem Protagonisten der Historienmalerei in Deutschland wendet sich zuvor Hubertus Kohle zu: Anders als Maydell mit seiner vergleichsweise kurzen Lebensspanne vollzog der bei Kohle im Mittelpunkt stehende Adolph Menzel (1815–1905) im Laufe seiner Vita eine radikale Abkehr von diesem Genre. Rückblickend wurden die Illustrationen zu Friedrich Kuglers Buch „Geschichte Friedrichs des Großen“ von 1840, die Menzel bekannt gemacht hatten, daher mitunter so eingestuft, als wären sie künstlerisch von geringerem Wert als ein Großteil der Werke aus den späteren Schaffensperioden des Malers. Kohle verdeutlicht demgegenüber, warum die um die Wende zum 20. Jahrhundert üblich gewordene Etikettierung von Historienmalerei als „altmodisch-konservativ“ zu kurz greift, und spricht insbesondere Menzels Verbildlichungen preußischer Geschichte klare Facetten von Modernität zu, da sich in ihnen oft auch eine psychologisierende Dimension eröffne. Im Sinne der in Teilen der Forschung empfohlenen Unterscheidung zwischen idealisierender „Historienmalerei“ und dem Realismus zuneigender „Geschichtsmalerei“ seien sie folgerichtig dem Konzept der „Geschichtsmalerei“ zuzurechnen. In manchen von ihnen rücke der Maler zudem von dem für klassische Historienmalerei typischen Streben nach Verdichtung unterschiedlichster Einzelmomente in einer einzigen Gesamtszenarie ab und liefere stattdessen veritabile Momentaufnahmen.

An Kohles Analysen, in denen neben Menzel noch einige weitere Maler Erwähnung finden, Maydell jedoch ungenannt bleibt, schließt sich mit Udo Arnolds Überblick über „Das Bild des Deutschen Ordens in der Malerei des 19. Jahrhunderts“ ein Aufsatz an, in welchem zumindest am Rande auch Maydell mit seinen immerhin fünf ganz unmittelbar der Ordensgeschichte gewidmeten Album-Bildern vorkommt. Im Fokus stehen bei Arnold die Unterschiede in der Rezeption von Deutschordensvergangenheit, die sich, bezogen auf das 19. Jahrhundert, zwischen Deutschland und Polen feststellen lassen. Dass diese Vergangenheit für das damals geteilte Polen eine ungleich größere Rolle spielte, konkretisiert Arnold anhand einer ganzen Reihe von Malerpersönlichkeiten; den beinahe natürlichen Schwerpunkt legt er dabei auf Jan Matejko (1838–1893) und dessen wiederholte Beschäftigung mit dem Thema „Schlacht bei Grunwald“.

Den für die hier vorzustellende Publikation unverzichtbaren Überblick über den Lebensweg Friedrich Ludwig von Maydells steuert Anne Untera

bei. Verbunden mit einem Versuch, Maydells Religiosität näher zu interpretieren, konzentriert sie sich vor allem auf die dreijährige Italienreise, zu der der Künstler 1824 aufbrach. Erheblicher Quellenwert kommt hierbei den Lebenserinnerungen des während jener Reise zu einem engen Freund gewordenen Adrian Ludwig Richter (1803–1884) zu, der sich den um einige Jahre älteren Maydell zeitweise zum Vorbild nahm, zeitweise aber auch seinerseits dessen Vorbild war. Im Weiteren erinnert Untera daran, dass sich Maydell beileibe nicht nur als Maler und Kupferstecher betätigte, sondern z.B. auch Goldschmiedearbeiten schuf oder etwa die Entwürfe für Kanzel, Bänke und Empore im Zuge der Wiederherstellung der 1820 ausgebrannten Revaler Oiaikirche fertigte. Andere Kirchen, darunter die Dorpater Johanniskirche, besitzen oder besaßen ein von ihm gemaltes Altarbild. Dass Maydell gegen Ende seines Lebens mit Vorarbeiten zu einem Altargemälde für die neue Dorpater Marienkirche, das Gotteshaus der örtlichen estnischen Gemeinde, befasst war, leitet scheinbar fließend zu der Frage über, weshalb man in ihm möglicherweise auch einen wichtigen Estophilen unter den baltischen Künstlern zu sehen hat. Unter der Zwischenüberschrift „Maydell und die Esten“ präsentiert Untera hierzu dann allerdings weit weniger Informationen als vom Leser eventuell erhofft.

Vertieft wird das Estophilen-Thema umso mehr im übernächsten Aufsatz, dessen Autorin – die Mittelalter-Historikerin Linda Kaljundi – laut der von ihr gewählten Überschrift die für die Maydell-Forschung relevanten Aspekte von Kolonialismus und kulturellem Gedächtnis betrachtet. In der vorliegenden Publikation ist Kaljundis Beitrag derjenige, der am klarsten das Geflecht aus zeittypischen Phänomenen skizziert, in das sich die „Fünfzig Bilder aus der Geschichte der deutschen Ostsee-Provinzen Russlands“ um 1840 einfügten. Dass sich während der Lebensjahre Maydells eine Art Wiederentdeckung von dessen wichtigster Quelle – der Chronik Heinrichs von Lettland – vollzog, war dabei keineswegs die einzige maßgebliche Koinzidenz. Vielmehr fanden Maydells Album-Hefte ihre Verbreitung zugleich in einer Zeit starker Bedeutungszunahme für visuelle Medien dank immer leichter bezahlbarer Reproduktionstechniken – wobei die „Fünfzig Bilder“ ihrerseits, da der Künstler sie mit Begleittexten versah, sogar zwei Medien bedienten und miteinander verschränkten. Hinzu kommt die Gleichzeitigkeit mit den (von Kaljundi dezidiert als Folgeerscheinung früher nationalistischer Strömungen begriffenen) Anfängen einer eigenständigen Geschichtswissenschaft. Maydell selbst habe nur populäre und keineswegs professionelle Geschichtsvermittlung für sich in Anspruch genommen. Doch über beide Vermittlungswege, so Kaljundi, sei dem baltischen Deutschtum seinerzeit gewissermaßen ein historisches Identitätsangebot unterbreitet worden. Dass Maydells Bilderzyklus keine regionalen Vorläufer hatte und im baltischen Kontext praktisch singulär geblieben ist, erklärt die Autorin mit der partiellen Unvereinbarkeit von kaiserlich-russischer und deutschbaltischer Geschichtsauffassung. Dieser

Widerstreit habe auch die Zahl an möglichen Abnehmern entsprechender Werke von vornherein reduziert.

Spezielle Aufmerksamkeit verdient zuvor noch Anu Allikvees Aufsatz über „Friedrich Ludwig von Maydell und die Tradition der Historienbilder. Vorbilder und Zitate“, denn mit Blick auf etliche der „Fünfzig Bilder“ geht die Autorin darin der Frage nach, welche Schöpfungen anderer Künstler bei der Konzeption von Maydells eigenen Bildern Pate gestanden haben könnten. Die Menge an Übereinstimmungen, auf die Allikvee dank akribischer Bildkompositionsanalysen verweisen kann, imponiert zutiefst; und doch steht am Ende dieser Vorbilder-Suche das Eingeständnis, dass bei kaum einer der unterstellten Anlehnungen an Werke anderer Künstler eindeutig belegt werden kann, wie Maydells mutmaßliche Vertrautheit mit dem betreffenden Werk zustande gekommen sein dürfte: Die Annahme, dieser habe bei einer zu vermutenden Durchreise durch München eine für ihn bedeutsame Inspirationsquelle – die Fresken in den dortigen Hofgartenarkaden – mit eigenen Augen gesehen, mag noch einigermaßen plausibel sein; in manchen Fällen jedoch bleibt der Autorin nur übrig, potenzielle Umstände zu konstruieren, die Maydell mit diesem oder jenem Bildmotiv, an dem er sich orientiert zu haben scheint, in Berührung gebracht haben könnten. Insgesamt argumentiert Allikvee dennoch so überzeugend, dass man ihrer Aussage, frühe Maydell-Forscher wie Wilhelm Neumann (1849–1919) hätten die Ausmaße von Vorbildwirkungen und Nachahmungsbereitschaft innerhalb der Historienmalerei klar unterschätzt, nicht widersprechen mag. Ihren Schlusspassus verwendet Allikvee konsequenterweise auf Maydells eigenen Einfluss auf spätere baltische Maler.

Um ein Themensegment, das genaues Hinsehen verlangt, geht es schließlich auch im letzten der vier eng auf Maydell bezogenen Beiträge: Die Historikerin Inna Põltsam-Jürjo untersucht darin die Kostümierungen, die der Künstler den Akteuren seiner Bildszenen anlegte. Neben zahlreichen anderen Details deckt sie einzelne typische „Fehler“ auf wie etwa die Darstellung des Zisterziensers Theoderich im Habit eines Kartäusers oder die Andeutung einer Anwesenheit von Franziskanern innerhalb einer Szene, die lange vor dem Eintreffen der ersten Franziskaner im livländischen Raum spielt.

In den beiden folgenden Aufsätzen gilt das jeweilige Hauptaugenmerk Kunstwerken, die einen – faktischen oder vermeintlichen – Schlüsselmoment baltischer Geschichte würdigen, jedoch außerhalb der baltischen Region entstanden: Der dänische Historiker und Archäologe Poul Grin-der-Hansen vergegenwärtigt, wie nach 1219, dem Zeitpunkt der für die Dänen siegreichen Schlacht gegen die Esten bei Lyndanisse, zunächst etwa 300 Jahre vergingen, bis sich in diesem Zusammenhang der Mythos von der aus dem Himmel gefallenen Flagge in dänischen Chroniktexten festsetzte. Weitere drei Jahrhunderte später war es dann der Kunstprofessor und zeitweilige Akademiedirektor Christian August Lorentzen

(1746–1828), der das Schlachtgeschehen samt dem Herabsinken der Flagge in ein – heute in der Kopenhagener Nationalgalerie hängendes – monumentales Historiengemälde bannte. Ein seit dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr existentes Kunstwerk bringt demgegenüber der Aufsatz von Ulrike Plath in Erinnerung – nämlich Paul Janssens Gemälde „Die Colonisation der Ostsee durch die Hanse. 1201“, das den Saal der Bremer Börse schmückte und dort die Fiktion von einer Aufsegelung Livlands durch Bremer Kaufleute lebendig hielt. Plath schildert die hitzigen Debatten des Jahres 1870, an deren Ende sich dieses Bildmotiv gegen eine alternative, eher globalgeschichtlich ausgerichtete Bildmotiv-Option behauptete. Die Entscheidung zugunsten des Livland-Motivs lässt sich Plath zufolge nur vor dem Hintergrund der national aufgeladenen Stimmung im damaligen Deutschland erklären und impliziert eine Vereinnahmung baltischer Geschichte als Teil deutscher Geschichte.

Um eine Auftragsarbeit handelte es sich auch bei dem von Juhan Kreem analysierten Gemälde „Die Stadt Dorpat und die Stiftsritterschaft erneuern das Schutz- und Trutzbündnis im Jahre 1522“, das 1897 von dem in Dresden, München, Düsseldorf und Antwerpen ausgebildeten Rudolf Julius von zur Mühlen (1845–1913) vollendet wurde. Sodann im Gebäude der Großen Gilde zu Dorpat platziert, visualisiert es einen Akt der Solidarisierung zwischen den Ständen, zu dem diese sich durch das konfliktträchtige Agieren ihres Landesherrn, des Bischofs Johann Blankenfeld (um 1471–1527), veranlasst sahen. Eine gewisse Bekanntheit verschaffte jenem historischen Ereignis später ausgerechnet der Historiker Carl Schirren (1826–1910). Zwar geschah dies nicht in dessen berühmter Schrift „Livländische Antwort an Herrn Juri Samarin“ von 1869; umso mehr wertet Kreem die Bildthemenwahl des Malers jedoch als Beleg für den jahrzehntelangen Einfluss Schirrens und seiner Schrift auf die deutschbaltischen Eliten, da eben auch die „Livländische Antwort“ Grundlagen der Beziehung zwischen Herrscher und Ständen akzentuiert hatte.

Einen wertvollen Beitrag zur vorliegenden Publikation leistet ebenso Kristina Jõekalda, indem sie die im frühen 19. Jahrhundert liegenden Anfänge einer als dokumentarisch verstandenen bildlichen Erfassung baltischen Kulturerbes nachzeichnet und die seinerzeit zutage getretene spezifische Anziehungskraft von Ruinen beleuchtet. Auch der 1828 in Angriff genommene Wiederaufbau der Olaikirche – ob nun von dem 1825 verstorbenen russischen Kaiser Alexander I., wie man aufgrund von Jõekaldas Angaben glauben muss (S. 433 bzw. 459), oder aber, wie es bei Anne Untera heißt (S. 136 bzw. 155), von dessen Nachfolger Nikolaus I. finanziert – kommt dabei noch einmal zur Sprache. Leider recht befremdlich erscheint in der englischen Textfassung die Übersetzung von „Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands“ mit „Society for History and Antiquities Research of the Eastern Provinces of Russia“ (S. 448). Auch sonst kennzeichnen Genauigkeitsdefizite hier und

da die Art, wie Zitate aus deutschsprachigen Quellen ins Estnische und Englische übertragen sind. Und es scheinen Zweifel angebracht, ob es einem auf die englischsprachige Version angewiesenen Leser nützt, wenn in dieser die Livländische Aa – ein auf wenigen Kilometern die Grenze Lettlands zu Estland bildender, ansonsten aber ausschließlich durch Lettland verlaufender Fluss – statt unter seinem lettischen Namen Gauja allein unter seinem estnischen Namen Koiva auftaucht (S. 444, Anm. 37).

Eine Publikation über Historienmalerei baltischer Provenienz wäre womöglich dem Vorwurf der Unvollständigkeit ausgesetzt, würde sie nicht auch das 1903 mit kommentierenden Texten des Historikers Gustav von Manteuffel (1832–1916) erschienene Werk „Terra Mariana“² berücksichtigen. Hierfür konnte im vorliegenden Fall die lettische Kunsthistorikerin Rūta Kaminska gewonnen werden. 1888 waren die 70 kolorierten Blätter des von einer ganzen Reihe von Künstlern gestalteten Albums „Terra Mariana“ zunächst Gegenstand einer viel beachteten Ausstellung des Rigaschen Kunstvereins gewesen, ehe sie im Namen der katholischen Minderheit im Baltikum als ein Geschenk anlässlich des 50. Priesterweihe-Jubiläums Papst Leos XIII. nach Rom geschickt wurden. Im Herbst 2013 fiel der 125. Jahrestag der Eröffnung jener Rigaer Ausstellung daher genau in die Zeit, in der Tallinn die Ausstellung „Als der Künstler Klio traf“ erlebte – wobei Letztere einen eigenen Raum nur für Illustrationsbeispiele aus der „Terra Mariana“ umfasste.

Der Band endet mit den eingangs schon erwähnten Projektberichten, die beide unmittelbar zu seinem Gesamtthema passen: Kristina Aas und Hilka Hiiop blicken zurück auf die jüngste Restaurierung der 1869 bei Leopold von Pezold (1832–1907) respektive Theodor Albert Sprengel (1832–1900) in Auftrag gegebenen Darstellungen des Einzugs des Margrafen bzw. des Beginns der Reformation in Reval, die zwei Lünetten im Inneren der Tallinner Großen Gilde füllen. Insbesondere resümieren sie, wie diese Restaurierungsmaßnahme für das interessierte Publikum transparent und in gewisser Weise zu einem Ausnahmeereignis gemacht wurde. Zu den Ideen, dank derer dies gelang, gehörte nicht zuletzt die spätere Zurschaustellung der zum Staubabtragen genutzten Schwämme. Als zentrale Erfahrung war derweil der Dialog der Restauratoren mit tagtäglichen Besuchern des Gebäudes intendiert, denen sehr bewusst Blicke auf die laufenden Arbeiten ermöglicht wurden. Tiina-Mall Kreem und Liis Reier berichten im Anschluss von parallel zu der Ausstellung „Als der Künstler Klio traf“ unternommenen Versuchen, auch Schüler für die Eigenheiten von Historienbildern zu sensibilisieren, da Letztere vielfach, allerdings meist ohne angemessene Kommentierung, in Schulbüchern zu

² Terra Mariana. Reproduktionen des von den Röm. Katholiken hiesiger Provinzen Sr. Heiligkeit Leo XIII. zum Jubiläum 1888 dargebrachten Albums, Riga 1903. – Vgl. die Rezension des Nachdrucks Terra Mariana 1186–1888. Albums un komentāri [Album und Kommentare] von KRISTĪNE ANTE und REINIS NORKĀRKĻIS, in: Forschungen zur baltischen Geschichte 10 (2015), S. 375–382 (Anm. d. Red.).

finden seien. Geeignete Lehrmaterialien wurden daher online gestellt – in einem ersten Schritt nur für das 19., inzwischen jedoch auch für das 20. Jahrhundert. Hierbei habe die in Teilen der Gesellschaft fortdauernde Befangenheit im Umgang mit sowjetzeitlicher Kunst durchaus Komplikationen mit sich gebracht.

Jeder der Texte ist mit einem gesonderten Illustrationsteil ausgestattet, wozu lobend angemerkt sei, dass nicht mit Papier gespart, sondern oft auch die mehrmalige Wiedergabe ein und desselben Maydell-Bildes innerhalb des Bandes in Kauf genommen wurde, wenn es zum Beispiel je nach Aufsatzthema mal eher auf das Bild in seiner Gesamtheit ankam, während ein andermal vorzugsweise Ausschnittvergrößerungen zeigenswert erschienen. Als inhaltliches Qualitätsmerkmal, das längst nicht jeder vergleichbaren Publikation beschieden ist, fällt unterdessen auf, dass die einzelnen Autorinnen und Autoren offenkundig gut über die Inhalte der jeweils anderen Beiträge in Kenntnis sind und an diversen Stellen ausdrücklich aufeinander Bezug nehmen. Tendenziell hoch ist in den Fällen, in denen als Übersetzungssprache für den vorangegangenen estnischsprachigen Text Deutsch gewählt wurde, auch die jeweilige Qualität der Übersetzung. Lediglich mit Blick auf Fragen der Kommasetzung hat es offenbar an einem rundum versierten Korrektor gefehlt.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die Auseinandersetzung mit Historienmalerei in Estland mit der hier vorgestellten Publikation einen merklichen Schritt nach vorne gemacht haben dürfte und wohl spätestens ab jetzt nicht mehr so unterentwickelt anmuten wird, wie sie es nach Aussage des Einführungstextes noch vor kurzem war.

ANDREAS FÜLBERTH

Rossija i Baltija VII. Pamjatnye daty i istoričeskaja pamjat' [Russland und das Baltikum VII. Gedenktage und historisches Gedächtnis]. Hrsg. von ALEKSANDR ČUBAR'JAN. Verlag Nauka. Moskau 2015. 383 S. ISBN 9785020380608.

Der siebte Band der vom Institut für Allgemeine Geschichte der Russischen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Reihe *Rossija i Baltija* (Russland und das Baltikum) ist, wie man dem Titel sowie dem Vorwort des Herausgebers Aleksandr Čubar'jan entnehmen kann, dem historischen Gedächtnis und dem Gedenken an wichtige Ereignisse der