

Friedrich Ludwig von Maydells *Fünfzig Bilder aus der Geschichte der deutschen Ostsee-Provinzen Russlands*: Zur Erforschung baltischer Geschichtsbilder

Linda Kaljundi, Tiina-Mall Kreem *

SUMMARY

Friedrich Ludwig von Maydell's *Fünfzig Bilder aus der Geschichte der deutschen Ostsee-Provinzen Russlands*: On the Research of Baltic Images of History

In 1839 and 1842, the Baltic German artist Friedrich Ludwig von Maydell (1795-1846) published the first two volumes of his *Fünfzig Bilder aus der Geschichte der deutschen Ostsee-Provinzen Russlands*. This album not only contained the first images of the Baltic in history, but it was also one of the first instances of Romantic historicism in these lands and an early example of the uses of the past for constructing a specifically Baltic German identity. By analysing Maydell's work, the article discusses the particularities of the Baltic German images of history in a regional as well as transnational context. Examining his visual representations of the past, it shows how the borderland's historical memory was shaped by a variety of influences, including aspects of the Russian imperial historiographical tradition, as well as developments in the arts, historical discourse, and nationalism in Europe and Germany. The article also examines the transfer of visual motifs, thereby highlighting how the often competing and conflicting nineteenth-century nationalist histories were shaped by shared transnational schemata. Following this, it analyses the impact of the local colonial context on Maydell's images of Baltic history and the afterlives of his images in the later Estonian and Latvian national images of history. Although much scholarship has focused on the contrasts and conflicts between the Baltic German and the Estonian and Latvian visions of the Baltic past, this article reveals the rival versions of the past to also be closely entangled. Visual culture can demonstrate this well, showing that Estonian and Latvian artists opposed their work to Maydell's images, while also imitating and appropriating his style and motifs. Finally, Maydell's own treatment of the local peoples and their folk culture shows signs of complexity characteristic of colonial anxieties.

KEYWORDS: images of history, visual culture, Baltic history, Baltic German identity, cultural memory, colonialism (Eastern Europe), transnational history, entangled history

* Dieser Artikel wurde mit Unterstützung der Estnischen Wissenschaftsagentur (IUT18-8) verfasst.

Die Beschäftigung mit der Visualisierung von Geschichte – sei es in Form von Historiengemälden, Stichen, Zeichnungen oder Skulpturen – erfreut sich seit längerem zunehmender Beliebtheit in den Geisteswissenschaften. Zwar galten im traditionellen akademischen Kunstkanon und in der klassischen Kunstgeschichte Kunstwerke, die historische Ereignisse thematisieren, als tendenziell minderwertig.¹ Doch ist diese hierarchisierende Einordnung dank dem Einfluss der Studien zur visuellen Kultur obsolet geworden, und es hat sich eine neue Wertschätzung für die Historienmalerei herausgebildet. Ein anderer Grund hierfür ist in der Gedächtnisforschung zu suchen, in deren Rahmen man sich mit den kulturellen und darunter auch den künstlerischen Repräsentationen von Vergangenheit beschäftigt.² Auch die zeitgenössische Kunst nutzt wieder historische Themen, doch geht es ihr dabei nicht um die Rekonstruktion der Vergangenheit, sondern um deren Dekonstruktion. Dabei behandeln Künstler durchaus auch Krisen der Geschichtspolitik. Dafür liefert im estnischen Fall das Projekt „After War“ von Kristiina Norman ein gutes Beispiel, das sich mit dem 2007 in Tallinn ausgebrochenen Konflikt um ein sowjetisches Kriegsdenkmal beschäftigt.³ Um heutige Erinnerungskonflikte zu verstehen, muss man sich mit älteren Interpretationen der Vergangenheitskultur sowie der Erinnerungskultur und -politik auskennen. Dabei spielt auch die Beschäftigung mit den Visualisierungstraditionen von Geschichte eine Rolle, die sich im Zuge des europäischen Historismus des 19. Jahrhunderts herausgebildet haben. Ihnen entstammt eine überaus wirkmächtige Bildtradition, die oftmals bis zum heutigen Tage populäre Geschichtsbilder prägt. Durch die kritische Auseinandersetzung mit diesen Topoi lassen sich gängige

¹ FRANCIS HASKELL: *The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting*, in: *Past and Present* 53 (1971), 1, S. 109-120, hier S. 109.

² Zu den ersten Publikationen, in denen auf die Bedeutung der Visualisierung der Geschichte hingewiesen wurde, zählen: FRANCIS HASKELL: *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven – London 1993; STEPHEN BANN: *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge 1984. Etwas allgemeiner wird die Problematik der visuellen Quellen behandelt von PETER BURKE: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London 2001. Dieses Fragestellung wird mittlerweile auch in Museen thematisiert, hier kann insbesondere die im Jahre 2013 im Louvre organisierte Ausstellung „D’Allemagne, 1800-1939“ hervorgehoben werden. Obwohl dort nicht nur Historienbilder gezeigt wurden, betonte die Ausstellung nachdrücklich die Bedeutung von Bildern bei der Herausbildung nationaler Konstrukte. Im Baltikum sind Historienbilder im Lettischen Kunstmuseum im Rahmen einer Ausstellung über den Ersten Weltkrieg behandelt worden. Vgl. den Ausstellungskatalog GINTA GERHARDE-UPENIECE, NATALJA JEVSEJEVA (Hrsg.): *Eiropas kultūras galvaspilsētas izstāde „1914“ / „1914“ Exhibition of the European Capital of Culture, Rīga 2014*.

³ URL: <http://www.kristinanorman.ee/after-war/> (23.04.2017). Zum Hintergrund siehe KARSTEN BRÜGGEMANN, ANDRES KASEKAMP: *Identity Politics and Contested Histories in Divided Societies. The Case of Estonian War Monuments*, in: ERKI BERG, PIRET EHIN (Hrsg.): *Identity and Foreign Policy. Baltic-Russian Relations and European Integration*, Farnham 2009, S. 51-64.

nationale und historische Identitätskonstruktionen mit Erkenntnisgewinn dekonstruieren.

Im vorliegenden Beitrag geht es um bildliche Darstellungen historischer Ereignisse aus dem 19. Jahrhundert in den russischen Ostseeprovinzen. Den eigentlichen Untersuchungsgegenstand bildet die Sammlung von historischen Illustrationen *Fünzig Bilder aus der Geschichte der deutschen Ostsee-Provinzen Russlands*⁴ (im Folgenden „Fünzig Bilder“) von Friedrich Ludwig von Maydell (1795-1846). Der Aufsatz basiert auf in den letzten Jahren durchgeführten umfangreichen Forschungen zu den Historienbildern des 19. Jahrhunderts – darunter auch denen von Maydell.⁵ Darauf aufbauend will der vorliegende Beitrag zeigen, wie Maydells Darstellung von Geschichte sowohl durch globale Entwicklungen in der Historienmalerei als auch durch den lokalen baltischen Kontext geformt worden ist. Zudem diskutiert er die Auswirkungen des Kolonialdiskurses auf Maydells Visualisierungen der baltischen Geschichte sowie auch deren Nachleben in der visuellen Kultur Estlands und Lettlands.

Auf der einen Seite interessiert uns die Migration visueller Motive, welche die transnationale Dimension der nationalen Geschichtsdeutungen widerspiegelt. Wir werden uns nicht nur damit beschäftigen, wie Maydell selbst Motive anderer europäischer Künstler übernahm, sondern auch damit, wie dessen eigene Bilder später von national gesinnten estnischen und lettischen Künstlern genutzt und in einen neuen Kontext übertragen wurden. Auf der anderen Seite analysieren wir Maydells visuelle Interpretation der Geschichte einschließlich der mit deren Nachleben verbundenen kolonialen Spannungen, die nicht nur für die Ostseeprovinzen, sondern für Osteuropa insgesamt charakteristisch sind.⁶

⁴ FRIEDRICH LUDWIG VON MAYDELL: *Fünzig Bilder aus der Geschichte der deutschen Ostsee-Provinzen Russlands* nebst erklärendem Text, Lieferungen 1-2, Dorpat 1839-1842.

⁵ Die Untersuchungen erfolgten im Rahmen der vom September 2013 bis März 2014 im Estnischen Kunstmuseum Kadriorg gezeigten Ausstellung „Als der Künstler Klio traf. Historische Szenen aus dem 19. Jahrhundert“, wo neben Maydell auch andere baltische Historienbilder aus dieser Periode vorgestellt wurden. Parallel zur Ausstellung erschien eine neue, kommentierte Auflage von Maydells Album: LINDA KALJUNDI, TIINA-MALL KREEM (Hrsg.): *Friedrich Ludwig von Maydelli pildid Baltimaade ajaloo / Friedrich Ludwig von Maydells baltische Geschichte in Bildern / Friedrich Ludwig von Maydell's Baltic History in Images*, Tallinn 2013. Siehe auch die publizierten Vorträge der Tagung des Estnischen Kunstmuseums von Februar 2014 in TIINA-MALL KREEM (Hrsg.): *Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil / The Artist and Cleio. History and Art in the 19th Century / Der Künstler und Klio. Geschichte und Kunst im 19. Jahrhundert*, Tallinn 2015.

⁶ Die angebliche deutsche gesellschaftlich-politische bzw. kulturelle Dominanz in Osteuropa ist zuletzt häufiger aus kolonialer Perspektive heraus analysiert worden, z. B.: ERIC AMES, MARIA KLOTZ u. a. (Hrsg.): *Germany's Colonial Pasts*, Lincoln 2005; KRISTINA JÖEKALDA, KRISTA KODRES (Hrsg.): *Debating German Heritage. Art History and Nationalism during the Long Nineteenth Century*. Themenheft der *Kunstiteadus-*

Der Artikel gliedert sich in drei Teile: Zunächst behandeln wir die Spezifika in Maydells Darstellungsweise bzw. in der Bildsprache seiner Figuren, Motive, Kompositionen, Formen und Linien. Zweitens betrachten wir die Auswahl der historischen Ereignisse als Sujets und schlussendlich kolonialistische Motive auf Maydells Bildern. Diese werden dann in den allgemeinen Kontext einer sehr weit verstandenen Kolonialgeschichte eingebettet. Drittens thematisieren wir das Nachleben von Maydells Bildern im deutschbaltischen, estnischen und lettischen kulturellen Gedächtnis. Zur Einführung werden zunächst einige Aspekte der Biografie Maydells sowie deren Bedeutung für die „Fünfzig Bilder“ skizziert.

Die Biografie von Maydell im Kontext seiner Historienbilder

Maydell wurde im russischen Gouvernement Estland auf Gut Stenhusen (Teenuse) in eine Familie hineingeboren, die zum alteingesessenen Adel gehörte. Der Tradition der Familie folgend, erhielt Friedrich Ludwig seine Erziehung in Deutschland, in einem Internat der Herrnhuter Brüder in Neuwied am Rhein.⁷ Die Herrnhuter-Bewegung, die in Estland sowohl bei der gesellschaftlichen Elite als auch bei den Bauern populär war, beeinflusste Maydells Bestreben, in seinem künstlerischen Schaffen direkt oder indirekt für das Christentum einzutreten.⁸

Bevor Maydell Künstler wurde, besuchte er von 1810 bis 1812 die Domschule zu Reval (Tallinn). Darauf folgte der für junge Adelige damals fast unvermeidliche Dienst in der russischen Armee und die Teilnahme am Krieg gegen Frankreich, der 1812 begann und Maydell mit seinem Regiment bis nach Paris führte. Nach dem Armeedienst studierte Maydell einige Jahre Jura an der Universität Dorpat (Tartu). Zudem kam er im Archiv der Universität, wo er arbeitete, mit historischen Fragestellungen in Berührung.⁹ In Dorpat besuchte Maydell auch die Zeichenschule der Universität und traf dort wohl die Entscheidung, eine Laufbahn als Künstler einzuschlagen. Dies war eine eher ungewöhnliche Wahl, denn in den 1820er Jahren stellten adelige Künstler

likke Uurimusi / Studies on Art and Architecture / Studien für Kunstwissenschaft 23 (2014), 3-4.

⁷ Eckdaten zu Maydells Biografie bei WILHELM NEUMANN: Friedrich Ludwig v. Maydell. Ein baltischer Maler, in: Rigasche Stadtblätter (1897), Nr. 32-35; DERS.: Ein Künstlerlos, in: DERS. (Hrsg.): Aus alter Zeit. Kunst- und kulturgeschichtliche Miszellen aus Livland, Estland und Kurland, Riga 1913, S. 109-126; DERS.: Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts. Biographische Skizzen mit den Bildnissen der Künstler und Reproduktionen nach ihren Werken, Riga 1902, S. 39 ff.; DERS.: Lexikon baltischer Künstler, Riga 1908, S. 105 f.; ANNE UNTERA: Hingabe. Über Dreh- und Angelpunkte in Leben und Werk Friedrich Ludwig von Maydells, in: KREEM, Kunstnik (wie Anm. 5), S. 125-169.

⁸ UNTERA, Hingabe (wie Anm. 7), S. 149, 162.

⁹ Ebenda, S. 145.

eine Ausnahme dar; zumal im konservativen deutschbaltischen Milieu, aus dem Maydell stammte und dem er verhaftet blieb.¹⁰

Von Dorpat zog Maydell 1823 nach Deutschland, um sich künstlerisch weiterzuentwickeln. Im Jahr darauf reiste er weiter nach Rom, wo er sich mit mehreren deutschen Künstlern anfreundete, die sich für religiöse Sujets interessierten. Jedoch konvertierte er nicht zum Katholizismus, wie andere protestantische deutsche Maler im Rom jener Zeit es taten, sondern blieb als Herrnhuter seinem protestantischen Bekenntnis treu. Diese Grundhaltung sowie sein starkes Interesse an der europäisch-christlichen Kunst¹¹ ist wesentlich, will man die Entstehungshintergründe und den Inhalt seiner „Fünfzig Bilder“ verstehen.

Im Jahre 1827 kehrte Maydell in seine Heimat zurück. Er siedelte 1829 nach Dorpat über, wo zahlreiche Vertreter der lokalen geistigen Elite sowie Gelehrte verschiedener Fachrichtungen zu seinem Bekanntenkreis zählten und wo ihm die besten Bücher- und Bildersammlungen der russischen Ostseeprovinzen zur Verfügung standen. Im Kunstmuseum und in der Universitätsbibliothek befanden sich zahlreiche Reproduktionen der bekanntesten Historiengemälde aus aller Welt, die womöglich Maydell beim Erschaffen seiner Historienbilder als Inspirationsquelle dienten.¹²

Maydell gründete 1835 in Dorpat eine Holzschnittwerkstatt und illustrierte zu Beginn der 1840er Jahre das populärwissenschaftliche Werk *Nordische Sagen* des deutschbaltischen Historikers und Ethnografen Carl Russwurm, eine „Geschichte Peters des Großen“ und mehrere andere Werke.¹³ Auch wenn er damals viele Illustrationen für in St. Petersburg erschienene Bücher anfertigte, haben sich doch seine Hoffnungen, sich auf dem damals rasch wachsenden russischen Markt für Buchillustrationen durchzusetzen, nicht vollständig erfüllt.

Diese Illustrationen, die teilweise zeitgleich mit dem Album der „Fünfzig Bilder“ entstanden, zeigen Maydells Interesse für die Geschichte und dokumentieren seine gründliche Auseinandersetzung mit der Frage der Visualisierung von historischen Helden und ihres historischen Umfelds. Es ist zu ver-

¹⁰ KADI POLLI: Artistic Pursuits of an Aristocratic Baltic Lady. Helene Marie Zoege von Manteuffel (1773/74-1842), in: KERSTI KOLL (Hrsg.): Naiskunstnik ja tema aeg / A Woman Artist and Her Time, Tallinn 2014, S. 21-38.

¹¹ ANU ALLIKVEE: Friedrich Ludwig von Maydell und die Tradition der Historienbilder. Vorbilder und Zitate, in: KREEM, Kunstnik (wie Anm. 5), S. 169-212.

¹² TIINA-MALL KREEM: Ajaloopildid akadeemilises kunstikogus 19. sajandi esimesel poolel [Historienbilder in der akademischen Kunstsammlung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts], in: Tartu Ülikooli Ajaloo küsimusi 30, Tartu 2012, S. 68-93.

¹³ Nordische Sagen. Der deutschen Jugend erzählt und mit einem wissenschaftlichen Anhang versehen von CARL RUSSWURM, Leipzig 1842; NIKOLAJ P. LAMBIN: Istorija Petra Velikogo [Geschichte Peters des Großen], Sanktpeterburg 1843. Zur Tätigkeit Maydells als Illustrator siehe REIN LOODUS: Ludwig von Maydell raamatuillustraatorina [Ludwig von Maydell als Buchillustrator], in: Tartu Riikliku Kunstimuuseumi almanahh 1 (1964), S. 63-74.

muten, dass die Beschäftigung mit diesen Themen seine Fähigkeiten zur Schaffung narrativ wirkmächtiger Bilder weiterentwickelte, obwohl das Illustrieren von Märchen und fiktiven Texten im Unterschied zu den Historienbildern nicht mit dem Streben nach Authentizität verbunden ist. Die Verdienste Maydells als engagierter Forscher im Bereich historischer Kostüme und Waffen und als Vermittler dieses Wissens wäre aber ein Thema für sich.¹⁴

Die Ikonografie der „Fünfzig Bilder“

Maydells Album „Fünfzig Bilder“ stellte die Frühgeschichte Estlands und Lettlands zum ersten Mal bildlich und künstlerisch dar. Maydell hatte zunächst geplant, sein Album in fünf Teilen zu veröffentlichen, doch erschienen 1839 und 1842 nur zwei Hefte mit jeweils zehn Bildern und einem ausführlichen Begleittext. Die Bilder und der Text umfassen die Zeit zwischen 1156 und 1291, also die Phase der Gründung des christlichen Livlands, angefangen mit der legendären Entdeckung der heidnischen Liven (1156) bis zum Sieg des Deutschen Ordens über die heidnischen Litauer am Fluss Skujene (1291).¹⁵ Diese Bilder boten einen Überblick darüber, wie eine zahlenmäßig

¹⁴ Maydells diesbezügliche Kenntnisse kommen in seinen Kommentaren zu den Historienbildern klar zum Vorschein. Vgl. KALJUNDI/KREEM (wie Anm. 5), S. 105-125, 197-215, 225-228. Die Darstellung der Kleidung auf seinen Historienbildern analysiert INNA PÕLTSA-MJÜRJO: Friedrich Ludwig von Maydell und die Kostümgeschichte, in: KREEM, *Kunstnik* (wie Anm. 5), S. 268-306. Eine separate Behandlung würde auch die Beschäftigung Maydells mit der historischen Architektur und mit dem neogotischen Stil verdienen, schließlich gehörte er zu denjenigen, die diesen Stil in den Ostseeprovinzen popularisierten. Siehe ANTS HEIN: Friedrich Ludwig von Maydell unter den Renovatoren der Revaler St.-Olai-Kirche 1828-1840, in: ANNE LÕUGAS [UNTERA] (Hrsg.): *Neli baltisaksa kunstniku / Vier deutschbaltische Künstler*. Carl Sigismund Walther, Friedrich Ludwig von Maydell, August Georg Wilhelm Pezold, Gustav Adolf Hippius, Tallinn 1994, S. 39-46; DERS.: „Esiolgses vormis, ilma olulisema inetamise ja muutmiseta ...“. Tallinna Oleviste kiriku taastamine pärast 1820. aasta tulekahju [„In der ursprünglichen Form, ohne wesentliche Änderung ...“. Der Wiederaufbau der Olaikirche nach dem Brand im Jahre 1820], in: *Vana Tallinn* 26 (30) (2015), S. 65-103. Untersuchenswert wären darüber hinaus sein Beitrag zur Planung von Grabdenkmälern und -monumenten – UNTERA, *Hingabe* (wie Anm. 6), S. 154 – und die Verwendung von historischen Baudenkmälern für die Szenen der „Fünfzig Bilder“.

¹⁵ Maydell plante für den dritten Teil ein schnelleres Erzähltempo, wie das im zweiten Teil abgedruckte Verzeichnis der Bilder des geplanten dritten Teils zeigt: Mit den nächsten zehn Bildern wollte er die Periode vom Hochmittelalter bis zu den Ereignissen der Reformation im Jahre 1525 abdecken. Daraus lässt sich folgern, dass in den ersten beiden Teilen der Kampf zwischen den Kreuzfahrern und der autochthonen Bevölkerung – den Liven, Letten und Esten – das zentrale Thema darstellte, während im dritten Teil die politischen Streitigkeiten im mittelalterlichen Livland im Zentrum stehen sollten. KALJUNDI/KREEM (wie Anm. 5), S. 26, 236.

kleine deutschsprachige Oberschicht die Macht im Lande übernommen hatte.¹⁶

Die zwanzig feinstrichigen, schwarzweißen Umriss-Stiche Maydells mögen zwar in ihrer ästhetischen Wirkung schlicht erscheinen, sind aber für das baltische kulturelle Gedächtnis von großer Bedeutung: Sie stellen den Ausgangspunkt der baltischen Historienmalerei im 19. und 20. Jahrhundert dar. Wenn es um die Geschichtsinterpretation Maydells geht, muss jedoch neben den Bildern auch auf den Text geachtet werden.



Abb. 1: Friedrich Ludwig von Maydell: Erste Landung der Bremer Kaufleute an der Mündung der Daugava, in: VON MAYDELL (wie Anm. 4), Lief. 1, Bild 1

Nehmen wir zum Beispiel das erste Bild aus dem Album Maydells, das von der Entdeckung Alt-Livlands erzählt (Abb. 1). Bei seiner Darstellung der ersten Landung Bremer Kaufleute an der Mündung des Flusses Düna in Livland 1156 stützte sich Maydell auf die Chronik von Franz Nyenstedt (1610) und schuf eine fantasievolle bildliche Beschreibung. Heute wissen wir, dass die Geschichte der Bremer Kaufleute eine Fiktion aus dem 16. Jahrhundert

¹⁶ Im mittelalterlichen Livland entwickelte sich keine Zentralmacht; Landesherren waren die Bistümer und der Deutsche Orden. Der Norden Estlands gehörte von 1236 bis 1346 zu Dänemark, doch auch hier war der Adel deutschsprachig.

gewesen ist.¹⁷ Zu Lebzeiten Maydells jedoch wurde unter dem Einfluss dieser Legende noch eine Parallele zwischen der Entdeckung Amerikas und der so genannten „Aufseglung“ der baltischen Länder gezogen.¹⁸

Mit der Entscheidung, diese Geschichte zum ersten Bild seiner historischen Bildersammlung zu machen, wollte Maydell – so steht es auch im Begleit-text¹⁹ – betonen, dass der erste Kontakt zwischen der christlichen und der heidnischen Kultur in Livland seinem Wesen nach friedlich gewesen sei.

In der Mitte des Bildes sehen wir zwei Gruppen von jeweils drei Menschen – rechts stehen die deutschen Kaufleute und links die Einheimischen, die neugierig die fremden Waren betrachten. Über die Herkunft der Kaufleute informiert uns im Hintergrund eine Bremer Fahne am Mast des Schiffes. Den Mittelpunkt der Szene bildet der Spiegel, in den einer der Liven erstaunt hineinblickt. Dadurch, dass sich der Spiegel in der Hand eines Mannes und nicht einer Frau befindet, betont der Künstler dessen kognitiven Effekt. Der Spiegel ist hier kein Symbol der Eitelkeit, sondern der Selbst- und Weltentdeckung der Autochthonen. Zugleich zählten Spiegel neben Glasperlen zu den Waren, die den Einheimischen während der Zeit der Entdeckungen und der Kolonialisierung am häufigsten angeboten wurden. Auf der linken Seite bewundern zwei Frauen gerade die billigen Glasperlen. Maydell betont die friedliche Natur der Begegnung zwischen den Bremern und den Liven; das Gesamtbild sowie dessen Details schaffen so eine Parallele zur Visualisierung der Eroberung Amerikas. Dieser koloniale Vergleich lässt keinen Raum für Zweifel daran, wer auf dem Bild die Träger von Zivilisation und Kultur sind und wer demzufolge die künftigen Machthaber sein werden.

Im 18. und 19. Jahrhundert waren Darstellungen kolonialer Eroberungen in der europäischen und amerikanischen Bildkultur weit verbreitet.²⁰ Allerdings, das soll im Folgenden näher beleuchtet werden, war Maydell einer der Ersten, der die mit Kolumbus verbundene Bildsprache dafür benutzte, um die deutsche Eroberung Osteuropas im Mittelalter darzustellen – erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam dieser Gedanke im deutschen Kolonialdiskurs stärker zum Tragen.

Somit lohnt sich eine nähere Betrachtung von Maydells Bildern durchaus. Auf die Notwendigkeit, die Eigenschaften von bildlichen Repräsentationen kritisch zu analysieren, hat einer der maßgeblichen Autoren der ikonischen

¹⁷ Die Stützpunkte der Deutschen in Livland wurden in den 1180er Jahren errichtet, obwohl die Region an sich den deutschen Kaufleuten bereits vorher bekannt war.

¹⁸ PAUL JOHANSEN: Die Legende von der Aufseglung Livlands durch Bremer Kaufleute, in: OTTO BRUNNER, DIETRICH GERHARD (Hrsg.): Europa und Übersee. Festschrift für Egmont Zechlin, Hamburg 1961, S. 42-68; ULRIKE PLATH: Das Bremer Börsenbild als Allegorie. Planwagen, Konquistadores und die Adoption des livländischen Benjamin, in: KREEM, Kunstnik (wie Anm. 5), S. 343-380.

¹⁹ VON MAYDELL (wie Anm. 4), Lief. 1, S. 2.

²⁰ Z. B. BETH FOWKES TOBIN: Picturing Imperial Power. Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting, Durham 1999.

Wende schon in den 1990er Jahren aufmerksam gemacht. William J. T. Mitchell betont, dass bei der Analyse von Bildern neben den sozialen und kulturellen Bedeutungen immer auch das ästhetische Wesen und dessen äußere Formen berücksichtigt werden müssten.²¹

Dieser Standpunkt ist besonders im Falle solcher Kunstwerke relevant, die historische Ereignisse thematisieren und von daher politisch mehr oder weniger stark vorbelastet sein können. Dasselbe gilt beispielsweise auch für historische Romane; in letzter Zeit ist nicht nur die Frage untersucht worden, wie die Literatur etwa nationale Interessen reflektiert, sondern auch die umgekehrte Perspektive: Wie wirkt sich die literarische Form auf die Konstruktion der Nation aus?²² In einem erweiterten historiografischen Bildverständnis gilt es, die Kunstwerke nicht darauf zu reduzieren, dass sie Ideologien nur passiv reflektieren, wie es bis *dato* bei Untersuchungen zum kulturellen Gedächtnis üblich war. Vielmehr wird untersucht, wie Kunstwerke – darunter auch Bilder – in der Lage sind, Geschichtsbilder und Ideologien aktiv mitzugestalten.²³

Um hierbei den Konflikt zwischen Form und Inhalt bei Maydells Bildern noch deutlicher zu machen, ist es hilfreich, seine Darstellung der Eroberung der baltischen Länder und der Feldzüge gegen die Heiden, von denen die Litauer als am gefährlichsten galten, zu betrachten. Das vorletzte Bild des zweiten Albums mit der Bildunterschrift „Johann von Tisenhusen fällt mit der Ordensfahne in der unglücklichen Schlacht bei Aizkraule gegen die Litauer. 1279“ (Abb. 2) ist das kriegeischste und grausamste unter Maydells Bildern. In der Mitte des Bildes sehen wir Tisenhusen als Held auf seinem fallenden Pferd.²⁴ Sein Körper wird gerade von einem Litauer mit einem Speer durchbohrt, aber auch der Litauer wird kurz darauf umgebracht werden, denn ein anderer Ordensritter hat schon sein Schwert erhoben, um ihn zu enthaupten. Der fallende Tisenhusen übergibt die Ordensfahne an einen anderen Ritter – und auch dessen Körper wird durchbohrt; rechts schlägt der Ritter auf dem gefallenen Pferd den Angriff eines litauischen Reiters zurück; links unten ist ein Litauer dabei, einem vom Pferde gefallen Deutschen mit einem Säbel die Kehle durchzuschneiden. Von der Grausamkeit der Litauer zeugt auch

²¹ WILLIAM J. T. MITCHELL: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago – London 1994.

²² Diese Vorgehensweise wird deutlich bei FRANCO MORETTI: *Atlas of the European Novel 1800-1900*, London – New York 1999, und RICHARD MAXWELL: *The Historical Novel in Europe, 1650-1950*, Cambridge 2009. Maxwell vergleicht die letztlich illusorischen Ambitionen historischer Romane und Panoramagemälde, die Nation und die nationale Geschichte als möglichst umfassend darzustellen (S. 94). Im Zusammenhang mit den jungen Nationen des Baltikums wird dieselbe Idee ausgedrückt bei LINDA KALJUNDI, ENEKEN LAANES, ILONA PIKKANEN: Preface, in: DIES. (Hrsg.): *Novels, Histories, Novel Nations. Historical Fiction and Cultural Memory in Finland and Estonia*, Helsinki 2015, S. 8-25, hier S. 8-14.

²³ ANN RIGNEY: *The Afterlives of Walter Scott. Memory on the Move*, Oxford 2012.

²⁴ Darauf, dass wir es mit Tisenhusen zu tun haben, verweist das Wappen auf dem Sattelteppich seines Pferdes.

eine enthauptete Leiche, deren Kopf wir als Kriegsbeute am Sattel eines weiteren Reiters hängen sehen.²⁵



Abb. 2: Friedrich Ludwig von Maydell: Johann von Tisenhusen fällt mit der Ordensfahne in der unglücklichen Schlacht bei Aizkraukle gegen die Litauer, Kupferstich, in: VON MAYDELL (wie Anm. 4), Lief. 2, Bild 19

Die estnische Historikerin Ea Jansen schreibt über Maydells Stil: „In einem gewissen verblüffenden Gegensatz zum pathetischen und drastischen Wortgebrauch in den Texten steht die tatsächlich biedermeierliche, sogar gemütliche, lyrisch überhauchte Darstellungsart der Bilder. Es handelt sich um eine Art ‚deutsch-bürgerlicher Behaglichkeit‘ [...] sogar in den Kampfszenen bleiben die Posen der Figuren graziös, der Gesamteindruck ist dekorativ“.²⁶ Obwohl Jansen ihren Gedanken nicht weiterentwickelt, lässt sich an ihrer Bemerkung doch demonstrieren, dass die Form der Bilder, die Bildsprache, potenziell fähig ist, das eigentlich Charakteristische ihrer Zeit zu reflektieren. Im Unterschied zur Mehrheit der früheren Betrachter von Maydells Bildern wird man diese Bilder heutzutage nicht mehr nur als Beispiele einer biedermeierlichen Kunst oder als Illustrationen einzelner historischer Ereignisse be-

²⁵ KALJUNDI/KREEM (wie Anm. 5), S. 213 f.

²⁶ EA JANSEN: Friedrich Ludwig von Maydells „Fünzig Bilder aus der Geschichte der deutschen Ostseeprovinzen Rußlands“, in: LÖUGAS (wie Anm. 14), S. 29-38, hier S. 36.

handeln. Die interessantesten stilistischen und ideellen Aspekte dieser Bilder liegen nicht etwa im Kontrast zwischen der milden biedermeierlichen Lyrik und der grausamen Zeit der baltischen Kreuzzüge, sondern in der Art und Weise, wie Maydell die Mechanismen der zeitgenössischen Machtdiskurse in seinem Schaffen widerspiegelt. Genauer gesagt darf man den Nationalismus, Kolonialismus und die damit verbundenen Vorstellungen vom „Anderen“ nicht von der erwähnten Gemütlichkeit des biedermeierlichen Bürgertums trennen: Maydells Bilderzyklus formulierte auf suggestive Weise ein aufkeimendes deutschbaltisches Nationalbewusstsein. Maydell befasste sich früher als die meisten anderen mit der Entwicklung eines romantischen deutschbaltischen Nationalgefühls und der damit verbundenen spezifisch deutschen historischen Identität in den Ostseeprovinzen.²⁷ Er war der erste, der eine moderne Visualisierung der lokalen (deutschen) Geschichte schuf und um eine „Anknüpfung unserer kleinen Episode an das große Epos der Weltgeschichte“²⁸ bemüht war.

Dabei dienten ihm die Künstler des deutschen Kernlandes als Vorbilder. Als Maydell in Italien zusammen mit anderen deutschen Künstlern arbeitete (z. B. mit Ludwig Richter), ihre Bilder studierte und Motive ihrer Werke kopierte, übernahm er für seine künftige Serie von Historienbildern nicht nur einzelne Kompositionsideen und das Konzept der Serialität, sondern auch ganz konkrete Formen.

Eine außerordentlich gründliche Übersicht dessen, wie Maydell die von anderen Künstlern entwickelten Ideen und Formen in seiner Serie variierte, stammt von Anu Allikvee.²⁹ Ihr zufolge wurde Maydell z. B. beim oben beschriebenen Bild vom Fall des Johann von Tisenhusen durch das Ölgemälde „Der Sechskampf auf der Insel Lipadusa“ des Nazareners Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) inspiriert.³⁰ Maydells Bild hat eine V-förmige Komposition und teilt sich in drei Bildzonen. In der Mitte findet die Schlacht statt, in den seitlich stehenden Dreiecken befinden sich Paare im Zweikampf. Oben weht auf beiden Bildern eine Fahne, die auf die Position des Helden hinweist. Das auf die Knie gesunkene, verschreckte Pferd in der Mitte der Komposition ist ein bei Maydell häufig wiederkehrendes Motiv. Die Umsetzung des Sujets offenbart einige Verweise auf die ikonografische Tradition der europäischen Kunstgeschichte.³¹ Darüber hinaus zitiert Maydell auf seinem Schlachtenbild

²⁷ KALJUNDI/KREEM (wie Anm. 5), S. 13-20.

²⁸ VON MAYDELL (wie Anm. 4), Lief. 1, S. 1.

²⁹ ALLIKVEE (wie Anm. 11), S. 184-212.

³⁰ Julius Schnorr von Carolsfeld: Der Sechskampf auf der Insel Lipadusa (1816), Öl auf Leinwand, Kunsthalle Bremen.

³¹ So geht diese Darstellung des Pferdes auf den Niederländer Pieter Lastman (1583-1633) und sein Werk „Bileam und die Eselin“ (1622), Öl auf Holz, Israel-Museum, Jerusalem, zurück. Einen Esel in beinahe derselben störrischen Position findet man auch bei Rembrandt (1606-1669), einem Schüler Lastmans, und ebenso bei dem späteren Nazarener Gustav Jaeger (1808-1871). Rembrandt van Rijn: Bileam und die Eselin

den Nestor der nazarenischen Kunst Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), genauer sein Fresko „Odoardo und Gildippe“.³² Gerade aus dieser Komposition scheint auch der fallende Tisenhusen zu stammen.³³ Des Weiteren sehen wir sowohl auf dem Fresko Overbecks wie auch auf der Grafik Maydells einen Mann, der sein Schwert hinter seinem Rücken schwenkt, um dem Schlag mehr Kraft zu verleihen.³⁴ Was die Technik von Maydells Historienbildern anbetrifft, so geht auch diese auf einschlägige Autoritäten zurück. In seinem Kupferstichalbum imitiert Maydell ähnliche, in Deutschland erschienene Werke.³⁵

So kann man resümieren, dass Maydell die europäische Tradition des Historienbildes gut kannte und für seine eigene Reihe zur baltischen Geschichte Bilder von bekannten Künstlern zitierte und seinen Bedürfnissen anpasste. Das Album zeigt somit, wie offen die Kunstpraxis in den Ostseeprovinzen zu Maydells Zeiten für äußere Einflüsse war. Dies wird sowohl auf der Ebene der Idee der Serie deutlich wie auch auf der Ebene der Motive, wo sich Einflüsse bis in kleinste Details der Formensprache und Linientechnik finden lassen. Darüber hinaus jedoch ist ein derartiger Transfer von Motiven und Formaten nicht nur für die Welt der Kunst charakteristisch, sondern auch für den transnationalen Charakter des Nationalismus im 19. Jahrhundert. Um ein Verständnis für die Besonderheiten nationaler oder ethnischer Gruppen zu kreieren, bediente man sich aus dem Arsenal der transnational bekannten Formen, Genres und Motive.

Zugleich muss jedoch betont werden, dass man in einem Provinzkünstler nicht nur einen passiven Empfänger der aus dem Zentrum kommenden Einflüsse sehen sollte. Schließlich kann auch das Gegenteil der Fall sein: Mehrere deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts haben sich ihrerseits Motive bei Maydell entliehen. So gibt es z. B. einige faszinierende Ähnlichkeiten zwi-

(1626), Öl auf Leinwand, Musée Cognacq-Jay, Paris; G. Jaeger: Bileam und der Engel (1836), Öl auf Leinwand, in Privatbesitz.

³² Johann Friedrich Overbeck: Odoardo und Gildippe (1823), Fresko, Casa Massimo, Tasso-Saal, Rom.

³³ In einer ähnlichen Haltung stellt Maydell auch den sterbenden Bischof Berthold dar, der während des ersten Kreuzzuges gegen die Liven getötet wurde. Vgl. Tod des Bischofs Berthold beim ersten Zusammenstoß mit den Liven. 1198, in: VON MAYDELL (wie Anm. 4), Lief. 1, Bild 4.

³⁴ Es gibt noch weitere Beispiele: Das 19. Bild Maydells ist verbunden mit Carl Friedrich Lessings (1808-1880) „Die Schlacht bei Iconium im Jahre 1190“ (Vorarbeit für das Fresko 1828/29), Öl auf Leinwand, Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer; sowie „Die Schlacht bei Iconium“ (1831), Fresko, Schloss Heltorf, Düsseldorf.

³⁵ Ein gutes Beispiel hierfür ist das Album: Sechzehn bildliche Darstellungen aus der bayerischen Geschichte, nach den Gemälden unter den Bögen des Hofgartens zu München, 2. Aufl., München 1833, das in klaren Konturschnitten die Fresken des Münchner Hofgartens abbildet und Maydell wohl als Vorbild gedient hat. Die einzelne historische Themen behandelnden Fresken über den Arkaden des Münchner Hofgartens wurden von 18 jungen Künstlern unter der Leitung von Peter von Cornelius (1784-1867) 1826-1829 erstellt. Näheres dazu bei ALLIKVEE (wie Anm. 11).

schen Maydells „Fünfzig Bildern“ und dem 1862 veröffentlichten ersten Band des Albums „Die deutsche Geschichte in Bildern“.³⁶ Während außerdem vermutet worden ist, dass die Arbeiten Ludwig Richters Vorbild für Maydell gewesen seien und ihn dazu inspiriert hätten, Historienbilder zu entwerfen³⁷, begann Richter eigentlich erst genau zu derselben Zeit wie in Estland sein Freund Maydell damit, Geschichte zu illustrieren.³⁸ Richter wiederum war in die Entstehung des erwähnten Albums zur deutschen Geschichte eingebunden und besaß höchstwahrscheinlich ein Exemplar von Maydells „Fünfzig Bildern“.

Kolonialismus

Im Folgenden soll die Analyse auf die mit Abb. 1 eingeführte Kategorie des Kolonialismus im Œuvre Maydells fokussiert werden. Der deutsche Kolonialismus in den Ostseeprovinzen unterscheidet sich wesentlich vom neuzeitlichen Kolonialismus der europäischen Großmächte in Übersee. Dessen ungeachtet sind seit der Frühen Neuzeit koloniale Bilderwelten immer wieder Bestandteil der Konzeptualisierung deutscher Vorherrschaft im Baltikum wie auch in anderen Teilen Osteuropas gewesen. Insbesondere seit dem Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert breiteten sich koloniale Fantasien immer weiter in den deutschen Territorien aus.³⁹ Seit der Periode der Aufklärung rückte der Kolonialdiskurs bei Debatten über die Geschichte und die soziale Lage in den baltischen Provinzen immer weiter ins Zentrum. Von den deutschbaltischen Eliten wurde er hinsichtlich ihrer Identität und Legitimität genauso aktiv eingesetzt wie von deren Kritikern. Obwohl dieser Aspekt noch nicht zu Ende diskutiert ist⁴⁰, kann man doch behaupten, dass sich Maydells Geisteshaltung

³⁶ Ebenda, S. 199 ff.; LINDA KALJUNDI: The Workings of Cultural Memory and Colonialism. Friedrich Ludwig von Maydell's Baltic History in Images, in: KREEM, Kunstnik (wie Anm. 5), S. 213-267, hier S. 238 f.

³⁷ Z. B. KONRAD MAIER: Rahvuskultuur eesti kunstis? 19. sajandi keskpaigast I maailmasõjani [Nationalkultur in der estnischen Kunst? Von der Mitte des 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg], in: REIN UNDUSK (Hrsg.): Rahvuskultuur ja tema teised, Tallinn 2008, S. 151-173, hier 154.

³⁸ Vgl. z. B. Richters populäre Illustrationen in EDUARD DULLER: Geschichte des deutschen Volkes, Leipzig 1840.

³⁹ SUSANNE M. ZANTORP: Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770-1870), Berlin 1999.

⁴⁰ Auf den Bedarf, die Spezifika des baltischen Kolonialismus genauer festzulegen, ist vor kurzem hingewiesen worden bei LIINA LUKAS, EPP ANNUS, PIRET PEIKER: Colonial Regimes in the Baltic States, in: Interlitteraria 18 (2013), 2, S. 545-554. Auf den Einfluss des Kolonialismus auf alle Lebensbereiche des Baltikums im 18. und 19. Jahrhundert wird auch hingewiesen bei ULRIKE PLATH: Esten und Deutsche in den baltischen Provinzen Russlands. Fremdheitskonstruktionen, Lebenswelten, Kolonialphantasien 1750-1850, Wiesbaden 2011. Zur Diskussion über die kolonialen Aspekte der deutschen Vorherrschaft in Osteuropa im Generellen vgl. IULIA-KARIN PATRUT: Con-

als kolonial charakterisieren lässt.⁴¹ Das beste Beispiel dafür ist der erste Teil seines Albums, mit dessen Bildauswahl die Eroberung des Landes legitimiert werden sollte. Zusätzlich zum Kreuzzug illustriert er auch die Gründung deutscher Siedlungen und Institutionen, wie z. B. die Gründung Rigas 1201 oder die Vereinigung des Schwertbrüderordens mit dem Deutschen Orden 1237. Dabei werden die Rechte und Privilegien der kolonialen Elite deutlich herausgestellt.

Dieser Umstand bietet auch eine mögliche Antwort auf die Frage, warum Maydell dem Beginn des livländischen Mittelalters in seinem Album so viel Aufmerksamkeit gewidmet hat. Das Mittelalter war für ihn aus nationaler Perspektive wichtig, war doch dessen nationale Deutung im 19. Jahrhundert weit verbreitet, und ihm kam auch in der deutschen romantischen Geschichtsauffassung besondere Bedeutung zu.⁴² Für das deutschbaltische Publikum jener Zeit war das Mittelalter mit der Errichtung der deutschen Kolonie in den baltischen Ländern und der deutschen Vorherrschaft verbunden – zwar hatte sich im Mittelalter keine Zentralmacht herausgebildet, doch war die Region in den Händen des Deutschen Ordens und der Bischöfe. Dabei sollte man in Maydell, wie bereits angedeutet, nicht nur einen Kopisten der deutschen Mittelalter-Begeisterung sehen. Vielmehr waren es seine Kolonialfantasien – insbesondere das oben geschilderte Bild, das die Bremer Kaufleute diskursiv in die Nähe populärer Kolumbusdarstellungen rückte und damit die deutsche Landnahme in Livland mit der Eroberung Amerikas gleichsetzte –, die zukünftige, ähnlich gelagerte Vorstellungen im deutschen Mutterland vorwegnahmen. Die Vorstellung, dass die Kolonisierung Osteuropas im Mittelalter durch die Deutschen mit dem frühneuzeitlichen Kolonialismus verglichen werden könne und ihm sogar vorausgegangen sei, erreichte in Deutschland erst nach der Reichsgründung im Jahre 1871 größere Verbreitung.⁴³

Auf die Beschäftigung Maydells mit dem materiellen Erbe des Mittelalters wurde bereits hingewiesen. Er interessierte sich darüber hinaus auch für mittelalterliche Quellen. Obwohl er sich nicht für einen Historiker hielt⁴⁴, konnte er doch nicht anders, als für seine Bilder auch eine historische Rahmen-

ceptualizing German Colonialism within Europe, in: DIRK GÖTTSCHE, AXEL DUNKER (Hrsg.): (Post-)Colonialism across Europe. Transcultural Memory and National History, Bielefeld 2014, S. 279-304.

⁴¹ Zur Verknüpfung des Kolonialismus mit Maydells Arbeit, insbesondere aus der Perspektive des kulturellen Gedächtnisses und des Nachlebens der „Fünzig Bilder“, siehe auch LINDA KALJUNDI: The Workings of Cultural Memory and Colonialism. Friedrich Ludwig von Maydell's Baltic History in Images, in: KREEM, Kunstnik (wie Anm. 5), S. 213-267.

⁴² KALJUNDI/KREEM (wie Anm. 5), S. 30 f., 236.

⁴³ Die Verbreitung des mittelalterlichen Osteuropa betreffender Kolonialfantasien hatte im 19. Jahrhundert einen starken Einfluss auf die historische Identität der Deutschbalten. PLATH, Esten und Deutsche (wie Anm. 40), S. 262-282; siehe auch DIES., Das Bremer Börsenbild (wie Anm. 18).

⁴⁴ VON MAYDELL (wie Anm. 4), Lief. 1, S. 1.

erzählung zu schaffen. Typisch für die Zeit des Aufkommens der akademischen Geschichtswissenschaft und des Historismus vertraute Maydell dabei den ältesten Quellen, den mittelalterlichen Chroniken, mehr als den Untersuchungen späterer Historiker.⁴⁵

Die wichtigste Quelle für Maydell war Heinrichs *Livländische Chronik*. Dieser in den 1220er Jahren verfasste Text ist die früheste Quelle, in der über die Christianisierung Livlands berichtet wird. Obwohl das Werk zwischenzeitlich in Vergessenheit geraten war, wurde es zu Maydells Zeit zu einer Art Gründungsmythos für die baltischen Provinzen und die deutschbaltische Gemeinschaft.⁴⁶ Wie für Heinrich war auch für Maydell die Legitimierung der Kreuzzüge und der kolonialen Eroberung das wichtigste Anliegen. Die Argumente der beiden Autoren erweisen sich aber interessanterweise als sehr unterschiedlich. Der Chronist Heinrich begründet die Eroberungen mit der Hinterlist der Einheimischen und nimmt Anleihen bei der Bibel.⁴⁷ Maydell dagegen betont das niedrige Entwicklungsniveau der lokalen Zivilisation. Er widmet diesem Aspekt in seinem Begleittext viel Aufmerksamkeit und behauptet, dass eine „Kultur“ nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht habe, das barbarische Leben zu bekämpfen.⁴⁸ Dies ist ein klares Indiz für ein neuzeitliches kolonialistisches Weltbild, von dem Maydell wie auch seine Zeitgenossen beeinflusst waren.

Maydells Wunsch, die Unterschiedlichkeit der Kulturen zu betonen, spiegelt sich auch in seiner Auswahl der Szenen aus Heinrichs Chronik wider. Neben den Illustrationen von Schlachtszenen und solchen Episoden, welche die scheinbar überlegene Kulturträgerrolle der Eroberer unterstreichen, bevorzugte er solche Bilder, welche die Auseinandersetzung zwischen dem „Eigenen“ und dem „Fremden“ darstellen – in erster Linie die Konflikte zwischen der christlichen Religion und dem naturnahen Heidentum. Dieses bildliche Arsenal, das letztendlich der Legitimierung der Gewalt dient, unterscheidet sich deutlich von den rhetorischen Argumenten des Chronisten Heinrich.

Wie ist diese Transformation zu erklären? Einerseits spielte dabei der jeweils unterschiedliche Entstehungskontext von Chronik und Bildalbum, aber auch die veränderte Ideologie, die beiden Werken zugrunde liegt, eine Rolle. Andererseits jedoch ist auf den Transfer zwischen den verschiedenen Medien

⁴⁵ KALJUNDI/KREEM (wie Anm. 5), S. 41-46, 244 ff.

⁴⁶ LINDA KALJUNDI, KASPARS KLAVIŅŠ: The Chronicler and the Modern World. Henry of Livonia and the Baltic Crusades in the Enlightenment and National Traditions, in: MAREK TAMM, LINDA KALJUNDI u. a. (Hrsg.): *Crusading and Chronicle Writing on the Medieval Baltic Frontier*, Farnham 2011, S. 409-456, hier S. 409-423.

⁴⁷ MAREK TAMM: How to Justify a Crusade? Conquest of Livonia and the New Crusade Rhetoric in the Early Thirteenth Century, in: *Journal of Medieval History* 39 (2013), S. 431-455; JAAN UNDUSK: Sacred History, Profane History. Uses of the Bible in the Chronicle of Henry of Livonia, in: TAMM/KALJUNDI (wie Anm. 46), S. 45-75.

⁴⁸ VON MAYDELL (wie Anm. 4), Lief. 1, S. 1 f.

des kulturellen Gedächtnisses zu verweisen. Wie Forschungen hierzu gezeigt haben, bringt jede neue Darstellung eines geschichtlichen Ereignisses eine Bedeutungsverschiebung mit sich.⁴⁹ Die Veränderung kann stärker ausfallen, wenn damit auch die Übertragung in ein anderes Medium einhergeht – wenn z. B. etwas, das bisher nur in Texten beschrieben wurde, nun auch bildlich dargestellt wird. Maydells Album bietet ein Beispiel dafür, dass die bildliche Wiedergabe der geschichtlichen Ereignisse nicht nur eine bestimmte Auffassung der Geschichte verstärken, sondern diese auch verändern kann. Gerade mit Hilfe der Bilder versuchte Maydell, seine Auffassung vom kulturellen Unterschied zu untermauern.



Abb. 3: Friedrich Ludwig von Maydell: Der Mönch Theoderich in Gefahr den Götzen geopfert zu werden. 1192 [1191], Kupferstich, in: VON MAYDELL (wie Anm. 4), Lief. 1, Bild 3

Auf dem dritten Bild seines Albums (Abb. 3) stellt Maydell den Konflikt dar, der seiner Ansicht nach bei der Begegnung von Zivilisation und „Barbarismus“ entstand; man kann sogar sagen, dass er diese Szene zum Schlüsselmoment der gesamten Eroberungsgeschichte stilisiert. Die Absicht der Live, Mönch Theoderich den heidnischen Göttern zu opfern, macht unter dieser Sichtweise klar, dass eine friedliche Mission unmöglich und die Tätigkeit der

⁴⁹ Siehe z. B. ANN RIGNEY: Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory, in: Journal of European Studies 35 (2005), S. 11-28, hier S. 20.

Missionare unter den „wilden“ Heiden mit vielen Gefahren verbunden gewesen sei. Zusätzlich bietet diese Geschichte auch eine Rechtfertigung für die wenig später beginnenden Kreuzzüge. Den Stoff für das Bild entnahm Maydell ebenfalls der Chronik Heinrichs.⁵⁰ Das Bild visualisiert aber nur die Kulmination des Streits bzw. den Moment, in dem Theoderich auf dem Pferd sitzt, das sein Schicksal entscheiden wird: Tritt das Pferd mit dem rechten Bein – dem des Lebens – über die gekreuzten Speere, bleibt er am Leben, bewegt es aber das linke Bein – das des Todes –, wird er den Göttern geopfert. Die Handlung findet in einem heiligen Hain statt, in dem beseelte Bäume wachsen (bzw. leben). Obwohl das Urteil Heinrich zufolge nicht in einem Hain gefällt wurde, ist die Wahl des Handlungsortes nicht überraschend – im 19. Jahrhundert war der Hain zu einem bekannten Symbol für den heidnischen Glauben geworden.⁵¹ Es ist aber auch möglich, dass der Künstler die Idee der Darstellung des Baumes mit Menschengesicht von Heinrich übernommen hat, denn in der Chronik findet sich die Beschreibung des Gottes der Liven, der aus einem Baum herauswächst – wenn auch in Verbindung mit einem anderen Ereignis.⁵² Unter dem Baum befindet sich ein Altar, der aus zwei aufeinander gehobenen Findlingen besteht, wobei der unter dem Altar liegende Schädel und ein Schenkelknochen auf die Praxis des Menschenopfers hinweisen.

Maydell platziert den Mönch auf seinem Pferd mit den zwei gekreuzten Speeren als Schlüsselemente der Szene genau im Zentrum der Bildkomposition. Das Pferd lenkt ein links von ihm stehender weiser Mann. Zwei andere, ebenfalls in Leder gekleidete Weise stehen links im Bild unter dem heiligen Baum und beobachten aufmerksam, welches Bein das Pferd hebt. Das Ergebnis – der Wille des christlichen Gottes, dessen Präsenz durch die Figur eines betenden Mönches angedeutet wird, siegt über den Willen des heidnischen Gottes – kommentieren die Ältesten der Liven, hinter denen das einfache Volk versammelt ist. Besondere Beachtung verdienen die Kleider der

⁵⁰ In der Chronik beginnt der Konflikt damit, dass die Liven von Turaida (Treiden) dem Mönch Theoderich die Schuld daran geben, dass ihre Getreidefelder im Regen geschädigt werden, während seine Felder eine gute Ernte tragen. *Heinrici Chronicon Livoniae*, in: LEONID ARBUSOW, ALBERT BAUER (Hrsg.): *Monumenta Germaniae Historica*, SS rer. Germ. 31, Hannover 1955, I.10, S. 4 f.

⁵¹ Dies wird im gesamteuropäischen Kontext sehr gut gezeigt bei SIMON SCHAMA: *Landscape and Memory*, New York 1995; siehe auch ALBRECHT LEHMANN: *Von Menschen und Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald*, Reinbek bei Hamburg 1999.

⁵² *Heinrici Chronicon Livoniae* (wie Anm. 50), X.14, S. 45. In der Chronik sind die Vergötterung der Haine und der Natur ein Argument dafür, die Heiden der Apostasie zu beschuldigen, aber die Beschreibungen Heinrichs sind nicht allzu detailliert. LINDA KALJUNDI: (Re)performing the Past. Crusading, History Writing, and Rituals in the Chronicle of Henry of Livonia, in: LARS BOJE MORTENSEN, TUOMAS M. S. LEHTONEN u. a. (Hrsg.): *The Performance of Christian and Pagan Storyworlds. Non-canonical Chapters of the History of Nordic Medieval Literature*, Turnhout 2013, S. 295-338, hier S. 318-331.

livischen Weisen, die aus Sicht der Kulturgeschichte der Kleidung absolut bemerkenswert sind. Die langen, einfachen Fellpelze wirken sehr urzeitlich, als seien ihre Träger primitive Wilde. Deren Wildheit zeigt sich an ihren einfachen Bauernschuhen und ihren Haaren, die beinahe an Heuhaufen erinnern, und an ihren langen Bärten. Das Haar ist auf dem Haupt mit einem Faden zusammengebunden und in einem Fall sogar am Zopfende verziert. Der Künstler verweist mit der Darstellung der livischen Weisen auf deren Zugehörigkeit zum Reich der Natur. Zugleich inszeniert er den radikalen Unterschied zum Mönch Theoderich, dem christlichen Diener Gottes, der sein Gesicht zum Himmel wendet.⁵³



Abb. 4: Friedrich Ludwig von Maydell: Wie der Sturm der Esten auf die lettische Burg Beverin zurückgeschlagen wird. 1207 [1208], Kupferstich, in: VON MAYDELL (wie Anm. 4), Lief. 1, Bild 10

Ein anderes Beispiel bietet das letzte Bild des ersten Albums (Abb. 4), das eine zutiefst symbolische Bedeutung hat. Auch hier hat Maydell sich bei der Bildkomposition auf die Chronik Heinrichs gestützt.⁵⁴ Das Bild zeigt die Burg von Beverin, die von den soeben getauften Lettgallern gegen die estnischen Heiden verteidigt wird. Es geht also um Streitigkeiten unter den lokalen

⁵³ KALJUNDI/KREEM (wie Anm. 5), S. 110.

⁵⁴ Heinrici Chronicon Livoniae (wie Anm. 50), XII.6, S. 63 f. Heinrich zufolge fand dieses Ereignis aber erst 1208 statt.

Stämmen und die gute Zusammenarbeit der Lettgaller mit den Deutschen. Dabei wird auch der Gegensatz zwischen der (deutschen) Kultur und der Barbarei illustriert, der darauf hinausläuft, dass der Sieg der Kultur, die sich nicht nur auf die militärische Macht, sondern auch auf die geistige Übermacht stützt, letztlich unvermeidlich sei. Maydell stellt einen Priester dar, der während des Kampfes inmitten der Verteidiger der Burg ein Musikinstrument hervorholt und mit seiner Musik Gott zu Hilfe ruft. Die Esten, die offenbar noch nie eine solche Stimme gehört haben, halten verwundert inne. Mit diesem Detail betont Maydell außerdem, dass die Esten der Natur näher stünden als der Kultur.

Die untere Bildhälfte zeigt die Esten, die zum Teil noch die Burg bestürmen, aber zum Teil auch schon bereits die Flucht ergreifen. Ikonografisch deutet der Künstler den kommenden Sieg an: Den Priester, der sich Gott zuwendet, schützen Schilder, und auf einem von ihnen ist ein Kreuz zu sehen; das Schild mit dem Kreuz fängt die Speere und Äxte der Heiden ab. Darauf, dass die Kräfte der Heiden schwinden, weisen auch die abgebrochenen Bäume hin, die sich zwischen ihnen und der Burg befinden; von den Esten als primitive Leiter benutzt, um in die Burg zu gelangen, sind sie nun tot.⁵⁵

Zusammenfassend sei festgehalten, dass Maydells Darstellung der Kreuzzüge ein gutes Beispiel dafür bietet, wie dauerhaft der Gegensatz zwischen dem „Eigenen“ und dem „Fremden“ sein kann. Bilder werden immer wieder zur Visualisierung wichtiger und existenzieller Fragen benutzt – in diesem Fall zur Rechtfertigung der Eroberung und Etablierung der Kolonialherrschaft. Wie im folgenden Abschnitt zu zeigen sein wird, werden die Bilder, d. h. ihre „Moral“ und ihre Motive, bei jeder neuen Darstellung verändert, doch der wesentliche Kern des Konflikts zwischen dem „Eigenen“ und dem „Fremden“ bleibt dabei erhalten.

Das Nachleben von Maydells Bildern

Maydells Darstellungen haben sowohl deutsche und deutschbaltische als auch lettische und estnische Künstler inspiriert und beeinflusst. Dabei gehörte er zu den frühesten Ideengebern einer deutschnationalen Kolonialideologie, der zufolge die Deutschen aufgrund der mittelalterlichen Ostkolonisation als die ersten und erfolgreichsten Kolonisatoren unter den europäischen Völkern anzusehen seien.⁵⁶ Eine nennenswerte Verbreitung fanden derartige Ideen in Deutschland erst in den 1870er Jahren. Ulrike Plath zufolge nutzte das Gemälde von Peter Janssen (1844-1908) „Die Colonisation der Ostsee durch die Hanse. AD 1201“, das 1872 für die Bremer Börse gemalt wurde, die gleichen Elemente wie Maydell in seinen livländischen Historienbildern.⁵⁷ Bei ihrer

⁵⁵ KALJUNDI/KREEM (wie Anm. 5), S. 123 ff.

⁵⁶ PLATH, Esten und Deutsche (wie Anm. 40), S. 262-282.

⁵⁷ DIES., Das Bremer Börsenbild (wie Anm. 18).

Analyse der Entwürfe und der erhaltenen Fotos dieses im Zweiten Weltkrieg vernichteten Monumentalgemäldes findet Plath Anleihen bei Maydells Bildern „Die Entdeckung Livlands“ und „Bischof Albrecht [Albert] legt den Grundstein zur Stadt Riga. 1200 [1201]“.

Hinsichtlich der Vorbildfunktion und des Nachlebens von Maydells Historienbildern müssen Leopold von Pezold (1832-1907), Theodor Albert Sprenkel (1832-1900) und Ernst Hermann Schlichting (1812-1890) genannt werden, die gegen Ende der 1860er Jahre in Reval chronologisch dort angesetzt haben, wo Maydell als Gründer des baltischen Historienbildes seine Arbeit abgebrochen hat. Die Serie von Bildern, die diese drei Künstler für die Revaler Börse planten – „Das Maigrafenfest“ und „Die Ankunft der Reformationboten“ – wurden vollendet, „Die Machtübernahme durch die Schweden“ hingegen nicht –, zeigt, dass sie ihre Arbeit genauso konzipiert haben wie Maydell: umfangreich und chronologisch. Und nicht nur das: Die drei Bilder der Börse haben auch kompositorische Gemeinsamkeiten mit einem Bild aus dem Album Maydells mit dem Titel „Biblisches Schauspiel in Riga. AD 1204 [1206]“.⁵⁸ Das historische Ereignis und die Figuren werden in der Umgebung einer konkreten Stadt dargestellt, die gepflasterte Straße vereint verschiedene Kulturen und Stände, die Menschengruppen an den Ecken und den Rändern des Bildes „erzählen“ unterschiedliche kleine Geschichten, die alle zusammen eine große Geschichte ergeben.

Die Deutschbalten benötigten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diese Bilder, um ihre lokale ethnische Identität zu stärken.⁵⁹ Zu dieser Zeit war das Interesse an der Lokalgeschichte bei allen Bürgern der Ostseeprovinzen, d. h. auch den Esten und Letten, im Vergleich zu Maydells Lebzeiten enorm gestiegen, was sich an deren zahlreichen Vereinen ablesen lässt. Aber somit entstand auch ein Konflikt zwischen zwei unterschiedlichen Deutungen der Geschichte: In der estnischen nationalen Geschichtsschreibung bildete sich rasch eine Idealisierung der frühgeschichtlichen Kultur, also der Zeit vor der deutschen Kolonisation, und eine scharfe Kritik an den Kreuzzügen und der Missionierung heraus.⁶⁰ Dabei konnte man sich sogar auf die kritischen deutschen Autoren der baltischen Aufklärung stützen, von denen sich Maydell deutlich distanziert hatte.

Interessant ist wiederum, dass Maydells Bilder gerade von estnischen und lettischen Künstlern genutzt und ihren Intentionen angepasst wurden, indem

⁵⁸ Biblisches Schauspiel in Riga. AD 1204 [1206], in: VON MAYDELL (wie Anm. 4), Lief. 1, Bild 9.

⁵⁹ TIINA-MALL KREEM: Gemälde der Düsseldorfer Malerschule in öffentlichen Gebäuden Estlands, in: TIINA AABEL (Hrsg.): Der Reichtum der Natur. Die Idee der Naturnähe und die Düsseldorfer Malerschule. Manuskript im Archiv des Estnischen Kunstmuseums.

⁶⁰ KASPARS KĻAVIŅŠ: The Baltic Enlightenment and Perceptions of Medieval Latvian History, in: *Journal of Baltic Studies* 29 (1998), S. 213-224; KALJUNDI/KĻAVIŅŠ (wie Anm. 46), S. 411-417, 426-432.

sie ihre jeweils eigene nationale Geschichte schufen. Somit kam es zu der paradoxen Situation, dass estnische oder lettische Historiker kaum je einen Text ihrer deutschbaltischen Kollegen aus dem 19. Jahrhundert ohne Kommentar übernommen hätten, während Maydells Bilder sehr häufig und vor allem unkommentiert verwendet wurden.⁶¹

Ein Grund für diese häufige Verwendung ist sicherlich die geringe Zahl an Bildern, die es überhaupt von historischen Szenen in der deutschbaltischen wie auch in der estnischen Tradition gibt. Ein anderer Grund dürfte sich hinter dem kolonialen Kontext verbergen: Da es schließlich das Ziel vieler estnischer und lettischer Historiker war, die deutschbaltische Auffassung der Geschichte zu widerlegen, war es unvermeidlich, dass viele Elemente dieser deutschbaltischen Erzählung in die estnisch-lettische Geschichtsdeutung übernommen wurden. Anders gesagt war man gerade wegen der Konkurrenz der beiden Geschichtsnarrative regelrecht gezwungen, dieselben Themen, Ereignisse und Personen aufzugreifen.⁶² Im neuen nationalen Kontext wurden die ursprünglich positiv besetzten Themen und Helden allerdings für gewöhnlich negativ umgedeutet.



Abb. 5: Munga Teodooriku saatuse äraotsustamine [Die Entscheidung des Schicksals des Mönchs Theoderich], in: KAMPMANN (wie Anm. 61), Tallinn 1924, S. 33

⁶¹ Z. B. MIHKEL KAMPMANN: *Eesti ajalugu* [Geschichte Estlands], Tallinn 1919, Neuauflagen 1921, 1924, 1927.

⁶² LINDA KALJUNDI, ULRIKE PLATH: *Eesti ajalookirjutus põimitud perspektiivist* [Eine verschränkte Perspektive auf die estnische Geschichtsschreibung], in: *Tuna* (2017), 1, S. 2-6.

Ein gutes Beispiel dafür, wie eng die deutschbaltische, lettische und estnische Nationalgeschichtsschreibung miteinander verbunden und verflochten waren, ist das Motiv der Schicksalsentscheidung, dem wir, wie gesehen, zum ersten Mal bei Maydell (Abb. 3) begegnen. Aufgenommen wurde dieses Motiv später von lettischen und estnischen Künstlern wie Arturs Baumanis (1867-1904), von dem (namentlich unbekannten) Illustrator von Kampmanns Lehrbuch *Eesti ajalugu* (Geschichte Estlands) (Abb. 5), oder von Lepo Mikko (1911-1978).⁶³ Baumanis, einer der Begründer der nationalistisch orientierten Maltradition Lettlands, stellte 1887 nach Maydells Vorbild die Heiden ungefähr so dar, wie sie in der Vorstellung der meisten Deutschbalten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aussahen – bekleidet mit Tierfellen und mit Bärenzähnen um den Hals. Nur die Stammesältesten, die Weisen und deren Helfer tragen auf den Gemälden von Baumanis Kleidung aus Stoff. In der Regel dient geschneiderte Kleidung, aber auch Metallschmuck, als Hinweis auf Christen, d. h. es verweist auf die Vorzüge derer, die den christlichen Glauben bereits angenommen haben (und hinter Theoderichs Rücken stehen). Dennoch gibt es auf den Gemälden von Baumanis etwas zu sehen, was bei Maydell fehlt: ein gewisser Stolz auf die Ureinwohner und ihre Traditionen. Noch deutlicher als auf dem hier besprochenen Gemälde „Das Schicksalspferd“ kommt diese Einstellung auf seinem großformatigen Werk „Die Kuren verbrennen gefallene Kämpfer“ zum Vorschein.⁶⁴ Dieses Bild stellt das Begräbnisritual der Heiden dar: In der nächtlichen Dunkelheit sind im Lichte eines Lagerfeuers ein in weiß gekleideter Weiser, stämmige Männer, Bierkrüge, die herumgereicht werden, und sogar volkstümliche Musikinstrumente – keine Harfe, sondern Zither und Kriegshorn – zu sehen.

32 Jahre nach der Fertigstellung des Gemäldes von Baumanis kam 1919 das Motiv der Schicksalsentscheidung, das Maydell 1839 geschaffen hatte, in der ersten Auflage von Kampmanns Lehrbuch erneut zur Verwendung (Abb. 5). Der Mönch Theoderich, sein weißes Pferd und die gekreuzten Speere stimmen beinahe genau mit dem Bild Maydells überein, doch sind die livländischen Weisen hier als würdevolle, gut gekleidete Herren dargestellt. Die Bäume des Hains mit Menschengesicht, die wir bei Maydell erkennen können, wurden von Baumanis in Menschen- und Tierschädel verwandelt und in Kampmanns Werk durch die Schilde der einheimischen Krieger ersetzt.

Noch einmal gut zehn Jahre später vollendete Lepo Mikko 1941 sein Gemälde „Vor dem Aufstand“ (*Ülestõusu eel*), das ebenfalls das Motiv der Schicksalsentscheidung aufgreift. Das Bild zeigt ältere estnische Krieger neben einem weißen Pferd, das die Entscheidung fällen soll. Es geht dabei

⁶³ Arturs Baumanis: *Likteņa zirgs* [Das Schicksalspferd] (1887), Lettisches Nationales Kunstmuseum; Kampmann (wie Anm. 61); Lepo Mikko: *Ülestõusu eel* [Vor dem Aufstand] (1941), Estnisches Kunstmuseum.

⁶⁴ Arturs Baumanis: *Kurši sadedzina savus mirušos* (1880er Jahre), Lettisches Historisches Nationalmuseum.

zwar nicht mehr um die Entscheidung über Theoderichs Leben oder Tod (und die Darstellung lässt sich nicht mehr auf ein konkretes historisches Ereignis beziehen), doch kannte Mikko offensichtlich die frühere Motivtradition und schöpfte daraus seine Inspiration. Zudem lässt sich das Gemälde auf seinen Entstehungskontext 1941 beziehen, als die Esten vor einer folgenschweren Entscheidung standen – sollten sie gegen die sowjetischen Interventionstruppen kämpfen oder nicht?

Somit kann zusammenfassend gefolgert werden, dass das Motiv der Schicksalsentscheidung von Maydell aus der *Livländischen Chronik* übernommen wurde, doch schrieben es estnische und lettische Künstler in etwas abgewandelter Form tief in das jeweilige nationale kulturelle Gedächtnis ein. Dabei erlebte die Bedeutung des Ereignisses und seiner Protagonisten mit der Zeit eine erhebliche Wandlung: Die Szene, die ursprünglich die kulturelle Minderwertigkeit der Ureinwohner betonen sollte, wurde in den Arbeiten der estnischen und lettischen Künstler zum Abbild einer idealisierten, authentischen und würdevollen Eigenkultur.

Eine weitere Perspektive auf die Veränderungen in der Deutung von künstlerischen Motiven bietet eine Szene von Maydell, in der Missionare die heiligen Bäume der Esten fällen. Auch wenn diese Geschichte ebenfalls direkt aus der Chronik Heinrichs übernommen wurde, steht sie in einem offensichtlichen intertextuellen Verhältnis zur Donareiche des Heiligen Bonifatius.⁶⁵ Auch hier kann der Betrachter wählen, mit wem auf dem Bild er sich identifizieren möchte. Diese Wahlmöglichkeit machte diese Szene zu einem oft genutzten Bild in estnischen Schulbüchern.⁶⁶ Dabei wurde in estnischen Publikationen die ursprüngliche Bedeutung dieses Motivs vollständig ins Gegenteil gewandelt: Während Maydell die Deutschen als Kulturträger und Kämpfer gegen die heidnischen Götter inszeniert, verinnerlichte das estnische kulturelle Gedächtnis die eigene Idee von der Heiligkeit der Hainbäume – in dieser Sicht wurden die Deutschen, die die Bäume abholzen, zu den eigentlichen Barbaren.

Im Allgemeinen signalisiert die beschriebene Neuinterpretation von Maydells Bildern, dass bildliche Darstellungen eine eigenständige Kraft zum Weiterleben entwickeln – ein Gedanke, der auf Aby Warburg zurückgeht. Darüber hinaus haben Forschungen zum Thema des kulturellen Gedächtnisses darauf hingewiesen, dass gerade Bilder ein gutes Medium für das kollektive Gedächtnis sind. Die Wirkungskraft der Bilder, wie auch der literarischen Fiktionen, wird einerseits durch ihre ästhetischen Eigenschaften und andererseits durch die günstigen Bedingungen ihrer Reproduktion und Verbreitung noch zusätzlich vergrößert.⁶⁷

⁶⁵ ALLIKVEE (wie Anm. 11).

⁶⁶ Z. B. MAIT KÕIV, PRIIT RAUDKIVI: Keskaeg, II osa VII. klassile [Mittelalter, 2. Teil für die 7. Klasse], Tallinn 2004, S. 109.

⁶⁷ RIGNEY, Plenitude (wie Anm. 49), S. 20.

Zusammenfassung und Forschungsperspektive

Die „50 Bilder“ Maydells sind zweifellos eine einzigartige Quelle für die Erforschung des Geschichtsbewusstseins in den Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dieses nicht nur Bilder, sondern auch Begleittexte aus der Feder des Künstlers enthaltende Album ist im engen Kontakt mit der europäischen und vor allem der deutschen Tradition der Historienbilder entstanden. Damit illustriert es recht eindrücklich die transnationale Qualität des Nationalismus im 19. Jahrhundert. Die Auswahl der auf mittelalterlichen Chroniken beruhenden Themen und der für eine künstlerische Gestaltung geeigneten Szenen, zugleich aber auch die auf einem genauen Studium des materiellen Erbes (Kultur, Ethnografie, Religion etc.) der Ureinwohner beruhende detaillierte Darstellung beeinflussten zugleich aber auch spätere Künstler und deren Visualisierungen von Geschichte. Maydells weiche, biedermeierliche Formsprache, die oft im Kontrast zu dem schroffen Inhalt der dargestellten Gewalt in den Schlachten steht, dürfte dabei diese spätere Übernahme begünstigt haben. Zugleich aber machte sie die Bilder dem Publikum leichter zugänglich und verstärkte deren Wirkung. Der wesentliche Grund dafür, dass Maydells Bilder so häufig in der estnischen und lettischen nationalen Geschichtsinterpretation genutzt worden sind, dürfte dennoch in deren kolonialistischem Kontext bestanden haben. Typischerweise imitieren die Kolonisierten die Version des Kolonisten von der lokalen Vergangenheit, während sie sich ihr zugleich widersetzen. So sind auch die estnischen und lettischen Versionen der Geschichte eng mit der deutschbaltischen verflochten, wobei sie sich in vielem auf dieselben Themen, Motive und Beispiele konzentrieren.

Die Tradition der baltischen Historienbilder, die Mitte des 19. Jahrhunderts mit Friedrich Ludwig von Maydell begann, endete nicht mit dem Abbruch seiner geplanten fünfbändigen Serie infolge seines Todes im Jahre 1846. Sie lebte weiter und beeinflusste spätere Künstler, die sich mit Historienbildern beschäftigten, genauso wie auch die Entwicklung des Geschichtsbewusstseins insgesamt. Neben Maydells Album gibt es noch sehr viele andere Bilder aus der baltischen Region des 19. und 20. Jahrhunderts, die ebenso als Spiegel des Geschichtsbewusstseins gelten können, aber noch nicht in demselben Maße aufgearbeitet worden sind. Ein aus diesen Arbeiten erwachsenes, neues Projekt⁶⁸ soll sich mit den Historienbildern des 20. Jahrhunderts beschäftigen, das seine Aufmerksamkeit auch auf die aus dem 19. in das 20. Jahrhundert übertragenen Motive und Themen und deren Überführung in neue Kontexte richten wird. Während die Neuveröffentlichung von Maydells Serie im Zusammenhang mit der einleitend genannten Ausstellung des Estnischen Kunstmuseums im Jahre 2013 stand, wird die Auseinandersetzung mit der estnischen Historienmalerei 2018 ebendort eine Fortsetzung finden.

Übertragung ins Deutsche: Maris Saagpakk

⁶⁸ Vgl. das derzeitige Kooperationsprojekt des Estnischen Kunstmuseums mit der Universität Tallinn: „History in Images: Visual Narratives of Estonian History in Art“.