

der Entwicklung der Geschichtswissenschaft in Lettland neue Impulse geben. Auch wenn die geringe Auflage den Leserkreis einschränkt, kann die Beschäftigung mit diesem wertvollen akademischen Text all denjenigen empfohlen werden, die des Russischen mächtig sind.

MĀRTIŅŠ MINTAURS

Balti biidermeier. Panoraame ja läbivaatlusi / Baltic Biedermeier. Panoramas and Introspections (Eesti Kunstimuuseumi toimetised / Proceedings of the Art Museum of Estonia / Schriften des Estnischen Kunstmuseums, 1 [6] 2011). Hrsg. von ANU ALLIKVEE und TIINA-MALL KREEM. Tallinn 2011. 272 S., Abb. ISBN 9789949485000. ISSN 17365503.

Es ist ein ambitioniertes Ziel, das mit der Schriftenreihe des Estnischen Kunstmuseums verfolgt wird: Zum einen sollen die Sammlungen des Museums publik gemacht, die museale Präsentation deutlich sichtbar und zum zweiten die internationale Kooperation in der kunstgeschichtlichen Forschung dokumentiert werden. Gerade Letzteres wird eindrucksvoll im vorliegenden Band der „Schriften des Estnischen Kunstmuseums“ demonstriert. In beispielhafter Weise werden dem Leser alle Texte sowohl auf Estnisch als auch auf Englisch bzw. Deutsch zur Verfügung gestellt und damit auch gezeigt, in welch weitgehendem Maße die Kunstgeschichtsforschung Estlands in den europäischen bzw. globalen kunstwissenschaftlichen Diskurs eingebunden und vernetzt ist.

Für den vorliegenden Band steht ein nicht nur kunsthistorisch bedeutendes Thema im Vordergrund: die Zeit des Biedermeier. Nachdem bereits am Ende des letzten Jahrhunderts Ausstellungen und wichtige Publikationen unter dem Schlagwort „Biedermeier“ von sich reden machten,¹ war es die Präsentation „Biedermeier – Die Erfindung der Einfachheit“, die von 2006 bis 2008 von den USA bis nach Europa die Öffentlichkeit auf einen kunsthistorischen, aber auch politisch und sozial bisweilen diskreditierten Begriff aufmerksam machte, dessen Beurteilung nicht nur in der Kunstwissenschaft noch nicht abgeschlossen sein dürfte.² Im Kunstmuseum

¹ So z.B. dokumentiert in den Katalogen zu den Ausstellungen Russische Malerei der Biedermeierzeit. Meisterwerke aus der Tretjakow-Galerie Moskau, Eurasburg 1999; Biedermeier – Art and Culture in Central Europe 1815–1848, Milano 2001.

² Stationen der Ausstellung waren: Milwaukee Art Museum, 16.9.2006–1.1.2007; Albertina, Wien, 2.2.–13.5.2007, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 8.6.–2.9.2007 und Musée du Louvre, Paris, 15.10.2007–15.1.2008: Biedermeier. Die

Kadriorg (Tallinn) fand 2009/10 eine Ausstellung „Baltisches Biedermeier“ sowie eine Konferenz unter diesem Themenschwerpunkt statt.

Mit dem doppelten Anspruch, die europäische Dimension des Begriffes deutlich zu machen und gleichzeitig die Implikationen auf den nordost-europäischen Kulturraum zu vergegenwärtigen, stellt Tiina Abel in ihrer Einleitung (S. 9–24) die Konzeption der Konferenz vor und liefert eine Kurzdefinition des Begriffs „Biedermeier“, wobei sie vorrangig den zeitlichen Aspekt, die Periode von 1815 bis 1848, vom Wiener Kongress bis zur europäischen Revolution, d.h. die Zeit der Restauration betont. Sie plädiert vehement dafür, den Terminus nicht nur pejorativ zu interpretieren, sondern diese Zeitspanne für das Baltikum bzw. den estnischsprachigen Raum fruchtbar zu machen. Periphere Räume müssen nicht ausschließlich provinziell agieren, sondern können gerade in Kultursektoren pluralistisch organisiert sein. Abel, die die Gleichzeitigkeit von Romantik und Biedermeier in der kunstgeschichtlichen Entwicklung sieht, plädiert für eine zeitliche Erweiterung des Begriffs, der auch im Baltikum kreative Kontakte kreierte, und für eine Auflösung der regionalen Beschränkung des Biedermeier auf den deutschsprachigen Raum mit seinen Zentren in Wien und Berlin. Für den baltischen Raum interpretiert Abel gerade die Zeit des „livländischen Stilllebens“ nach 1848 als Zeit der biedermeierlichen Ständeschranken, der privilegierten Oberschicht, die als Adel und Literaten paternalistische Tugenden des Biedermeier (Patriotismus, Familie, Romantik) fortschrieben.

In der Rubrik „Artikel“ kommen vier AutorInnen zu Wort, die den nicht-baltischen Blick auf das Biedermeier präferieren. An erster Stelle steht Hans Ottomeyer, der Ursprung und Entwicklung des Begriffs „Biedermeier“ (S. 25–60) vorstellt, wobei er meisterhaft viele Klischees über diesen Terminus dekonstruiert. Aufgrund individueller Assoziationen und Vorurteile werde das Biedermeier häufig irreführend interpretiert, resultierend aus der begriffsgeschichtlichen Entwicklung seit den 1850er Jahren (satirisch als kleinbürgerliche Heimatidylle, gefühlvoller Dilettantismus und unpolitische Bonhommie); positiv überhöht als deutsch-nationale Lebensweise und Kultur am Ende des 19. Jahrhunderts; als Traum eines verlorenen bürgerlichen Zeitalters und als Idyllisierung im 20. Jahrhundert; als Inbegriff der Spießbürgerlichkeit seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Das Biedermeier wurde attraktiv durch die Magie des Bildes vom letzten vortechnischen Zeitalter – eine Epoche, die nicht nur im deutschsprachigen Raum häufig auch als „Goldenes Zeitalter“ apostrophiert wurde.

Ralph Gleis hat die Wiener Malerei im Biedermeier im Blick (S. 61–96) und verdeutlicht die besondere Assoziation des Kulturphänomens Biedermeier mit dem Habsburgerreich. War z.B. die Malerei dieser Zeit nur vordergründig anspruchslos, so zeigte sie doch Anzeichen der Ambivalenz

Erfindung der Einfachheit. Ausst.-Kat., hrsg. von HANS OTTOMEYER, Ostfildern 2006.

einer politischen und kulturellen Übergangszeit. Gerade in der Naturalismus setzte sich der Landschaftsrealismus durch, manifestiert in der Entdeckung der Hochgebirgsregionen der Alpen; Meisterschulen entdeckten die Arbeit im Freien, das Naturstudium fand seine Fortsetzung in den Bereichen von Stillleben und Porträt. In Letzterem dominierte die inszenierte Repräsentation und das private Erinnerungsbild, wobei in den „volksnahen“ Genredarstellungen und Kinderbildern die Spannung zwischen Emotionalität und Realität immer deutlicher sichtbar wurde (z.B. bei Ferdinand Georg Waldmüller).

Ein weiteres Zentrum der Biedermeier-Kultur stellt Kasper Monrad mit der dänischen Hauptstadt Kopenhagen vor (S. 97-126) und zeichnet die Entwicklung der bildenden Kunst seit der Akademiegründung 1754 nach, die im „Goldenen Zeitalter“, der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Kopenhagener Schule gipfelte. Dabei wird die besondere Bedeutung der Gemälde Christoffer Wilhelm Eckersbergs sichtbar, der Realismus und kompositionelle Freiheit in seine Werke einfließen ließ. Er bestimmte als künstlerischer „Übervater“ dänischer Malerei durch seine 35 Jahre währende Professorentätigkeit die künstlerische Entwicklung zweier Generationen. Erst Christen Købke, der seinem Vorbild Caspar David Friedrich naheiferte, steht für die Entdeckung der Natur in der dänischen Kunst.³

Ludmila Markina vergleicht das russische und deutsche Biedermeier (S. 127-150) und betont, wie sehr diese Kunstrichtung im 20. Jahrhundert – vor allem unter sowjetkommunistischen Klassengesichtspunkten – diffamiert worden war. Nach Markina kann man bis 1820 von einer Kunst der Romantik, danach von einer des Biedermeier in Russland sprechen (ohne hier eine plausible Erklärung für diese Zeitgrenze zu geben). Gerade auf dem Gebiet von Porträt, Genre und Interieur sieht sie große Parallelen in der russischen resp. deutschen Entwicklung und betont die herausragende Bedeutung einzelner Lehrer wie Aleksej Venecianov mit seiner Sehnsucht nach Harmonie und Idyll.

Im Anschluss an die Abteilung „Artikel“ folgt im zu besprechenden Buch die Rubrik „Miszellen“, die mit dem umfangreichsten Beitrag des Bandes von Ulrike Plath zu „Frauen im baltischen Biedermeier“ (S. 153-194) beginnt. Schnell wird deutlich, dass es der Autorin nicht um die Annäherung an ein kunsthistorisches Phänomen im Baltikum geht, sondern um den Versuch, eine Epoche (von ca. 1750 bis 1850) als sozialgeschichtliche Erscheinung unter dezidierten Gender-Aspekten zu beschreiben. Die Autorin betont als Charakteristikum des „baltischen Biedermeier“ den Rückzug ins Private, in die Häuslichkeit, die Neubewertung der Familie als gesellschaftliches Fundament und gibt interessante Einblicke in ein Idealbild von Frauen und Familien, das zunehmend dekonstruiert wird.

³ Diese „Entdeckung“ allein der Kunst des Biedermeier zuzuschreiben, lässt die initiale Bedeutung der Maler von Barbizon (in den Wäldern von Fontainebleau) zu stark in den Hintergrund treten.

Plaths Exkurs zum Selbstverständnis deutschbaltischer Frauen ist spannend und gewährt überraschende, z.T. zwiespältige Perspektiven (z.B. auf ihr Schönheitsbild, auf die Kunst des Flirtens, auf den freien Umgang der Geschlechter, auf den Bereich häuslicher Gewalt oder auf den Sadismus von Frauen). Laut Plath waren es jedoch die estnischen/lettischen Frauen, die als Ammen eine emotionale Verbindung zwischen den Ständen schufen – für das Bestehen des baltischen Ständesystems von zentraler Bedeutung (S. 182). Ihre Schlussfolgerung „Die Ammen trugen das baltische Ständesystem“ kann aber nur als plakative These am Artikelende verstanden werden, plausibel wurde dieser Gedankengang dem Rezensenten nicht.

Kürzere Beiträge beschließen die Abteilung „Miscellen“: Jouni Kuurna gibt eine klassische biografische Skizze einer zu früh Geborenen und zu früh Gestorbenen, der finnischen Künstlerin Mathilda Rotkirch (S. 195–216), die zumeist Porträtdarstellungen (der Familie/Verwandtschaft) überliefert hat. Anne Untera liefert ein anschauliches Beispiel für einen Künstler, der der estnischen Kunstgeschichte wegen seines Geburtsorts Fellin inkorporiert wurde: der Karikaturist Franz Burchard Dörbeck (S. 217–238), dessen Berliner Karikaturen als kultureller Subtext interpretiert werden können. Kadi Polli schließlich stellt Neuerwerbungen des Estnischen Kunstmuseums aus dem Jahr 2010 vor, zwei Landschaften von Karl Otto Gerhard von Kugelgen (S. 239–252), und zieht aufgrund deutlicher Werkparallelen eine Verbindung zu Caspar David Friedrich, den deutschen Maler der Romantik. Liina Lukas widmet sich abschließend estnischer Folklore in deutschbaltischer Dichtung (S. 254–265) und arbeitet das Interesse der Estophilen an estnischer Volksüberlieferung heraus, das keine typische biedermeierliche Erscheinung war, sondern eher eine der baltischen Aufklärung.

Kurzbiografien der Beiträgerinnen und Beiträger beschließen den Band, der bedauerlicherweise keine Register aufweist. Das den Artikeln beigefügte Bildmaterial ist nicht immer aussagekräftig für die Texte und hätte größere Wirkung erzielen können, hätten sich die Herausgeber zu Farbabbildungen entschlossen. Das Ziel des Bandes, die Einbettung des Biedermeier als kunstgeschichtliche Epoche in den nordosteuropäischen bzw. den estnischsprachigen Raum, konnte mit der Auswahl an Beiträgen nicht vollständig erreicht werden. Zu deutlich dominieren die Aufsätze, die sich theoretisch und geografisch kaum mit dem Biedermeier im Baltikum befassen, zu unverbunden und thematisch unzusammenhängend erscheinen die Abhandlungen des vorliegenden Bandes. Dabei wären doch auch Fragestellungen für den baltischen Kunst- und Kulturraum denkbar gewesen, die dem Verständnis des Biedermeier als Kultur- und politische Epoche in diesem Raum neue Einsichten hätten verschaffen können: z.B. zur Bedeutung der Zeichenschule der Universität Dorpat gerade in der Endphase des deutsch/österreichisch/dänischen Biedermeier, d.h. in den 1830er und 1840er Jahren, oder zur Bedeutung der Familie Kugelgen für

den estnisch-, finnisch- und auch russischsprachigen Kulturraum, oder zur herausragenden Rolle der Porträtkunst bei deutschbaltischen Malerinnen und Maler (wie bei Julie Hagen-Schwarz), oder zur religiösen Thematik von Deutschbalten zwischen Carl Timoleon von Neff und Eduard von Gebhardt, oder zum Schaffen Friedrich Ludwig von Maydells als baltischer Lithograf der 1840er und 1850er Jahre, oder zur beginnenden Nationalkunst der Esten, Letten und Finnen ab den 1860er Jahren. Dann wäre vielleicht auch erkennbar geworden, dass das Biedermeier als Epoche im Baltikum eine – für gesamteuropäische Verhältnisse – zeitverzögerte Rezeption fand, in der die zunehmend national aufgefassten Antagonismen sich bis zum Ende des Jahrhunderts auch in der Kunstentwicklung immer stärker Bahn brachen. Ungeachtet dessen bietet der Band äußerst interessante, kurzweilige und anregende Denkanstöße, dem „langen 19. Jahrhundert“ im Baltikum auch von einer andere Seite näherzutreten.

Nachdem die Publikationsreihe im Jahr 2007 mit der Dokumentation der Frühjahrstagung 2006 gestartet war, liegen nun sechs Bände zu einzelnen Symposien des Museums vor, die in unregelmäßigem Rhythmus erscheinen (2008 waren es zwei Bände, ebenso 2009, für das Jahr 2010 ist eine Lücke zu konstatieren). Man darf auf die nächsten Tagungen und Ergebnisse gespannt sein.

KONRAD MAIER

JAANUS PLAAT, ARNE MAASIK: *Õigeusu kirikud, kloostriid ja kabelid Eestis / Православные церкви, монастыри и часовни в Эстонии / Orthodox Churches, Convents and Chapels in Estonia*. Eesti Kunstiakadeemia. Tallinn 2011. 1008 S. ISBN 9789949467143.

Dieses über tausend Seiten starke Werk wird in der Einführung bescheiden als „photo album“ bezeichnet (S. 18). Dabei ist es weit mehr als das. Zuallererst ist es eine dringend notwendige Bestandsaufnahme dessen, was an orthodoxer Kirchenarchitektur auf dem Boden der heutigen Republik Estland (noch) vorhanden ist. Dabei reicht die Palette von der Tallinner Touristenattraktion, der Aleksandr-Nevskij-Kathedrale auf dem Domberg, und der in Lasnamäe zurzeit in Bau befindlichen Muttergotteskirche bis zu zahlreichen Gotteshäusern in den ländlichen Regionen des Landes, die vom Einsturz bzw. vom langsamen Zerfall bedroht sind. Viele Bauten sind im Rahmen dieses Projekts überhaupt das erste Mal professionell fotografisch dokumentiert worden.