

Familiendarstellungen in der lettischen Malerei des 19. Jahrhunderts

von Baiba Vanaga

Der einflussreiche lettische Kunsthistoriker Eduards Kļaviņš vertrat in seinem Sammelband über die Bildende Kunst auf dem Territorium Lettlands im Zeitraum von 1780 bis 1840 die These, dass „ein explizites Familiengruppenporträt in jener Zeit in Lettland nicht beliebt war und dass die Anfertigung eines solchen in einem Zusammenhang mit der deutschen Schule stand, in deren künstlerischen Traditionen Grune ausgebildet worden war“.¹ Als ein seltenes Beispiel eines Familienporträts nannte der Kunsthistoriker das von Johann Samuel Benedictus Grune (1783–1848) in der zweiten Hälfte der 1810er Jahre gemalte „Porträt einer Familie“ (Lettisches Nationales Kunstmuseum) (Abb. 1). Das Porträt stellt eine in klassizistischer Idealisierung gemalte und in der Tradition des Sentimentalismus gehaltene Szene einer Frau als fürsorgende Mutter inmitten ihrer Familie dar. Unverkennbar ist die für die Malerei des Biedermeiers charakteristische Innigkeit des Gemeinschaftslebens: mit dem geliebten Hund und einem Mädchen mit Obstkorb, der von ihrer Schwester angereicht wird. Im Zentrum der Komposition steht das jüngste Kind, das mit einem weißen (möglicherweise Tauf-)Hemd bekleidet ist. Es wird von seiner Mutter in den Armen gehalten. Die Blicke sowohl der Mutter als auch der beiden älteren Töchter sowie der Engel (als zwei eventuell verstorbene Kinder) richten sich auf das Kind. Im Hintergrund ist eine Parklandschaft im Halbdunkel mit der Figur eines Reiters abgebildet. Hierbei könnte es sich um den Vater der Kinder handeln, der aus irgendeinem Grund nicht anwesend ist. Die Familiengeschichte ist aus diesem Porträt nicht klar erkennbar.

Grunes Gemälde entspricht in seiner motivischen Darstellung ganz der Ästhetik des Biedermeier als einem Kunststil, der in den deutschen Ländern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts modern war. Der Biedermeier prägte jedoch mehr als die Kunst, er steht für eine Kultur des Bürgertums, die sich u.a. in der Hausmusik, der Innenarchitektur und auch in der Kleidermode niederschlug. Charakteristika des Biedermeiers sind Idyllisierung und Privatisierung. Neben der Propagierung bürgerlicher Tugenden wie Fleiß, Pflichtgefühl, Treue und Bescheidenheit stand die Familie im Zentrum allen Wirkens. Auf Gemälden des Biedermeiers finden sich daher verstärkt Familienidyllen wieder: eine glücklich wirkende Familie im Wohnzimmer, die liebevoll lächelnde Mutter und der zufriedene Vater, umringt von ihren Kindern.

Vor dem Hintergrund der Kunstentwicklung in den deutschen Ländern konstatiert neben Kļaviņš auch die Historikerin Ulrike Plath mit Blick auf Familien- und Kinderporträts in der deutschbaltischen Kunst des 19. Jahrhunderts,

„dass sich im deutschbaltischen Kunstschatz, wie wir ihn in den estnischen Sammlungen heutzutage finden, im Vergleich zur Biedermeierkunst in Deutschland erstaunlich wenig Darstellungen von Kindern, Müttern und Familien finden. [...] [F]ür diese

¹ Eduards Kļaviņš: *Fine Art 1780–1840*, in: ders. (Hrsg.): *Art History of Latvia*, Bd. III: 1780–1890, Buch 1, Riga 2019, S. 77-136, hier S. 106.

baltische Sonderentwicklung [scheint] nicht allein die Aufspaltung des Kulturguts zwischen Deutschland und den baltischen Staaten im Zuge der Umsiedlung verantwortlich zu sein, sondern vielmehr die örtlichen häuslichen Strukturen der damaligen Zeit“.²

Aus Plaths Untersuchungen von Berichten deutscher Reisender durch die baltischen Provinzen des Russischen Reiches geht hervor, dass die geschilderten deutschbaltischen Frauen sich weniger der Haushaltsführung gewidmet, sondern mehr einem bequemen Leben zugewandt und dabei gesellschaftliche Regeln, wie die Grenzen zwischen den sozialen Schichten, nicht respektiert hätten. Dies sei möglicherweise dadurch befördert worden, dass fast alle Kinder in ihren ersten Lebensjahren nahezu vollständig in die Fürsorge lettischer und estnischer Ammen übergeben worden seien.

Der Blick auf die Veröffentlichungen zur lettischen Kunstgeschichte und insbesondere zur Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts bestätigt die Annahme, wonach das Familienmotiv eine marginale Rolle in der Kunst des Baltikums eingenommen habe.³ Das genannte Familienporträt des Malers Grune in der Sammlung des Lettischen Nationalen Kunstmuseums stellt in den öffentlichen Sammlungen Lettlands das einzige in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts professionell angefertigte Familienporträt eines Künstlers aus der Region dar. Kaum stärker vertreten sind die von Amateurl Künstlern gefertigten Familienporträts. Bei ihnen handelt es sich um Miniaturporträts von unbekanntem Schöpfer, auf denen in warmherziger, gleichsam technisch dilettantischer Weise, Mütter mit Kleinkindern, Einzelpersonen und Gruppen von kleinen Kindern und ähnliche Motive malerisch in Szene gesetzt wurden.

Unter den Amateurl Künstlern ist der in Eichenhof (Ozolmuiža) geborene Künstler der Naiven Malerei Karl Ludwig Seebode (1826–1894) hervorzuheben, der in Riga den Beruf des Malers erlernt hatte und in den 1860er bis 1880er Jahren Bewohner ländlicher Gebiete und Kleinstädte Livlands porträtierte. Im Unterschied zu mehreren anderen bekannten Malern, die die einfache Provinzbevölkerung des 19. Jahrhunderts porträtierten, wie beispielsweise Helene von der Brüggen (1804 – nach 1835), die in den 1830er Jahren Bauern und Handwerker aus der Umgebung von Lemsal (Limbaži) und Loddiger (Lēdurga) malte, oder dem Pfarrer von Wohlfahrt (Ēvele), Anton Georg Bose (1792–1860), der in den 1850er Jahren viele seiner Gemeindemitglieder porträtierte, war Seebodes Interesse nicht ethnografischen, d.h. dokumentarischen Charakters, sondern entsprang dem Bedürfnis nach Repräsentation. Seebode fertigte seine Porträts auf Bestellung an. Auf diesen kleinformatigen, als Aquarell gefertigten Porträts sind „einfache“ Menschen zu sehen, die feierlich zurechtgemacht, in modischer Kleidung statisch posieren. Anhand des Kleidungsstils konnte die gesellschaftliche Zuordnung zur städtischen Bevölkerung manifestiert werden. Auf dem Porträt sind nicht selten schmückende Accessoires (eine mit Bändern oder Blüten ge-

2 Ulrike Plath: Mütter, Ammen und Korsetts: Frauen im baltischen Biedermeier, in: Anu Allikvee, Tiina-Mall Kreem (Hrsg.): *Balti biidermeier. Panoraame ja lähivaatlusi (Eesti Kunstimuseumi toimetised) / Baltic Biedermeier. Panoramas and Introspections (Proceedings of the Art Museum of Estonia)*, Bd. 1 [6], Tallinn 2011, S. 153-194, hier S. 186.

3 Siehe beispielsweise Kļaviņš (Hrsg.), *Art History (wie Anm. 1); Portrets Latvijā. 19. gadsimts [Das Porträt in Lettland. 19. Jahrhundert]*, [Katalog], zusammengest. v. Dainis Bruģis, Inta Pujāte, Rīga 2014.

schmückte Haube auf einem Frauenkopf, ein Blumenstrauß in den Händen eines Kindes, eine Uhrkette an einer Männerweste oder ein Spazierstock in den Händen) oder aussagekräftige Arrangements (kleine Tische, die mit prächtigen Tischdecken bedeckt und mit Blumenbuketts geschmückt sind) eingefügt. Am häufigsten vertreten sind Porträts von Paaren oder Doppelporträts von Eheleuten. Auch Familienporträts sind vorhanden, beispielsweise das eines Paares, auf dem der Mann auf dem einen Blatt, seine Gattin hingegen mit dem Kind auf dem anderen Blatt abgebildet ist („Bildnis eines Mannes“ und „Frau mit Kind“, beide 1875, Lettisches Nationales Kunstmuseum) (Abb. 2 u. 3), oder das dreier Mädchen („Bildnis dreier Mädchen“, 1870er bis 1880er Jahre, Museum für Geschichte und Kunst von Cēsis). Sowohl auf den Ehegatten-Doppelporträts (beispielsweise „Bildnis des Aufkäufer Balodis und seiner Frau Līze, geb. Busch“, 1880, Museum für Geschichte und Kunst von Cēsis) als auch auf anderen Mehrpersonen-Porträts ist die gegenseitige Verbindung der porträtierten Personen spürbar, die sowohl durch die nahe Positionierung der Körper als auch durch direkte Berührungen offenbart wird. Insgesamt rückt der Ausdruck inniger Familiarität und die detaillierte Darstellung der gegenständlichen Umgebung die Porträts in die Nähe der Tradition des Biedermeiers; die ausgesprochenen Disproportionen der Figuren und das vom Helldunkel unabhängige Modellieren der Konturen ordnen Seebode in den Kreis der Vertreter der Naiven Kunst ein.

Möglicherweise war das Motiv der Familie in der Kunst Lettlands und auch des gesamten Baltikums weiter verbreitet, als es aufgrund der bis heute erhaltenen Arbeiten scheint. So hat der Kunsthistoriker und langjährige Direktor des Schlossmuseums Rundāle, Imants Lancmanis, zu den nicht mehr vorhandenen historischen Porträts darauf hingewiesen,

„dass im Laufe des 19. Jahrhunderts in Lettland weit mehr Bildnisse geschaffen worden sind, als in den früheren Jahrhunderten insgesamt. Der Wunsch, wenigstens auf Bildnissen um sich möglichst viele Familienangehörige, Verwandte und Freunde zu sammeln, war auf die zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstandene Biedermeierkultur zurückzuführen. Kennzeichnend für die Innenausstattungen jener Zeit waren Bildnisse von verschiedener Größe in Öl und Aquarell oder als Bleistiftzeichnungen.“⁴

Lancmanis' jahrzehntelanges Interesse für die Architektur der lettischen Gutshöfe und das deutschbaltische Kulturerbe überhaupt ermöglichte es ihm, das umfangreiche, in verschiedenen lettischen und ausländischen, öffentlichen und privaten Sammlungen bewahrte, fotografische Material zum Interieur der Herrenhäuser zu sichten.

Mehrere der Fotografien, die inzwischen in das wissenschaftliche Archiv des Schlossmuseums Rundāle gelangt sind, zeugen von der im 19. Jahrhundert wachsenden Nachfrage an sogenannten Ahnengalerien. Vertreter des lokalen Adels sammelten und restaurierten in den Herrenhäusern ihrer Landgüter oder in ihren Stadthäusern die historischen Porträts ihrer Familienmitglieder und vervollständigten ihre Galerien durch Porträtmalereien fehlender Ahnen. Zu diesem Zweck suchten die vor Ort arbeitenden Künstler in anderen Sammlungen nach bereits vorhandenen Porträts oder malten sie auch nachträglich anhand von erhaltenen historischen Miniaturen oder Zeichnungen nach. Sie fertigten diese nachgestellten Porträts

4 Imants Lancmanis: *Latvijai zudušie portreti* [Die für Lettland verloren gegangenen Porträts], in: *Portrets Latvijā* (wie Anm. 3), S. 100-132, hier S. 100.

entsprechend der zu Lebzeiten der Porträtierten vorherrschenden Mode. Kleidung und Frisur wurden so aus der Vergangenheit kopiert und übernommen. Die Galerien von Familienporträts wurden auch durch Porträts der aktuellen Hausbesitzer und ihrer Kinder in Form von Gemälden, Zeichnungen und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch durch gerahmte Fotografien komplettiert.

Auf einer vor 1905 entstandenen Fotografie⁵ von dem Interieur des in Nordlivland gelegenen Guts Seemershof (Ziemeri) (Abb. 4) sieht man ein typisches Beispiel einer solchen Ahnengalerie mit Porträts von Mitgliedern der Familie der Barone von Wolf. Die Fotografie zeigt einen Teil der Esszimmerwand des Herrenhauses, auf deren Täfelung acht mit gleichartigen ovalen Rahmen ausgestattete Porträts zu sehen sind. Dargestellt sind sowohl bedeutende Familienmitglieder des 18. Jahrhunderts als auch Gutsbesitzer des 19. Jahrhunderts. Alle Vertreter des Geschlechts derer von Wolf wurden vermutlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von einem einzigen Künstler gemalt. Dieser hatte die Bildnisse der historischen Personen anhand von Miniaturen oder entsprechend seiner Fantasie nachgestellt, wohingegen er die Zeitgenossen nach der Natur porträtiert hatte. Im Zentrum der Wand über dem Kamin sieht man ein älteres und in den Ausmaßen viel größeres Familienporträt aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts: das von einem unbekanntem Künstler gemalte Porträt Jean-Baptiste de Fallois' und seiner Ehefrau Anne Helene gemeinsam mit ihren zwei jungen Kindern. Bei einem Kind könnte es sich um die Tochter Maria Clementine de Fallois, verh. von Wolf (1759–1821), handeln.⁶ Die Familie wird als eine sich liebende Gemeinschaft dargestellt: Die Eltern sitzen an einem kleinen Tisch vor dem Hintergrund einer Draperie und einer bemalten Wand, das jüngere Mädchen sitzt auf dem Schoß der Mutter, das ältere steht vorne und hat seine kleine Hand in die des Vaters gelegt.

Einzelne andere Familienporträts dieser Zeit, die in den Sammlungen der lettischen Museen erhalten geblieben sind, zeigen, dass schon Ende des 18. Jahrhunderts die Familiarität in der einheimischen Porträtmalerei einen hervorzuhebenden Wert darstellte. So porträtierte beispielsweise der Hofmaler des kurländischen Herzogs Peter, Friedrich Hartmann Barisien (1734–1796), im Jahre 1783 eine Mitauer Familie mit vier Kindern im geselligen Beisammensein. (Das Porträt befindet sich im Lettischen Nationalen Kunstmuseum.) Im Zentrum des Bildes wird die Mutter dargestellt, die sitzend mit dem linken Arm das jüngere Mädchen umarmt und mit der rechten Hand deren Arm stützt. Dahinter steht der Vater, der seine Hände auf die Lehne des Sessels seiner Gattin gelegt hat. Neben ihm sieht man den älteren Jungen mit einem Buch unter dem Arm und einem Hut in der Hand, rechts von dem kleinen Mädchen steht ein Knabe mit einem kleinen Hund auf dem Schoß, und hinter ihm sitzt am Piano die ältere Schwester, eine schon beinahe erwachsene junge Frau in einem feinen rosa Kleid mit einer Rose in den Haaren. Im Hintergrund der Komposition ist ein Fragment des recht prächtigen Hausinterieurs dargestellt: ein Spiegel mit vergoldeten Kerzenhaltern auf beiden Seiten und ein mit einem grünen Vorhang geschmücktes Fenster, durch das sich der Blick in die Stadt, vermutlich das Panorama von Mitau (Jelgava), eröffnet. Möglicherweise hat sich auch dieses Porträt einst zusammen mit anderen Porträts von Familienmitgliedern in der Ahnengalerie eines bisher noch nicht lokalisierten Hauses befunden.

5 Das Esszimmer von Seemershof, [Fotografie vor 1905], Kopie im wissenschaftlichen Archiv des Schlossmuseums Rundāle.

6 Lancmanis, Latvijai zudušie portreti (wie Anm. 4), S. 83 f.

Zwar ist der Schöpfer der Bilder der Ahnengalerie von Seemershof nicht bekannt, in anderen Fällen jedoch sind die Namen der Maler überliefert. So hat beispielsweise der an der Dresdner Kunstakademie ausgebildete Mitauer Künstler Julius Döring (1818–1898) einen großen Teil der Porträtsammlung der Familie von Behr gemalt, die sich einst auf dem Gutshof Popen (Pope) in Kurland befand. Ca. zehn Arbeiten dieser Galerie sind allein Döring zuzuordnen: Porträtoriginale von Mitgliedern der Familie sowie Kopien historischer Abbildungen sowie nachträglich angefertigte Bilder fehlender Familienmitglieder. Zu dieser Sammlung gehörte auch das von dem lettischen Maler Janis Rozentāls (1866–1916) im Jahre 1898 gemalte Porträt des Gutsbesitzers von Popen, Ulrich von Behr (1836–1909). Der Hauptbestand der Porträtgalerie befindet sich bis heute im Familienbesitz in Deutschland; jüngst wurde ein Teil der Bilder an das Schlossmuseum Rundāle übergeben. Döring malte auch für die Familien von Medem, von Schöppingk, von der Osten-Sacken und andere Ahnenporträts.⁷

Neben den nachträglich angefertigten Porträts bilden die Abbildungen von Zeitgenossen den durchaus bekannteren Teil im schöpferischen Erbe Dörings. Wie die Kunsthistorikerin und Döring-Expertin Edvarda Šmite aufzeigt, ist

„die Vielfalt der Modelle von Döring [...] recht groß, – er hat nicht nur Erwachsene, sondern auch kleine Kinder und Greise gemalt, einzelne Personen, aber auch Paare und Gruppen porträtiert. Die gezeichneten Bildnisse sind in der Regel ohne eine räumliche Umgebung, in den Gemälden ist aber die Darstellung reicher gestaltet, wobei für die Charakteristik von Personen verschiedene Accessoires und Ausstattungsobjekte benutzt wurden. Öfters wurden die Bildnisse für bestimmte Zwecke angefertigt – für offizielle Räumlichkeiten oder für Ahnengalerien, zum Andenken oder als Geschenke u.ä.“⁸

Von den in Dörings Arbeitsbuch⁹ insgesamt aufgeführten 1 079 Porträts sind 27 als Familienporträts zu klassifizieren: Auf ihnen sind sowohl Doppelporträts von Familienmitgliedern als auch umfangreichere Gruppenporträts zu sehen, darunter auch solche mit Kindern. Heutzutage ist nur noch eines dieser Werke bekannt: das 1848 gemalte Doppelporträt der Brüder Grosewsky, das im Nationalmuseum in Posen (Poznań) aufbewahrt wird und auf dem der Pächter von Groß-Sessau (Lielsesava), Robert Grosewsky, gemeinsam mit seinem Bruder Karl abgebildet ist; beide befinden sich bereits im Erwachsenenalter. Robert Grosewsky war Dichter und ein Freund Dörings. Sein Doppelporträt mit Bruder gehört zu den von den Romantikern so geschätzten „Freundschaftsporträts“. Die beiden jungen Männer werden in einem Wald dargestellt: Der Dichter Robert, gekleidet in einen schwarzen Samtanzug mit einem Federhalter in den Händen, stützt sich mit der rechten Hand gegen einen Felsen; neben ihm steht sein Bruder Karl in Jagdkleidung und mit einer Waffe in seinen

7 Edvarda Šmite: Porträtmaler aus Dresden Julius Döring (1818–1898). Ein halbes Jahrhundert in Kurland, in: *Portrets Latvijā* (wie Anm. 3), S. 174–209, hier S. 175.

8 Ebenda, S. 178.

9 Arbeitsbuch des Malers Julius Döring aus Dresden, geboren daselbst 1818, 31. August, Historisches Staatsarchiv Lettlands des Lettischen Nationalarchivs [HSAL], Best. 5759, Rep. 2, Einh. 1104, Bl. 1.

Händen. Obwohl beide Personen hinsichtlich Kleidung und Pose offenkundig ein Gegensatzpaar bilden, offenbart die nahe Positionierung ihrer Körper und die natürlich wirkende Berührung von Roberts linker Hand und Karls Schulter eine emotionale Nähe der Brüder zueinander.

Eine in der lettischen Nationalbibliothek befindliche Skizze Dörings stellt die Porträtkomposition einer anderen Familie dar. Es sind Menschen, die dem Künstler selbst nahestanden und auf dem Bild „Eine Bootsfahrt auf der Sengaller Aa“ (1872–1873, der Verbleib des Gemäldes ist unbekannt) malerisch festgehalten wurden. Auf diesem Gruppenporträt hielt sich der Künstler selbst, seine Gattin Luise (geb. Juliane Luise Weck, 1821–1885), den bereits erwachsenen Sohn Manfred (1854–?) sowie Julie Kymmell (1833–1895), eine langjährige Freundin der Familie, fest. Im Zentrum der Komposition steht ein Boot, an dessen vorderem Ende unter den Segeln der Sohn platziert ist. In der Mitte sitzen die zwei Frauen eng beieinander, und auf der rechten Seite, am hinteren Ende des Bootes etwas zurückgesetzt, erfüllt der Künstler persönlich mit einem Fernrohr auf dem Schoß die Aufgaben des Steuermanns. Im Hintergrund ist eine Ansicht des Ufers der Sengallischen Aa (Lielupe) mit mehreren Gebäuden zu sehen. In Dörings gesamtem künstlerischem Schaffen ist dieses Bild als Unikat zu werten, denn es zeigt die Familie bei einem Ausflug in die Natur.

In Dörings Malerei dominieren eigentlich Porträts von Einzelpersonen. Auf einem von den seltenen bis heute erhaltenen Kinderporträts sieht man eine achtjährige Mitauerin. Es handelt sich um eine spätere Teilnehmerin an den von Döring angebotenen Zeichenstunden, Louise Dorothea Auguste Schmemann, verh. Ucke (1838–1903) (1847, Lettisches Nationales Kunstmuseum) (Abb. 5). Die Entstehung des Porträts hat der Künstler in seinen autobiografischen Aufzeichnungen wie folgt charakterisiert:

„Den 27. Oktbr. [1846] begann ich das Bildnis der damals 8-jährigen Tochter des reichen Kaufmann Schmemann, Auguste mit Namen, ich malte sie in weißer Kleidung, einen Epheukranz im Haare u. einen blühenden sibirischen Mandelzweig in der Hand in einer Landschaft, die vom Meere begrenzt wird; das Bild wurde erst den 8. Juni 1847 fertig, u. ich bekam 60 Rbl. dafür. Fr. A. Schmemann, die einen Fehler im Sprachorgan besitzt, wurde später meine Schülerin, sie verheiratete sich im J. 1860, den 15. Mai, mit Hr. Oskar Ucke, einem Beamten in Mitau.“¹⁰

Das Mädchen trägt kein Alltagskleid, ihr Anblick erweckt den Eindruck, dass sie für einen besonderen Anlass gekleidet ist, beispielsweise für einen Mitte des 19. Jahrhunderts beliebten Abend der „lebenden Bilder“ (*Tableaux vivants*), an denen Döring oft als Bildregisseur mitwirkte. Die Detailtreue der künstlerischen Arbeit und die dem Bild innewohnende liebevolle Stimmung fügt das Porträt in die Tradition des Biedermeiers ein.

Zu den Familienporträts gehören auch die von Döring angefertigten Bilder von Ehepaaren, bei denen Ehefrau und Ehemann auf einer eigenen Leinwand dargestellt sind und als einigendes Element Hintergrunddraperien, eine Landschaft hinter einem Fenster sowie ein

10 Julius Döring: Was ich nicht gern vergessen möchte oder Erinnerungen aus meinem Leben, IIter Band, HSAL, Best. 5759, Rep. 2, Einh. 1107, Bl. 220, zit. nach: Julius Döring: Was ich nicht gern vergessen möchte oder Erinnerungen aus meinem Leben, red. v. Valda Kvaskova, Rīga 2016, S. 235.

Möbelstück oder Accessoire verwendet wurden. Diese Elemente helfen zwar, beide Porträts als Komposition wahrzunehmen, aber sie erzeugen keine emotionale Nähe der Modelle.

Nur selten sind ähnliche Porträts von Malern aus der Region in den öffentlichen Sammlungen Lettlands erhalten geblieben: von Johann Leberecht Eggink (1784–1867) und Ernst Gotthilf Bosse (1785–1862) oder Julius Gottfried Siegmund (1828–1909). Letzterer porträtierte ähnlich wie Döring nicht nur Zeitgenossen, sondern auch historische Personen.

Eine von der Ahnengalerie aus Seemershof abweichende Wand mit Familienporträts zeigt eine Fotografie aus dem Schloss Neu-Schwanenburg (Jaungulbene) (Abb. 6).¹¹ Auf ihr sieht man von unterschiedlichen Urhebern gemalte Porträts, von denen ein Teil bis heute erhalten geblieben ist. Der Eigentümer des Schlosses, Paul von Transehe-Roseneck (1853–1928), begann in Lettland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgreich, Kunst zu sammeln. Die Sammlung, die in den 1870er bis 1880er Jahren zeitgleich mit dem Bau und der Einrichtung des Schlosses Neu-Schwanenburg entstand, wurde Anfang des 20. Jahrhunderts von Transehe-Roseneck dem Rigaschen Kunstverein und dem Rigaschen Städtischen Kunstmuseum übereignet; ein kleiner Teilbestand wurde nach dem Ersten Weltkrieg nach Deutschland transferiert und verkauft.¹²

Auf der vor 1914 entstandenen Fotografie des Schlosssalons sieht man Vertreter aus verschiedenen Generationen der Familie Transehe-Roseneck auf Bildern, Zeichnungen und Skulpturen, gemalt oder modelliert von diversen Künstlern. In der Tiefe des Raumes auf der rechten Seite der Fotografie sind die ältesten Paarporträts von zwei Generationen zu erkennen. Der Urheber der Porträts des oberen Paares ist nicht bekannt. In dem unteren Paarporträt, in prächtigem Rahmen, der mit den Wappen der beiden Geschlechter geschmückt ist, finden sich die von verschiedenen Künstlern angefertigten Porträts der Eltern des Eigentümers von Schloss Neu-Schwanenburg vereint, nämlich das von dem ersten akademisch ausgebildeten Maler lettischer Volkszugehörigkeit, Jānis Staņislavs Roze (1823–1897), nach dem Tod des Modells anhand einer Fotografie gemalte Porträt von August Wilhelm von Transehe-Roseneck (1806–1879) (nach 1882, Lettisches Nationalmuseum für Geschichte) und das von dem italienischen Maler Guglielmo de Sanctis (1829–1911) auf dem Gut Ohselshof (Ozolu muiža) unweit von Kokenhusen (Koknese) gemalte Porträt Marie von Transehe-Rosenecks, geb. von Löwis of Menar, (1823–1912) (1882, Lettisches Nationales Kunstmuseum). Der Schlossbesitzer Paul von Transehe-Roseneck selbst und seine Ehefrau Ada, geb. von Pistohlkors (Natalie Auguste Renate von Pistohlkors, 1855–1904), wurden in mit den Familienwappen geschmückten Marmorbüsten verewigt, die möglicherweise von dem österreichischen Bildhauer Viktor Oskar Tilgner (1844–1896) angefertigt wurden.¹³

11 Salon des Schlosses Neu-Schwanenburg. Fotografie aus dem Album „Lichtbilder der hallyonischen Tage im Neu-Schwanenburger Tusculum“, [nicht später als 1914], Sammlung der Bibliothek der Abteilung für ausländische Kunst des Lettischen Nationalen Kunstmuseums, Inv. Nr. LVAMM 2509.

12 Für Näheres zur Kunstsammlung der Familie Transehe-Roseneck siehe Wilhelm Neumann: Verzeichnis der Gemäldegalerie v. Transehe-Neu-Schwanenburg, Riga 1909; Paula fon Tranzē-Rozeneka kolekcija [Sammlung von Paula Transehe-Roseneck], [Katalog.] zusammengest. v. Ingrīda Raudsepa, Rīga 2005.

13 Ina Līne, Dainis Bruģis: Liecinieki. Latvijas piļu un kungu māju interjeri 19. gadsimtā – 20. gadsimta sākumā [Zeugen. Die Interieurs der lettischen Schlösser und Herrenhäuser im 19. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts], Tukums 2013, S. 69.

Ada wurde zudem in einem großformatigen Bild porträtiert, das wahrscheinlich in den 1890er Jahren entstanden, dessen Urheber allerdings unbekannt ist.

Neben diesen repräsentativeren, großformatigen Porträts schmückten auch vier kleine Kunstwerke, auf denen Kinder abgebildet sind, die Wände des Salons. Das älteste davon ist ein Doppelporträt der Ehefrau des Schlossbesitzers, Ada, und ihrer jüngeren Schwester Lulla (Helene Auguste Emilie von Pistohlkors, 1857–?) in ihrer Kindheit. (Heute befindet es sich im Lettischen Nationalmuseum für Geschichte.) Es stammt von dem wenig bekannten Berliner Porträt- und Miniaturenmaler Carl Krüger (ca. 1800 – nach 1860), der sich in den 1850er Jahren über mehrere Jahre in Riga aufgehalten und Porträtaufträge von wohlhabenden Bürgern und Vertretern des Adels ausgeführt hatte. Die Schwestern sind auf neutralem Hintergrund gemalt, beide hübsch zurechtgemacht in hellen Kleidchen, die anderthalbjährige Lulla trägt in den Händen einen rosafarbenen Rosenkranz und die dreijährige Ada blaue Vergissmeinnichtblüten. Wie eine Aufschrift auf der Rückseite der Leinwand belegt, ist dieses anmutige, in den Traditionen des Biedermeiers gemalte Mädchen-Doppelporträt am 3. August 1858 in Koltzen (Bīriņi) entstanden und hat nach der Fertigstellung des Schlosses Koltzen zwei Jahre später dessen Interieur bereichert. Zu seiner Charakterisierung haben Ina Līne und Dainis Bruģis, Forscher zur Inneneinrichtung lettischer Gutshöfe, in ihrem Buch „Zeugen“ festgestellt: „Das Porträt ist ein schönes Beispiel für ein Mitte des 19. Jahrhunderts auch in Lettland sehr geschätztes Genre: die Kinder-Doppelporträts, leider eines von nur wenigen, die bis heute erhalten geblieben sind.“¹⁴ Die Autoren, die sich mit der großen Vielfalt von Quellen zu den Interieurs der lettischen Gutshöfe und Schlösser beschäftigten, stießen wohl recht häufig auf Informationen über verzeichnete, aber heute fehlende Kinderporträts.

Ein im Ausdruck und in der Stimmung des Bildes sehr ähnliches Beispiel für ein Mädchen-Doppelporträt ist das im Jahre 1852 auf Gut Zennhof (Cenas muiža) unweit von Mitau entstandene Bild, das sich im Nationalmuseum in Poznań befindet: Darauf abgebildet sind die Töchter vom Komtur des Malteserordens des Hl. Johannes von Jerusalem, des Sohnes des Gutsbesitzers von Zennhof, Wilhelm Raczyński, und seiner Ehefrau Marie, geb. von Lüdinghausen-Wolff (1823–1899), Adela (1845–?) und Emilia (1847–1919). Die Urheberin des Porträts ist Caroline Linden (Lebensdaten unbekannt) aus Königsberg (Kaliningrad), die eventuell die Gouvernante der beiden Mädchen gewesen ist. Die Kinder sitzen im Gut an einem Tisch, auf dem sich Blumen auf einem geöffneten Bilderbuch liegend befinden. Das ältere Mädchen hat seiner Schwester einen Arm um die Schultern gelegt, mit der anderen Hand hält es ein Buch. Hinsichtlich der Stimmung und auch der malerischen Genauigkeit korreliert dieses Werk mit den für den Biedermeier-Stil charakteristischen Kinderporträts.

Auf der Fotografie des Salons ist über dem Porträt der kleinen Mädchen auch ein Porträt von Ada von Transehe-Roseneck zusammen mit ihrer Tochter Benita Natalie Ada von Transehe-Roseneck (1881–1933) (Abb. 7) zu sehen, das Līne und Bruģis folgendermaßen charakterisieren:

„Das von Guglielmo de Sanctis auf Holz gemalte Doppelporträt von Mutter und Tochter ist ein herausragendes Beispiel für das in dieser Zeit in der lettischen Kunst

14 Ebenda, S. 70.

wenig populäre Genre des intimen Porträts, auf dem in lyrischer Gestalt, jedoch mit einem gewissen Repräsentationsschlag die Schönheit der Beziehung zwischen Mutter und Kind verkörpert wird.“¹⁵

Der genannte italienische Maler hat in dieser kleinen, im Jahre 1882 gemalten Komposition, die während seiner Livlandreise entstanden ist und die heute im Lettischen Nationalen Kunstmuseum aufbewahrt wird, die junge Mutter in einem grünen Kostüm gemalt, auf der Bettkante sitzend, und das Kind in einem weißen Hemd, mit nackten Füßen auf ihrem Schoß stehend. Die Mutter drückt es sanft gegen ihre Brust. Die Wangen der beiden Modelle berühren sich gerade eben, und das Gesicht der Mutter und die Berührung der Hand drücken Sorge aus. Die Stimmung des Porträts rückt es in die Nähe des Sentimentalismus, in dem Aristokratinnen die Rolle der liebenden Mutter zugeschrieben wurde.¹⁶ Vom Interesse der Eigentümer des Schlosses Neu-Schwanenburg an ihren eigenen Kindern zeugen auf der bereits erwähnten Fotografie auch zwei weitere kleine Kunstwerke. Auf dem einen sind alle drei Kinder von Ada und Paul von Transehe-Roseneck, auf dem anderen ist erneut die Tochter Benita zu sehen.

Die beiden letzteren, an dieser Stelle detaillierter charakterisierten Kunstwerke sind Auftragsarbeiten. Ihre Urheber sind durchreisende Künstler. In Anbetracht der Tatsache, dass Paul von Transehe-Roseneck im Schloss Neu-Schwanenburg in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die in Lettland größte Kunstsammlung zusammengetragen hatte, könnte man annehmen, dass diese bestellten Kinderporträts lediglich auf das Interesse ernsthafter Sammler zurückzuführen seien, andere Auftraggeber sich hingegen mit den Produkten von Amateurl Künstlern begnügt hätten. Die Annahme trägt, denn bis heute legen mehrere in den öffentlichen Sammlungen Lettlands erhaltene Werke Zeugnis davon ab, dass solche Aufträge auch von Familien kamen, über deren Sammelinteressen nichts bekannt ist. So sind beispielsweise in den Museumssammlungen Lettlands zwei verhältnismäßig großformatige repräsentative Porträts junger Gutsbesitzer erhalten: ein Porträt des 15-jährigen Gutsbesitzer von Kreuzburg (Krustpils), Nicolaus Friedrich von Korff (1822–1864), das von einem kurze Zeit in Mitau ansässigen Porträtisten und Altarbildmaler österreichischer Herkunft, Johann Konrad Dorner (1809–1866), gemalt wurde (1837, Schlossmuseum Rundāle) (Abb. 8), und ein Porträt des sechsjährigen Erben des Guts Grünhof (Zaļāmuiža), Carl Dietrich Alex op dem Hamme, gen. von Schöppingk (1858–1868), von dem Berliner Künstler Gustav Richter (1823–1884) (1864, Lettisches Nationales Kunstmuseum). Richter arbeitete im Laufe seiner Karriere für die preußischen, bayerischen und russischen Herrscherhäuser.

Der junge von Korff posierte entsprechend der Tradition der Romantik in der Natur. Er wird als Naturfreund dargestellt, der an den Wurzeln eines riesigen Baumes sitzt, in einer Hand ein Buch mit dem Titel „Natur“ und in der anderen drei Ähren hält; im Hintergrund sind das Schloss Kreuzburg und die Kirchensilhouetten zu sehen. Von einer gewissen Befreit- und Ungezwungenheit des jungen Mannes zeugen die zu seinen Füßen liegende Kappe und die gelockerte Krawatte. Wie der Signatur zu entnehmen ist, entstand das Ge-

¹⁵ Ebenda, S. 71.

¹⁶ Eduards Kļaviņš: Latvijas 19. gadsimta portreta attīstības virzieni un posmi. Vispārīgs skatījums [Richtungen und Phasen der Entwicklung des lettischen Porträts im 19. Jahrhundert. Eine allgemeine Übersicht], in: Portrets Latvijā (wie Anm. 3), S. 17-78, hier S. 54.

mälde 1837 in Mitau, das Porträt des Alex von Schöppingk hingegen auf Bestellung der Familie in Berlin.

Richter hatte den sechsjährigen Erben des Guts Grünhof im Jahre 1864 gemalt, wobei er sich an die akademischen Vorgaben der Malerei hielt und den in ein schwarzes Samtkostüm gekleideten Jungen frei sitzend in einem großen weichen Sessel abbildete, im Hintergrund ein halbdunkel gemaltes Interieur mit einer dunkelgrünen Wand, einer bordeauxfarbenen Draperie, einem Fragment von einem Möbelstück und einem rot gemusterten Teppich. Der Junge hat weder in seinen Händen noch in seiner Nähe irgendwelche für Kinder charakteristische Accessoires. Dies unterstreicht die repräsentative Funktion des Porträts. Die Kleidung und die Pose des Jungen erinnern an das ungefähr 40 Jahre zuvor gemalte Porträt „The Red Boy“ (nicht später als 1825, Privatsammlung) des britischen Künstlers und Präsidenten der Königlichen Kunstakademie Charles William Lambton, das im Pariser Salon im Jahre 1827 besondere Beachtung erhielt und mehrfach reproduziert wurde, u.a. von zwei baltischen Amateurkünstlern.¹⁷

Die bisher angeführten Kunstwerke lassen vermuten, dass vonseiten professioneller Künstler des 19. Jahrhunderts dem Familienmotiv wenig Beachtung geschenkt wurde. Dennoch muss ein Interesse an Familien- und Kinderporträts bestanden haben, denn Auftragsarbeiten, gefertigt von durchreisenden ausländischen professionellen Malern und auch von baltischen Amateurmalern, liegen vor. In der lettischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ist kein renommierter, professionell arbeitender Künstler aus dem Baltikum mit einer Spezialisierung auf Familien- und Kinderporträts bekannt. Gleichwohl übernahmen besonders aktive Künstler, beispielsweise der bereits erwähnte Döring, auch solche Porträtaufträge. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts trat das Motiv Mutter und Kind in der lettischen Kunst deutlicher in Erscheinung, so zum Beispiel Ende der 1890er Jahre erkennbar in den Werken von Janis Rozentāls. In späteren Jahren, mit der Geburt seiner ältesten Tochter Laila im Jahre 1903, modifizierte Rozentāls das Motiv. Fortan das Madonnen thema nutzend, malte der Künstler mehrmals seine Ehefrau, die finnische Sängerin Elli Forssell (1871–1943), und seine Kinder.¹⁸

Für Künstlerinnen scheint das Familien- oder Kindermotiv wenig attraktiv gewesen zu sein, obwohl in der Literatur häufig die Rede davon ist, dass sich die Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts motivisch an ihrem Umfeld orientiert hätten: Porträts von Familienmitgliedern, Genrebilder mit Alltagsmotiven oder -szenen. Dennoch fehlt es beispielsweise in der Fülle der erhaltenen Porträts der im 19. Jahrhundert bedeutendsten Malerin Estlands, Julie Wilhelmine Hagen-Schwarz (1824–1902), nicht an Selbstporträts und Darstellungen ihres Vaters, ihres Ehemannes und anderer Verwandter. In den Reproduktionen ihrer Werke sind jedoch keine Porträts von Kindern – weder ihre eigenen noch die von anderen Familienmitgliedern oder Fremden – zu finden.¹⁹

17 Kurzemes albums: Laikmeta portrets 18. gadsimta beigū – 19. gadsimta pirmās puses piemiņas albuma attēlos / The Courland Album: A Portrait of an Era Through Keepsake Album Images From the End of the 18th to the First Half of the 19th Century, zusammengest. v. Līga Lindenbauma, Rīga 2016, S. 164 f.

18 Inta Pujāte: Janis Rozentāls, Rīga 2014, S. 64.

19 Ausführlicher zu Julie Hagen-Schwarz siehe: Julie Hagen-Schwarz: Eestis esimene naiskunstnik [Die erste Künstlerin Estlands], red. v. Merli-Triin Eiskop, Tartu 2018; Christin Conrad, Christof

Nur wenige Kinderporträts von Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts sind noch heute bekannt. Eines der seltenen Beispiele ist das von der in Wolmar (Valmiera) geborenen Malerin Wilhelmine Schwanck (1844 – nach 1908) im Jahre 1874 angefertigte „Porträt eines Jungen“ (Estnisches Kunstmuseum). Es handelt sich um die Darstellung eines ungefähr acht bis zehn Jahre alten Jungen. Er erscheint mit einem nachdenklichen Gesichtsausdruck, ist gekleidet mit dunkler Jacke und scharlachrotem Tuch um den Hals und einem Hut auf dem Kopf. Sein Kopf wird von seiner rechten Hand gestützt, mit der linken Hand hält der Junge den Saum seiner Jacke fest. Im Hintergrund sind ein blauer Himmel und der Zweig einer Weinrebe zu sehen. Das in einem Oval komponierte Porträt ist in akademischer Manier gemalt, seine Entstehungszeit fällt mit der Ausbildung der Künstlerin in Dresden 1874/75 zusammen.²⁰ Es könnte sich um eine dort gefertigte Studienarbeit handeln. In einer Budapester Galerie²¹ findet sich noch ein von Schwanck gemaltes Werk mit Kindmotiv: Ein im Jahre 1881 entstandenes Porträt eines Jungen und seiner Schwester. Auch hier werden die Kinder hübsch zurechtgemacht mit Hüten auf dem Kopf vor dem Hintergrund eines blauen Himmels und grüner Pflanzen dargestellt. Das ungefähr vier Jahre alte Mädchen drückt mit seiner rechten Hand eine Puppe in einem roten Kleid an sich, ihre linke Hand liegt auf der Rückenlehne eines teilweise sichtbaren, geflochtenen Sessels oder vielleicht auf dem Griff eines Puppenwagens, während ein Holzspielzeug an einer Schnur in den Händen des ungefähr sechs Jahre alten Jungen nur zu erahnen ist.

Viel inniger als die beiden Schwanckschen Kinderporträts ist das im Jahre 1896 im Schloss Elley (Eleja) in Semgallen gemalte Porträt der Gräfin Helene von Medem, geb. von Lieven (1870–1940), und ihrer Tochter Helene (Ellen) Mathilde Jenny von Medem (1888–1985) (Abb. 10), dessen Urheberin die in Dorpat (Tartu) geborene und an der Sankt Petersburger Kunstakademie ausgebildete Malerin Sally von Kugelgen (1860–1928) ist. Das Doppelpor­trät von Mutter und Kind gehört zu einem Paar großformatiger repräsentativer Porträts. Auf dem zweiten Bild ist der Familienvater Paul von Medem (1860–1939) (Abb. 9) dargestellt. (Beide Porträts werden im Schlossmuseum Rundāle aufbewahrt.²²) Während der Entstehungszeit der Porträts lebte die Künstlerin bereits in Rom. Nur in den Sommermonaten reiste von Kugelgen ins Baltikum, wo sie Auftragsarbeiten für den Adel und das wohlhabende Bürgertum annahm. Das Porträt des Familienvaters ist zurückhaltender und repräsentativer, es zeigt den Grafen Medem im Schloss Elly auf einem Sessel im Saal sitzend, im Hintergrund eine Säule. Das Porträt der Gräfin Medem und ihrer Tochter wiederum, bei dem ebenfalls im Hintergrund eine Säule und eine rot-braune Draperie erkennbar sind, ist spürbar warmherziger und familiärer angelegt. Das ungefähr achtjährige Mädchen

Trepesch (Hrsg.): „Mut, liebe Julie!“ Moritz Rugendas und die Malerin Julie Hagen Schwarz, Augsburg 2016.

20 Julius Döring: Künstlerlexikon der baltischen Ostseeprovinzen, HSAL, Best. 5759, Rep. 2, Einh. 1017, Bl. 78 f.

21 Webseite der Nagyházi Gallery, <http://www.nagyhazi.hu/en/auctions/catalog/95zgra6u/a1c80fgq&p> [letzter Zugriff: 6.12.2019].

22 Ausführlicher zur Geschichte der Porträts und von deren Modellen, siehe Imants Lancmanis: Porträts der Familie Medem aus dem Gut Eleja. Webseite des Schlossmuseums Rundāle, Artikelserie „Erzählungen der Dinge“, veröffentlicht 29.03.2019, <https://rundale.net/de/museum/museumssammlung/erzaehlungen-der-dinge/portraets-der-familie-medem-aus-dem-gut-eleja/> [letzter Zugriff: 24.03.2020].

hockt neben der sitzenden Mutter, ihren Kopf mit den offenen langen Haaren in ihren Schoß gelegt und in den Händen einen Strauß gelblicher und rosafarbener Blumen haltend. Im Unterschied zu dem Porträt des Familienvaters weist das Mutter-Tochter-Porträt bereits Jugendstil-Elemente auf. Dies lässt sich an der Darstellung des hell-flauschigen Sesselbezugs (vielleicht ein Pelz?) und den weißen Kleidern der beiden Modelle mit bauschigen Ärmeln erkennen.

Familiendarstellungen waren in der lettischen Malerei des 19. Jahrhunderts weniger verbreitet. Dennoch lassen sich Familienbeziehungen an anderer Stelle nachweisen: Sie sind beispielsweise in den Porträts von Ehepaaren zu erkennen, auf denen neben der Ehefrau auch eines von mehreren Kindern dargestellt ist. Ebenso sind auch Aquarelle und Miniaturen von lokalen Amateurl Künstlern vorhanden, auf denen sowohl eine Mutter mit einem oder mehreren Kleinkindern als auch einzelne Kinder nachgebildet sind.

Zudem sind auch die für die Biedermeierzeit charakteristischen Kinderporträts aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu finden. In diesen Porträts, ähnlich wie in der zeitgenössischen westeuropäischen Kunst, werden die Kinder mit verschiedenen Accessoires und Blumen dargestellt. Diese motivische Umsetzung vermittelt einen alltäglichen und herzlichen Eindruck. In den bekannten Kinderporträts der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Ästhetik des Biedermeiers in einigen Kunstwerken noch spürbar, zugleich gewinnt der repräsentative Charakter der Porträts an Raum. Die wenigsten Porträts sind aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erhalten. Dies ist auf den unterentwickelten lokalen Kunstmarkt und die geringe Anzahl von Künstlern zurückzuführen, die vor Ort ansässig waren.

Die Bedeutung von Familie, Herkunft und Genealogie wird in den Ahnengalerien hervorgehoben, die in den Adelshäusern des 19. Jahrhunderts einen Aufschwung erlebten. In ihnen wurden historische Porträts von Vorfahren mit neu gefertigten Ahnenbildern kombiniert.

Es ist kein einziger professioneller Künstler im Lettland des 19. Jahrhunderts bekannt, der das Familienmotiv in seinem Œuvre zentral verarbeitete. Nur wenige Maler führten derartige Auftragsarbeiten aus. Der Blick auf die bis heute erhaltenen Familien- und Kinderporträts vermittelt den Eindruck, dass das Motiv nicht attraktiv war. Auch in dem erhaltenen schöpferischen Erbe von Künstlerinnen gibt es nur wenige Familien- und Kinderporträts. Könnte man diese Auslassungen in den Werken der Künstlerinnen mit ihrem ledigen Lebensstand erklären, so stellt sich die Frage, warum die Familiengründung unter den männlichen Künstlern nicht gleichsam das schöpferische Schaffen beeinflusste.

Bei der Auswertung der in lettischen öffentlichen Sammlungen ausgestellten Familien- und Kinderporträts ist zu konstatieren, dass nahezu sämtliche professionellen oder semi-professionellen Künstler in formaler Hinsicht mit deutschen Kunsthochschulen in Verbindung standen. Dies liegt aus gutem Grund nahe, denn im Lettland des 19. Jahrhunderts existierten keine Kunsthochschulen höheren Niveaus; die nächstgelegene war die Zeichenschule der Universität Dorpat, die jedoch kein Hochschulniveau bieten konnte. Alle angehenden Künstler mussten daher ihre auf privatem Wege begonnenen Kunststudien außerhalb des Baltikums fortsetzen, entweder in Sankt Petersburg oder in einem der Kunstzentren Westeuropas. Den in der Regel aus deutschbaltischen Familien stammenden Künstlern und Künstlerinnen standen aufgrund von Sprache und Kultur die deutschen Kunstmetropolen am nächsten. Infolge des schwach entwickelten einheimischen Kunstmarktes wurden Kinder- und Familienporträts oftmals von ausländischen Künstlern angefertigt. Die dauerhaft auf dem Territorium Lettlands tätigen Künstler waren auf andere Formen der Kunstproduktion spezialisiert: Auf-

träge für Ahnengalerien, Erwachsenenporträts und Altarbilder, Erteilung von Zeichen- und Malstunden u.a.

Festzuhalten bleibt, dass die bis heute erhaltenen Fotografien zu Gutshausinterieurs das Vorhandensein von Familien- und Kinderporträts belegen. Obwohl solche Kunstwerke des 19. Jahrhunderts, die in lettischen Sammlungen aufbewahrt sind und aus Fotografien bekannt sind, eine bedeutende Dominanz des Adels aufweisen, muss davon ausgegangen werden, dass auch wohlhabende Bürger Porträtkunstkonsumenten waren, ihre Bilder vermutlich jedoch nicht überliefert sind. Dies mag mit dem privaten Charakter der Porträts zusammenhängen, vielleicht aber auch mit dem Umstand, dass das Eigentum von Bürgerfamilien seltener in den öffentlichen Sammlungen Lettlands vorhanden war und ist – auch im Hinblick auf die historischen Ereignisse, die kulturgeschichtliche Verluste mit sich brachten, wie die Revolution von 1905, der Erste Weltkrieg und der Unabhängigkeitskrieg sowie die „Umsiedlung“ der Deutschbalten 1939.

Summary

The family was not popular as a motif in Latvian 19th century painting, as evidenced by Latvia's public art collections. One has to concur with Kļaviņš, cited at the beginning of this article, when he states that a distinct family portrait in the sense of a portrait depicting more than two members of a family, is rarely to be found.

Examples of this kind are rare in Latvian art history. To claim that family relationships were not represented at all in Latvian art would, however, be false: they can be observed, for example, in the portraits of married couples, some of which also include one of several children beside the wife. Portraits of children characteristic of the Biedermeier era are also to be found, as are aquarelles and miniatures painted by local amateur artists which show mothers with one or more small children as well as individual children.

The importance of family and descent, on the other hand, is emphasised by the ancestral portrait galleries which gained in popularity in the houses of the aristocracy during the 19th century. These galleries combined historical portraits of ancestors with newly painted ancestral portraits.

Not a single professional artist in 19th century Latvia is known to have used the family as a central motif in his work. Individual artists did, however, carry out such work on commission. When evaluating the portraits of families and children which have survived to the present day, it would appear that these motifs were not attractive. Even in the creative heritage of female Latvian artists there are only few portraits of families or children. If it were possible to explain these omissions in the works of female painters by their unmarried status, the question arises as to why starting a family did not influence the creative output of male artists. It can thus be surmised that the family must have been of little interest as a motif, and that there was a lack of interest both on the part of the artists and their potential clients or a lack of demand on the art market.

An analysis of the portraits of families and children in Latvia's public art collections shows that almost all professional or comparatively professional artists who made use of the family motif had formal connections with German art schools. This is only logical as there were no high-standard art schools in Latvia in the 19th century (the nearest was

the School of Drawing at Dorpat University which, however, was not itself a university level institution). Any prospective artist who wanted to seriously pursue the profession was obliged to continue his (initially privately based) studies either in Saint Petersburg, the capital of the Russian Empire, or in one of the art centres of Western Europe. The 19th century Baltic artists were predominantly from Baltic German families, and their common language and culture meant they associated most closely with the German art metropolises. Due to the weak national art market, portraits of children and families were therefore often completed by foreign artists. Artists who worked permanently on Latvian territory, on the other hand, focussed predominantly on different forms of art production (such as commissions for ancestral galleries, portraits of adults, and altarpieces, as well as giving instruction in drawing and painting).

Nevertheless, a number of photographs of the interiors of Latvian manor houses at the end of the 19th and beginning of the 20th century have survived to the present day which show that the nobility did in fact possess portraits of families and children. There may also have been such portraits in the houses of wealthy bourgeois families. It is also to be assumed that works of art went missing in the course of the losses incurred by the manor houses in the period following the Revolution of 1905, during the First World War and the ensuing War of Independence, and also as a result of the „resettlement“ of the Baltic Germans from Latvia in 1939.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Johann Grune „Porträt einer Familie“, 2. Hälfte der 1810er Jahre. Leinwand, Öl, 102 x 87 cm, Lettisches Nationales Kunstmuseum, VMM GL-5784,
Abb. 2: Karl Ludwig Seebode „Bildnis eines Mannes“, 1875. Papier, Aquarell, 31,2 x 23,1 cm, Lettisches Nationales Kunstmuseum, VMM Z-7543,
Abb. 3: Karl Ludwig Seebode „Frau mit Kind“, 1875. Papier, Aquarell, 31,3 x 23,3 cm, Lettisches Nationales Kunstmuseum, VMM Z-7542,
Abb. 4: Das Esszimmer von Seemershof (Ziemi), Fotografie vor 1905. Kopie im wissenschaftlichen Archiv des Schlossmuseums Rundāle,
Abb. 5: Julius Döring „Bildnis der Auguste Schmemann“, 1847. Leinwand, Öl, Ø 43,5 cm, Lettisches Nationales Kunstmuseum, VMM GL-6013,
Abb. 6: Salon des Schlosses Neu-Schwanenburg (Jaungulbene), Fotografie aus dem Album „Lichtbilder der halkyonischen Tage im Neu-Schwanenburger Tusculum“, nicht später als 1914. Sammlung der Bibliothek der Abteilung für ausländische Kunst des Lettischen Nationalen Kunstmuseums, LVAMM 2509,
Abb. 7: Guglielmo de Sanctis „Ada von Transehe-Roseneck mit ihrer Tochter Benita“, 1882. Holz, Öl, 47 x 24 cm, Lettisches Nationales Kunstmuseum, AMM GL-668,
Abb. 8: Johann Konrad Dorner „Bildnis des Nicolaus Friedrich von Korff“, 1837. Leinwand, Öl, 134 x 104 cm, Schlossmuseum Rundāle, RPM 8239,
Abb. 9: Sally von Kügelgen „Porträt von Graf Paul Medem“, 1896. Leinwand, Öl, 137 x 98 cm, Schlossmuseum Rundāle, RPM 12329,
Abb. 10: Sally von Kügelgen „Porträt von Gräfin Helen Medem und ihrer Tochter Helene (Ellen)“, 1896. Leinwand, Öl, 138 x 98,5 cm, Schlossmuseum Rundāle, RPM 12328.



















